UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Inglesa



LA PSICOLOGÍA MORAL EN LAS NOVELAS DE IRIS MURDOCH

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María José Castillo Martín

Bajo la dirección de la doctora

Alicia de Vicente y Royo de San Martín

Madrid, 1999

ISBN: 84-669-1347-5

MARÍA JOSÉ CASTILLO MARTÍN

LA PSICOLOGÍA MORAL EN LAS NOVELAS DE IRIS MURDOCH

Tesis para el Grado de Doctor dirigida por la doctora Dña. ALICIA DE VICENTE Y ROYO DE SAN MARTÍN

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
Facultad de Filología
Departamento de Filología Inglesa
Marzo 1998

A la memoria de
mi padre

Agradecimientos

Deseo dar las gracias de manera especial a mi directora de tesis, la Doctora Dña. Alicia de Vicente y Royo de San Martín, por su constante orientación y correcciones, su fuerte apoyo y su gran amabilidad a lo largo de toda mi trayectoria como doctoranda para la consecución de esta tesis.

Al Doctor Don Oscar Lucas González Castán, por la cantidad de horas de dedicación para la comprensión del pensamiento filosófico y moral de Iris Murdoch y de otros pensadores relacionados con ella, sin cuya comprensión me hubiera sido imposible la realización de esta tesis.

Al Doctor Don Ramón Emilio Mandado, por dedicarme parte de su tiempo a la explicación de ciertos aspectos filosóficos que influyeron en Murdoch y por la útil información que me proporcionó sobre Platón.

Al Doctor Don Jaime de Salas Ortueta, por la entrevista personal que mantuvo con Iris Murdoch en Julio del 86, cuando ésta todavía gozaba de buena salud, y por la posterior publicación de la misma, que provechosamente ha llegado a mis manos.

A Dña Eulalia González Parra, Subdirectora de la biblioteca de la Facultad de Filología, por su colaboración en la búsqueda de gran parte de la bibliografía que presento.

Igualmente agradezco el apoyo prestado en todo momento de Luis López Fernández, que me iluminó sobre la navegación en Internet para la investigación de Iris Murdoch así como para la obtención del resto de la bibliografía. También le agradezco su colaboración en la presentación formal de esta tesis.

A mi hermana Alicia, por su apoyo y su paciencia, especialmente a altas horas de la madrugada, para solucionar repetidamente problemas técnicos producidos tanto por el ordenador como por la impresora. De igual forma le agradezco la confianza y el ánimo que siempre me infundió para la elaboración de

este proyecto, especialmente en los últimos meses. Sin su ánimo esta disertación quizás nunca se habría convertido en libro.

Al Doctor Don Antonio Ferraz Martínez, por facilitarme la investigación de libros de literatura moderna y contemporánea y por sus explicaciones referentes a algunos aspectos formales que aparecen en las novelas de Iris Murdoch.

A miembros del CSIC en Madrid, de la British Library de Londres y de la University of London Library, por facilitarme gran parte de la abundante crítica literaria que poseo.

A José Manuel, por su fe y confianza en todo momento en la realización de este proyecto, y por su ayuda prestada en la elaboración formal del mismo.

A mi madre, por entregarme con su valiosa ayuda diaria en las labores domésticas el tiempo tan preciado que he necesitado en la elaboración de esta tesis. Y finalmente y de forma especial, aunque se encuentre en otro lugar donde la lucha y la superación ya no son necesarias y donde todo es la paz y felicidad que él siempre mereció, deseo agradecer a mi padre la educación que de él recibí acerca del esfuerzo, la constancia y la ilusión para alcanzar lo que parecía inalcanzable, sin ella jamás habría conseguido llegar donde ahora me encuentro.

Madrid, marzo de 1998

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 1

1.- ***IRIS MURDOCH EN EL PANORAMA LITERARIO BRITÁNICO*** 13

2.- ***IRIS MURDOCH: NOVELISTA DE NUESTRO TIEMPO*** 23

2.1.- RELACIÓN VIDA-OBRA 23
2.2.- PRINCIPALES INFLUENCIAS 28
2.3.- SU PENSAMIENTO FILOSÓFICO-MORAL. TEORÍA MORAL Y ESTÉTICA DE LA NOVELA 33
2.4.- BREVE ANÁLISIS PRELIMINAR DE SU NOVELAS 42
2.5.- RASGOS REITERATIVOS Y COMUNES EN SUS NOVELAS 53
2.5.1.- REALISMO PSICOLÓGICO 53
2.5.2.- MARCO GEOGRÁFICO 56
2.5.3.- POSICIÓN CRÍTICA FRENTE AL PSICOANÁLISIS 59
2.5.4.- LA PERSONALIDAD DE LOS NARRADORES EN PRIMERA PERSONA. 61
2.5.5.- EL MUNDO DE INTELECTUALES Y ARTISTAS 63
2.5.5.1.- REFERENCIAS CULTAS 68
2.5.6.- OTRAS CLASES Y GRUPOS SOCIALES 70
2.5.7.- LA MÁQUINA 73
2.5.8.- EL AGUA 77
2.5.9.- LOS ANIMALES 79
2.5.10.- ALGUNOS ASPECTOS FORMALES 83
2.5.10.1.- ESTRUCTURA FORMAL EXTERNA 83
2.5.10.2.- INTERRELACIONES ENTRE NOVELAS 85
2.5.10.3.- SIMBOLISMO 87
2.5.10.4.- EL LEGADO DE SHAKESPEARE Y DE LA NOVELA GÓTICA 88
2.5.10.5.- INTROSPECCIÓN PSICOLÓGICA Y RETROSPECCIONES 88
2.5.10.6.- ACCIÓN DRAMÁTICA 91
2.5.10.7.- RELACIÓN AUTOR-LECTOR-PERSONAJES 92

2.5.10.8.- LA NOVELA COMO FORMA CÓMICA 92

2.6.- ¿NOVELISTA FILOSÓFICA? EL TIPO DE NOVELISTA QUE ENCONTRAMOS EN SUS NOVELAS. 93

3.- *ASPECTOS GÓTICOS EN SU NOVELÍSTICA* 102

3.1.- CONCEPTO Y ORIGEN DE LA NOVELA GÓTICA 102
3.2.- LAS NOVELAS GÓTICAS DE IRIS MURDOCH 106
3.2.1.- *THE TIME OF THE ANGELS* 107
3.2.2.- *THE FLIGHT FROM THE ENCHANTER* 119
3.2.3.- *THE UNICORN* 121
3.2.4.- *THE ITALIAN GIRL* 125
3.2.5.- *BRUNO'S DREAM* 127
3.2.6.- OTRAS NOVELAS CON RASGOS GÓTICOS 130
3.3.- TRATAMIENTO DEL AMOR Y LA SEXUALIDAD EN SUS NOVELAS GÓTICAS 133
3.3.1.- *THE BELL* 134
3.3.2.- *THE UNICORN* 139
3.3.3.- *THE TIME OF THE ANGELS* 142
3.4.- ROMANTICISMO POSITIVO Y NEGATIVO 146

4.- *SU MODELO SHAKESPEARIANO* 153

4.1.- EL LEGADO DE SHAKESPEARE EN MURDOCH 153
4.2.- INFLUENCIA DE *HAMLET* EN *THE BLACK PRINCE* 157
4.2.1.- LA FANTASÍA COMO BLOQUEADORA DE LA PERCEPCIÓN DE LA REALIDAD. CONFUSIÓN SEXUAL Y MASOQUISMO 158
4.2.2.- LAS FIGURAS PARENTALES 162
4.2.3.- REPETICIONES 163
4.2.4.- MATRIMONIO Y ADULTERIO. AUSENCIA DE ATENCIÓN HACIA LA MUJER 165
4.2.5.- LA NEUROSIS COMO ENEMIGA DE LA PERCEPCIÓN 168
4.2.6.- LOGRO ARTÍSTICO DE *HAMLET* 169
4.2.7.- IDENTIDAD DE THE BLACK PRINCE 172
4.2.8.- OTRAS ALUSIONES A *HAMLET* 174
4.3.- RASGOS AFINES ENTRE HAMLET Y LOS PROTAGONISTAS DE *UNDER THE NET* Y *THE NICE AND THE GOOD* 175

4.4.- LA COMEDIA SHAKESPEARIANA EN LAS NOVELAS DE IRIS MURDOCH. 177
4.5.- EL RESPETO A LO CONTINGENTE 184
4.6.- INFLUENCIA DE *THE TEMPEST* EN *THE SEA, THE SEA* Y EN *JACKSON'S DILEMMA* 184
4.7.- OTROS ASPECTOS SHAKESPEARIANOS EN SUS NOVELAS 188
4.7.1.- DUPLICACIÓN DE LAS CIRCUNSTANCIAS O ACCIONES 188
4.7.2.- AMBIENTE MÁGICO 191
4.8.- OTRAS NOVELAS DE MURDOCH CON INFLUENCIA O REFERENCIAS SHAKESPEARIANAS 193

5.- *RELACIÓN MORAL - ARTE* 201

5.1.- EL ARTISTA COMO CREADOR DE TEORÍAS Y FALSAS IMÁGENES 201
5.1.1.- *UNDER THE NET* 206
5.1.2.- *THE BLACK PRINCE* 219
5.1.3.- *THE SANDCASTLE* 222
5.1.4.- *A SEVERED HEAD* 224
5.1.5.- *AN UNOFFICIAL ROSE* 228
5.1.6.- *THE UNICORN* 242
5.1.7.- *THE NICE AND THE GOOD* 252
5.1.8.- OTRAS NOVELAS 256
5.1.8.1.- *THE SEA, THE SEA* 256
5.1.8.2.- *NUNS AND SOLDIERS* 257
5.1.8.3.- *THE GOOD APPRENTICE* 260
5.1.8.4.- *THE BOOK AND THE BROTHERHOOD* AND *THE MESSAGE TO THE PLANET* 262
5.1.8.5.- *THE GREEN KNIGHT* 263
5.1.8.6.- *JACKSON'S DILEMMA* 266
5.2.- LENGUAJE Y MORAL 273
5.2.1.- *UNDER THE NET* 275
5.2.2.- *THE BLACK PRINCE* 278
5.2.3.- *THE SANDCASTLE* 280
5.2.4.- *A SEVERED HEAD* 281
5.2.5.- *AN UNOFFICIAL ROSE* 282
5.2.6.- *THE UNICORN* 283
5.2.7.- OTRAS NOVELAS 283
5.2.7.1.- *THE SACRED AND PROFANE LOVE MACHINE* 283

5.2.7.2.- *A WORD CHILD* 284
5.2.7.3.- *THE SEA , THE SEA* 285
5.2.7.4.- *NUNS AND SOLDIERS* 285
5.2.7.5.- *THE PHILOSOPHER'S PUPIL, THE GOOD APPRENTICE* AND *THE BOOK AND THE BROTHERHOOD* 286
5.2.7.6.- *THE MESSAGE TO THE PLANET* 287
5.2.7.7.- *THE GREEN KNIGHT* 289
5.3.- EL ARTE (FICCIÓN) FRENTE A LA VIDA (REALIDAD) 290
REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA DE MURDOCH 290
5.3.1.- LA VIDA COMO REFLEJO DEL ARTE, EL TEATRO O LA FICCIÓN 287
5.3.1.1.- *UNDER THE NET* 290
5.3.1.2..- *THE SANDCASTLE* 294
5.3.1.3.- *A SEVERED HEAD* 294
5.3.1.4.- *AN UNOFFICIAL ROSE* 295
5.3.1.5.- *THE BLACK PRINCE* 299
5.3.1.6.- *THE SACRED AND PROFANE LOVE MACHINE* 300
5.3.1.7.- *THE MESSAGE TO THE PLANET* 302
5.3.1.8.- *THE GREEN KNIGHT* 302
5.3.2.- LOS COLORES 307
5.3.2.1.- *A SEVERED HEAD* 307
5.3.2.2.- *AN UNOFFICIAL ROSE* 308
5.3.2.3.- *THE UNICORN* 309
5.3.2.4.- *THE NICE AND THE GOOD* 309
5.3.2.5.- *THE GREEN KNIGHT* 311
5.3.3.- LA CAVERNA DE PLATÓN 311
5.3.3.1.- *A SEVERED HEAD* 311
5.3.3.2.- *THE UNICORN* 312
5.3.3.3.- OTRAS NOVELAS 313
5.3.4.- PINTURA Y ESCULTURA 314
5.3.4.1.- *THE NICE AND THE GOOD* 314
5.3.4.2.- *JACKSON'S DILEMMA* 315
5.3.4.3.- OTRAS NOVELAS 316
5.3.5.- MITOLOGÍA 319
5.3.5.1.- *THE BLACK PRINCE* 319
5.3.5.2.- OTRAS NOVELAS 321
5.3.6.- LITERATURA 324

5.4.- LA CONTINGENCIA FRENTE A LA CREACIÓN DE IMÁGENES.
AN ACCIDENTAL MAN COMO COMEDIA DE LA CONTINGENCIA 326
5.4.1.- *UNDER THE NET* 328
5.4.2.- *THE NICE AND THE GOOD* 330
5.4.3.- *JACKSON'S DILEMMA* 332
5.4.4.- *AN ACCIDENTAL MAN* 334
5.4.4.1.- LA COMEDIA IRÓNICA Y LA COMEDIA TÍPICA 342

6.- *RELACIÓN MORAL - RELACIONES AFECTIVAS* 359

6.1.- IDEAS GENERALES SOBRE LA RELACIÓN ENTRE LA MORAL Y LAS RELACIONES AFECTIVAS 359
6.2.- CONTENIDOS MORALES Y AFECTIVOS EN SUS NOVELAS 371
6.2.1- ***THE SANDCASTLE*** 371
6.2.1.1- RESPONSABILIDAD Y DEBER EN EL MATRIMONIO. 371
6.2.1.2.- DUALIDAD DE SENTIMIENTOS AMOROSOS. FANTASÍA. INTENTO DE ADULTERIO. 372
6.2.1.3.- LA MUJER COMO DESCUBRIDORA DE LA VERDAD. 373
6.2.1.4.- LA ATENCIÓN AL MUNDO EXTERIOR COMO CAMBIO MORAL. 374
6.2.2.- ***THE BELL*** 376
6.2.2.1- LA CONVENCIÓN Y LA NEUROSIS COMO ENEMIGOS DE LA PERCEPCIÓN. 376
6.2.2.2.- CONFLICTO RELIGIÓN-HOMOSEXUALIDAD. 377
6.2.2.3.- RELACIÓN PODER-ESCLAVITUD EN EL MATRIMONIO: FANTASÍA. 378
6.2.2.4.- LA ATENCIÓN AL MUNDO EXTERIOR COMO CAMBIO MORAL. 380
6.2.3.- ***AN UNOFFICIAL ROSE*** 381
6.2.3.1.- MATRIMONIO 382
6.2.3.2.- ADULTERIO. RELACIÓN PODER-ESCLAVITUD. 386
6.2.3.3.- HOMOSEXUALIDAD 389
6.2.3.4.- OTROS COMPORTAMIENTOS SEXUALES 390
6.2.3.5.- SERIES DE AMORES NO CORRESPONDIDOS 390
6.2.3.6.- RELACIÓN ENTRE LA LIBERTAD AFECTIVA Y EL PODER ECONÓMICO. 391
6.2.3.7.- DIVISIÓN DUAL DE LOS SENTIMIENTOS AMOROSOS 393

6.2.3.8.- ROMANTICISMO Y FANTASÍA EN LOS PERSONAJES MASCULINOS 394
6.2.4.- ***THE NICE AND THE GOOD*** 396
6.2.4.1.- DUALIDAD DE SENTIMIENTOS AMOROSOS: ADULTERIO 396
6.2.4.2.- RELACIÓN PODER-ESCLAVITUD 399
6.2.4.3.- EL PODER, EL DEBER Y EL AMOR 401
6.2.4.4.- LA ATENCIÓN AL MUNDO EXTERIOR COMO CAMBIO MORAL 404
6.2.4.5.- PASADO, PRESENTE Y FUTURO EN LAS RELACIONES AFECTIVAS 404
6.2.4.6.- SIMBOLISMO SEXUAL 406
6.2.4.7.- HOMOSEXUALIDAD 407
6.2.5.- ***A SEVERED HEAD*** 408
6.2.5.1- EL CONCEPTO DE 'LA MÁQUINA' 409
6.2.5.2.- LA ATENCIÓN AL MUNDO EXTERIOR COMO CAMBIO MORAL 412
6.2.5.3.- INCESTO 416
6.2.5.4.- LAS FIGURAS PARENTALES 417
6.2.5.5- ADULTERIO, DEPENDENCIA Y RELACIÓN PODER-ESCLAVITUD 420
6.2.5.6.- HOMOSEXUALIDAD 424
6.2.5.7.- EL MITO DE LA CABEZA DE MEDUSA Y EL COMPLEJO DE CASTRACIÓN 426
6.1.5.8.- LA VOLUNTAD FRENTE AL DEBER 429
6.2.5.9.- SUSTITUCIONES 431
6.2.6.- ***THE RED AND THE GREEN*** 433
6.2.6.1.- SUSTITUCIONES E INCESTO COMO BLOQUEADORES DEL ALTO EROS 433
6.2.6.2.- CONFLICTO RELIGIÓN-SEXUALIDAD 434
6.2.6.3.- OTROS VÍNCULOS AFECTIVOS 435
6.2.7.- ***BRUNO'S DREAM*** 436
6.2.7.1.- SUSTITUCIONES. RELACIÓN PODER-ESCLAVITUD 436
6.2.7.2.- LA ATENCIÓN AL MUNDO EXTERIOR COMO DESCUBRIMIENTO DE LA REALIDAD 437
6.2.8.- ***A FAIRLY HONOURABLE DEFEAT*** 437
6.2.8.1.- MATRIMONIO 438
6.2.8.2.- ADULTERIO 439
6.2.8.3.- ESTABILIDAD AFECTIVA: HOMOSEXUALIDAD 441

6.2.8.4.- SUSTITUCIONES. INCESTO. 443
6.2.8.5.- EL CONCEPTO DE 'LA MÁQUINA' EN LAS RELACIONES AFECTIVAS. 444
6.2.9.- ***THE SACRED AND PROFANE LOVE MACHINE*** 446
6.2.9.1.- ADULTERIO. 447
6.2.9.2.- EL PODER EN LA MUJER Y SU RELACIÓN CON LA MORAL. 449
6.2.9.3.- LA ATENCIÓN AL MUNDO EXTERIOR COMO CAMBIO MORAL. 452
6.2.10.- ***NUNS AND SOLDIERS*** 452
6.2.10.1- SUSTITUCIONES. 452
6.2.10.2- MATRIMONIO Y ADULTERIO. 453
6.2.10.3.- DIVISIÓN DUAL DE LOS SENTIMIENTOS AMOROSOS. 455
6.2.10.4.- ATRACCIÓN HACIA LA FIGURA MATERNA 456
6.2.10.5.- OTRAS RELACIONES AFECTIVAS. 457
6.2.10.6.- RELACIÓN PODER-ESCLAVITUD (AMO-ESCLAVO). 460
6.2.10.7.- LA IDEA DE 'LA MÁQUINA' Y LA LIBERTAD, Y SU RELACIÓN CON LA CONTINGENCIA Y LA IDEA DE DESTINO. 462
6.2.10.8.- SERIES DE AMORES NO CORRESPONDIDOS. 463
6.2.10.9.- EROS. 464
6.2.10.10.- AMORES PLATÓNICOS. FANTASÍA EN LOS PERSONAJES MASCULINOS. 465
6.2.10.11.- LA ATENCIÓN AL MUNDO EXTERIOR COMO CAMBIO MORAL. 467
6.2.11.- ***THE GOOD APPRENTICE*** 469
6.2.11.1.- DUALIDAD DE SENTIMIENTOS AMOROSOS. ADULTERIO. 469
6.2.11.2.- LA ATENCIÓN AL MUNDO EXTERIOR COMO CAMBIO MORAL 474
6.2.12.- ***THE MESSAGE TO THE PLANET*** 477
6.2.12.1- ADULTERIO Y SU RELACIÓN CON EL PODER. 477
6.2.12.2.- LA ATENCIÓN AL MUNDO EXTERIOR COMO CAMBIO MORAL 479
6.2.12.3.- MATRIMONIO Y DEBER MORAL 481
6.2.12.4.- LA ESPOSA COMO FIGURA MATERNAL. 483
6.2.12.5.- EL DESTINO Y LA CONTINGENCIA EN LAS RELACIONES AFECTIVAS. 484
6.2.13.- ***JACKSON'S DILEMMA*** 485
6.2.13.1.- SERIE DE AMORES NO CORRESPONDIDOS 485
6.2..13.2.- OTROS TEMAS AFECTIVO-MORALES 486

6.2.14.- **OTRAS NOVELAS** 488
6.2.14.1.- *THE SEA, THE SEA* : OBSESIÓN Y REPETICIÓN 488
6.2.14.2.- *A WORD CHILD*: REPETICIÓN Y SUSTITUCIÓN 490
6.2.14.3.- *THE PHILOSOPHER'S PUPIL*(1983): OBSESIÓN E INCESTO 490

7.- RELACIÓN MORAL-RELIGIÓN 503

7.1.- IDEAS GENERALES SOBRE LA RELACIÓN ENTRE LA MORAL Y LA RELIGIÓN 503
7.1.1.- CONCEPTO DE RELIGIÓN PARA MURDOCH 503
7.1.2.- DIFICULTAD DE ACERCAMIENTO AL BIEN 504
7.1.3.- EXISTENCIA DEL BIEN. DICOTOMÍA ARTISTA-SANTO 506
7.1.4.- ATEÍSMO DE MURDOCH. LA AUSENCIA DE PROPÓSITO DEL BIEN Y LA CONTINGENCIA DEL MUNDO 507
7.1.5.- DESMITIFICACIÓN DE DIOS Y DE ALGUNAS IDEAS CRISTIANAS. SUSTITUCIÓN DE DIOS POR EL BIEN 509
7.1.6.- COMPONENTE ESTÉTICO-MÍTICO DE LA RELIGIÓN 516
7.1.7.- LA RELIGIÓN COMO REFORMADORA MORAL IMPORTANCIA DE LA ORACIÓN 517
7.1.8.- RELACIÓN ENTRE CRISIS RELIGIOSA Y EMPOBRECIMIENTO ESPIRITUAL 519
7.2.- CONTENIDO MORAL Y RELIGIOSO EN SUS NOVELAS 519
7.2.1.- ***A SEVERED HEAD*** 520
7.2.1.1.- INTERÉS DE MURDOCH EN LA RELIGIÓN ORIENTAL. 520
7.2.1.2.- CONVENCIONALISMOS RELIGIOSOS EN EL SUBCONSCIENTE DE LOS PERSONAJES: COMPONENTE ESTÉTICO-MÍTICO. 521
7.2.2.- ***AN UNOFFICIAL ROSE*** 521
7.2.2.1.- LA ATENCIÓN A LOS DEMÁS EN EL ASPIRANTE A SANTO. 521
7.2.2.2.- LA RELIGIÓN COMO AYUDA MORAL. 522
7.2.2.3.- EL ARTISTA Y EL SANTO. 523
7.2.2.4.- DIFICULTAD DEL BIEN EN EL MUNDO. 524
7.2.2.5.- CRÍTICA AL CATOLICISMO. 525
7.2.3.- ***THE NICE AND THE GOOD*** 525
7.2.3.1.- INCONSCIENCIA DEL BIEN. 525
7.2.3.2.- LAS FUERZAS DEL BIEN Y DEL MAL EN EL HOMBRE. 527
7.2.3.3- LA RELACIÓN ENTRE EL PODER Y EL AMOR A LOS DEMÁS 529
7.2.3.4.- DIFERENCIACIÓN ENTRE 'THE NICE' AND 'THE GOOD' 529

7.2.3..5.- EL SUFRIMIENTO Y LA TEORÍA DEL 'ATÉ' 532

7.2.4-.- ***A WORD CHILD*** 533

7.2.4.1.- DESMITIFICACIÓN DEL CRISTIANISMO. 534

7.2.4.2.- ORIGEN DEL MAL EN LA AUSENCIA DE RAÍCES. 536

7.2.4.3.- LA REPETICIÓN Y LA SUSTITUCIÓN COMO MANIFESTACIONES DEL MAL. 537

7.2.4.4.- COMPONENTE ESTÉTICO-MÍTICO DE LA RELIGIÓN. 538

7.2.4.5.- PERSONIFICACIÓN DE LA VISIÓN RELIGIOSA DE MURDOCH: FE DESMITIFICADA. 542

7.2.4.6.- LA RELIGIÓN COMO REFORMADORA MORAL. 543

7.2.4.7.- CONTRADICCIONES HUMANAS. TENSIÓN ENTRE UNA VISIÓN ESPIRITUAL Y UNA VISIÓN MUNDANA. 544

7.2.5.- ***HENRY AND CATO*** 545

7.2.5.1.- EL MITO DE LA CAVERNA. CONFUSIÓN EN EL ENCUENTRO CON LA REALIDAD DEL BIEN. 545

7.2.5.2.- RELACIÓN ENTRE EL PODER Y LA RELIGIÓN. 547

7.2.5.3.- DESAPARICIÓN DE NUESTRAS FANTASÍAS MEDIANTE LA MUERTE DE NUESTROS PECADOS 550

7.2.5.4.- INACCESIBILIDAD PLATÓNICA DE LA VERDAD. LA ATENCIÓN EXTERNA COMO VÍA HACIA ESA VERDAD. 551

7.2.5.5.- MITIFICACIÓN Y DESMITIFICACIÓN EN LA RELIGIÓN. LA RELIGIÓN COMO REFORMADORA MORAL. 552

7.2.5.6- EL TEMA DE LA ATENCIÓN Y SU AUSENCIA. TENTACIÓN DE LA VOLUNTAD PERSONAL DEL ARTISTA. 555

7.2.6.- ***THE SEA, THE SEA*** 560

7.2.6.1.- EL ACCESO AL BIEN Y AL MAL PARA EL BUDISTA. 561

7.2.6.2.- EL ARTISTA Y EL SANTO. 563

7.2.6.3.- LOS PELIGROS DEL PODER EN LA RELIGIÓN BUDISTA. 565

7.2.6.4.- SIGNIFICADO DE LA MUERTE DEL ASPIRANTE A SANTO. 568

7.2.7.- ***NUNS AND SOLDIERS*** 569

7.2.7.1.- LA PÉRDIDA DE LA FE EN LOS PERSONAJES RELIGIOSOS. 569

7.2.7.2.- ELEMENTOS RELIGIOSOS EN PERSONAJES NO CREYENTES. EL COMPONENTE FORMAL-MÍTICO DE LA RELIGIÓN. 570

7.2.7.3.- EL SUFRIMIENTO Y LA MUERTE. DIFERENCIAS. 571

7.2.7.4.- EL SÍMBOLO DE LAS PIEDRECILLAS COMO EXPRESIÓN DE LA CONTINGENCIA Y EL MISTERIO DEL MUNDO 574

7.2.7.5.- CONFLICTO ENTRE UNA VISIÓN ESPIRITUAL Y UNA VISIÓN MUNDANA. 575
7.2.7.6.- EL MILAGRO DE LA SALVACIÓN PERSONAL A TRAVÉS DEL AMOR. 576
7.2.7.7.- LA FIGURA DEL SANTO. 580
7.2.8.- ***THE PHILOSOPHER'S PUPIL*** 581
7.2.8.1.- EL ARTISTA Y EL SANTO 581
7.2.8.2.- LA TRADICIÓN CUÁQUERA PROTESTANTE 581
7.2.8.3.- EVOLUCIÓN EN LOS PERSONAJES SANTOS DE MURDOCH 582
7.2.8.4.- EL SANTO COMO PERSONIFICACIÓN DE JESUCRISTO 583
7.2.8.5.- LA RELIGIÓN Y LOS PELIGROS DEL PODER. LA RELIGIÓN COMO REFORMADORA MORAL. 584
7.2.8.6.- LOS PELIGROS DE LA SUBJETIVIDAD Y DE LAS EMOCIONES EN LA BONDAD 586
7.2.8.7.- LOS PELIGROS DEL ARTISTA EN SU ANSIA DE CONOCIMIENTO. 586
7.2.8.8.- LA PERCEPCIÓN COMO REFORMADORA MORAL 589
7.2.8.9.- LA LIBERTAD FALSA Y LA LIBERTAD VERDADERA 590
7.2.9.- ***THE GOOD APPRENTICE*** 591
7.2.9.1.- EL MITO CRISTIANO. ELEMENTOS CRISTIANOS UTILIZADOS POR PERSONAJES NO CREYENTES. 591
7.2.9.2.- DIFERENCIACIÓN ENTRE EL SUFRIMIENTO Y LA MUERTE. 593
7.2.9.3.- INSUFICIENCIA DE LA PSICOLOGÍA PARA RESOLVER PROBLEMAS MORALES. 595
7.2.9.4.- LA RELIGIÓN COMO REFORMADORA MORAL. 596
7.2.9.5.- RELACIÓN ENTRE LA MORAL Y LA TECNOLOGÍA. 597
7.2.9.6.- JESUCRISTO COMO MODELO A SEGUIR EN LOS PERSONAJES BUENOS NO CREYENTES. EL SANTO COMO PERSONIFICACIÓN DE CRISTO. 599
7.2.9.7.- LA FIGURA DEL SANTO. 601
7.2.9.8.- LA ATENCIÓN A LOS DEMÁS COMO INSTRUMENTO DE PERFECCIÓN MORAL. 604
7.2.10.- ***THE BOOK AND THE BROTHERHOOD*** 605
7.2.10.1.- PERSONIFICACIÓN DEL MAL. FASCINACIÓN Y TEMOR HACIA LOS ARTISTAS DIABÓLICOS. 606
7.2.10.2.- SENTIMIENTO DE CULPABILIDAD. MUNDO DE FANTASÍA. 607

7.2.10.3.- AMISTAD Y DOLOR POR LA MUERTE DE OTROS COMO ATENCIÓN HACIA LOS DEMÁS 608
7.2.10.4.- AUTOCRÍTICA DE MURDOCH AL PLATONISMO 609
7.2.10.5.- DESMITIFICACIÓN DE CRISTO. SUSTITUCIÓN DE DIOS POR EL BIEN. LA FIGURA DEL SANTO 612
7.2.10.6.- EL ARTISTA Y EL SANTO 613
7.2.10.7- LA TEOLOGÍA DE LA LIBERACIÓN Y EL UTILITARISMO 617
7.2.10.8.- LA CONTINGENCIA EN EL MUNDO. IDEA DE DESTINO 619
7.2.10.9.- EL SANTO COMO PERSONIFICACIÓN DE JESUCRISTO 619
7.2.10.10.- LA PÉRDIDA DE LA FE EN LOS PERSONAJES RELIGIOSOS ADMIRACIÓN HACIA LA FIGURA DE JESUCRISTO 621
7.2.10.11.- LOS PELIGROS DEL PODER EN LA RELIGIÓN 623
7.2.10.12.- LA RELIGIÓN COMO REFORMADORA MORAL COMPONENTE ESTÉTICO-MÍTICO DE LA RELIGIÓN 624
7.2.10.13.- CONFLICTO ENTRE LAS FUERZAS DEL BIEN Y DEL MAL 626
7.2.10.14.- LAS FUERZAS DEL MAL YACENTES EN NUESTRO INCONSCIENTE: EL CONCEPTO DE LA 'MÁQUINA' 627
7.2.10.15.- NUEVA ACTITUD EN LA ATENCIÓN A LOS DEMÁS 629
7.2.11.- ***THE MESSAGE TO THE PLANET*** 631
7.2.11.1.- FASCINACIÓN Y TEMOR HACIA LOS ARTISTAS DIABÓLICOS 632
7.2.11.2.- IMPOSIBILIDAD DE ENCONTRAR LA ESENCIA DE NUESTRA EXISTENCIA EN ESTE MUNDO 634
7.2.11.3.- LOS LÍMITES ENTRE LO HUMANO Y LO DIVINO 634
7.2.11.4.- LOS PELIGROS DEL PODER EN LA RELIGIÓN 639
7.2.11.5.- LA EXPERIENCIA DEL SUFRIMIENTO AUTÉNTICO 641
7.2.11.6.- PERSONIFICACIÓN DE JESUCRISTO EN ALGUNOS ASPECTOS DE VALLAR 642
7.2.11.7.- EL MENSAJE AL PLANETA 647
7.2.11.8.- LA PÉRDIDA DE LA FE EN LOS PERSONAJES RELIGIOSOS LA RELIGIÓN COMO REFORMADORA MORAL 651
7.2.11.9.- EL BUENO Y EL SANTO 654
7.2.12.- ***THE GREEN KNIGHT*** 656
7.2.12.1.- LA ATENCIÓN COMO INSTRUMENTO DE TRANSFORMACIÓN DE LA VENGANZA EN PERDÓN 658
7.2.12.2.- LAS FANTASÍAS CONSOLADORAS DE LA RELIGIÓN 660
7.2.12.3.- EL BUENO Y EL SANTO 662

7.2.12.4.- LA PÉRDIDA DE LA FE EN LOS PERSONAJES RELIGIOSOS. LA RELIGIÓN SIN DIOS 665
7.2.12.5.- SIMBOLISMO RELIGIOSO 667
7.2.12.6.- LA AUSENCIA DE RAÍCES COMO ORIGEN DEL MAL 668
7.2.12.7.- PERSONIFICACIÓN DE CRISTO EN ALGUNOS ASPECTOS DE MIR 669
7.2.12.8.- CRÍTICA AL MUNDO CIENTÍFICO Y TECNOLÓGICO 671
7.2.12.9.- EL MISTERIO DE NUESTRA EXISTENCIA 672
7.2.13.- ***JACKSON'S DILEMMA*** 673
7.2.13.1.- REMORDIMIENTO Y SENTIDO DE CULPABILIDAD 673
7.2.13.2.- POSICIONAMIENTO RELIGIOSO DE LOS PERSONAJES 674
7.2.13.3.- EL CONCEPTO DE ATÉ 676
7.2.13.4.- LA NUEVA FIGURA DEL ARTISTA-SANTO 677
7.2.13.5.- RELACIÓN ARTE-RELIGIÓN 680

CONCLUSIONES 696

BIBLIOGRAFÍA 723

INTRODUCCIÓN

I think there is a way of the intellect, a sense in which intellectual disciplines are moral disciplines(.....)The honesty and humility required of the student -not to pretend to know what one does not know- is the preparation for the honesty and humility required of the scholar(.....)studying is normally an exercise of virtue as well as of talent, and shows us a fundamental way in which virtue is related to the real world.

IRIS MURDOCH. *The Sovereignty of Good.*

INTRODUCCIÓN

No cabe duda de que la novela es uno de los más puros reflejos de la sociedad de una época. Un buen novelista contemporáneo, por lo tanto, debe saber retratar la sociedad en la que vive. Pero el contexto social no lo es todo. Hay que tener en cuenta la individualidad de cada personaje: su descripción psicológica y su comportamiento, su espíritu individual y diferente con respecto a otros, y a la vez las diferentes relaciones recíprocas entre ellos, siendo todos éstos, prioritariamente, los factores que identifican a cada uno.

En definitiva, la novela debe crear la ilusión de que sus personajes tienen vida propia y una existencia independiente que no desaparece con las estrategias del autor; es decir, se sabe que se está ante una buena novela porque al leerla, ésta atrae la atención del que la lee de tal forma, que sólo se es consciente de las vidas de sus personajes y no del autor que está detrás de ellos. Y además, una vez leída, sus imágenes se graban de tal forma en las mentes de los lectores, que el impacto de éstas queda para el recuerdo.

Aparte de reflejar aspectos humanos como sentimientos, emociones, conflictos, creencias, actitudes, etc., el novelista no puede olvidar las cualidades estéticas o formales, pues parte del éxito del mensaje novelesco radica en cómo se narran y describen los acontecimientos, que, en definitiva, debe realizarse de forma bella.

Para Iris Murdoch, el buen arte debe satisfacer la búsqueda de la verdad, no el realismo:

> (.....) in good art we do not ask for realism, we ask for truth.[1]

Esto implica que al leer una novela ésta debe parecer auténtica, con cierta coherencia interna, satisfacer de alguna manera y hacer que el lector se sienta cercano a ella aun plasmando situaciones bastante improbables. Por ejemplo, los argumentos de *King Lear* o de *Much Ado About Nothing* de Shakespeare no son realistas pero son argumentos que cautivan la atención y el ánimo del lector, que se sienten porque se perciben como auténticos. Por lo tanto la novela ante todo debe ofrecer veracidad, aunque muchas veces, especialmente en el mundo contemporáneo, sea difícil el

encuentro con la misma debido a los cambios acaecidos en ciertos valores que se presentan como relativos. En definitiva, la novela es una exploración de la historia viviente, una investigación de la realidad donde los caracteres y ambientes sociales se fundamentan en una unidad que refleja los avatares presentes, prósperos y adversos, aunque también puede plasmar los pasados, o intuir los futuros.

Tampoco hay que olvidar la parte cómica de la existencia, ya que la vida no sólo es monotonía o tragedia sino que a veces se presenta de forma tan absurda que el resultado conlleva situaciones de gran contenido cómico. El novelista, por lo tanto, debe tener siempre presente el humor ya que lo cómico es también parte constituyente del ser humano.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto como fundamental en la trayectoria de un buen novelista, he considerado interesante realizar una tesis doctoral sobre Iris Murdoch, novelista británica contemporánea, que cumple con los requisitos de buena novelista y merece, por lo tanto, un profundo estudio sobre su vida y especialmente su trabajo.

Tan pronto como leemos las primeras páginas de sus novelas se advierte su gran e intensa imaginación visual con la que evoca personas, lugares, costumbres y los procesos mentales tanto emotivos como de conflictos de la conciencia. Al mismo tiempo Murdoch nos está relatando la crónica contemporánea de Gran Bretaña, que tiene universalidad, pues sus modelos se pueden aplicar a lo que es la esencia del ser humano: una batalla entre el bien y el mal, una mezcla de virtudes y defectos, de poder y amor, de verdades y mentiras, que van consolidando su destino.

Iris Murdoch refleja a través de sus novelas el comportamiento y las costumbres de los más variados personajes describiéndoles psicológicamente y abarcando las últimas cinco décadas del mundo contemporáneo. Es también curioso observar como a pesar de que a veces nos muestra situaciones bastante improbables, que en algún caso podrían rozar casi lo fantástico, especialmente en novelas tempranas, donde se aprecia cierta influencia de la novela gótica, el realismo con el que nos presenta a sus personajes hace que esas circunstancias nos resulten ciertas y auténticas. Además percibimos el destino del hombre, que encuentra dificultades para desenvolverse libremente y alcanzar la felicidad, si bien da esperanzas mediante un acercamiento al bien.

Hay que tener en cuenta que fue una de las novelistas más influyentes de los años cincuenta y sesenta en Gran Bretaña. Y entre los novelistas contemporáneos tiene la peculiaridad de que además es filósofa, publicando artículos y libros de carácter filosófico, a la vez que compagina esta labor con la de novelista. Por otro lado en España no es del todo conocida por el gran público, y menos aún su pensamiento como filósofa, razones que me han llevado a considerar procedente la labor de realizar una investigación exhaustiva y en profundidad de sus novelas y su pensamiento.

En un principio, tras leer algunas de sus novelas, me resultó interesante el comprobar que reflejaban claramente los problemas de la sociedad contemporánea y que especialmente analizaban el comportamiento individual de diferentes hombres y mujeres, lo que conducía a una reflexión posterior por parte del lector. Muy pronto me llamó la atención el hecho de que un grupo de novelas escritas en sus primeros años como novelista, años cincuenta y sesenta, ofrecían características formales similares, llenas de simbolismo y con circunstancias a veces bastante improbables manteniendo un ambiente claustrofóbico y opresivo similar al de las novelas góticas.

Sin embargo, en sus novelas posteriores pude comprobar que existía un elemento de apertura que permitía a sus personajes respirar más libremente y menos manipulados por la autora, encontrando al mismo tiempo un realismo social de gran importancia pese al uso también de ciertos símbolos. En estas novelas descubrí la gran influencia que Shakespeare significó para Murdoch.

El análisis de la evolución de la novelista en la forma de sus novelas, es decir, de novelas herméticas, con ambiente claustrofóbico, o lo que ella denomina novelas 'cerradas', a novelas con un elemento mayor de apertura, o lo que son para Murdoch las novelas 'abiertas', me llevó a buscar las claves de identificación y unión entre las obras de un periodo y otro. Los elementos comunes, ya hemos mencionado que ambos periodos tienen un contenido descriptivo e interpretativo de la sociedad contemporánea, reflejados en sus personajes, eran conceptos similares tales como conflictos de ideas, egocentrismo y aislamiento en un mundo de falsedad, crisis afectivas y crisis de fe.

Así es como Murdoch definió la novela 'cerrada' y 'abierta':

> The open novel contains a lot of characters who rush about independently(...) the plot to some extent situates them in a pattern but does not integrate them into a single system(....)The closed novel has fewer characters and tends to draw them, as it were, toward a single point. *Under the Net* and *The Flight from the Enchanter*, were, I think, 'closed', *The Sandcastle* and *The Bell* 'open'. The advantage of the open novel is that it is bright and airy and the

> characters move about freely; it is more like life as it is normally lived. It's disadvantage is that it may become loose in texture and it is more difficult to make the structure evident. A closed novel is more intensely integrated but may be more claustrophobic in atmosphere and the characters may lose their sense of freedom.[2]

Hay que tener en cuenta que no todas las novelas de Murdoch donde el ambiente puede resultar más claustrofóbico al tender todos sus personajes hacia el mismo foco central y dar así la impresión de que pierden su sentido de libertad, es decir, lo que Murdoch denomina novelas 'cerradas', son novelas con rasgos góticos. *Under the Net* es, en este sentido, una novela cerrada y, sin embargo, no es una novela con influencia gótica. También hay que tener en cuenta que no en todas las novelas que Murdoch denomina 'abiertas' aparece la influencia directa de Shakespeare. Tal es el caso de su temprana novela *The Bell.*

También me llamó la atención el hecho de que una gran mayoría de sus personajes habían sido o eran artistas, algunos de ellos fracasados. Estos artistas intentaban crear nuevos conceptos y formas, y normalmente se caracterizaban por su insatisfacción ante la vida y su insaciable necesidad de querer dar respuestas a todos los interrogantes que la vida les planteaba. En otros personajes se advertían preocupaciones metafísicas acerca del destino del hombre y su comportamiento en el mundo.

Profundizando algo más observé que en sus novelas principalmente se reflejaban, junto a un gran contenido moral y una gran caracterización psicológica, temas relacionados con el arte como valor universal de todo ser humano -que es único y diferente a los demás-, las diferentes relaciones afectivas y de pareja y los conflictos ocasionados por éstas, y problemas religiosos, conceptos todos envueltos por la idea de la contingencia del mundo y la predisposición de nuestra existencia tanto al azar como a lo necesario.

Todo ello me llevó a interesarme en sus escritos filosóficos y sentí gran curiosidad por descubrir si sus teorías como filósofa coincidían o no con el pensamiento de sus personajes. Como consecuencia de todo lo expuesto, tras considerar oportuno estudiar en profundidad el legado gótico y shakesperiano respectivamente en sus novelas y dedicar un capítulo a cada uno, ello me llevó a la necesidad e interés por estudiar los tres aspectos que considero más fundamentales de la psicología moral de Murdoch: el arte, las relaciones afectivas (o de pareja) y la religión, y la relación respectiva de estos aspectos con la moral, siendo los temas que aparecen englobados en los tres últimos capítulos de esta tesis y que responden a la configuración de la

estructura conceptual interna de sus novelas. A veces, dentro de cada uno de estos tres grandes núcleos también aparecían pequeñas interconexiones entre el arte y la religión, el arte y las relaciones afectivas o éstas y la religión.

Parto, pues, de la hipótesis de que su formación como filósofa de alguna forma le ha condicionado temas e ideas que aparecen en sus novelas, no queriendo esto dar a entender que se le tenga que tachar con el apelativo de novelista filosófica sino que más bien se le puede definir como una novelista de tradición de realismo social que introduce en sus novelas aspectos de filosofía, preferentemente moral, pues salta a la vista este aspecto al leer cualquiera de sus novelas donde se hacen referencias, por ejemplo, a Platón o Wittgenstein. Presupongo, por lo tanto, que su pensamiento filosófico ha determinado en parte el contenido de sus novelas y la caracterización moral de sus personajes.

He relacionado unas novelas con otras encontrando puntos en común y unido en varios grupos gran parte de ellas basándome en su temática e influencias, coincidiendo en gran medida estas clasificaciones a su vez con la evolución temporal de la elaboración de las mismas. Dada la gran extensión en el número de las novelas y habiendo incluido parte de las mismas al estudiar los aspectos góticos y la influencia de Shakespeare, al hacer el estudio de la religión, el arte y las relaciones afectivas, aludiré principalmente al resto de ellas aunque mencione más superficialmente a algunas incluidas en los capítulos anteriores. También he analizado el hecho de que algunos acontecimientos y circunstancias de su vida quedan reflejados en su novelística.

El legado de la novela gótica en sus propias novelas me parece imprescindible para comprender la evolución novelística de Iris Murdoch. Estas novelas, centradas en un periodo que abarca desde 1956, fecha de la publicación de su segunda novela, *The Flight from the Enchanter,* hasta 1969, con la aparición de *Bruno's Dream,* preceden en el tiempo, por un lado, a casi todas las novelas que ella denomina 'abiertas', que, según Murdoch, representan mejor la realidad. Por otro lado, también preceden a las novelas donde la influencia de Shakespeare, como dije, brilla de una forma muy personalizada y magistral, especialmente *The Black Prince* de 1973 y *The Sea, The Sea* de 1978.

A partir de 1968, con la excepción de *Bruno's Dream* que se publicó en 1969 y ligeras gotas o pinceladas góticas que caerán de vez en cuando en novelas posteriores, Murdoch dejará definitivamente la novela gótica y 'cerrada' para adentrarse progresivamente en novelas abiertas de carácter místico y religioso dentro de una

estructura bella y coherente, donde toma de Platón su concepto del bien como realidad transcendente y donde muchos de sus personajes protagonistas rozan la santidad. En estas novelas posteriores se percibe una intensa caracterización psicológica de los personajes en un marco formal que no obstaculiza sus trayectorias personales respectivas. En definitiva su novelística se define por una tensión entre una visión espiritual y mundana, conflictos entre el bien y el mal, la verdad y la mentira, la realidad y la fantasía.

Hay que tener en cuenta que aunque ha habido una evolución en su pensamiento filosófico comenzando con una admiración hacia el existencialismo de Sartre, del que se separó muy al principio de su trayectoria como novelista, hasta adentrarse en posturas más místicas y de reflexión religiosa, sin embargo en otros aspectos, como en su admiración por Shakespeare, no ha existido tal evolución pues siempre existió en ella la admiración hacia el gran dramaturgo.

Principalmente, la influencia de Shakespeare se deja notar a partir de 1968, año de la publicación de su undécima novela *The Nice* and *the Good*, de una forma más compatible con los talentos de la novelista, especialmente en el sentido de que, al igual que Shakespeare, al unir realismo con simbolismo, tratará de que sus personajes respiren libremente y no necesariamente todos formen parte del núcleo principal sino que tendrán vida propia individual, es decir, lo que ella denomina sus novelas abiertas, 'open novels'. Pero al mismo tiempo, influida por Shakespeare, será consciente de que deben de incluirse en la estructura o mito de la novela, tratando de que éste sea lo más maravilloso posible y que se acomode al propósito del trabajo en cuestión. Ha declarado que Shakespeare tiene

> an extraordinary ability to combine a marvellous pattern or myth with the expansion of characters as absolutely free persons, independent of each other- they have an extraordinary independency, though they are also kept in by the marvellous pattern of the play.[3]

En otra entrevista, hablando también de Shakespeare, ha comentado que sus personajes existen libremente, sin embargo

> serve the purpose of the tale.[4]

Esto equivaldría a decir que Murdoch lo que pretende es la combinación del carácter abierto y cerrado dentro de la misma novela dividiendo su interés entre

personaje y mito o estructura. Así lo expresó concluyendo su exposición sobre las novelas cerradas y abiertas:

> Ideally, and if one were a great writer, one could, I think, combine both these things in a single work and not have to oscillate between them.[5]

En su lucha por conseguir una armonía perfecta entre personajes y unidad formal, ya que, especialmente en algunas de sus primeras novelas la estructura mítica ha destacado sobre la caracterización de los personajes, desea crear personajes con una sólida caracterización psicológica que les permita desenvolverse libremente y, en lo posible, no dejarse vencer por el mito o estructura general. Comparto con Conradi, en su libro *Iris Murdoch. The Saint and the Artist*, la opinión de que este problema que se plantea en las novelas de Murdoch básicamente radica en su propio conflicto entre desear que sus personajes sean libres y su creencia en que los seres humanos no somos libres del todo. De ahí el gran interés de Murdoch por describir nuestra naturaleza contingente.

En casi todas sus novelas, como se verá en el capítulo dedicado a la influencia de Shakespeare en Murdoch, se deja entrever mediante ligeros matices su presencia. Murdoch siempre ha sentido una gran admiración por Shakespeare y Tolstói como los escritores que mejor consiguieron crear la ilusión de que sus personajes fueran libres. También ha admirado en las obras de Shakespeare su contenido moral sin ser dogmático sino con un elemento de apertura. Especialmente a partir de 1970 con la publicación de *A Fairly Honourable Defeat* la influencia de Shakespeare se dejará notar en su interés por el teatro.

El filósofo con el que Murdoch se siente más identificada es con Platón en cuanto a la convicción de que todos somos artistas al crear o bien imágenes verdaderas con nuestra imaginación, palabra positiva para Murdoch, acercándonos así a la realidad del otro, o imágenes falsas y egoístas con nuestra fantasía, palabra que considera negativa, como en el caso de los existencialistas o personajes que aparecen en sus novelas góticas. En la medida en que creemos imágenes de una forma u otra, construiremos nuestra vida moral positiva o negativamente. Tanto para Platón como para Murdoch nuestra vida moral es análoga a la del arte puesto que para que el artista refleje la realidad debe de prestar atención a lo que hay a su alrededor, de la misma forma que nosotros sólo alcanzaremos plenitud moral si hacemos lo mismo. Murdoch, pues, toma la idea de Platón de que la finalidad del ser humano es el encuentro con la realidad, aunque es una labor difícil debido al egoísmo natural que hay en nosotros.

Esta idea del arte y el papel del artista es fundamental para la comprensión de toda la novelística de Murdoch (y por lo tanto para comprender el análisis empírico de esta tesis), siendo un tema que ya enfatiza en su primera novela y continúa a lo largo de toda su trayectoria como novelista.

De la misma forma que la relación entre el arte y la moral impregna toda su novelística así ocurre con la relación entre la moral y las relaciones afectivas, ya que la forma en que miramos al exterior determina, en ambos aspectos, la calidad de esas relaciones. Murdoch en este sentido toma de Freud la idea de 'la máquina' que todos llevamos dentro, que simboliza el egoísmo natural del ser humano, y que impide ver con claridad y respetar a otro u otros seres humanos.

Finalmente en el tercer gran bloque de este trabajo vemos como Murdoch nos motiva a la reflexión mostrándonos la posibilidad de que se produzca un cambio en nuestra existencia hacia el bien, dejando a un lado el egoísmo y basándose en la desmitificación de Dios, que ella sustituye por el Bien y el amor de Cristo a los hombres.

Teniendo en cuenta lo dicho hasta ahora, en esta tesis doctoral analizaré la novelística de Iris Murdoch basándome en la psicología moral de sus personajes, utilizando para ello, además de la detallada lectura y análisis de las fuentes primarias-sus novelas-, abundante crítica literaria de las mismas así como el pensamiento filosófico de la novelista a través de sus libros y artículos de filosofía moral, y la lectura de entrevistas a la novelista en cuestión.

He tomado como punto de partida los libros y textos filosóficos de Murdoch para la comprensión de muchos de los temas que plantea en sus novelas. Hay que mencionar que Iris Murdoch antes de ser novelista enseñó Filosofía en Oxford.

Aun exponiendo el carácter filosófico-moral y psicológico del que va a ser objeto la tesis, desearía señalar que el carácter fundamental de la misma va a ser literario, dada mi especialidad.

Al analizar sus obras se impone la necesidad de incluir una valoración crítica propia asumiendo el riesgo que esto supone pero ineludible en toda tesis. Así, aludiré a las cualidades que considero que tiene como novelista al igual que sus fallos y limitaciones, sus teorías acerca del arte y la novela, sus preferencias literarias y filosóficas, influencias y fuentes.

Como veremos más adelante, una de las ideas que impregna tanto la filosofía como la novelística de Murdoch es la que alienta a sus lectores a no encerrarse en si mismos sino que traten de percibir y comprender el mundo exterior que les rodea y que sólo a través de este contacto se acercarán a la realidad.

Teniendo en cuenta esta teoría, he considerado necesario, antes de centrar mi análisis en la obra de Iris Murdoch, realizar un breve estudio de la situación histórico-social y literaria del mundo contemporáneo de la novelista.

Por las razones expuestas hasta ahora he considerado oportuno, por lo tanto, empezar mi trabajo con un primer capítulo introductorio a la novelista: ***IRIS MURDOCH EN EL PANORAMA LITERARIO BRITÁNICO***. Desearía señalar que en este capítulo introductorio en ningún momento he pretendido profundizar en ninguno de los autores que menciono sino que el objetivo fundamental es enmarcar a Iris Murdoch dentro del panorama socio-político, económico y cultural que le ha tocado vivir y por lo tanto, comprender mejor su mundo moral y literario.

Es en el segundo capítulo, ***IRIS MURDOCH: NOVELISTA DE NUESTRO TIEMPO,*** donde inicio mi análisis empírico abordando los siguientes apartados:

1.-RELACIÓN ENTRE SU VIDA Y SU OBRA, 2.-SUS PRINCIPALES INFLUENCIAS, 3.-SU PENSAMIENTO FILOSÓFICO Y TEORÍAS DE LA NOVELA, clave para comprender la motivación e interés en su novelística, 4.-BREVE ANÁLISIS PRELIMINAR DE SUS NOVELAS, exponiendo los temas más relevantes de cada una de sus veintiséis novelas y aludiendo a otros temas de interés general que, debido a la extensión de su trabajo, me es imposible, pese a la detallada investigación, citas y notas que he recopilado, abordar en detalle, aunque a veces aluda a ellos dada, en muchos casos, la estrecha relación que guardan con los demás capítulos de la tesis. 5.-RASGOS REITERATIVOS Y COMUNES EN SUS NOVELAS, tanto a nivel formal como de significado, y 6.- EL TIPO DE NOVELISTA que encontramos en sus novelas.

En un tercer capítulo abordaré los ***ASPECTOS GÓTICOS***, donde, como veremos, los personajes se dejan llevar por sus fantasías egoístas y por un Romanticismo negativo. La influencia de elementos góticos en sus novelas precede en el tiempo a una influencia fuertemente shakespeariana.

A continuación abriré un cuarto capítulo dedicado a ***SU MODELO SHAKESPERIANO***, que como ya expuse, inicia un periodo de novelas 'abiertas', que combinan algunos rasgos de las novelas cerradas, y en términos generales de carácter más positivo, y donde, la función del artista y el arte es fundamental así como la unión de realismo y simbolismo.

Continuaré en el capítulo quinto ***LA RELACIÓN ENTRE LA MORAL Y EL ARTE***, tema que Murdoch plantea ya en su primera novela y que considero fundamental para la comprensión de esta novelística ya que, como expuse, Murdoch nos considera a todos artistas desde el momento en que creamos o bien imágenes verdaderas con nuestra imaginación o falsas y egoístas con nuestra fantasía, y según produzcamos imágenes de una u otra forma, construiremos nuestra vida moral positiva o negativamente. Este aspecto impregna prácticamente toda su novelística y queda determinado por el grado de percepción o atención, palabra clave en el pensamiento de Murdoch, hacia los demás. Todos sus personajes:

a) Se encuentran en su mundo egoísta de creación de falsas imágenes y teorías y no salen de él, no evolucionando moralmente. Su percepción o atención hacia los demás es, por lo tanto, nula o equivocada. En este grupo se encuentran los existencialistas solipsistas, que aunque en algún momento tengan un anhelo romántico de redención, vuelven a su postura de egocentrismo. Murdoch nos presenta muchas veces esta situación por medio del mito de la Caverna de Platón a través de escenas interiores con fuego y candelabros como en *The Unicorn* o *A Severed Head*, donde sus personajes piensan equivocadamente que el fuego es ya la realidad, y se quedan observándolo pues para ellos es más acogedor y agradable que salir de la caverna, por ejemplo, Randall Peronett de *An Unofficial Rose* y Carel Fisher de *The Time of Angels*.

b)Los que progresan espiritualmente prestando atención al exterior en algún momento de sus vidas pero que finalmente se dejarán seducir por el mundo convencional del confort, por ejemplo Effingham Cooper de *The Unicorn* y Henry Marshalson de *Henry and Cato*. Es decir, los que, según Murdoch en *The Sovereignty of Good*,

> return to the cave.[6]

c) Los que realmente consolidan la atención fuera de su persona y aprenden a 'ver', palabra favorita de Murdoch, a seres individuales diferentes a su propio yo y se acercan al Bien. Perciben que sólo a través del amor a los otros pueden acercarse a la

realidad del mundo, por ejemplo el artista Jake de *Under the Net* y, en mayor grado, los aspirantes a santos Anne de *Nuns and Soldiers*, y Jenkin de *The Book and the Brotherhood*.

Como ya expuse, puesto que el tema de la percepción está totalmente relacionado con las distintas relaciones afectivas, eróticas o amorosas que aparecen en sus novelas pudiendo también incluir a sus personajes en este sentido en uno de los apartados anteriores -a), b), o c)-, e impregnando también todas sus novelas este tema, he considerado referirme a él en el capítulo sexto: ***RELACIÓN MORAL-RELACIONES AFECTIVAS.***

Finalmente cierro mi análisis empírico con el capítulo séptimo acerca de ***LA RELACIÓN MORAL-RELIGIÓN***, donde se incluyen sus más recientes novelas preferentemente y donde Murdoch, invadida por la mística, nos expone sus preocupaciones actuales que corresponden sin duda a las preocupaciones de nuestra sociedad contemporánea, principalmente el papel de la religión y la moral en un mundo sin Dios.

Notas

[1] Murdoch, Iris. Gifford Lectures (1982). En Conradi Peter, *Iris Murdoch. The Saint and the Artist.* The Macmillan Press LTD, (London, 1989), p. 5.

[2] Anon. "Mainly about Authors" (entrevista), *Bookman*, (Noviembre 1958), p. 26.

[3] Bryden, R.; Byatt A. S. "Talking to Iris Murdoch", *Listener*, (14 Abril 1968), pp. 433-434.

[4] Magee, Brian. (1978) *Men of Ideas: Some Creators of Contemporary Philosophy*, (entrevista). (London), pp. 264-284.

[5] Anon, op., cit., p. 26.

[6] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good* , Routledge and Kegan Paul, (London 1970), p. 96.

1.- IRIS MURDOCH EN EL PANORAMA LITERARIO BRITÁNICO

La sensibilidad literaria ha precedido siempre en nuestro siglo a los acontecimientos históricos, que han venido a confirmarla: La literatura sigue siendo el único barómetro que permite prever el porvenir y comprender el presente. Y es que quienes la hacen presienten el tiempo que va a hacer mañana, el viento moral o inmoral que va a soplar, los huracanes de la historia.

R. M. ALBÉRÈS. *Panorama de las Literaturas Europeas. 1900-1970*

1.- IRIS MURDOCH EN EL PANORAMA LITERARIO BRITÁNICO

Los años cincuenta se caracterizan por la gran variedad ideológica, temática y formal de sus novelistas, totalmente diferentes a Virginia Woolf y sus seguidoras, principalmente en los años veinte, que formaban un grupo tan amplio, uniforme y coincidente.

Estos años cincuenta marcaron un gran cambio político y social en Gran Bretaña. Hubo varios factores que contribuyeron a este cambio:

-En 1931 el Imperio Británico terminó como institución y fue sustituido por la Commonwealth. Después de la Segunda Guerra Mundial la mayoría de los territorios coloniales se independizaron.

-En 1947 la India se independizó y en 1956 ya había una integración política y administrativa por la "State Reorganization Act".

-El canal de Suez, que había estado bajo control británico desde 1936, fue nacionalizado por Egipto en 1956.

-Después de la Segunda Guerra Mundial hubo una victoria del partido laborista en 1945, el "Welfare State" adquirió gran importancia, y hubo un intento de configurar un Estado basado en nuevas concepciones creándose un nuevo sentido de solidaridad social. Pero en 1951 los conservadores ganaron las elecciones con Churchill, manteniéndose en el poder hasta 1964. Hacia 1956 la ideología de izquierdas estaba decepcionada y confirmó el estado de ruina en el que los conservadores se encontraban.

-La santidad del matrimonio, la vida familiar, la religión, la Iglesia e incluso los tabúes acerca del sexo fueron cuestionados y debatidos más que nunca.

-Todas las referencias intelectuales se abandonaron y hubo una nueva aproximación psicoanalítica que discrepaba en parte con las ideas de Freud acerca de que los actos humanos son producidos por deseos donde el apetito sexual es el único factor. Esta presentación de la realidad cambió.

Se produjo un pesimismo generalizado que, como resultado, trajo la filosofía del Existencialismo.

Según Pérez Minik,

> la quiebra total del Imperio Británico tuvo que producir en los hombres y mujeres de Gran Bretaña un impacto terrible en todas las clases sociales. Desde la época isabelina hasta nuestros días la novela insular había dado testimonio de la vida de este imperio. Primero en forma de utopías, más tarde se proyectó hacia países conquistados por la fuerza y por último(....)el reconocimiento de unos derechos humanos y las lacras de la colonización.[1]

Ahora con el imperio roto había que empezar de nuevo. Los jóvenes iracundos británicos querrán destruir el orden establecido hasta poner en marcha una revolución con Osborne a la cabeza con su "Jimmy Porter" de *Look Back in Anger*, la que corresponde a un pueblo que gozó siempre de una decente libertad política.

Por otro lado, según Albérès, R. M. en su libro de 1972 *Panorama de las Literaturas Europeas 1900 -1970*, el hombre había sido puesto en cuestión en cuanto a su coherencia y su unidad. Las circunstancias de los años 39 al 45 que le habían puesto a prueba y donde lógicamente se verá inundado de pesimismo, van a desembocar en una visión nueva:

> el ser humano está movido por fuerzas brutales y elementales, cuya combinación es bastante triste.[2]

Ahora no se trata de sondear el misterio de sensibilidades delicadas, o, como diría Iris Murdoch, del gran caudal interior que posee el ser humano para la reflexión, tomando a ésta como punto de partida para después actuar correctamente y atender mejor a la realidad que nos rodea aceptándola, sino, según Albérès,

> de auscultar a un enfermo que es un ser agrio, cuyas reacciones complejas sólo ocultan el vacío interior y la complicación aparente.[3]

Es decir, traduciendo las palabras de Nathalie Sarraute, Albérès continúa:

> El hombre moderno, cuerpo sin alma, impulsado por fuerzas hostiles, no era, en definitiva más que lo que aparentaba ser desde fuera. La torpeza inexpresiva, una mirada superficial abandonada en si mismo, no ocultaba movimientos interiores.[4]

Tras siglos de humanismo optimista y de novelas psicológicas inundadas de emotivas relaciones humanas, he aquí la denuncia de todo lo que el hombre oculta de pueril, de trivial, de miserable y de inhumano, tal y como lo habían presentido algunos antes de nuestra época. Se denuncia el vacío y la incoherencia interior. En esta línea aparecen algunas novelas de Murdoch donde se plasma la frivolidad, el irracionalismo y la corrupción del ser, como en *The Flight from the Enchanter, A Severed Head, The Time of the Angels* o *The Unicorn.*

Pero paradógicamente y debido a esta vaciedad, corrupción y frivolidad en el ser humano, también aparece en general en la literatura europea el tema del drama interior unido a una idea de destino casi patética y espiritual en cuanto a la moral del individuo. Hay un redescubrimiento de la vida interior. En esta línea se encuentran muchas novelas de Murdoch como *The Bell.*

Es curioso observar como en la historia de la novela inglesa aparecen casi por la misma fecha de los años cincuenta dos estados de conciencia muy opuestos que se manifiestan con distintos objetivos tanto a nivel ideológico-moral y temático como formal a través de dos corrientes diferentes de escritores: a) la de los 'jóvenes iracundos' (angry young men), más situados dentro de las convenciones de la narrativa vigente, como John Wain, Kingsley Amis, Doris Lessing, John Brain y Alan Sillitoe, que, aunque muy revolucionarios al denunciar aspectos de la actividad humana, se muestran respetuosos con los cánones del realismo establecido; y b) otro grupo minoritario de extracción más intelectual, de refinamientos más acabados y de preocupaciones más transcendentales, de formas simbólicas y alegóricas, como William Golding, Muriel Spark e Iris Murdoch, muy agitados por problemas religiosos, filosóficos y éticos donde el destino del ser humano y su libertad son temas importantes reflejados por medio de mitos y símbolos.

Considero oportuno anotar aquí que Murdoch, si bien utiliza estos recursos, los sabe compaginar formalmente con un gran realismo social y una detallada caracterización psicológica, fruto de su admiración por la tradición hacia los grandes escritores del siglo diecinueve. Por otro lado, como veremos en el segundo capítulo, aunque a Murdoch se le ha tratado de encajar en uno de los dos grupos citados anteriormente, representa a una novelista única tanto a nivel formal como en su pensamiento dentro de la generación inglesa de los años cincuenta.

Dentro de la gran variedad literaria esta etapa de los años cincuenta se caracterizó por el lanzamiento de nuevos novelistas, muchos de los cuales se

convertirían en notables escritores. En 1950 una nueva escritora llamada Doris Lessing publicó su novela *The Grass is Singing*. En 1952 Angus Wilson se dio a conocer como novelista con *Hemkock and After*, y Paul Scott, novelista del moribundo imperio indio, escribió *Johnie Sahib*. En 1953 Ian Fleming comenzó dando vida a James Bond con *Casino Royale* y John Wain publicó *Hurry on Down*, donde aparece una crítica a la sociedad convencional del momento.

En 1954 se produjeron tres debuts admirables. Kingsley Amis publicó *Lucky Jim*, Iris Murdoch *Under the Net*, y William Golding *Lord of the Flies* siendo las tres sus primeras novelas respectivas y ejerciendo estos novelistas gran influencia en sus lectores y en el panorama literario de la época. En 1956 llegó *Time for a Tiger* de Anthony Burgess, Iris Murdoch publicó su segunda novela, *The Flight from the Enchanter*, y en 1957 Muriel Spark publicó *The Comforters* y John Braine *Room at the Top* entre otros. Murdoch en este mismo año publicaría su tercera novela, *The Sancastle*. En 1958 Alan Sillitoe publicó *Saturday Night and Sunday Morning* y Murdoch *The Bell*, su cuarta novela. En 1959 Andrew Sinclair *The Breaking of Bumbo*.

Ya en 1960 David Storey publicó *This Sporting Life* y Edna O'Brien *The Country Girls*. En los años siguientes emergieron John Fowles, Margaret Drabble y John Le Carré.

En esos momentos se hablaba del resurgimiento literario de los años cincuenta y de la necesidad de crear un movimiento de la postguerra. Se hablaba acerca del tipo de vida contemporánea que se estaba viviendo. En 1954 *The Spectator* identificó un 'New Movement' en poesía, caracterizados por la ironía y su rechazo al Romanticismo. Con la producción teatral de *Look Back in Anger* de John Osborne en 1956, año de la crisis del canal de Suez, se habló mucho de un nuevo drama británico y de lo que se llamó 'theatre of the anger'. Este drama se convirtió en todo un símbolo del descontento generacional pues a través de su protagonista, Jimmy Porter, Osborne lanzará un ataque contra el marasmo intelectual social y en general contra la actitud pasiva de la sociedad que seguía fiel a los cánones establecidos.

Se hicieron intentos similares para clasificar la novelística de los años cincuenta, siendo su más común descripción como la ficción de 'the angry young men'. Pero este concepto de alguna forma era limitado ya que muchos de los escritores, tal era el caso de Iris Murdoch, ni eran muy jóvenes, ni sentían ninguna queja ni disconformidad ante la sociedad y muchos de ellos eran mujeres.

Hubo realmente una vertiente hacia el realismo en algunos escritores, aunque ciertamente no en todos ellos. Hubo también una inclinación hacia el conocimiento de la relación entre la ficción contemporánea y la gran tradición de la novela inglesa. Y así, según Malcolm Bradbury en *The Modern British Novel*, Angus Wilson rindió homenaje a Dickens, John Wain y, después, Margaret Drabble a Arnold Bennet, Kingsley Amis a Henry Fielding, Sillitoe y Storey a Lawrence.

Murdoch a lo largo de su evolución como novelista rinde homenaje también a Jane Austen en cuanto a la descripción del nivel socio-cultural, a George Eliot en cuanto a ciertos matices intelectuales y éticos y también a Dickens principalmente en cuanto a su temática de sentimientos humanos y descripciones de Londres. Se sintió también fuertemente influenciada por los tres en cuanto a la caracterización realista de sus personajes. Tanto George Eliot como ella fueron maduras pensadoras antes de que se convirtieran en novelistas.

Por otro lado algunos de estos escritores también se vieron influenciados por escritores extranjeros y con tendencias más modernistas: Wain también rindió homenaje a Flann O'Brien, que publicó, al estilo de la novela experimental *Murphy* de Beckett, su *At-Swim-two-Birds*. Iris Murdoch dedicó su primera novela al surrealista francés Raymond Queneau, y hubo una considerable influencia de la ficción americana contemporánea y de los existencialistas franceses, como Jean Paul Sartre, que influyeron especialmente en los temas y emociones de la novela británica de los años cincuenta, como por ejemplo en la novelística de Murdoch. Tolstói y Dostoievski también influyeron en Murdoch en cuanto a la caracterización realista de personajes y ambientes.

Por esta época el irlandés Samuel Beckett, cuyo trabajo también se encuentra en una vertiente existencialista, publicó su obra dramática *Waiting for Godot* (1955) iniciando el 'teatro del absurdo'. En casi todas los trabajos de Beckett aparece esa atmósfera de vacío metafísico que Kafka ya había introducido en la novela. El patetismo de Beckett expresa, paradógicamente, que el hombre no tiene nada que decir, que espera y que nada llega. También muestra que la conversación o comunicación humana es uno de los grandes fracasos del hombre.

En algunos escritores como Cooper y Snow hubo un acercamiento hacia temas provincianos y un distanciamiento con respecto a los que las ciudades podrían plantear, haciendo así revivir la novela regional. Se dejaba notar una protesta contra el 'Establishment', y algunos personajes de estas novelas se sienten alienados o 'outsiders',

o bien son forasteros reales: Charles Lumley en *Hurry on Down* de Wain, Jim Dixon en *Lucky Jim* de Kingsley Amis o Jake Donhague en *Under the Net* de Murdoch.

El debate acerca del realismo que apareció, como hemos visto, a lo largo de los años cincuenta y que rendía homenaje a la tradición empezó a cuestionarse. Algunos escritores empezaron a distanciarse de él y fueron hacia visiones más fantásticas y alegóricas. Esto se convirtió en uno de los intereses más fuertes de la novela británica de los años sesenta. Escritores como Angus Wilson, William Golding, Doris Lessing, Muriel Spark, David Storey, Anthony Burguess e Iris Murdoch tenderían hacia perspectivas más fantásticas y alegóricas en las novelas. Murdoch además experimentaría con la novela gótica representada principalmente por *The Unicorn* (1963), *The Italian Girl* (1964) y *The Time of the Angels* (1966); y Robert Scholes llamaría a sus novelas 'fabulations', que según él eran

> less realistic and more artistic kind of narrative (.....) more concerned with ideas and ideals, less concerned with things.[5]

Las novelas de Murdoch de los sesenta, llenas de elementos fantásticos, alegorías, metáforas, símbolos y mitos, realmente responden a esta definición a pesar de su defensa de la novela realista.

Por otro lado el 'Nouveau Roman' francés se pondría de moda, prescindiendo de la psicología y narrativa tradicional. Se acercaban, según Malcolm Bradbury,

> to Samuel Beckett's notion of a writing of "nameless things" and "thingless names".[6]

y experimentaron con la narrativa lanzando a la novela hacia una nueva búsqueda de la realidad. Nos ofrecería un mundo deformado y dislocado por problemas del conocimiento. En esta vertiente escribieron autores como Michel Butor y Nathalie Sarraute.

La década de los setenta fue un periodo de crisis. Tuvo lugar la derrota y retirada en la guerra del Vietnam, el escándalo político de Watergate, la dimisión del presidente norteamericano y la crisis internacional del petróleo. En Inglaterra la recesión creció, hubo problemas de terrorismo en el Norte de Irlanda, huelga de mineros, crisis económica, culminando todo ello en "the Winter of Discontent" en 1978 que abrió el camino a Margaret Thatcher.

Una notable característica de los años setenta fue el regreso a temas históricos como el declive del Imperio Británico. El feminismo floreció y tuvo una fuerte influencia en la década. En 1969 se fundó el premio Booker de ficción que cubría ficción escrita no sólo por Gran Bretaña sino por los países de la Commonwealth y que Murdoch ganaría en 1978 con *The Sea, The Sea* y William Golding con *Rites of Passage* en 1980.

Estos años supusieron para Murdoch un lanzamiento definitivo como novelista pues, desde la publicación de *A Fairly honourable Defeat* (1970), una nueva etapa más realista, con más seriedad moral y mayor madurez artística comienza, donde ya no se aprecia división entre novelas cerradas y abiertas sino que a menudo aparecen combinados los dos géneros en un sólo libro, equilibrando y aportando de esta forma el mismo peso estético al mito y a la psicología de los personajes, a la estructura de la novela y a la caracterización. En esta década consiguió tres importantes premios literarios: el Tait Black Memorial Prize por *The Black Prince* (1973), el Whitbread Prize por *The Sacred and Profane Love Machine* (1974) y, como se mencionó, *The Sea The Sea* (1978) le valió el Booker Prize. Además publicó *An Accidental Man* (1971), *A Word Child* (1975) y *Henry and Cato* (1976).

Por otro lado se recuperó la fantasía y la novela a modo de cuento de hadas como en Angela Carter con *The Infernal desire Machines of Doctor Hoffman* (1972) y *The Bloody Chamber* (1979). Destacaron Martin Amis (hijo de Kingsley Amis) e Ian McEwan, que intentaron unir aspectos sociales de la ficción británica con problemas psíquicos y sexuales a través del moralismo y la sátira hacia perversas fantasías internas y una realidad externa grotesca.

En 1979 Margaret Thatcher es nombrada Primer Ministro del gobierno británico y un año después, a través del Atlántico, los americanos eligieron a Ronald Reagan. En 1984 Gorbachov subió al poder en Rusia con su 'perestroika'. En esta década de los ochenta el sueño de una Europa unida se hizo realidad. Época de los ordenadores y de los comienzos del teléfono móvil y en general de la alta tecnología, que Murdoch criticará en las novelas de esta época como en *Henry and Cato* (1976) o *The Good Apprentice*(1985), y de la epidemia del SIDA. En 1989 se derrumbaría la muralla de Berlín, presagio de los grandes cambios políticos de la década de los noventa.

El tema del dinero fue una constante en las novelas de la época como *Money: A Suicide Note* (1984) de Amis. Otros autores como Ackroyd con *The Great Fire of London* (1982), basada en *Little Dorrit* de Dickens, y A. S. Byatt con *Possession*

(1990), establecieron un puente entre la época victoriana y la presente. También se volvieron a recordar los desastres de la guerra y el Holocausto como en *The Empire of the Sun* (1984) de J. G. Ballard y en novelas de Murdoch como *The Message to the Planet* (1989). Se trataron también visiones apocalípticas del futuro. La novela gótica se volvió a tratar con temas de violencia sexual. Los temas literarios se extendieron a otros lugares como África y Arabia debido al distinto origen de sus autores. La novela regional también se impuso tratando, por ejemplo, los conflictos del Ulster. En estos años ochenta, además de la citada novela de Murdoch, ésta publicó: *Nuns and Soldiers* (1980), *The Philosopher's Pupil* (1983), *The Good Apprentice* (1985) y *The Book and The Brotherhood* (1987), siendo estas dos últimas finalistas del premio literario Booker.

Ya en la década de los noventa McEwan con *The Innocent* (1990) tratará el tema de la caída de la muralla de Berlín de forma simbólica. Se ha continuado con lo grotesco, lo fantástico y lo gótico. La etapa de la postguerra definitivamente ha terminado y ahora se mira hacia lo que nos depara el siglo veintiuno en una época de grandes interrogantes metafísicos y profunda inseguridad que suponen un gran reto para los novelistas actuales como Murdoch, que publica *The Green Knight* (1993) y *Jackson's Dilemma* (1995). Terrores ambientales nos acosan, como la capa de ozono, y la manipulación genética está en alza. Nuestros placeres se han convertido en nuestros dolores como la comida alta en colesterol, la bebida alcohólica, el sexo y el tabaco, que nos amenazan con dañarnos; y el desempleo es ahora nuestro tormento. Las mujeres se casan más tarde o no se casan y lo mismo les ocurre a los hombres. La corrupción política nos acosa y también es la época del abuso a menores y visitas extraterrestres, temas que aparecen en varias novelas de Murdoch como *The Nice and The Good* y *The Philosopher's Pupil*. En Occidente se habla cada vez más de una espiritualidad con matices orientales y budistas, que Murdoch refleja en algunas de sus novelas como *The Sea, The Sea*. Es el momento para una reflexión profunda que ofrezca una nueva espiritualidad a un mundo tecnológico, consumista y que ya no cree en Dios, basada en el amor desinteresado al prójimo, constituyendo esta reflexión uno de los temas cruciales en la últimas novelas de Murdoch. Todos estos tema son el punto de mira de nuestros más recientes escritores.

Muchos de los novelistas que florecieron en los años cincuenta y sesenta -Doris Lessing, Iris Murdoch, Kingsley Amis, Muriel Spark, A. S. Byatt y otros tantos- continúan escribiendo. Y así lo hacen los escritores de las no menos importantes generaciones de los setenta y ochenta -por ejemplo Martin Amis, Ian McEwan, Peter Ackroyd y Salman Rushdie, que al igual que Murdoch, habla de una época después de

la muerte de Dios- a los que ha seguido una última generación que incluye a Jeanette Winterson, Adam Mars-Jones, Hilary Mantel y Laurence Norfolk entre otros.

Si el siglo dieciocho de la razón terminó con revoluciones y la caída del estricto orden imperial y social dando paso a una nueva sensibilidad que se reflejó en las artes, el siglo diecinueve se cerró con una no menos importante revolución: el paso a la modernidad, que rompió los esquemas filosóficos y artísticos del siglo diecinueve. En 1989 se hablaba de casi cien años de historia moderna y post-moderna y, por otro lado,

> historians like Francis Fukuyama (spoke) of the End of History.[7]

Considero, pues, que la labor del novelista es investigar y reflejar la realidad del momento e intuir la que vendrá.

Produciéndose alrededor de seis mil nuevas novela cada año y siendo Londres el centro de las publicaciones, la ficción pasada y presente permanece como un bello instrumento central de nuestro entretenimiento, de nuestros dilemas morales y sociales y, en definitiva, de reflejo de nuestros tormentos, esperanzas y alegrías que forman nuestra vida.

Notas

[1] Pérez Minik, Domingo. *La Novela Extranjera en España*,(Taller de ediciones JB; Madrid 1973) p.187.

[2] Albérès, R. M. *Panorama de las Literaturas Europeas.1900 - 1970.* (Al - Borak, S. A. de ediciones; Madrid 1972): p. 310.

[3] Albérès, R. M, op., cit., p.310.

[4] Sarraute, Nathalie. *Lére du Soupcon* (Gallimard 1956): p.11; en Albérès, R.M., op., cit., p. 310.

[5] Scholes, Robert. *The Fabulators* (London and New York 1967). En Malcolm Bradbury, *The Modern British Novel* (Harmondsworth: Penguin Books, 1994), pp. 331y 369.

[6] Bradbury, Malcom., *The Modern British Novel* op., cit., p. 346.

[7] Ibid., p. 451.

2.- IRIS MURDOCH: NOVELISTA DE NUESTRO TIEMPO

(.....) nothing in life is of any value except the attempt to be virtuous (.....) Goodness is connected with the attempt to see the unself, to see and to respond to the real world in the light of a virtuous consciousness.

IRIS MURDOCH. *The Sovereignty of Good.*

2.1.- RELACIÓN VIDA - OBRA

Iris Murdoch es una escritora prolífica, especialmente como novelista, al abarcar en su trayectoria como tal veintiséis novelas que se extienden a lo largo de cuarenta y un años entre la publicación de su primera novela en 1954, *Under the Net*, y, hasta el momento, su última, *Jackson's Dilemma*, publicada en 1995. Aunque tiene detractores y alguna limitación como novelista, ha sido en gran medida aclamada por sus virtudes como tal y prueba de ello, como vimos en el capítulo anterior, son los diferentes premios literarios que ha obtenido: Por *The Black Prince* ganó el premio James Tait Black Memorial en 1973, *The Sacred and Profane Love Machine* recibió el premio Whitbread en 1974 y por *The Sea, The Sea* obtuvo el premio Booker McConnell en 1978.

También en ese mismo año publicó un volumen de poemas, *A Year of Birds* (1978). Murdoch además ha escrito cinco obras de teatro: *A Severed Head* junto con J. B. Priestley (1964) , *The Italian Girl* junto con James Saunders (1964) y *The Black Prince* (1987), basadas en sus novelas que llevan el mismo título y adaptadas al teatro, *The Three Arrows* (1973) y *The Servants and the Snow* (1973). Sus libros de filosofía moral incluyen: *Sartre, Romantic Rationalist*(1954), *The Sovereignty of Good* (1967), *The Fire and The Sun* (1977), *Acastos: Two Platonic Dialogues* (1986), en forma de drama, y *Metaphysics as a Guide to Morals* (1992). Murdoch además ha publicado un gran número de artículos sobre filosofía moral entre los que destacan: "The Sublime and the Good" (1959), "The Sublime and the Beautiful Revisited" (1959), "Against Dryness" (1961) y "Existentialistics and Mystics" (1970).

Según Jack Turner, en una entrevista que James Atlas hizo a Murdoch, ésta dijo que tuvo una infancia feliz y que como fue hija única recibió

> "complete attention" of her parents, who gave her "absolute love."[1]

Pero, como muchos hijos únicos, solía pensar que le hubiera gustado haber tenido un hermano, y sus novelas abundan en relaciones filiales, a veces incluso con atracción sexual entre ellos cuando son de distinto sexo, como la relación entre Honor Klein y su hermanastro Palmer Anderson de *A Severed Head* o entre Catherine y su hermano Nick de *The Bell*. Muchas veces también hay gran rivalidad entre ambos, tal es

el caso de la relación entre Austin Gibson y su hermano Matthew de *An Accidental Man.*

A pesar de la buena relación con sus padres, en sus novelas normalmente los hijos, niños y adolescentes, no se suelen entender demasiado bien con los padres y hay frecuentes disputas como en el caso de la diabólica adolescente Miranda, de *An Unofficial Rose,* que terminará arruinando la vida sentimental de su madre. A partir de *A Word Child,* en la mayoría de sus novelas no aparecen niños; son, si aparecen, adolescentes en su proceso hacia la madurez, tal es el caso de Harvey, hijo de la desaliñada Joan en *The Green Knight,* que le insinúa a su hijo que deje la universidad y encuentre un trabajo para que así pueda mantenerla económicamente. Este tema se repite en la conflictiva relación entre Violet y su hija adolescente Tamar de *The Book and the Brotherhood.* En *The Sacred and Profane Love Machine* aparece retratado el proceso y evolución de la adolescencia personificada en David.

Nacida un quince de Julio de 1919 en Dublín, Murdoch se trasladó a Londres cuando contaba tan sólo con un año de edad, pero regresaba frecuentemente a Irlanda durante las vacaciones y visitaba a sus familiares. Su madre era anglo-irlandesa, siendo los familiares de ésta de Dublín, y su padre irlandés del condado de Down, cerca de Belfast. El hecho de que en sus novelas aparezcan forasteros tiene mucho que ver con su origen anglo-irlandés, ya que, como otras personas en su circunstancia, se sentía verdadera irlandesa y verdadera inglesa y, sin embargo, no se la consideraba como ninguna de las dos sino como forastera. En cuanto a su crecimiento y educación en Londres Murdoch comentó:

> I feel as I grow older that we were wanderers, and I've only recently realised that I'm a kind of exile, a displaced person. I identify with exiles.[2]

Su madre renunció a su profesión de cantante de ópera al casarse a los dieciocho años para dedicarse a su marido y al hogar. Este prototipo de mujer aparece en muchas de sus novelas como Hilda en *A Fairly Honourable Defeat* o la madre de *Harry* en *The Good Apprentice*. Su padre fue oficial de caballería durante la guerra y muy aficionado a la lectura. Cuando vivían en Londres se unió a la administración pública. De su madre parece haber heredado sus intereses artísticos y de su padre, que le animaba a la lectura, sus habilidades e intereses intelectuales.

Comenzó su educación asistiendo al Froebel Educational Institute, escuela cerca de su casa en Londres. Después se puede considerar a su educación como la que correspondía a la clase media-alta de esa época: Fue alumna interna de Badminton

School en Bristol donde llegó cuando contaba con doce años de edad en 1931 y donde sentía nostalgia por su familia. Según Hilda D. Spear en *Modern Novelists. Iris Murdoch*, quizás la memoria de este periodo en su vida le ayudó a retratar la morriña de Penn de *An Unofficial Rose* con respecto a su familia en Australia. Murdoch recuerda este colegio como un lugar

> rather left-wing that enlightened liberal views.[3]

Luego estudió 'Greats' (griego, latín, literatura, historia y filosofía), en la universidad de Oxford en Somerville College donde obtuvo una nota media de sobresaliente en 1942. El conocimiento que aquí recibió con respecto a la mitología clásica queda reflejado en sus novelas donde aparecen mitos decorando el argumento, por ejemplo la historia de Giges y Candaulo en *A Severed Head* o la leyenda arturiana en *The Green Knight*. En esta última novela citada hay constantes referencias al legado clásico, consecuencia de sus estudios en filología clásica en la Universidad de Oxford. El padre de las tres hermanas que aparecen en la novela debido, al igual que Murdoch, a su educación en el mundo cásico, puso a sus hijas nombres griegos:

> Teddy Anderson, having had a classical education, had given his daughters Greek names, Alethea, Sophia and Moira (.....) Alethea, not tolerating the "thea" (.....) opted finally for "Aleph", the Hebrew name for the first letter of the alphabet, which retained the conection with the Ancient world, (....).[4]

Físicamente también se las describe con rasgos clásicos. Con respecto a Aleph se dice que

> her mouth, with a full lower lip and a classically bowed upper lip(....)Sefton found a resemblance to a girl in the Acropolis museum.[5]

Se dice además de ellas que, al igual que Murdoch hizo en su carrera universitaria, leen a los clásicos como los trabajos poéticos de Milton. Y de Clement, amigo de la familia, se dice que tiene "a Grecian nose."[6]

Por otro lado, al igual que Murdoch tuvo que estudiar historia de las civilizaciones, especialmente la clásica, Sefton también se especializará en ello, recibirá clases particulares de Lucas, historiador, y a través de ellas desfilarán nombres como Julius Caesar, Harlold, Hannibal, etc; y nos enteramos, por ejemplo, que los griegos, como en los versos de Milton, no utilizaron rima. Se hace también alusión al viaje a Los Apeninos donde visitan un puente romano en ruinas.

Después, durante la guerra, trabajó como jefe auxiliar en el Ministerio de Hacienda y más tarde, de 1944 a 1946, como administrativa con el UNRRA (United Nations Relief and Rehabilitation Administration o la administración para la rehabilitación y auxilio, principalmente de los refugiados, de las Naciones Unidas) en Londres, Bélgica y Austria.

Su experiencia con los refugiados, expatriados e inmigrantes ilegales que habían tratado de escapar de los horrores de su propios países, principalmente europeos orientales, al trabajar en UNRRA , donde vio

> a total breakdown of human society,[7]

enfatizó su identificación con los exiliados y le dio pie para reflejarlos en sus novelas. Estos responden a dos grupos: Algunos de ellos, con sus mentes distorsionadas por el doloroso y cruel pasado, serán personas casi diabólicas que pasarán este sufrimiento a otros. Por ejemplo los gemelos Luciewicz en *The Flight from the Enchanter* o Julius King, que ha estado en un campo de concentración, de *A Fairly Honourable Defeat*. Por el contrario Eugene Peshkov, de *The Time of the Angels*, es un personaje bueno al igual que Peter, 'el conde', de *Nuns and Soldiers*. Willy Kost, de *The Nice and The Good*, aunque no puede olvidar sus dolorosas experiencias en Dachau, vive sin maldad. Algo similar le sucede a Tuan, de *Jackson's Dilemma*, atormentado por el comportamiento de su abuelo durante el holocausto judío.

Después de la guerra, Murdoch recibió una beca para ir a los Estados Unidos pero la tuvo que rechazar debido a que se le negó la visa como estudiante al haber sido miembro del partido comunista mientras permanecía en Oxford. En su lugar, en 1947 aceptó la beca Sarah Smithson por un año en Filosofía, en la Universidad de Cambridge, en Newnham College, donde por entonces la Filosofía estaba bajo la influencia del filósofo Ludwig Wittgenstein, que a su vez influyó en la novelística de Murdoch, especialmente en su primera novela, *Under the Net*, en cuanto a la relación entre el lenguaje y la comunicación.

En 1948 regresó a Oxford, donde se convirtió en miembro del consejo de gobierno de St. Anne´s College y enseñó Filosofía. Al mismo tiempo escribía filosofía y novelas. Ese mismo año conoció a Franz Steiner, un judío checoslovaco cuyos padres habían sido deportados y matados por los nazis. Murió en 1952 de un ataque al corazón. Quizás la experiencia de conocer a Steiner le proporcionó el material para retratar a otros judíos en sus novelas que habían sufrido también la experiencia de la

guerra. Iris Murdoch vive todavía en Oxford con su marido, con el que se casó en 1956 a los 37 años, el profesor de Inglés y crítico literario John Baley, que al ser un experimentado cocinero, le pudiera haber servido a Murdoch como base para retratar en este sentido al personaje Charles Arrowy de *The Sea, The Sea.*

Como la mayoría de los novelistas, se identifica con muchos de los personajes que aparecen en sus novelas, pero éstos no son personas reales que conociera en su vida, aunque ha conocido a algunos de los perros que aparecen en las mismas. Sin embargo, su experiencia de la vida se incorpora en sus novelas, como los detallados emplazamientos en Londres de la mayoría de sus novelas, donde creció y se educó. De igual forma tales aspectos de su personalidad como su amistad con los perros, su gran amor hacia el mar y su interés en todo tipo de piedras, aparecen en sus novelas.

Especialmente en los últimos quince años Iris Murdoch ha sido reconocida tanto nacional como internacionalmente. Aparte de recibir los prestigiosos premios literarios mencionados anteriormente por tres de sus novelas, forma parte de la Irish Academy, la American Academy of Arts y la American Academy of Science. En 1987 fue nombrada 'Dame of the Order of the British Empire' y la Royal Society of Literature le hizo 'Companion of Literature'. En 1990 se le otorgó el 'National Arts Club´s (New York) Medal of Honor' en Literatura. Además es miembro del consejo universitario de St. Anne´s College en Oxford.

Resulta interesante constatar la tenacidad y constancia de Murdoch en su carrera novelística cumpliendo lo que declaró en 1966 acerca de su futuro como novelista, al preguntarla si su colección sería infinita :

> Endless. Touch wood -if one is alive (.....) One never knows, one never knows. One can´t tell. One mustn´t be over-confident. But I should hate to be alive and not able to write a novel.[8]

Desde entonces se han publicado dieciséis novelas suyas más. ¿Tendrá en mente publicar una nueva? Es probable, teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, que después de finalizar esta tesis, publique, pese a su avanzada edad -setenta y nueve años en el presente año 1998- más novelas.

2.2.- PRINCIPALES INFLUENCIAS

Con un gran conocimiento del pensamiento existencialista de Sartre que adquirió cuando trabajaba con el UNRRA en un campo de refugiados en Bruselas, Bélgica, escribió su primera novela, *Under the Net,* en 1954, donde se ve claramente la influencia del novelista francés y del existencialismo que conoció en Bruselas.

Lo que le interesó del existencialismo fue su disposición a enfrentarse con problemas de moralidad. Pero desconfió del existencialismo sartreano porque no ofrecía una barrera a la reafirmación romántica. En 1957 en un artículo titulado "Existentialist Bite" que publicó en *Spectator* declaró que lo que la llamaba la atención del existencialismo era su dramática, solipsista, romántica y antisocial exaltación del individuo. (El solipsismo es la forma radical del subjetivismo según la cual sólo existe o sólo se puede conocer el propio yo). Pero ya en esta novela critica este pensamiento ridiculizando cómicamente a su personaje existencialista, Jake Donaghue, artista fracasado que, sin tener en cuenta datos objetivos que podría haber recibido a través del contacto con los demás, se creará en su aislamiento falsas teorías e imágenes del mundo que percibe a su alrededor, creyéndolas como verdaderas, para saciar su ansiado deseo de dar una respuesta clara a todo, haciendo desaparecer el misterio o la duda, y para encontrar en ese todo una razón por lo que es necesario y no contingente.

Murdoch en su artículo "The Sublime and the Beautiful Revisited" define al ser existencialista, según Sartre:

> According to Sartre, a desire for our lives to have the form and the clarity of something necessary, and not accidental, is a fundamental human urge.[9]

En *Under the Net* apreciamos como Jake, progresivamente, por medio del contacto con ciertas circunstancias y personas, especialmente su amigo Hugo Belfounder, y recibir ciertos 'golpes', aprenderá a aceptar al mundo y a las personas tal y como son y no como subjetivamente él las había creado, aceptando por tanto los misterios y la contingencia o lo accidental del mundo. Vemos que hay un sentido espiritual que se opone al existencialismo. La relación entre el artista, el arte y la moral es fundamental ya desde esta primera novela, y se configura como uno de los ejes para estudiar su obra, como veremos más adelante.

En los años cincuenta Murdoch también empezó a leer a la gran mística y filósofa Simone Weil. En su tratado *Echar Raíces* expone que para ser mejores hacen falta 'raíces', cultura y pasado propios, y que sólo para el santo la virtud no tiene lugar fijo, hecho expuesto en la ficción de Murdoch donde personajes que no han tenido raíces estables y han pasado por periodos de sufrimiento se empiezan a depravar posteriormente, tal es el caso de Hilary Burde de *A Word Child*, los hermanos David y Elsa de *The Italian Girl* o refugiados que han vivido los horrores de la guerra.

En su ficción "the Good", al que uno se acerca cuando se olvida de su persona para atender los problemas externos, se presenta en continuo conflicto con los apetitos egoístas y mezquinos del "ego" y el "id" (el yo consciente e inconsciente respectivamente), y para ser virtuoso uno debería olvidarse de su persona, e incluso cuando se hace el bien, no se tendría que ser consciente de que es su propia persona quien lo realiza. En este sentido Murdoch coincide con el pensamiento del místico indio J. Krishnamurti:

> True goodness knows not itself.[10]

y también con el pensamiento cristiano. Pero sin embargo comparto con Turner en su libro *Murdoch versus Freud* la opinión de que uno no puede ir muy lejos sin ser consciente de su yo aunque para Turner, Murdoch al hablar del ego siempre se refiere a su sentido negativo de egoísmo y no al puramente científico:

> (....) one would not get very far without an ego. Obviously Conradi and Murdoch are thinking of the term in its popular, negative sense, not in its scientific sense.[11]

Hay otros aspectos del Cristianismo, como el sufrimiento como redención, que Murdoch no comparte.

Según Conradi, para Simone Weil, gran influencia para Murdoch,

> Morality depends(.....)on the slow attenuation or destruction of the ego, which itself requires a quiet environment.[12]

Para Weil el repentino o violento desarraigo pueden suponer una completa o demoniaca desmoralización. El diabólico personaje de *A Fairly Honourable Defeat*, Julius, estuvo en un campo de concentración durante la guerra. Conradi señala la influencia de Weil en este personaje:

Weil believed that extreme affliction is passed on by all but the saintly.[13]

Según la teoría de Weil, Julius, al haber sufrido en el campo de concentración, no puede absorber este sufrimiento y lo traspasa a los demás. Sólo Tallis, el personaje santo de la misma novela, en lugar de trasmitir el sufrimiento lo absorbe. Esto se basa en el concepto griego del Até, que es la transmisión del sufrimiento de unos a otros hasta que alguien carga con ello no transmitiéndolo. También aparece en *The Unicorn*, donde Denis Nolan es el único personaje que se redime no pasando su dolor y sufrimiento a los demás.

Murdoch se ha visto influenciada por Weil tanto en sus escritos filosóficos como en sus novelas principalmente en su idea de prestar atención a los demás como medio de mejora moral y en la idea del sufrimiento como forma de consuelo más que como medio de purificación. Para Murdoch la palabras 'attention' y 'see', tomadas de Simone Weil, a la que siempre admiró, son fundamentales para comprender tanto su filosofía moral como sus novelas. Murdoch piensa que para mejorar moralmente y conocernos mejor tenemos que prestar atención a lo que hay a nuestro alrededor en lugar de encerrarnos en nuestro egoísmo personal.

Vemos, pues, que en los años cincuenta, Murdoch recibe dos corrientes de influencia importantes: la existencialista a través de Jean Paul Sartre y la mística a través de Simone Weil. Indudablemente esta segunda influencia haría mella en su pensamiento y nunca se separaría de su contenido. Prueba de ello es que, a lo largo de su evolución como novelista, la mística, con un profundo sentido religioso, moral y espiritual, se ha ido incrementando progresivamente dando lugar a personajes cada vez con mejores cualidades para convertirse en figuras santas. Por el contrario, como apunté anteriormente, se distanció del existencialismo ya desde su primera novela y, aunque aparece como telón de fondo en otras, es para criticarlo. Según Peter J. Conradi en el prefacio de *Iris Murdoch: The Saint and the Artist*, el amplio movimiento de su pensamiento va desde un inquieto 'flirteo' con el existencialismo hacia un cuadro mucho más religioso que comparte mucho con el Budismo. En este proceso una visión neoplatónica del Eros, que une Freud con Platón, es central. Una tensión entre una visión espiritual y mundana desde un punto de vista moral anima su trabajo desde el principio.

Con el filósofo con el que se siente más identificada es con Platón, aunque rechaza muchas de sus ideas acerca del arte:

Plato never did justice to the unique truth-conveying capacities of art,[14]

comenta en *The Fire and the Sun*. Sin embargo, ella se ha visto totalmente influida por su concepto de "The Good", como verdad transcendente, aspecto frecuentemente reflejado en sus novelas y que expone en *The Sovereignty of Good*:

> What does seem to make perfect sense in the Platonic myth is the idea of the Good as the source of light which reveals to us all things as they really are.[15]

Murdoch además nos explica como Platón desconfiaba del arte porque su belleza se podía convertir en mera ficción que distorsionaba la realidad:

> Plato held that beauty could be a starting point of the good life, but he came to mistrust art and we can see played out in that great spirit the peculiarly distressing struggle between the artist and the saint(....) He seems to have come to believe that all art is bad art, a mere fiction and consolation which distort reality.[16]

Vemos como Platón diferencia la belleza que podemos encontrar en la naturaleza, de la belleza del arte, y en cuanto a esto establece la lucha y el conflicto entre la figura del santo y del artista. Para Murdoch nuestra vida moral es análoga a la del arte puesto que para que el artista refleje la realidad debe prestar atención a lo que hay a su alrededor de la misma forma que nosotros sólo alcanzaremos plenitud moral si hacemos lo mismo.

De Platón también ha tomado la idea de que el principal objetivo del ser humano es su peregrinación hacia el conocimiento de la realidad, lo cual Murdoch lo expresa tanto en sus libros de filosofía moral como, muchas veces, en sus novelas a través del mito de La Caverna.

A pesar de que Murdoch es antagónica de Freud con respecto a algunas ideas, como la finalidad del psicoanálisis, comparte con él, sin embargo, la idea de que la mente del hombre es un sistema egocéntrico de energía mecánica, lo que define el concepto de 'máquina' de Freud que todos llevamos mediante nuestro egoísmo:

> I assume that human beings are naturally selfish (.....) The psyche is a historically determined individual relentlessly looking after itself. In some ways it resembles a machine; (.....) The area of its vaunted freedom of choice is not usually very great. One of its pastimes is daydreaming. It is reluctant to face unpleasant realities.[17]

Sin embargo Murdoch no cree en el determinismo absoluto de la 'máquina' o el 'mecanismo'. Según ella, hay una pequeña área de libertad en el ser humano que a través de su esfuerzo se puede liberar de ese egoísmo. Con respecto a este área, sin embargo, Murdoch se muestra pesimista en cuanto a lo que el ser humano en general puede conseguir, ya que por naturaleza somos egoístas:

> As there is no philosophical or scientific proof of total determinism the notion is at least allowable that there is a part of the soul which is free from the mechanism of empirical psychology. I would wish to combine the assertion of such a freedom with a strict and largely empirical view of the mechanism itself. Of the very small area of 'freedom', that in us which attends to the real and is attracted by the good, I would wish to give an equally rigorous and perhaps pessimistic account.[18]

Indudablemente su gran influencia literaria ha sido Shakespeare. Admira en él su extraordinaria habilidad para combinar una maravillosa estructura o mito con la expansión de personajes que se mueven como personas libres independientes la una de la otra. Esto mismo es lo que Murdoch ha intentado hacer en sus novelas, consiguiéndolo especialmente a partir los años setenta, año de la publicación de *A Fairly Honourable Defeat*.

Otra influencia importante para entender a los personajes de las novelas de Murdoch y el mundo que les rodea es la idea de la experiencia de lo sublime de Kant. Para Kant lo sublime radica en una situación donde aparece un conflicto en el ser humano entre la razón y la imaginación, experiencia donde la razón se ve bloqueada por lo ilimitado, sin forma y misterioso de la naturaleza. Murdoch mantiene que es precisamente en la experiencia de lo sublime, donde la razón, en parte, es vencida por los misterios y la contingencia del mundo, donde el hombre se realiza plenamente, si sabe aceptarlo. Esto queda patente en personajes como Effie de *The Unicorn*, que al verse atrapado inesperadamente en un pantano y enfrentarse con la muerte, al aceptar el misterio y contingencia de lo sucedido, se acercará a la realidad de su existencia al recibir como una nueva luz que le hace comprender la diferencia entre el sufrimiento y la muerte, y la realidad de ésta, la cual no se puede falsear como el sufrimiento. En esta nueva comprensión real y positiva del mundo, Effie se dará cuenta de que el atender a los demás y el amor es lo que realmente importa y son los únicos caminos para acercarse al bien y adquirir plenitud a nivel humano. Jake de *Under the Net*, al final de la novela, también ha aprendido a aceptar la contingencia del mundo al no tratar más de crear sus propias teorías para dar respuesta a todo consolando así a su yo egoísta sino que sabrá aceptar el hecho de no poder comprender, por ejemplo, la diversidad de razas

de los gatitos recién nacidos de la misma gata: "It´s one of the wonders of the world", exclamará Jake aceptando el misterio de este hecho.

Esto plantea problemas al artista o novelista ya que se requiere que el arte tenga cierta forma. Para solucionar este problema me viene a la memoria la solución que dio Antonio López a uno de sus cuadros donde no quiso terminar el retrato de un manzano y lo dejó sin finalizar al darse cuenta de que sus ramas, cada día que pasaba, estaban más caídas debido al peso cada vez mayor de las manzanas. Otra solución radica en que el arte nunca debe encontrar esta forma al limitar la libertad, independencia y excentricidades de las personas que aparecen en la novela. Según Frank Baldanza en su artículo de 1965 "Iris Murdoch and the Theory of Personality" Murdoch dice que, desde cierto punto de vista,

> Almost every work of art is a failure.[19]

y que es simplemente una cuestión de preservar a cualquier coste la contingencia de las diferentes personas en la ficción.

Murdoch recibió también en sus comienzos como novelista la influencia del surrealismo francés. De hecho, *Under the Net* es un intento, en cierto sentido, de imitar a Queneau y Beckett. Por otro lado desde estos comienzos recibió la influencia de Wittgenstein en cuanto a la relación entre el lenguaje y la moral.

Además se advierte en sus novelas un cierto matiz intelectual al estilo de George Eliot y ciertas preferencias de clase social media - alta al estilo de Jane Austen. Especialmente también le atrae la ficción, tanto en la profundidad psicológica de los personajes como en el aporte moral, de los grandes escritores Dickens, Tolstói Dostoievski y Henry James.

2.3.- SU PENSAMIENTO FILOSÓFICO-MORAL. TEORÍA MORAL Y ESTÉTICA DE LA NOVELA

Ante todo es necesario definir el concepto de psicología moral según Murdoch pues así es como ella se refiere al definir sus novelas y como, por lo tanto, me ha parecido interesante dar título a mi tesis. En la universidad de Caen, en 1978 Murdoch dijo:

> The novel itself, of course, the whole world of the novel, is the expression of a world outlook. And one cant´t avoid doing this. Any novelist produces a moral world and there´s a kind of world outlook which can be deduced from each of the novels. And of course I have my own philosophy in a very general sense, a kind of moral psychology one might call it rather than philosophy.[20]

Por lo tanto para Iris Murdoch todo novelista en cierto sentido produce un mundo moral en sus novelas y a este prefiere llamarlo psicología moral por su interés en las diferencias entre las personas, y en

> how conduct is changed and how consciousness is changed.[21]

Además es una filosofía que penetra en lo que somos los seres humanos pues en su libro de filosofía moral *The Sovereignty of Good* habla acerca de examinar ciertos aspectos de esta "moral psychology" al criticar al hombre que se guía sólo por su propio deseo o voluntad (como el hombre existencialista que analizaremos posteriormente):

> First I shall sketch "the man" which this psychology present us with, then I shall comment on this man´s most important features, and then I shall proceed to consider the radical arguments for such an image.[22]

Por otro lado en el mismo libro en el capítulo "The Idea of Perfection", Murdoch establece una relación entre la moral y la literatura como fundamental para comprender situaciones humanas:

> But the most essential and fundamental aspect of culture is the study of literature, since this is an education in how to picture and understand human situations. We are men and we are moral agents before we are scientists, and the place of science in human life must be discussed in *words.*[23]

Murdoch ha atacado el conocimiento de uno mismo y la sinceridad, que para ella es subjetiva y se opone a la verdad, que es objetiva, como virtudes de segundo grado y engañosas, y ha argumentado que el existencialismo francés ha heredado una romántica enfatización sobre la voluntad, ('will' o hacer lo que uno quiere hacer en cada momento), hablando de esa voluntad como si fuera libre y dando prioridad a la acción sin previa reflexión, separando el agente moral de lo que les rodea. Es difícil muchas veces, sin embargo, escapar de ese comportamiento pues, según Murdoch, actuamos mecánicamente.

Hay una crítica, por lo tanto, especialmente en sus primeras novelas, a la filosofía existencialista al estar basada según ella en la voluntad, la elección y el poder

de decisión sin tener en cuenta un proceso interno de reflexión para después ser capaces de 'ver' mejor el exterior.

En su ensayo "Existentialistics and Mystics" (1970) define y ataca al héroe de la ficción contemporánea y dice que es existencialista. Dice de él que critica y echa la culpa a la sociedad no sintiéndose él culpable, piensa que es libre y se guía por su propia sinceridad. Se considera a sí mismo como su propio Dios. Dice que es el héroe de las novelas de Hemingway, Sartre, Lawrence, Camus y Amis. Murdoch no cree en este prototipo de ser humano pues para ella la promesa del existencialismo de total libertad humana es falsa. Por el contrario, según Sartre, el hombre está condenado a ser libre.

Por el contrario la actitud mística nos muestra la inquietante sospecha de que quizás después de todo el hombre no es Dios y que por encima del hombre hay un Bien absoluto.

La novela existencialista nos define la libertad y la virtud por medio de la propia voluntad de individuo, como Randall en *An Unofficial Rose*. La novela mística nos define esa libertad y virtud por medio de cierta percepción hacia lo exterior, obediencia y sentido de deber hacia el bien. Esto aparece simbolizado, por ejemplo, en la esposa de Randall, Ann Peronett. El héroe místico, aunque ha dejado la religión tradicional, todavía da un sentido espiritual a su existencia y al mundo donde vive. La virtud del héroe místico es la humildad. Esta novela mística es la de Greene, Bellow, Spark, Golding y por implicación la propia Murdoch.

Mientras que el héroe existencialista antepone 'lo que quiero hacer' a 'lo que debo hacer', el héroe místico hace lo contrario, es decir, sacrifica su voluntad por el deber. Esta diferenciación coincide en muchos casos con el antagonismo entre el artista, -héroe muchas veces existencialista como Jake de *Under the Net* y Randall de *An Unofficial Rose*-, y el santo, -héroe místico como Hugo de *Under the Net* y Ann Peronett de *An Unofficial Rose*-. Mientras que la principal tentación del héroe existencialista es el egoísmo, siendo el hombre ansioso intentando encontrarse a sí mismo, (aunque considero que el encuentro moderado de uno mismo puede ayudar a mejorar nuestra relación con los demás y, por consiguiente, a comprenderlos y ayudarlos mejor); el héroe místico intenta menospreciarse a sí mismo, siendo su principal tentación el masoquismo. El primer héroe es la nueva versión del hombre romántico. El segundo héroe es la nueva versión del hombre de fe, creyendo en la bondad sin garantías religiosas.

Murdoch hace notar que por supuesto no existe un ejemplo puro de ninguno de los dos grupos reflejado en una novela. Todas las novelas suelen ser una mezcla de ambos o suelen tener los dos tipos. Tanto un héroe como otro comparten su aparente aislamiento de las normas morales convencionales. Ambos son 'outsiders' en este sentido, sentido que en algunos casos coincide con el sentido real de la palabra forastero: Por ejemplo Jake es un expatriado irlandés y Hugo el hijo de refugiados alemanes. El héroe místico en definitiva es el que es bueno sin esperar nada a cambio, es el que lleva una vida buena, religiosa, sin ninguna recompensa y sin ninguna creencia en el más allá o en Dios. Según Conradi en su libro citado, en cierto sentido, una verdadera vida religiosa es únicamente posible sin creer en Dios, sin tener esperanza en una vida eterna, y Murdoch piensa de forma similar puesto que casi todos sus personajes aspirantes a santos no creen ni en Dios ni en la vida eterna.

Murdoch ha manifestado que un exceso de atención a la forma del libro puede dañar la ilusión de que los personajes sean libres. Sin embargo ella utilizó fantasía y mito y mostró interés en la estructura. La más estructurada de sus novelas es *The Italian Girl* y también, según apuntan la mayor parte de los críticas literarias, es la peor puesto que muchos de los temas que trata, como el Complejo de Edipo, son una repetición de su mejor novela *A Severed Head.*

En su artículo "Against Dryness", de 1961, Murdoch comentó:

> Real people are destructive of myth, contingency is destructive of fantasy and opens the way for imagination.[24]

Aquí Murdoch opone el concepto positivo de imaginación, con la que podemos respetar todo lo que es contingente al prestar atención a lo que hay a nuestro alrededor y aceptarlo con sus misterios; y el concepto negativo de fantasía, con la que buscamos un falso consuelo tratando de dar forma o respuesta a todos nuestros interrogantes. Este tema de la fantasía contra la imaginación es muy significativo para la comprensión de sus novelas y aparece a través de muchos de sus artículos y libros sobre filosofía moral .

Es curioso observar como Iris Murdoch, que declaró ya en 1965 que sus propias convicciones políticas eran de izquierdas, "left wing", sin embargo, sus teorías estéticas son en esencia conservadoras al ser una gran seguidora de los novelistas victorianos británicos como George Eliot o Dickens o de novelistas rusos tales como Dostoievski o Tolstói. En uno de sus artículos sobre filosofía moral critica el

romanticismo simbolista de la novela moderna en tales autores como T.S. Eliot o T. E. Hulme:

> What is feared is history, real beings, and real change, whatever is contingent, messy, boundless, infinitely particular, and endless still to be explained (.....) Its fear of contingency and history is a fear of the real existing messy modern world, with individual messy modern opinions of their own.[25]

Lo que Murdoch critica es el hecho de que estos escritores temen retratar a seres individuales contingentes y el mundo también contingente que les rodea, pues la contingencia, según ella, es la que mejor refleja la realidad del ser humano y del mundo.

Murdoch en sus novelas critica a los personajes que precisamente no aceptan esta contingencia y misterio del mundo y tratan, para satisfacer a su yo egoísta, de dar respuesta a todo y resolver sus dudas mediante falsas teorías que ellos mismos crean. Esto queda reflejado como veremos en Martin, de *A Severed Head* , en Randall de *An Unofficial Rose*, o en Jake de *Under the Net*, personajes que mediante un romanticismo ingenuo falsean la verdad. Especialmente Jake y Randall son existencialistas solipsistas sartreanos, al igual que lo es el sacerdote ateo Carel Fisher de *The Time of the Angels*, es decir, se aíslan del mundo que les rodea y viven inmersos en su mundo interior, que equivocadamente es el único que consideran con valor.

Aunque, superficialmente, muchas de sus novelas tienen un significado mitológico, analizadas con mayor profundidad vemos que aparecen en ellas gente real con sufrimiento y emociones humanas. Ella se define a sí misma como una escritora realista que quiere escribir acerca de la vida.

En sus artículos "Against Dryness" y "The Sublime and the Beautiful Revisited" no habla de un antagonismo entre realismo y mito sino de una mediación entre ellos. El escritor que Murdoch cita como ejemplo de como unir estos dos elementos, naturalismo y simbolismo es Shakespeare. También apuntó que personaje y forma deben ser reconciliables. La gran literatura debe proveer esas dos satisfacciones. Introduce símbolos y mitos en sus novelas porque piensa que todos somos creadores de mitos, de símbolos y de historias. Para Murdoch el objetivo de la novela es revelar personajes reales revelando obsesiones secretas que la gente real no dice. Esta es una de sus concepciones del realismo. Según esto, crear arte es la condición humana normal y no meramente la tarea peculiar y sólo propiedad de un grupo de especialistas.

Ya vimos en la introducción que Murdoch ha dicho que en el buen arte no se pide realismo sino verdad. Por eso a veces en sus novelas plasma situaciones bastante improbables pero que pudieran ser verdad por la autenticidad con que se desenvuelven sus personajes. Éstos son tratados y descritos con tal realismo psicológico que nos hacen partícipes de sus problemas y sentirnos cerca de ellos. Son argumentos que atraen totalmente la atención, que no se pueden abandonar sin saber lo que ocurrirá más adelante, pues conquistan la mente y el corazón del lector de tal forma que éste llega a sentirlos porque resultan veraces.

Cuando Ruth Heyd en una entrevista para *University of Windsor Review* en 1965 preguntó a Murdoch por qué sus personajes exhibían pensamientos y comportamientos tan excéntricos, ella, riéndose, sugirió que cuando uno tiene el privilegio de conocer a sus amigos más íntimamente, uno aprende que la gente es excéntrica. Murdoch ha afirmado que la gente es secretamente más rara, menos racional, más a menudo poseída por la obsesión y la pasión de lo que aparentemente pretenden o saben, y que el novelista está revelando tales secretos al crear a sus personajes, los cuales, en definitiva, van en busca de amor, consuelo y poder. No es una mala imagen del mundo pues tiene universalidad.

Su mejor trabajo oscila entre lo real y lo irreal o entre una combinación entre forma o mito y un gran realismo en la creación de sus personajes. Puede describir con una extraordinaria validez alucinatoria y de detalle las situaciones más improbables, pero que cuando las leemos se nos hacen reales, como si estuviesen ocurriendo de verdad. A modo ilustrativo, su penúltima novela, hasta ahora, *The Green Knight*, aunque ubicada en el Londres contemporáneo, despliega un ambiente medieval, romántico y de leyenda a través del comportamiento de algunos de sus personajes como las tres hijas de Louise. Pero por otro lado hay referencias acerca de la realidad social actual como la enfermedad del sida. A veces, al combinar la fantasía con un meticuloso naturalismo o transmisión de detalle, comparte algo con el surrealismo, tal es el caso de *Under the Net.*

Simultáneamente Murdoch analiza el destino y la naturaleza de la novela moderna, principalmente en su artículo "Against Dryness":

> We no longer see man against a background of values, of realities which transcend him,[26]

De esta forma señala así la diferencia entre la ficción victoriana y la moderna, en la cual el hombre ya no ve ninguna realidad que le transcienda.

Murdoch, al hablar de como deben de ser los grandes novelistas expone que

> ultimately we judge the greatest novelists by the quality of their awareness of others, and (.....) for the novelist this is at the highest level the most crucial test.[27]

Este respeto y tolerancia hacia la individualidad de otras personas es considerado para Murdoch la forma más perfecta de amor. Por un lado el artista, para Murdoch, debería ser el análogo del buen hombre que trata de ver lo que hay a su alrededor y fuera de su yo egoísta, y por otro lado debe dejar respirar libremente a sus personajes para que se enfrenten y aprendan del mundo en que viven, y debe mostrarnos, si estos personajes yerran, los errores que han cometido y la forma en que pueden descubrir la verdad que hay a su alrededor, para que el lector, a su vez, conozca esa realidad que el gran artista está tratando de enseñarle para poder así encauzar su vida moral. Estas ideas aparecen en su artículo "Against Dryness":

> We picture man as a brave, naked will surrounded by an easily comprehended empirical world (.....) What we have never had, of course, is (.....) a theory of man as free and separate and related to a rich and complicated world from which, as a moral being, he has much to learn.[28]

Además en el mismo artículo Murdoch expresa la gran fe que tiene en la literatura como medio para restaurar la verdad y liberarnos algo de ciertas fantasías del Romanticismo:

> Literature can arm us against consolation and fantasy and can help us to recover from the ailments of Romanticism.[29]

Para la salvación del mundo la ciencia ocupa un lugar lejano para Murdoch, pues, por ejemplo, no considera al psicoanálisis como la solución, sólo sirve para propiciar más el egoísmo de uno pero no para ser mejor, lo que, según Murdoch, debe ser el objetivo de todo hombre. Para ello da un lugar primordial al arte y dentro de éste a la literatura, y después, dentro de la filosofía, a la ética o filosofía moral. Ambas, para ella, son las piezas clave para la salvación del mundo.

> For both the collective and the individual salvation of the human race, art is doubtless more important than philosophy, and literature most important of all (.....) and it is from these two areas, art and ethics, that we must hope to generate concepts worthy, and also able, to guide and check the increasing power of science.[30]

Murdoch sigue diciendo en "Against Dryness", y también aparece en "The Sublime and the Beautiful Revisited" que la ficción moderna del siglo XX se ha convertido en lo que ella denomina 'journalistic novel' y 'crystalline novel'. The 'journalistic novel' se caracteriza por un realismo social 'convencional', y aparece animada con historias con hechos empíricos o un mundo de datos o hechos públicos con reacciones o maniobras previsibles; y se nos presenta con carencia de profundidad psicológica:

> a large, shapeless, quasi-documentary object (.....) telling, with pale conventional characters, some straightforward story enlivened with empirical facts.[31]

The 'crystalline novel' proporciona un realismo psicológico 'neurótico', y según Peter J.Conradi en su libro citado, produce un mundo privado espiritualizado de valores unificados y divorciado de hechos y datos. Utiliza la alegoría para retratar la condición humana, pero no hay personajes en el sentido tan realista en que fueron retratados los del siglo diecinueve:

> a small, quasi-allegorical object portraying the human condition and not containing 'characters' in the nineteenth-century sense.[32]

Esta diferenciación es similar a la que existía en los años veinte; por ejemplo las diferencias entre Virginia Woolf y Arnold Bennett.

Murdoch considera que ninguna de estas formas literarias se ocupa de que

> we have been left with far too shallow and flimsy an idea of human personality.[33]

Por otro lado en "The Sublime and the Beautiful Revisited", 1959, dijo que para que la novela refleje la realidad

> must be a fit house for free characters to live in; and to combine form with respect for reality with all its contingent ways is the highest art of prose.[34]

Todas estas ideas acerca de su filosofía moral y su teoría tanto a nivel moral como estético de la novela se ven reflejadas en todas sus novelas.

En la última etapa de la novelística de Murdoch, sus novelas tienden a tener un talante más místico y con preocupaciones de carácter religioso. Entre estas preocupaciones se encuentra el lugar del hombre en un mundo que ya no cree en Dios.

Estas ideas están reflejadas en sus libros de filosofía moral *The Sovereignty of Good* y *Metaphysics as a Guide to Morals*. En este libro, al igual que en sus últimas novelas, se sustituye la idea de Dios por la del Bien y este bien aparece como un centro magnético transcendente, que según Murdoch en su libro *The Sovereignty of Good*, se utiliza en nuestras reflexiones sobre la vida moral.

> But at least 'God' could play a real consoling and encouraging role(...) Morality has always been connected with religion with mysticism (....) The background to morals is properly some sort of mysticism, if by this is meant a non-dogmatic essentially unformulated faith in the reality of the Good (....) There is no God and the influence of religion is waning rapidly.[35]

El bien no es consolador; se es bueno para nada. La mística es la fe en la realidad del Bien. Murdoch define al ser humano como propenso a lo necesario y a lo fortuito, que para ella significa que Dios no existe:

> We are what we seem to be, transient mortal creatures subject to necessity and chance. This is to say that there is, in my view, no God in the traditional sense of that (....) We are simply here.[36]

Esto queda plasmado en algunos de sus personajes de sus novelas, muchos de ellos sacerdotes fracasados, como Cato, de *Henry and Cato*, que han dejado de creer en Dios.

Por otro lado Murdoch critica al Cristianismo, como en *A Word Child*, por la idea de purgatorio como consuelo, la cual según ella es una idea romántica que transforma la idea de la muerte por la del sufrimiento redentivo:

> Romanticism tended to transform the idea of death into the idea of suffering (...) Few ideas invented by humanity have more power to console than the idea of purgatory (....) Indeed the central image of Christianity lend itself just this illegitimate transformation.[37]

Por el contrario Murdoch en sus novelas como *Bruno's Dream, A Message to the Planet*, o *The Philosopher's Pupil* defiende el concepto de la muerte como liberadora y no el sufrimiento, que se puede convertir en una falsa virtud, por ejemplo en una relación sadomasoquista.

Murdoch defiende la religión en cierto sentido porque defiende la oración como modo de reflexión y como forma de mejora moral. Murdoch piensa que el hombre corriente con concepciones religiosas es más justo que el hombre voluntarista

o que se deja llevar por sus deseos. La religión enfatiza estados de mente, reflexión, al igual que las acciones, y considera a estos estados de mente como el origen o base para la acción. La religión proporciona estratagemas para la purificación de los estados de la mente. Según ella, la oración también ayuda a tener mejor conciencia y proporciona energía para conseguir buenas acciones.

> Religion provides devices for the purification of states of mind (.....) prayer can actually induce a better quality of consciousness and provide energy for good action (.....) Our minds are continually active, fabricating an anxious, usually self-preoccupied, often falsifying *veil* which partially conceals the world. (....) And if quality of consciousness matters, then anything which alters consciousness in the direction of unselfishness, objectivity and realism is to be connected with virtue.[38]

Educada como protestante, desde temprana edad se movió hacia posturas marxistas y agnósticas, no creyendo en nada sobrenatural, rechazando a Dios y sin aceptar tampoco la divinidad de Cristo. Sin embargo, la religión para ella es importante, pues favorece al cambio espiritual de la vida de los seres humanos, y es esta opinión la que impregna el significado de sus últimas novelas, conectando esto con la idea de Platón de la vida como peregrinaje hacia la realidad. Hoy en día se considera a sí misma como cristiana, aceptando la realidad de Cristo como ejemplo moral, aunque no como ser sobrenatural. Según James Atlas en "The Abbess of Oxford", artículo publicado en *Vanity Fair* en 1988, Murdoch no va a la iglesia pero tiene mucha inclinación hacia el budismo y el mundo de los cuáqueros.

2.4.- BREVE ANÁLISIS PRELIMINAR DE SUS NOVELAS

En 1958, tras publicar sus cuatro primeras novelas dijo que se podrían catalogar como 'abiertas' y 'cerradas'. La novela abierta como *The Bell, The Sandcastle* y *The Nice and the Good* contiene muchos personajes que aparecen independientemente, el argumento los sitúa en cierto sentido en la estructura central pero no los integra dentro de un solo sistema. Por ejemplo, la pareja de homosexuales en *A Fairly Honourable Defeat* tiene una vida propia fuera del argumento central. La novela cerrada como *Under the Net, The Flight from the Enchanter, The Unicorn* y *A Severed Head* tiene menos personajes y tiende a dirigirlos hacia un solo objetivo. La ventaja de la novela abierta, es que los personajes se mueven libremente; es más como la vida misma. La desventaja es que puede desviarse demasiado del foco central y es más difícil hacer la estructura evidente. Una novela cerrada puede ser más claustrofóbica en el ambiente y

los personajes pueden perder su sentido de libertad. Idealmente, dice Murdoch, uno podría combinar los dos puntos en un mismo trabajo y no tener que oscilar entre ellos.

Murdoch, habiendo oscilando entre estos dos tipos de trabajos hasta alrededor de 1970, fecha de la publicación de *A Fairly Honourable Defeat*, lleva produciendo desde entonces un número de novelas magistrales que combinan estos dos tipos con el interés dividido igualmente entre forma y personaje.

Como se dijo en la introducción de este trabajo, comparto la opinión de Conradi de que lo que la alternancia entre novelas cerradas y abiertas establece, es un conflicto entre el deseo de Murdoch de lanzar a sus personajes libremente y su creencia en que los seres humanos básicamente no somos libres, razón por la cual exploró el claustrofóbico romance gótico, especialmente en sus novelas de los años sesenta, siendo en este sentido bastante incomprendida por los críticos británicos y donde, tanto a nivel formal como de significado, quiso unir las ventajas del realismo y la fantasía.

En 1968 Murdoch se llamó a sí misma platonista y en su libro de filosofía moral *The Sovereignty of Good* vemos lo que aprendió de Platón en cuanto a la lucha entre el artista y el santo. Ha descrito la división entre el 'would-be-saint', como Hugo Belfounder de *Under the Net*, Ann Peronett de *An Unofficial Rose* o Tallis de *A Fairly Honourable Defeat*, que tienen la certeza y el poder que les viene dados por la fe en el bien y que poseen una misteriosa radiación bajo su sencillez o vida corriente; y el 'would-be-artist', como Jake Donhague de *Under the Net*, Randall Peronett de *An Unofficial Rose* o Julius de *A Fairly Honourable Defeat*, los cuales están imponiendo forma a los interrogantes del mundo y sobre su naturaleza esencialmente incontrolable.

Para Murdoch todos tenemos algo de artistas desde el momento en que creamos en nuestra mente ideas erróneas o fantasías (palabra negativa para Murdoch) o, por el contrario, abrimos el camino a la imaginación (palabra positiva) para descubrir la realidad, en cuyo caso, estamos subiendo el primer peldaño para llegar al bien.

No es necesario tener ambiciones estrictamente artísticas como la pintura o la literatura, para ser llamado artista. Este es el único sentido en el que Murdoch se refiere, por ejemplo, a Michael Meade de *The Bell* como artista, que intenta dar forma a su vida encerrándose en gran medida en su fantasioso yo. Este antagonismo da vida a las novelas en cuanto a la psicología moral de los personajes de Murdoch.

Iris Murdoch fue una de las novelistas más influyentes de los años cincuenta y sesenta. A pesar de ser relacionada con William Golding o Muriel Spark, escritores de la misma época, por su carácter intelectual, preocupaciones transcendentales, filosóficas y religiosas; y por formas alegóricas y simbólicas, Murdoch constituye un mundo aparte dentro de las formas y pensamientos de la novela británica. Se presenta alejada de las preocupaciones de los jóvenes iracundos ('angry young men') como John Wain, Kingsley Amis o Doris Lessing, a pesar de relacionarla también con este grupo, especialmente con Kingsley Amis por el similar contenido temático entre Lucky Jim y *Under the Net* al ser su protagonista también un anti-héroe intelectual y disidente que se siente como forastero en su propio país, y que ve como desciende socialmente.

Uno de los problemas que Murdoch plantea en casi todas sus novelas es como compaginar los deseos privados de uno con las normas sociales. Ya en su primera novela, *Under the Net* (1954), aparece este tema a través de su protagonista, Jake, cuyos deseos privados tropiezan con el espíritu social. Es una novela que guarda algo en común, como apunté anteriormente, con *Lucky Jim* de Amis, e incluso más, según G. S. Fraser, en su artículo de 1959 para *International Literary Annual* "The Solidity of the Normal", con *Hurry on Down* de Wain. Tanto Charles Lumey, el héroe de *Hurry on Down*, como Jake Donaghue se verán involucrados en una aventura fantástica tras otra. Jake se verá atrapado en una pelea en un estudio de cine, rapta a un perro estrella de cine, trabaja eventualmente como enfermero en un hospital y allí ayuda a su amigo que era paciente del hospital, Hugo Belfounder, a escapar; y en sus momentos de ocio se le encuentra normalmente en pubs hablando con gente culta pero un tanto excéntrica. Charles, por su parte, también entre otros trabajos eventuales, trabajará como enfermero y disfruta bebiendo con excéntricos.

Pero mientras que a Charles no le gusta el tipo de sociedad que le rodea, ensayistas de clase media con quien trabaja y convive y llega incluso a odiarla, odia al mismo tiempo toda firme estratificación social. Busca idealistamente una sociedad sin clase aunque sea bohemia y excéntrica, representando por todo ello a los "angry young men". Jake, por el contrario, no se tiene que convertir en bohemio, pues ya lo es, y sus inquietudes no radican en sentir odio hacia la estructura social opresiva o mal planeada sino que se basa principalmente en su deseo constante de dar respuesta a todas sus dudas. Al no encontrar esa respuesta y sentirse extraño, crea equivocada y subjetivamente sus propias teorías sin contar con los demás, donde se encuentra la realidad y las respuestas que él desconoce. Sus principales errores por lo tanto, son su subjetividad y aislamiento de los demás, a los que no trata de 'ver', basados en sus

propios deseos privados o en su propia voluntad que se encuentra en conflicto con lo social.

Sin embargo el libro está dedicado a Raymond Queneau, cuya influencia surrealista es aparente, y también hay innumerables alusiones a Sartre, viéndose especialmente la influencia de *La Nausèe* reflejada en el papel del arte, la literatura, para redimir la contingencia. Murdoch además había publicado un excelente estudio el año anterior sobre Sartre.

Por otro lado es aparente la influencia de los primeros trabajos de Beckett. De hecho, su protagonista guarda en su librería particular trabajos de Beckett y de Queneau. La influencia de Wittgenstein queda reflejada en Hugo Belfounder, aspirante a santo, en cuanto a sus teorías sobre la ineficacia del lenguaje. Esta novela también suscitó el tema del modo en que el arte tiene que ver con la verdad y el bien.

Muchas de las preocupaciones de Murdoch con respecto a su teoría de la novela aparecen también en sus siguientes novelas *The Flight from the Enchanter* (1956) *The Sandcastle* (1957) y *the Bell* (1958), que representan un alejamiento con respecto al existencialismo y un acercamiento hacia el conocimiento de percibir la individualidad de cada ser frente a los poderes de los encantadores, de las fantasías y de los sueños.

The Flight from the Enchanter, su segunda novela, introduce en su trabajo el concepto de la figura de poder, personalizado en el diabólico Mischa Fox, y los peligros de abusar de tal poder. Este tema volverá a aparecer en novelas posteriores como *The Unicorn* y planteará conflictos morales como a John Ducane de *The Nice and the Good.*

En esta novela también aparece el tema de la inestabilidad y el miedo en las vidas de los inmigrantes refugiados como los hermanos Lusiewicz y Nina, la cual, se terminará suicidando.

The Sandcastle nos muestra uno de los temas de la filosofía moral de Murdoch, la relación entre la verdad y la virtud moral: los que miran a su alrededor y descubren la verdad actuarán correctamente. Este es el mensaje del profesor de arte Bleyard hacia Bill Mor, que se siente atrapado en una aventura amorosa con la joven pintora Rain Carter. Esta aventura no le deja ver las consecuencias negativas que ésta está produciendo. Este mensaje va paralelo al que nos advierte de los peligros del arte si éste

no se realiza entregándose por completo y prestando atención suficiente al objeto o persona que va a ser retratado, como aparece en su libro de filosofía moral *The Fire and the Sun*. La joven artista Rain Carter aprenderá la lección.

The Bell es una de sus mejores novelas hasta los años setenta en cuanto a la veracidad de la caracterización de sus personajes, las descripciones del entorno y la acción que tiene lugar. La novela enfatiza la importancia de vivir una vida espiritual aprendiendo a amar a los demás y analiza el conflicto de un sacerdote fracasado y homosexual, Michael Meade, entre sus creencias religiosas y sus inclinaciones homosexuales. Al negarse a sí mismo su inclinación homosexual, fracasará también como sacerdote. A la novicia Catherine le ocurrirá lo mismo con respecto a Michael, de quien está enamorada. Lo que se critica aquí no son las inclinaciones homosexuales sino la incapacidad de dar amor en el momento oportuno, en este caso, de Meade hacia Nick, el joven malévolo y amargado. También se pone de manifiesto la función del arte como regenerador moral.

Con *A Severed Head* (1961) cambió su tono hacia la comedia romántica y la sátira en cuanto a las superficiales relaciones entre los seres humanos. También es una sátira hacia las teorías de Freud sobre el psicoanálisis. Aparecen consecutivos y rápidos cambios de emparejamientos estableciéndose entre ellas relaciones incestuosas o cuasi-incestuosas. En realidad es una novela que pretende además sacar a la superficie nuestro subconsciente. Aparece también el tema de la rivalidad entre hermanos.

A pesar del debate de los años cincuenta sobre el realismo en la novela en el que Murdoch criticaba el exceso de simbolismo y abogaba por una novela que nos ofreciera veracidad y un desarrollo realista en la caracterización de los personaje, como Robert Scholes observó en *The Fabulators*, la novelística de Murdoch no era precisa y simplemente realista sino lo que él llamó 'fabulation', utilizando fantasía, simbolismo y mitos; y siendo evocadora de ideas. Las novelas de Murdoch de los años sesenta ciertamente se acogían a estos parámetros.

Según Malcom Bradbury en *The Modern British Novel* eran

> artistic rather than realistic.[39]

y al finalizar la década ya había producido ocho, una cada año excepto en 1967, desde la publicación de *A Severed* Head en 1961. Murdoch en ellas utilizó una gran variedad de formas: la novela jamesiana (de Henry James) 'of manners', el romance de amor, la

fantasía gótica y el cuento mitológico e histórico. *A Severed Head* fue una parodia y sátira de las formas sociales de Bloomsbury, area acomodada de Londres que se hizo famosa por los intelectuales, escritores y artistas que vivieron en esa zona caracterizados por sus modernas formas estéticas incluidas las decoraciones interiores y sus relaciones sexuales liberales. Fue como una revuelta contra el 'Establisment' en Inglaterra y una burla a las teorías de Freud sobre el psicoanálisis.

Su siguiente novela, *An Unofficial Rose*, (1962), es un serio romance de amor, donde se reflejan las responsabilidades y la libertad en la vida conyugal y también se habla sobre la voluntad humana en conflicto con las normas sociales. *The Unicorn* (1963), es un romance gótico con significado metafísico, donde se contrasta el sufrimiento romántico con la realidad de la muerte. *The Italian Girl* (1964), es otro romance gótico más realista que comparte algunos temas, como el complejo de Edipo, con *A Severed Head,* si bien, no alcanza el magnetismo tan grande en el lector que produce esta última. La siguiente novela, *The Red and The Green* (1965), junto con *The Unicorn* (1963), son las únicas novelas de Murdoch ambientadas en Irlanda.

The Red and The Green habla sobre el levantamiento del Este en Dublín en 1916 y une este acontecimiento histórico con una alegórica y compleja historia de amor. Aquí, las relaciones históricas entre Inglaterra e Irlanda se reflejan en las relaciones entre los miembros de la familia anglo-irlandesa a la que los personajes principales pertenecen. Las alusiones literarias, Yeats, Joyce y otros, aparecen superficialmente y la conclusión de la novela sugiere que las motivaciones de la acción política son inseparables de la psicología individual, que el impacto de una crisis política es en gran medida personal.

The Time of the Angels (1966) vuelve de nuevo a la novela gótica, ahora con tintes más pesimistas, narrándonos la tiranía del poder de un sacerdote fracasado y la corrupción sexual. Como contraste *The Nice and the Good* (1968) es una comedia cuyos temas principales son el amor, la justicia y el poder, y las diferencias entre ser agradable (nice) y ser bueno (good).

El mundo novelístico de Murdoch fue en esa época, y ha continuado siéndolo en las siguientes décadas, un mundo fundamentalmente de clase media alta, gente con cierta cultura y una gran parte con estudios universitarios de humanidades como historia, filosofía, arte o bien escritores. Esto es debido a que Murdoch se encuentra más a gusto dentro de este círculo para expresar sus pensamientos filosófico-morales. Murdoch es una gran conocedora de la filosofía, de la historia antigua griega, de la

mitología, del arte y también de Freud, y así pues, puede ocultarse en algunos de estos personajes para, indirecta o directamente, mostrarnos su punto de vista y su conocimiento. En este sentido se le ha comparado con Jane Austen.

Dentro de esta clase social hay distintos tipos de personajes. Malcom Bradbury en *The Modern British Novel* cita los siguientes: el aspirante a santo (Hugo, Ann Peronett), el sacerdote fracasado (Meade), el extraño hechicero (Mischa Fox), el intelectual burócrata (John Ducane), la doncella perseguida (Elizabeth), la prisionera de amor (Hannah), el moribundo contemplativo (Bruno) y la mujer radiante (Antonia, Kate Gray). A estos habría que añadir la figura del artista, muchas veces también fracasado (Jake) y la esposa fiel que perdió su estatus cultural por casarse (Hilda, Ann Peronett). Es interesante el hecho de que la figura del hechicero como Julius King, Crimond o Mischa Fox inspira tanto miedo y odio como atracción, especialmente en las mujeres, que terminan convirtiéndose en sus esclavas. A veces sólo es hechicero para algunas personas, tal es el caso de Lucas Graffe de *The Green Knight*, por el que su alumna Sefton sentía al mismo tiempo miedo y devoción:

> Sefton, who habitually concealled her emotions, had never revealed to anyone the extreme nature of her devotion to Lucas (.....) Of course she was afraid of him, and this was generally assumed (.....) But Sefton (.....) had instantly perceived the pearl of great price which was now within her reach. Lucas (....) was a great scholar(.....) she felt like an ambling walker confronted by a cliff (.....) She grew pale. But at the same time a new spirit awoke in her, a completely new understanding of what scholarship and learning meant (.....)Her love for Lucas (.....) was a profound reverential passion. If permitted she would have bowed to touch his feet.[40]

Por otro lado es un mundo altamente sexual donde las relaciones amorosas sirven para expresar importantes temas en la novelística de Murdoch: la naturaleza del poder y la posesión, la forma en que creamos o destruimos realidades o fantasías y la necesidad del arte o de lo bello, del bien y de la verdad. Además Murdoch ha tratado de descubrir la situación actual de la promiscuidad del hombre y la mujer, con su nuevo amor tan ocioso, liberal y muchas veces basado en los deseos más que en los deberes; el amor peculiar de una sociedad más cómoda y menos oprimida por las necesidades cotidianas. Sociedad democrática pero esclava de las propagandas más obsesivas. Es un amor que va de la anarquía a la revolución y a un nuevo orden de cosas dentro de una sociedad de consumo, pero que también se encuentra malherido por la incertidumbre de una irreversible evolución. Murdoch nos ha querido presentar en sus novelas el testimonio de esta encrucijada erótica, que en nada se asemeja a la de los años veinte, con sus costumbres y problemas tan diferentes, ofreciéndonos con una gran movilidad

intelectual un documento vivo de las relaciones afectivas, tanto a nivel psicológico de sus personajes como social, desde los años cincuenta hasta el momento presente.

Su siguiente novela *Bruno's Dream* (1969), considerada por muchos críticos como su mejor libro de los años sesenta, entre otras cosas es una alegoría de la muerte que nos hace ver la realidad. Es una reflexión bastante más realista que otras de sus novelas sobre el pasado, el amor y la muerte en un mundo sin certeza religiosa.

En *Henry and Cato* (1976) se repetirá este tema en la figura de Lucius Lamb. En mi opinión esta novela abrió el camino a novelas posteriores de talante más religioso donde analiza el tema de cómo conocer la verdad por medio del amor a los otros en un mundo sin Dios.

En la década de los setenta Murdoch recibirá la inspiración para sus novelas del teatro, particularmente del drama de Shakespeare. En *A Fairly Honourable Defeat* (1970), historia de celos y engaño, *Othello* proporcionará una buena base. *The Black Prince* (1973) es una meditación sobre *Hamlet.* Y al mismo tiempo será una novedad formal al contener varios narradores y seis diferentes y contradictorias postdatas o comentarios finales de la novela. La influencia de *The Tempest* llega con *The Sea The Sea* (1978), la historia de un director de teatro que ha dejado el escenario. Es pues, a partir de los años setenta cuando se deja notar más la influencia de Shakespeare, aunque *The Nice and the Good* (1968) ofrece gran influencia en cuanto al tratamiento de comedia de los emparejamientos finales.

Su siguiente novela de los años setenta, después de *A Fairly Honourable Defeat* es *An Accidental Man* (1971), que profundiza en las características contingentes de la existencia humana y en la idea de destino. Esta novela es un gran logro por parte de Murdoch con respecto a su creencia de que una novela

> should be a house free for characters to live in.[41]

Los personajes aquí realmente se mueven libremente, cualidad que siempre ha admirado de Shakespeare, con ninguna manipulación por parte de la autora, y todo lo que les sucede son accidentes, sucesos inesperados, mostrándonos lo desordenado y fortuito de nuestra existencia.

El protagonista, Austin Gibson-Grey, que se identifica como accidental y víctima, pasa por una serie de sucesos inesperados: Sus dos esposas mueren por

sucesos accidentales, mata a una niña de seis años mientras que conducía bajo la influencia del alcohol, golpea el cráneo del padrastro de la niña y desde entonces altera su personalidad. La visión de la vida que tiene Austin no nos sorprende:

> Life(....) is misery and muddle.[42]

Pero este azar de la vida también se extiende a los demás personajes.

Al igual que en *The Nice and the Good* a través del cuadro de Bronzino *Una Alegoría: Venus, Cupido, la Locura y el Tiempo*, que es una alegoría sobre la virtud y el placer representando los placeres del amor como fútiles y los peligros de éstos, con *The Sacred and Profane Love Machine* (1974) Murdoch nos introduce en la naturaleza dual del amor, sagrado y profano, apareciendo este tema simbolizado por medio del cuadro de Ticiano *Amor Sagrado y Profano*. También aparece simbolizado el tema por medio de su protagonista, Blaise Gavender, cuya mujer, Harriet, y su amante, Emily, que para Blaise representa sus instintos eróticos principalmente, consolidan estos papeles. La novela también plantea el tema del sufrimiento como consuelo.

A Word Child (1975) analiza por un lado la relación entre la religión y la moral y por otro la relación entre el pasado y el presente. Generalmente los personajes de Murdoch son conscientes de que sus pasados influyen de alguna forma en su presente. Hilary, el protagonista de esta novela, fue responsable de la muerte de la esposa de su mejor amigo, Gunnar, con la que tuvo una aventura amorosa, y del hijo que todavía no había nacido. Cuando se vuelven a encontrar, veinte años más tarde, Gunnar sigue sintiendo un terrible odio hacia Hilary. La esposa actual de Gunnar, Lady Kitty, explica su situación:

> 'Our love has always been crippled, damaged, because I could not get in to the place where he was suffering and help him. And I want(.....)to see him let go of the past, become free, able to come forward into the future with me with a whole heart'.[43]

Hilary tampoco tiene ningún medio para liberarse ni de Gunnar ni de su propio pasado y de nuevo caerá en el error de enamorarse de Lady Kity y ser responsable de su muerte. Rachel Baffin le comenta esto a Bradley Pearson en *The Black Prince*:

> 'One is responsible for one´s actions, and one´s past does belong to one. You can´t blot it out by entering a dream world and decreeing that life began yesterday. You can´t make yourself into a new person overnight(....)'[44]

El tema de la muerte de un personaje por intervención de otro, ya sea intencionada o accidentalmente, y las repercusiones negativas en la vida posterior del que produce la muerte, es una constante, tal es el caso de la muerte accidental de Beautiful Joe por Cato en *Henry and Cato*, de Mark Wilsden por su amigo Edward en *The Good Apprentice*, de Peter Mir por Lucas Graffe en *The Green Knight*, de Arnold Baffin por su esposa en *The Black Prince* o el intento fallido por parte de George McCaffrey de matar a su esposa en The *Philosopher's Pupil*.

En *Nuns and Soldiers* (1980) la acomodada Gertrude ha perdido a su marido y Ann, ex-monja, a Dios. Ambas planean vivir juntas y hacer buenas obras. Por otro lado el soldado exiliado polaco, Peter o el conde, ama en silencio a Gertrude, quien se casa con el joven Tim, que, en un principio, trata junto con su novia Daisy de vivir a costa del dinero de Gertrude. La religión, el dolor por la muerte de un ser querido, la traición y el honor aparecen. Por otro lado es de gran importancia el tema del sufrimiento del hombre justo para Murdoch, que muere sin esperar nada, en contraste con el sufrimiento como consuelo para alcanzar la vida eterna. Esto queda reflejado en la palabras del moribundo Guy, marido de Gertrude, a la aspirante a santa Anne Cavidge:

> 'Christianity(....) denies death. It changes death into suffering and suffering is always so interesting. There is pain, and hey presto, there is eternal life. That's what we all want, that our misery shall buy something, that we shall get something in return, something absolutely consoling. But it's a lie'.[45]

Con *The Philosopher's Pupil* (1983) y *The Message to the Planet* (1989) se examinan y debaten los poderes del filósofo y del profeta, y los peligros de ese poder, de nuevo en un mundo sin fe.

The Good Apprentice (1985) trata especialmente del sentido de culpabilidad, el perdón y la cura espiritual a través de la aceptación de responsabilidades, todo ello personalizado en la figura de Edward Baltram. Por otro lado, como en la mayoría de sus novelas, habla acerca de las consecuencias del fracaso provocado por no prestar atención a los demás. Stuart Cuno, uno de sus protagonistas, platonista al igual que Murdoch, ha rechazado un puesto en la enseñanza en la universidad de Londres para entregarse mejor a una vida moral espiritual, pero él no cree en Dios. Establecer moralidad en un mundo sin Dios es aquí también un tema primordial como lo es en sus siguientes novelas. Separarse de lo cotidiano del mundo es una forma, en estas novelas, de acercarse al bien.

The Book and The Brotherhood (1987), que trae a un primer plano partes del pasado de Murdoch al mostrarnos la universidad de Oxford, se abre con un baile universitario, donde un círculo de amigos, ahora de mediana edad, analizan sus vidas y reconsideran la política de su juventud y su aporte financiero a un miembro de su grupo, David Crimond, que está escribiendo un libro sobre marxismo. Murdoch dijo sobre este libro:

> It concerned the way in which differences of opinion define people; the notion of a book which at one time everyone felt was going to express their views and later on realized it wasn't .[46]

Por lo tanto aquí también hay una relación entre el pasado y el presente. Se presenta el contraste entre el artista (Crimond) y el santo (Jenkin) y al mismo tiempo se compara a este último con el que aparentemente es bueno(Gerard). Como muchas de las figuras santas que no creen en Dios, a Jenkin le gustaría, al igual que a Suart Cuno de *The Good Apprentice*, mantener la religión por su estructura moral:

> I think it matters what happens to religion, I don't mean supernatural beliefs of course. We must keep some sort of idea of deep moral structure.[47]

The Green Knight (1994) funde aspectos de la moralidad y el mito cristiano con los de la leyenda arturiana y el cuento de hadas representado por Louise y sus tres hijas. Hay muchas similitudes con la historia medieval de *Sir Gawain and the Green Knight* pero también muchas diferencias, siendo su protagonista Peter Mir el caballero verde del romance pagano y al mismo tiempo simbolizando a la figura de Cristo. Como Cristo, Peter es judío, soltero, salva la vida a Clement, sufre dolor antes de su muerte, resucita y parece ofrecer la posibilidad de redención. Sin embargo, después de su recuperación, Peter declara haber recuperado su comprensión de la fe budista y no cristiana, al igual que James de *The Sea, The Sea.*

Jackon's Dilemma (1995), su última novela, es como una compilación de diferentes temas tratados anteriormente en otras novelas. Formalmente mezcla matices góticos con rasgos de novela de aventuras similares a los de *Under the Net.* Aparecen distintos temas morales como la pérdida del ser querido y el dolor que este hecho produce, la idea de destino en los personajes, que parece estar determinado por el misterioso Jackson, al que considero como una recopilación de las figuras del santo y el artista en la misma persona. Aparece también el sentido de culpa y remordimiento, el rencor y el perdón.

Desde un punto de vista religioso, en esta novela los personajes, aunque no creen en Dios, si creen en la figura de Cristo. Hay también rivalidad entre hermanos, alusiones a Shakespeare, especialmente a través de *The Tempest*, desplazamientos entre el campo y la ciudad de Londres de una clase media-alta y aparece el amor a los animales y la costumbre de tomar bebidas alcohólicas, siendo todos estos temas una constante en todas sus novelas.

Hay otros temas morales que también aparecen en muchas de sus novelas como el sentimiento de culpa o pecado, resentimiento, y su consecuente necesidad de perdón para alcanzar la redención. Tal es el caso de Hilary Burde en *A Word Child* o Edward Baltram en *The Good Apprentice*.

También el tema de la libertad y su relación con las responsabilidades del matrimonio es otra constante como por ejemplo en *The Sacred and Profane Love Machine*, *An Unofficial Rose*, y *The Nice and the Good.*

En general en todas sus novelas aparece el tema de cómo el ser humano puede conseguir verdadera libertad a través del olvido de uno mismo a favor del interés por los demás. La idea de justicia queda reflejada en la figura de John Ducane en *The Nice and the Good.*

El tema del poder es otra constante, que puede estar corrupto como en Carel Fisher de *The Time of The Angels*, en Gerald de *The Unicorn* o a través de Julius en *A Fairly Honourable Defeat*. Este mal uso del poder da lugar a relaciones de amo-esclavo, siendo muchas veces relaciones sadomasoquistas. Por el contrario, un buen uso de ese poder puede ayudar a la gente como en el caso de Ducane en *The Nice and the Good.* La idea de destino y contingencia de nuestra existencia aparece en muchas de sus novelas siendo especialmente aparente en *An Accidental Man.*

2.5.- RASGOS REITERATIVOS Y COMUNES EN SUS NOVELAS

2.5.1.- REALISMO PSICOLÓGICO

Aunque las novelas de Murdoch utilizan ciertos elementos irreales o alejados de la realidad, prueba de la gran imaginación de la autora, por otro lado tratan de problemas reales: el aprender a conocer el verdadero significado del amor y de la muerte y los peligros de caer en las fantasías egoístas del yo.

Para comprender esta idea podemos tomar como ejemplo sus dos primeras novelas. Si bien aunque en *Under the Net* aparecen secuencias de aventuras un tanto fantasiosas, su contenido global es de gran realismo.

Pero sin embargo en su segunda novela *The Flight from the Enchanter*, tanto la vida social como la personal es muy extraña. Los personajes, especialmente su protagonista Mischa Fox, aparecen como seres que no llegan a ser reales del todo. Según Fraser, actúan como marionetas y casi nadie se muestra normal:

> (.....) there is nobody sane and ordinary in the book (.....) The sinister Mischa, who is supposed to pull the book together in some way, is a figure of cardboard. The characters are all a little puppet-like.[48]

Comparto la idea de Fraser de que gran peso de la novela radica en el carácter de irrealidad, como los extraños hermanos Luciewicz, a los que no les importa compartir a Rose Keepe, o la misma diabólica figura de Mischa Fox que empobrece en parte sus episodios y las caracterizaciones reales. Sin embargo, incluso en esta novela creo que hay momentos de gran realismo, como el episodio de las ancianas sufragistas apoyando la continuación de la publicación de la revista Artemis y aportando dinero.

Iris Murdoch posee una gran e intensa imaginación visual y muestra gran capacidad para describir detalles tanto en la descripción de lugares exteriores, ya sean de la ciudad, fundamentalmente Londres, o del campo; de interiores de grandes mansiones, o de personas y animales. Al mismo tiempo su obra es una gran pintura de la conciencia humana. La descripción psicológica de los personajes es tan auténtica que nos introduce de lleno en la piel y el corazón de sus personajes.

Murdoch describe minuciosamente la apariencia física, facciones, pelo, forma de andar, vestuario, etc., de cada uno de los personajes que van apareciendo; y al mismo tiempo describe muy detalladamente sus personalidades. De esa forma nos sentimos muy cercanos al personaje cuando éste actúa, aunque a veces Murdoch nos puede sorprender con esa actuación que no concuerda con la personalidad que en un principio se describió. Tal es el caso de las hermanas Diana y Lisa de *Bruno's Dream*, que cambiarán sus papeles, o el parecido caso de las también hermanas Mavis y Charlotte de *An Accidental Man*.

En cuanto a la personalidad o forma de ser de los personajes Murdoch sabe muy bien expresar las emociones o sentimientos internos en un momento determinado:

dolor, miedo, remordimiento, alivio, etc. En definitiva, emociones que muchas veces aparecen en conflicto, como le sucede por ejemplo a Rosa Keepe cuando ve de repente a su amigo Jan de *The Flight from the Enchanter*:

> Rosa went into the drawing room and closed the door. She sat down. She felt an intense emotion in which pain and fear were mingled with exhilaration. Pain predominated. She held her forehead like someone in a crisis of drunkness. The first blow had been struck. Hostilities had opened. Remorse struggled with relief and was resolved into fear(.....)In all the conflict of emotions aroused by the portentous appearance of Jan in the house it had not ocurred to Rosa to feel any irritation with Anette.[49]

A veces, las sensaciones que produce el miedo se conectan con las sensaciones que produce el deseo sexual. En *Nuns and Soldiers* se dice de Tim:

> Absolute fear on the form of sexual desire made him almost faint.[50]

En *Henry and Cato*, cuando Cato está intentando tirar la pistola al Támesis, Murdoch narra:

> Fear, feeling now almost familiarly like sexual excitement, was at last becoming a compulsion to act.[51]

En todas sus novelas destaca la narración del análisis consciente del pensamiento de sus personajes. Las ideas aparecen a través de las reflexiones o conflictos mentales, como en el caso de Michael Meade de *The Bell* o de Ducane; Mary y Paula de *The Nice and the Good*; de Martin de *A Severed Head*; o de Charles de *The Sea, The Sea*, por citar algunos ejemplos. Charles Arrowy se pregunta por lo sucedido cuando por poco se ahoga en el mar:

> But then was I not knocked on the head, and did I not suffer from concussion?(.....)Of course I could have knocked my head earlier without being made unconscious. And when did I see the serpent, if I saw the serpent? And did James saw the serpent too? And why did my little piece of mnemonic writing contain no reference to the serpent?(.....)Of course if I struck my head on the rock just after seeing the serpent I could have already forgotten about it when I came to write, even though I could still remember James´s rescue.[52]

A veces hay un gran paralelismo entre la descripción del paisaje y el estado de ánimo de cierto personaje en ese momento. Por ejemplo, cuando Anette de *The Flight from the Enchanter* ha decidido suicidarse y mira por la ventana, la oscuridad, la

desolación y la soledad aparecen como marco en ese paisaje que encuentra en el exterior:

> The Park was darkening. A band of dark clouds lay across the sky, and underneath it was the last pale brilliance of the evening. The trees were starkly revealed, every leaf showing. The children and the dogs had gone(.....) As she watched, the scene was fading. A blue which was of the night was spread upon the darkness of the clouds. [53]

En todas sus novelas, pues, hay un gran realismo psicológico en sus personajes con situaciones que, aunque a veces pudieran ser inverosímiles, a nosotros nos resultan verdaderas y aquí radica uno de sus grandes logros, el transmitir al lector ese factor de autenticidad y realismo.

Como ya apunté uno de los objetivos en las novelas de Murdoch es crear a personajes reales que circulen libremente en sus novelas, a pesar de que utilice símbolos o mitos. En la entrevista que mantuvo con Ruth Heyd en 1965 Murdoch habló de Hannah Crean-Smith de *The Unicorn* y de como eludió la estructura que en un principio le había sido designada por su creadora, Murdoch. Retratada en un principio como un símbolo casi cristiano, como una salvadora que expiaría los pecados de los que tenía a su alrededor a través de su sufrimiento, sin embargo Hannah se involucró en falsedad y culpabilidad. Su personalidad, por lo tanto, se desarrolló de forma imprevista hasta convertirse en una imagen inadecuada de redención, lo que supuso la creación de un personaje más libre.

2.5.2.- MARCO GEOGRÁFICO

Murdoch describe minuciosamente lugares, especialmente Londres y sus alrededores o distintas zonas campestres de Inglaterra. En algunas de sus novelas como *The Nice and the Good, An Unofficial Rose, The Bell, A Severed Head* o su última novela, *Jackson Dilemma*, hay una alternancia y contraste entre el bullicioso Londres y lugares más tranquilos donde los personajes se refugian para descansar y encontrar paz; lugares como Dorset (*The Nice and the Good*), Kent (*An Unofficial Rose*), los alrededores de Oxford o Cambridge (*A Severed Head*) o simplemente las afueras de Londres como las grandes mansiones del siglo dieciocho, Hatting Hall y Penndean, cercanas al pueblo llamado Lipcot (*Jackson's Dilemma*). En el mismo Londres también aparecen grandes mansiones como la casa de cinco plantas en Kingston perteneciente a Owen, también en *Jackson's Dilemma*.

Ya en su primera novela hace referencia a una infinidad de distritos de Londres y de sus parques:

> The Serpentine was too far away and so was Regent's Park, and the St. James's Park area is always stiff with police. The obvious thing was to swim in the Thames.[54]

La descripción del emplazamiento y los nombres de los distintos pubs que aparecen en las distintas zonas de Londres se realiza de forma detallada:

> I know the City well. We could either go westward to the King Lud and the pubs of Fleet Street, or we could go eastward to the less frequently alley-twisted and church-dominated pubs of the City(.....)We turned into the old Tavern in Watling Street(.....) As we drank I told the other two that we should visit the Skinner's Arms and then double back to Ludgate Circus(....) we approached the Skinner's Arms. This pub stands at the junction of Cannon Street and Queen Victoria Street, under the shadow of St. Mary, Aldermary.[55]

En *Nuns and Soldiers,* novela publicada veintiséis años después de *Under The Net,* Murdoch continúa paseándonos a través de los más variados pubs de Londres. Aquí vemos también como el joven Tim que, al igual que Jake, es un artista fracasado, frecuenta los pubs locales de Londres y sus alrededores:

> He went to his local pubs, the Tabard, the Pack Horse, the Emperor, the Barley Mow, or else roamed, as he used to do, in northern London(.....)He went to pubs, new pubs, and made some casual acquaintances(...) He went to the white Hart at Barnes and the London Apprentice at Isleworth and the Orange Tree at Richmond.[56]

Como acabamos de ver, el emplazamiento más frecuente en sus novelas es Londres y sus alrededores: los condados de Kent en *An Unofficial Rose* o el de Dorset en *The Nice and the Good* , por citar algunos ejemplos.

En otras novelas como *Under The Net,* aparte de Londres, aparece una descripción minuciosa de París.

> I(.....)began to pick down the Rue Dauphine. I wanted to be by the river(.....)I walked out on to the Pont Neuf (.....)The Tour Saint-Jacques stood out in gold like a tapestry tower and the slim finger of the Sainte Chapelle rose mysteriously out of the Palais of Justice (.....) Down in the Vert Galant there was shouting and laughter and the throwing of things into the

> river. I turned away from this. I needed to see Notre-Dame. I walked throug the Place Dauphine and regained the mainland at the Pont Saint-Michel.[57]

En *The Flight from the Enchanter* aparece Italia al mencionar la mansión que tiene allí Mischa Fox y en *An Unofficial Rose* Randall y Lindsay viajan por Italia. En la misma novela, Penn recuerda el paisaje australiano rojizo de polvo y de distancias, donde él nació, que queda muy bien contrastado con el paisaje verde inglés:

> (....) he would be sorry to go home without having seen a bit more of England. But he was depressed by the countryside which they all thought so pretty, and constantly exclaimed about instead of taking it for granted. He disliked its smallness, its picturesqueness, its outrageous greeness, its beastly wetness. He missed the big tawny air and the dry distances and the dust; he even missed the barbed wire and the corrugated iron and the kerosene tins: he missed, more than he would have believed possible, the absence of the outback, the absence of a totally untamed beyond.[58]

En su última novela, *Jackson's Dilemma*, también habla de Australia.

Aunque su escenarios geográficos son mayoritariamente realistas, sus novelas góticas, especialmente *The Time of the Angels* and *The Unicorn* ofrecen ubicaciones un tanto misteriosas y siniestras.

Por ejemplo, el rectorado, donde vive el sacerdote ateo y diabólico Carel Fisher, de *The Time of the Angels,* rodeado de continua niebla y de tierra esteril donde

> there were no houses, only a completely flat surface of frozen mud, through which the roadway passed (...). It seemed to be a huge building site, but an abandoned one.[59]

El hecho, además, de que la casa reciba vibraciones debido a los pasillos subterráneos que hay debajo de la casa por donde pasan diferentes trenes, interrumpiendo, por ejemplo, el sueño de los que viven allí, añade mayor inverosimilitud en el entorno.

De igual forma, el paisaje irlandés de *The Unicorn* donde aparecen las mansiones de Gaze Castle y Riders, incluye dólmenes y megalitos, grandes acantilados, cuevas y ríos subterráneos, que nos trasladan, a pesar del gran realismo psicológico con que son retratados sus personajes, a un entorno también misterioso e inverosímil.

2.5.3.- POSICIÓN CRÍTICA FRENTE AL PSICOANÁLISIS

El amor es uno de sus temas principales. Según Atlas

> she is keenly aware of 'the mysterious awful untouchable suffering of others',[60]

sin embargo ridiculiza la habilidad del psicoanálisis para aliviar ese sufrimiento a algunas personas. En su lugar ella se refiere a lo que llama "a kind of moral psychology " para solucionar algunos problemas. Según R. Rabinowitz, Murdoch cree que

> a metaphysical, rather than a scientific, approach is necessary in moral philosophy.[61]

Como sus novelas muestran, ella ataca principalmente a Freud, por ejemplo el psicoanálisis en *A Severed Head* y en *Henry and Cato*, y a Sartre, como el pensamiento existencialista y la creación de teorías en *Under the Net*: "All theorizing is flight, " dice el personaje Hugo Belfounder y Murdoch siente aversión hacia cualquier teoría que parezca explicar nuestra existencia.

Según Turner, en la introducción de su libro *Murdoch versus Freud*, mientras que su lucha con Sartre es puramente intelectual, la que mantiene con Freud parece más personal y emocional: Según él, su burla de Freud parece estar relacionada con su miedo al psicoanálisis como método para conocer la mente humana, que es antagónico a la aproximación, según Turner, cuasi-metafísica que Murdoch prefiere.

No parece que Murdoch sienta ningún miedo a conocer la mente humana sino que considera que es muy difícil llegar a conocerla y que el psicoanálisis fomenta el egoísmo en las personas al centrarse en uno mismo y que puede por lo tanto producir un refugio para las fantasías personales de uno. Murdoch piensa que la mejor forma de conocernos a nosotros es a través de los demás, prestando atención a lo que hay fuera de nosotros.

Por otro lado piensa que lo fundamental en el ser humano no es que trate de conocerse en profundidad, pues eso es un gran misterio, sino de que sea un ser moral que se encamine hacia el bien. Freud, desde un punto de vista científico, tan sólo aspira a que el ser humano se pueda desenvolver con habilidad en los asuntos diarios, que sea manejable (o "workable" en palabras de Murdoch) mientras que Murdoch aspira a que sea bueno.

Murdoch señala con frecuencia, tanto en sus escritos filosóficos como en sus novelas, los peligros de la subjetividad. Según Rubìn Rabinovitz un cierto conocimiento de uno mismo es necesario para enfrentarse al mundo exterior, para conseguir la virtud moral o para amar. Rabinovitz piensa que una persona debe tener idea de sus virtudes y debilidades para ser capaz de superar la vicisitudes de una crisis moral, idea que comparto:

> Another weak point is Murdoch's constant emphais on the dangers of subjectivity. Certainly, some degree of self-knowledge is needed to achieve morality or love; a person must have a good idea of his moral strengths and weakness to be able to overcome the vicissitudes of a moral crisis. But Murdoch argues as if all swimming should be outlawed because swimmers sometimes drown; any introspection, she seems to feel, is a step on the dangerous path toward solipsism.[62]

Iris Murdoch concede mucha importancia a la interacción con los demás seres humanos, factor socio-moral, al que también considero el factor principal para acercarnos al bien, pero critica en sus novelas y escritos filosóficos el conocimiento del factor psicológico (motivaciones, intereses etc.) que se puede explorar con el psicoanálisis.

Por otro lado discrepo de Turner en el sentido de que Murdoch no es una antagonista absoluta de Freud. Además ha tomado de él parte de su pensamiento como el concepto de 'la máquina', donde expresa la dificultad del ser humano de comprender su propia mente y ciertas reacciones y comportamientos, y la condición natural del ser humano como ser egoísta y con tendencia a la fantasía y la subjetividad. Murdoch expresa estas ideas en *The Sovereignty of Good*:

> Freud takes a thouroughly pessimistic view of human nature. He sees the psyche as an egocentric system of quasi-mechanical energy, largely determined by its own individual history, whose natural attachments are sexual, ambiguous, and hard for the subject to understand or control(....) fantasy is a stronger force than reason. Objectivity and unselfishness are not natural to human beings.[63]

2.5.4.- LA PERSONALIDAD DE LOS NARRADORES EN PRIMERA PERSONA

Hay seis novelas en primera persona, que se caracterizan por sus narradores masculinos y que no son precisamente el prototipo de héroes sino más bien de anti-héroes, pues nos muestran sus debilidades, especialmente su incapacidad para 'ver' a los demás y el mundo que les rodea tal y como es. Tienen dudas, temores y normalmente hablan demasiado, y este hecho está relacionado con la creación de sus propias fantasías mientras hablan, como Charles Arrowy de *The Sea, The Sea,* Jake de *Under the Net,* Martin de *A Severed Head* o Pearson de *The Black Prince* pero lo que dicen como narradores no genera la confianza del lector.

Son artistas fracasados, incluyendo también a Hilary de *A Word Child* en el sentido de que se crea un mundo cerrado y pequeño con sus propias leyes. Todos resultan estar inmaduros espiritualmente y se les compara con Peter Pan. Murdoch, sin embargo, les hace darse cuenta de cuánto tienen que aprender y cómo tienen que hacer desaparecer su egoísmo, su poder personal y la visión de egocentrismo con respecto a las mujeres. En este sentido también queda incluido el narrador en primera persona Edmund de *The Italian Girl.*

En *A Word Child* Murdoch, a través de Arthur, define al personaje de Peter Pan como

> (...)spirit gone wrong, just turning up as an unnerving visitor who can't really help and can't get it either(.....) I mean the spiritual urge is mad unless it's embodied in some ordinary way of life. It's destructive, it's just a crazy sprite.[64]

Esta definición encaja en los patrones de comportamiento de estos narradores en primera persona, que no han sabido encauzar bien su vida y carecen de madurez.

No hay que olvidar el humor, que aparece muchas veces en sus novelas. Murdoch para ello utiliza muchas veces la ironía para subrayar la discrepancia entre las intenciones y las acciones, el ser consciente y el inconsciente. Por ejemplo, los narradores en primera persona siempre exponen datos que luego no serán ciertos, como Martin, que nos comenta que en su matrimonio él es el egoísta y no su mujer y después vemos que ella le deja para irse con su psicoanalista. Otro ejemplo aparece al final de *The Black Prince* cuando cada uno de los personajes da una versión diferente de los acontecimientos que narró su protagonista, Bradley Pearson.

Murdoch también estudia a través de los narradores en primera persona sus experiencias eróticas y sexuales, como en el caso del entrado en años Bradley en *The Black Prince*. Como Freud, Murdoch considera a la energía de la libido la base para la experiencia artística, erótica y espiritual.

Murdoch es única en la historia de la novela inglesa en cuanto a su capacidad y frecuencia para escribir en el sexo opuesto narrando en primera persona. Emily Brontë también escribió narrando en primera persona su magistral novela *Wuthering Heights* por medio de Mr. Lockwood, pero sólo escribió una novela con estas características; y también hay hombres que pueden narrar desde un punto de vista de mujer, como Angus Wilson en *The Middle Age of Mrs. Eliot*, pero no hay realmente narración en primera persona.

Cuando se le ha preguntado a que se debe este tipo de narrativa, si es debido al argumento de la novela en particular, que requiere un narrador masculino, o bien si es un medio para evitar la novela solipsista e introspectiva, que ella tanto ha criticado, asegurando así la creación de un personaje diferente a ella al ser del otro sexo, Murdoch ha contestado:

> Well, I don't really see there is much difference between men and women. I think perhaps I identify with men more than with women, because the ordinary human condition still seems to belong more to a man than to a woman. Writing mainly as a woman may become a bit like writing with a character who is black, or something like that. People then say, "It's about the black predicament." Well, then, if one writes "as a woman", something about the female predicament may be supposed to emerge. And I'm not very much interested in the female predicament.[65]

Murdoch piensa que escribir como mujer puede suponer una limitación en el sentido de que se puede convertir un poco, por ejemplo, como en escribir narrando a través de un personaje que es negro, más o menos. Y de la misma forma que la gente diría que esas novelas son acerca de los problemas de la gente de color, si alguien escribe "como una mujer" se puede suponer que el objetivo de la novela en cuestión es acerca de las situaciones difíciles o problemas de la mujer; y aunque ha declarado estar muy interesada en la liberación de la mujer en el sentido general de tener igualdad de oportunidades y sobre todo en la igualdad en cuanto a educación y formación, continúa diciendo:

> I'm not interested in the "woman's world" or the assertion of a "female viewpoint." (.....)We want to join the human race, not invent a new separatism.[66]

Salta a la vista que Murdoch piensa que, como seres humanos que somos, no hay gran diferencia entre hombres y mujeres y eso es lo importante en cuanto a nuestro comportamiento moral. Para ella el hombre representa mejor que la mujer lo universal de la raza humana. Piensa además que este separatismo consciente puede dañar la promoción de la igualdad de derechos y es lo que conduce

> to rubbish like "black studies" and "women's studies". Let's just have studies.[67]

En otra entrevista que Bellamy le hizo dos años antes, declaró también que apoyaba tanto la liberación de la mujer como su educación pero

> in aid of getting women to join the human race, not in aid of making any kind of feminine contribution to the world. I think there's a kind of human contribution to the world, but I don't think there's a feminine contribution.[68]

Murdoch, por lo tanto, piensa que la mujer puede contribuir en la sociedad en que vive pero a nivel, no de mujer, sino como ser humano, y no para la causa femenina sino para contribuir al bien de la humanidad en general.

2.5.5.- EL MUNDO DE INTELECTUALES Y ARTISTAS

Casi todos los personajes suelen ser intelectuales, muchas veces fracasados como Hugh Peronett de *An Unofficial Rose*, que es un pintor fracasado que después será funcionario, o en trámites de mejora o de averiguar nuevas cosas, como en el caso de Jake, traductor y escritor poco conocido de *Under the Net*. Dentro de estos hay escritores, filósofos, pintores, historiadores, escultores etc.; en definitiva artistas que con sus formas e ideas tratan insaciablemente de conquistar nuevos horizontes. Otros artistas de esta novela son las hermanas Sadie, actriz, y Anna, cantante y directora de un teatro de mimo. A veces triunfan, otras, al desviarse moralmente, fracasarán en su intento. Siendo grandes intelectuales o artistas no obstante dejan mucho que desear como personas, tal es el caso del filósofo David Crimond de *The Book and the Brotherhood*, filósofo y escritor. En todas sus novelas sin excepción hay, al menos, o un intelectual o un artista.

Aparecen muchos artistas fracasados, preferentemente escritores o actores. Entre estos últimos se encuentra Clement, de *The Green Knight*, que fue actor pero dejó la profesión porque le faltaba constancia, caso similar al de Gulliver Ashe de *The Book and the Brotherhood*. Ambos poseen el talento pero no consiguen el éxito. Entre los escritores fracasados destacan, entre otros, el poeta Lucius Lamb de *Henry and Cato* y el novelista Bradley Pearson de *The Black Prince*. Otros, como Edward de *Jackson's Dilemma*, aunque no se ganan la vida con sus publicaciones, pasan gran parte de su tiempo intentando escribir novelas y poemas. En la misma novela a Benet, amigo del anterior y estudioso de la filosofía de Heidegger, se le hace muy difícil escribir sobre este autor:

> Benet had intended for some time to write, or attempt to write, that book. However, he found it difficult to plan the work and to decide what he really, in his heart, *thought* of his huge ambiguous subject.[69]

En algunas novelas como *The Message to the Planet* o *A Severed Head* también aparecen médicos.

Estos intelectuales, artistas y profesionales de las novelas de Murdoch responden a la clase social predominante, la media-alta , tal es el caso de Edward, de *Jackson's Dilemma*, licenciado en Historia Medieval en Cambridge y poseedor de una extensa propiedad y de una mansión mitad Tudor, mitad Georgiana:

> His father, who was rich and played at being architect, wanted Edward to be an architect too. Edward did not want to be an architect. He studied medieval history at Cambridge(.....)When Edward's father died Edward shed tears and wished he had behaved better to his father, who had left him the house in Notting Hill, and the estate, and the handsome house in the country.[70]

Comparto la opinión de distintos críticos de que la razón por la que Murdoch utiliza este tipo de personajes es porque a través de ellos le resulta más coherente expresar sus ideas. Sus personajes abarcan desde filósofos o artistas, a través de los cuales Murdoch expresa sus teorías acerca del arte y la moral, a médicos como el psicoanalista Palmer de *A Severed Head*, para expresar las teorías de Freud y criticar el psicoanálisis, o el doctor Marzillian de *A Message to the Planet* para satirizar, la deshumanización de algunos médicos. Marzillian queda ridiculizado por su afán de lucro y su poca humanidad con los clientes. Hay que destacar también que muchos de estos intelectuales y artistas han sido funcionarios que después han querido dedicarse a profesiones artísticas, tal es el caso de Bradley Pearson de *The Black Prince*. Murdoch conoce bien el mundo de los funcionarios del Estado pues tanto ella como su padre

trabajaron en la administración pública. Hay otro grupo de intelectuales que quiere romper con sus profesiones habituales para dedicarse a hacer el bien en el mundo. Estos son los aspirantes a santos que aparecen especialmente en sus últimas novelas como Stuart Cuno de *The Good Apprentice* o Jenkin Riderhood de *The Book and the Brotherhood.*

Casi todos sus personajes tienen carreras universitarias. Por ejemplo en *An Unofficial Rose* se dice que

> Randall (.....) had met Ann when he was studying Agriculture at Reading University where Ann was reading for a degree in English (.....) Randall was in the end more artist than scientist.[71]

Por eso después Randall decide ponerse a escribir. Paula en *The Nice and The Good* daba clases de griego y latín, Ducane había practicado como abogado y también su padre:

> Ducane's father had been a Glasgow solicitor, but his grandfather had been a succesful distiller, and Ducane had money (.....) He (Ducane) was at present the legal adviser to the Government department (.....) He had practised as a barrister.[72]

El ambiente de clase social media-alta y de intelectuales persiste a través de todas sus novelas. Los padres o substitutos a su cargo envían a su hijos a la universidad y tratan de que tengan una buena formación. En *The Green Knight*, ya en su tercera página se dice, por ejemplo, que el hijo de Joan, Harvey, estudió lenguas modernas en la universidad de Londres, que sabía francés por su madre y abuela y había aprendido italiano y alemán en el colegio.

Y como resulta natural esta clase socio-cultural desea que sus descendientes continúen manteniendo el mismo estatus. En *An Unofficial Rose* cuando Penn, nacido en Australia por razones de trabajo de su padre, nieto de la fallecida Ann y su esposo Hugh Peronett, los dueños de Grayhallock, les comenta que quiere ser mecánico del automóvil, al darse cuenta de que a sus parientes ingleses no les gustaba esta profesión pues les parecía una degradación social, tuvo que cambiar este nombre por el de ingeniero:

> (.....) he had decided more lately that he wanted to be a motor-mechanic, or as, ashamed of his cowardice, after realising that his English relatives for some reason disliked this phrase, he now termed it "an engineer".[73]

Murdoch sitúa a algunos de sus personajes en grandes mansiones del siglo dieciocho o diecinueve con jardines y sirvientas, como por ejemplo la mansión Trescombe House de

> big windows with their quaint Victorian Gothic peaks and their white cast-iron tracery,[74]

de *The Nice and the Good*, la gran casa de *An Unofficial Rose*, llamada Grayhallock, o las suntuosas viviendas a modo de castillos 'Gaze Castle' y 'Riders' en *The Unicorn*.

Dentro de esta clase o grupo social son frecuentes las grandes reuniones donde todos están implicados en un secreto que ocultan pero que más de uno sabe, lo que crea tensión en las relaciones personales. Esto aparece en *The Flight from the Enchanter*, *A Fairly Honourable Defeat*, *A Word Child* y *A Severed Head* entre otras. Hay un mundo de apariencias en estas fiestas o reuniones sociales donde hay, por un lado, ignorantes, y por otro, personas que conocen y callan. Al término de las novelas casi todo el mundo llega a conocer el secreto de los demás. En *Jackson's Dilemma*, por otro lado, hay una similitud de todos los personajes en el sentido de que todos y cada uno de ellos guarda un secreto diferente. Este secreto finalmente tiene que ver con otro personaje del que el lector no sospechaba. Este secreto que esconden les hacen sentirse desgraciados. Por ejemplo, el secreto de Owen es que, debido a su homosexualidad, está enamorado del judío Tuan.

El factor sorpresa provocado por algunos personajes es muy típico y produce situaciones de humor, como cuando en *The Flight from the Enchanter* todas las ancianas accionistas de la revista Artemis llegan a la sede de la revista para donar fondos y continuar así su publicación dejando estupefactos a Calvin y a Hunter, que pensaron que ya no había posibilidades para continuar su financiación. El factor sorpresa en algunas novelas se utiliza para evitar un escándalo. El efecto, sin embargo, es la producción de otro escándalo aunque de menor intensidad: En *The Flight from the Enchanter*, Rosa, para evitar que saliera cierta fotografía a la luz, lanza un pisapapeles a la pecera dejando a todos estupefactos. Ejemplos similares aparecen en *A Severed Head* y *A Fairly Honourable Defeat*.

En este mundo de artistas e intelectuales la bebida es un elemento indispensable tanto a nivel individual como para fomentar las relaciones sociales. Ya en la primera novela, *Under the Net*, se nos cuenta al principio que Jake solía beber y que le llevaron a la policía en Irlanda por un episodio desagradable relacionado con el whisky. Cuando

una persona llega a casa de otra casi siempre se le invita a beber sherry, champán o cualquier otra bebida alcohólica. Cuando Martin va a casa de Palmer, en *A Severed Head*, éste le saluda con

> (.....)Do have some whisky. There´s some on the side, and ice in that barrel thing.[75]

La bebida para Martin, de *A Severed Head,* es una constante al igual que lo fuera para Jake. Martin, en algunas ocasiones, se nos presenta está medio borracho y sigue bebiendo para olvidarse de los problemas:

> (....)a continual tension and expectancy affected me positively with a physical ache. In addition I felt sick, unable to eat, and in desperation I drank alcohol. I was aflicted with prompt internal pains.[76]

El historiador y terrateniente Henry de *Henry and Cato* corre hacia la cocina en busca de cualquier bebida alcohólica:

> Suddenly overcome Henry ran to the kitchen in search of a drink. He found a bottle of whisky in one cupboard, a glass in another. He automatically opened the refrigerator in search of ice.[77]

Los personajes que no beben son pocos. Por ejemplo, el personaje aspirante a santo, Brendan, de *Henry and Cato,* es una excepción, no bebe; las mujeres también beben, como Colette de *Henry and Cato* o Daisy de *Nuns and Soldiers.*

Otro rasgo reiterativo dentro de este grupo social, que aparece en casi todas sus novelas, es la circunstancia de que las puertas de entrada de las casas están abiertas y la gente accede a ellas sin llamar. La casa de Sadie, amiga de Jake, estaba abierta cuando éste va a visitarla :

> Sadie´s flat was on the third floor, and I found the door open.[78]

O cuando Jake va a visitar a Anna a su teatro de mimo :

> The door was newly painted. I did not looked for a bell but tried the handle at once. The door opened quietly and I stepped on tiptoe into the hall.[79]

Y después va al apartamento de Hugo :

(.....) only another bend of stairs separated us from Hugo´s door (.....) The door was ajar.[80]

En *The Nice and the Good* cuando Ducane va a casa de Biranne,

walked briskly to the door. It was open.[81]

En la misma novela Judy McGrath irrumpe en la casa de Ducane y le dice:

The back door was open, and I walked in.[82]

Como consecuencia de la costumbre de dejar las puertas abiertas también son característicos los encuentros inesperados de ciertas personas que aparecen inesperadamente en el interior de las casas sin que el propietario de la misma lo sepa. Tal es el caso de los encuentros inesperados de Charles Arrowy con Rosina de *The Sea, The Sea* o de Ducane de *The Nice and The Good* con Judy McGrath. Henry de *Henry and Cato* se encuentra inesperadamente con una mujer dentro de la casa de su hermano muerto, Sandy:

The front door closed. He heard someone sigh. Then the sitting-room door was pushed open and a woman came in. When she saw Henry she gave a little cry.[83]

2.5.5.1.- REFERENCIAS CULTAS.

Dado el nivel cultural de los personajes, son muy frecuente en sus diálogos las referencia a filósofos, pintores y escritores famosos en todas sus novelas. En *The Flight from the Enchanter* se produce el siguiente diálogo:

'You beastly contemptible shit of crook', said Hunter. 'What´s your price for the negative?'
'Dear me!, said Calvin, 'see how high the seas of language run here, as Wittgenstein would say!'[84]

Desde su primera novela, *Under the Net*, donde su protagonista hace referencia, por ejemplo, a Henry James y a Conrad:

I like the women in novels by James and Conrad who are so peculiarly flower-like and who are described as 'guileless, profound, confident, and trustful'. [85]

hasta su última, *Jackson's Dilemma*, donde el pintor Owen cita a Heidegger y a Kafka:

> 'There is no redemptive suffering', said Owen, '(.....)Uncle Tim knew it all right-and your philosopher's friend Heidegger (.....) Kafka was right too. We are in the Penal Colony, behind our rotten bourgeois civilization is a world of indescriable pain and horror and sin(....).'[86]

en todas sus novelas aparecen referencias a personajes ilustres, siendo la referencia al filósofo Platón una de sus favoritas y de mayor frecuencia: En *Jackson's Dilemma* a Jackson se le compara con Platón:

> (.....) he must feel like Plato when he was a slave.[87]

Hilary, de *A Word Child*, al hablar acerca de su madre lo hace en términos platónicos:

> I had no memory of my mother, except as a sort of state, of Platonic remembrance.[88]

Otros ejemplo de la misma novela lo constituye la cita al filósofo Wittgenstein cuando Clifford comenta a Hilary:

> As flies to wanton boys are we to the gods. Even Wittgenstein did not think that we would ever reach the moon.[89]

Esta misma idea acerca del pensamiento de Wittgenstein aparece en *The Good Apprentice* cuando Stuart, criticando el mundo de la ciencia y el pensamiento sin valores morales dice:

> Our trust in science as reason is something frail. Wittgenstein thought that the idea of a man on the moon was not only unreasonable, but forbidden by our whole system of physics!.[90]

En *A Word Child* se menciona a Mozart y a Shakespeare:

> Human life is a scene of horror(.....)Nothing could be more important than that Mozart died a pauper, except that Shakespeare stopped writing.[91]

Hilary, de *A Word Child*, comenta que

> on Tuesdays chez Arthur supper was always the same winter and summer (Wittgenstein would have liked that).[92]

En *Nuns and Soldiers* se dice de Daisy:

> Her mother was a Bloomsbury lady, remotely related to Virginia Woolf.[93]

En *Jackson's Dilemma* el nivel cultural también se ve reflejado en la alusión a famosos escritores. Por ejemplo se comenta de Tim, tío de Benet y considerado casi como un mito para todos los que le conocieron, que

> (...)used to utter, again and again, (.....) lines out of Shakespeare, sentences out of Conrad, Dostoevsky, Dickens, *Alice in Wonderland, Wind in the Willows*, Kipling, Robert Louis Stvenson(.....)Tim also liked Kafka.[94]

Murdoch también hace referencia a personajes de ficción como los distintos personajes de las obras de Shakespeare a los que hago referencia en el capítulo cuarto. Algunos de sus personajes simbolizan a su vez a otro personaje de ficción, Peter Pan, al que hace referencia en varias de sus novelas, al describirnos a personajes que no evolucionan ni aprenden nada nuevo positivo. Austin, de *An Accidental Man,* está asociado con este personaje literario. En *An Unofficial Rose* tanto a Randall como a su hija Miranda se les describe con rasgos de Peter Pan:

> Miranda had always seemed younger than her age, and yet managed to combine her Peter Pannish demeanour with a knowingness which made Hugh sometimes conjecture that it was all a sort of masquerade. Yet it would be absurd to think this. The child, after all, in this respect curiously resembled her father. Randall was certainly a Peter Pan; and it was hardly fair to raise an eyebrow at Miranda's undiminished passion for dolls when her father still kept by his bedside the woolly toys of his childhood. They were both of changeling blood.[95]

2.5.6.- OTRAS CLASES Y GRUPOS SOCIALES

Desde un punto de vista social, aparte de la clase media-alta de intelectuales y artistas también nos encontramos con vagabundos, forasteros y sirvientas o mayordomos, muchos de ellos siendo fundamentales para la trama de la novela pues muchas veces son ellos los que expresan las grandes verdades.

A veces aparecen personajes de niveles culturales inferiores, como los taxistas londinenses, mostrándonos su habla y costumbres. Cuando en *Under the Net*, Jake y

Finn están intentando meterse en un taxi junto con la gran jaula donde está encerrado el perro actor Mars, el taxista les dirá:

> He ain´t very comfy. Let´s try it this way (.....) But now there ain´t no room for you two (.....) That ain´t much good (.....)Now, if you was to put yourself (.....) you ain´t said where I´m to go to.[96]

El principal foco de atención no es la clase trabajadora pero aparece en ciertas ocasiones, tal es el caso de los padres de Jessica, novia de Ducane :

> The working class home of her mother and step-father had been a place which she endured(....)[97]

En su última novela *Jackson´s Dilemma*, sin embargo, el sirviente Jackson se alza como el personaje clave de la línea argumental.

Hay, a veces, referencias a las diferencias de clases sociales. En *An Unofficial Rose* el padre de Penn socialmente está por debajo de su madre y Penn es consciente de que su familia inglesa piensa que su madre no se había casado con el hombre adecuado debido a esta diferencia social:

> He was perfectly aware, of course, that they all felt that his mother had married not exactly beneath her, but well, unsuitably, regrettably.[98]

Otro ejemplo de la clase social baja es Hilary Burde, de *A Word Child*, que aunque pobre, fue descubierto por su profesor de lenguas por su capacidad lingüística y gracias a él fue a la universidad. Su amigo Clifford, con malicia, le dice:

> You are the sort of lower class product who never grows out of his grammar school.[99]

Murdoch, el mismo año de la publicación de *A Word Child*, (1975), contribuyó a una de las series de *Black Papers* criticando la política educativa del gobierno en Gran Bretaña ya que parecía favorecer a las clases medias y acomodadas

> with moderately bookish homes and educationally ambitious parents behind them.[100]

Murdoch estaba preocupada por el destino de

> the poor clever children with an illiterate background who on the 'chance' system are being denied the right to a strict academic education which can only be achieved on the basis of some sort of selection.[101]

El narrador y protagonista de *A Word Child* viene de estos orígenes, hijo de prostituta, y sin educación ni amor. Murdoch nos muestra la fuerza que tiene el elemento de oportunidad o casualidad incluso bajo el sistema antiguo y en cierto sentido la novela se puede leer como una expresión de su pensamiento reflejado en su ensayo del *Black Paper*.

A veces en la misma novela se establecen diferencias tanto a nivel social como educacional. Por ejemplo en *Nuns and Soldiers* la acomodada casa de Gertrude en Ebury Street contrasta con el mundo bohemio y empobrecido de Tim y Daisy mostrado a través de su relación directa con Shepherd´s Bush, Notting Hill y Soho. Y en *Henry and Cato* el nivel social de Henry, poseedor de una gran propiedad por herencia y el nivel cultural, dedicado a la enseñanza y haciendo el doctorado, contrasta con la miseria y la pobreza del adolescente Beautiful Joe y su familia.

Continuando con los grupos sociales que aparecen en sus novelas, los inmigrantes exiliados que trabajan en Inglaterra ocupan un lugar importante. Entre estos se encuentran los hermanos Luciewicz de *The Flight from the Enchanter* que habían inmigrado bajo el SELIB, los hermanos Levkin de *The Italian Girl*, el filósofo positivista Dave de origen judío de *Under the Net* y el polaco Peter, 'the Count' de *Nuns and Soldiers*.

También aparecen refugiados como Nina de *The Flight from the Enchanter*, o Willy de *The Nice and the Good*, personajes que han sufrido los desastres de la guerra y están inspirados en la experiencias de Murdoch trabajando con el UNRRA. En un diálogo entre Ducane y Kate se comenta sobre Willy:

> 'One must be reconciled with the past,' said Kate.
> 'When one´s suffered injustice and affliction on the scale on which Willy´s suffered it', said Ducane, 'it may just not be possible.'
> 'Not possible to forgive?'
> 'Certainly not posssible to forgive. Perhaps not possible to find any way of -thinking about it at all.' [102]

Esta idea del sufrimiento a su vez nos remonta a la idea de la filósofa Simone Weil de que para llegar a ser virtuoso son necesarias tener raíces, tener una infancia

adecuada y con amor. Según Weil a las personas que han vivido el desarraigo, como Willy, les es más difícil hacerse buenos.

En una entrevista donde Jane Taylor preguntó a Murdoch en 1971 acerca del interés o finalidad de la novela, ella respondió:

> (....)it´s a wonderful social commentary - in a way the novel is social commentary whether it wants to be or not, and I think this is one of its great charms and interests.[103]

2.5.7.- LA 'MÁQUINA'

El concepto de la 'máquina' es fundamental para la comprensión de sus novelas. Murdoch en cierto sentido ha tomado este concepto de Freud para designar el funcionamiento de nuestras pasiones y comportamientos egoístas. En *The Sovereignty of Good* Murdoch nos define este concepto:

> Freud takes a thoroughly pessimistic view of human nature. He sees the psyche as an egocentric system of quasy-mechanical energy(....)whose natural attachments are sexual, ambiguous and hard for the subject to understand or control(...) and fantasy is stronger than reason. Objectivity and unselfishness are not natural to human beings.[104](.....)

En otra parte del libro Murdoch sigue diciendo :

> I assume that human beings are naturally selfish(.....) The psyche is a historically determined individual relentlessly looking after itself. In some ways it resembles a machine(.....)The area of its vaunted freedom of choice is not usually very great. One of its main pastimes is daydreaming. It is relunctant to face unpleasant realities. Its consciousness is not normally a a transparent glass through which it views the world but a cloud of more or less fantastic reverie designed to protect the psyche form pain. It constantly seeks consolation(....) Even its loving is more often than not an assertion of the self.[105]

Incluso las personas más santas en sus novelas como Ann de *An Unofficial Rose* a veces son tentadas por esta 'máquina'. Cuando Ann no puede dejar de pensar al mismo tiempo en su marido ausente Randall y en el hombre que realmente la ama y de quien está enamorada,

> She wished she could rest, but the machine only whirled the faster, dazzling her and inducing a continual nausea.[106]

Pero Ann vencerá a esa 'máquina' al dejarse llevar por lo que debe hacer y no por lo que quiere hacer:

> She felt, at the moment, the lack of this strong uncomplicated machinery.[107]

Otros ejemplos de este concepto aparecen en *The Nice and the Good.* Willy le comenta a Ducane que

> we are the most mechanical thing of all. That is why we can be forgiven.[108]

Aquí Murdoch quiere decir que el ser humano no es libre del todo, a veces actúa y no sabe por qué, y se deja arrastrar por la maldad.

Cuando a Ducane se le plantea el conflicto con respecto a encarcelar o perdonar a Biranne, piensa que

> he must make himself into that cold judicial machine which was the only relevant and important thing.[109]

Y Mary le responderá:

> 'Then shouldn't you just think about the decision and not about yourself? Let the machinery work and keep it clear of the jumble?'
> 'You are perfectly right,' he said (.....) She assured him somehow of the existence of a permanent moral background.[110]

Para Murdoch el ser humano es la combinación o el conflicto entre a) el egoísmo o la 'máquina', es decir, como satisfacer nuestros deseos o evitar dolor, circunstancias en parte inevitables porque no somos libres del todo, y b) el deseo de liberarse de la fuerza de la 'máquina' o, en otras palabras, el esfuerzo mediante la atención a los demás para acercarnos al bien y a la realidad. Este conflicto se ve reflejado en los personajes que tratan de luchar por vencer su egoísmo y terminan aceptando lo contingente de la existencia mediante la atención al exterior. Tal es el caso de Jake de *Under the Net*, Martin de *A Severed Head*, o Diana de *Bruno's Dream* por citar algunos ejemplos.

En *Henry and Cato* este concepto aparece de forma muy continuada para describir nuestro comportamiento egoísta y no libre. Por ejemplo con respecto a los trabajadores sociales ateos:

> He(Cato) watched the atheistic social workers, now his colleagues(.....)They had no faith. They probably had no exalted feelings of love and care, no sense of companionship with a higher world; they just functioned as efficient machines(...)[111]

o para criticar 'la maquinaria' de nuestra fé en el sentido de que nos agarramos a ella como consuelo y ayuda, en definitiva para apaciguar a nuestro desesperado ego. Cuando el padre Brendan le dice a Cato que se arrepienta, éste ahora que ha perdido la fe le dice:

> Without Christ I can't. Without the bloody machinery I can't. I thought you might be able to do it for me, but even you can't . I feel damned.[112]

También se utiliza para criticar el psicoanálisis: Cuando Henry escribe a su amiga americana Bella le dice:

> And all the old faithful psychoanalytical machinery which at this very moment you are busy wheeling up won't do a thing either.[113]

Y para hablar de la sexualidad como un acto mecánico en cuanto a la relación entre John Forbes y Patricia :

> He had only managed to interest her in that sense, in himself by representing his need as purely mechanical. Now he saw her regularly at her flat [114]

Por otro lado en la misma novela, aunque no es su uso más frecuente, se habla de actos mecánicos, simplemente en el sentido de que se realizan sin pensarlo o son actos que se realizan siendo apenas conscientes de que los estamos realizando, como la conversación entre Henry y Stephanie:

> He had been carrying on a mechanical conversation with Stephanie for nearly an hour simply to pass the time.[115]

o el hecho de rezar automáticamente, en el caso de Cato:

> the automatic machinery of prayer which fruitlessly continued without his will and without his heart.[116]

o incluso la simple acción de abrir el frigorífico en busca de hielo para ponerlo en las bebidas :

(.....)Henry ran to the kitchen in search of drink. He found a bottle of whisky in one cupboard, a glass in another. He automatically opened the refrigerator in search of ice.[117]

o la misma acción de peinarse:

(....)she dropped her handbag and began mechanically to comb back her hair with her fingers (.....).[118]

Indudablemente en estos casos también hay una ausencia de percepción hacia el exterior, de 'ver' realmente a la persona, objeto o asunto presente en ese momento. Hay en estas acciones una falta de interés y de amor en lo que se está realizando.

Las teorías de Murdoch acerca de atender al exterior y dejar de preocuparnos de nuestro ego, en mi opinión, son similares a la doctrina del Cristianismo y opuestas a las de ciertos psicólogos y médicos como Wayne W. Dyer, que en su libro *Tus Zonas Erróneas* trata de enseñarnos a querernos a nosotros mismos para luego así poder ayudar mejor a los demás y hacer que éstos nos quieran más. Esta es también la filosofía de algunos escritores contemporáneos como Almudena Grandes, que en una entrevista dijo:

Cuanto más te quieras a tí mismo más amarás al prójimo.[119]

De hecho para Murdoch, los enemigos para la claridad de visión son: 1- la fantasía y el egocentrismo, 'la máquina', como en el caso de los protagonistas narradores en primera persona y algunos otros como Randall de *An Unofficial Rose*; y 2.- el sadomasoquismo en una relación entre el amo y su esclavo, donde hay una falsa virtud de sufrimiento por parte del esclavo y una tiranía en el poder por parte del que manda, equivocadamente, en la relación, como las distintas relaciones que aparecen en *The Unicorn* como la de Peter y Gerald o Gerald y Hannah.

En *The Unicorn*, Effie se dará cuenta, al enfrentarse con la muerte en una ciénaga, del verdadero significado de su existencia y de la muerte: el amor a los demás. 'Verá' lo importante que es la realidad de los demás, seres contingentes, al igual que todo lo que le rodea y como podemos liberarnos de la fuerza de la máquina:

What was left was everything else, all that was not himself, that object which he had never seen before and upon which he now gazed with the passion of a lover(.....)This then was love, to look and look until one exists no more, *this* was the love which was the same as death. He looked, and knew(.....), that with the death of the self the world becomes quite automatically the object of a perfect love.[120]

2.5.8.-El AGUA

El agua es otra constante en sus novelas. En casi todos los emplazamientos de sus novelas aparece o bien el mar o un río o, como en *The Flight from the Enchanter*, un pozo. Además podemos ver a muchos de sus personajes nadando en el mar, en un balneario o en un río. Murdoch nos ofrece estas situaciones para expresar la posesión de cierta energía espiritual. Puede incluso ser símbolo de vigor o triunfo: Madge, de *Under the Net*, tras darse un esponjoso baño sale victoriosa con respecto a Jake, al que le echa de su casa al anunciarle que necesita el piso porque se va a casar.

Según Conradi, el hecho de poder nadar es para Murdoch,

> almost to posses moral competence.[121]

Jake, en *Under the Net*, nos habla sobre la natación una noche que nadó en el Támesis.

> I swim excellently, giving myself to water (.....) Swimming has natural affinities with Judo. Both arts depend upon one's willingness to surrender a rigid and nervous attachment to the upright position (.....) once one has learnt to control one's body and overcome the primeval fear of falling which is so deep in the human consciousness, there are few physical arts and graces which are not thereby laid open to one, or at any rate made much easier of access. I am, for instance, a good dancer and a very creditable tennis player [122]

Por otro lado Marian de *Jackson's Dilemma* finalmente triunfará en el amor y se dice de ella que era

> a good swimmer.[123]

En *A Fairly Honourable Defeat* el diabólico Julius King no puede nadar y nunca crece espiritualmente. Por el contrario, Dora de *The Bell*, cuando al final de la novela aprende a nadar, está simultáneamente intentando crecer espiritualmente, adquirir su propia identidad y valorarse.

En una entrevista que P. Lewis hizo a Murdoch para *Daily Mail* el veintrés de Noviembre de 1978, ésta cuenta que casi se ahogó. El mar, según ella, es

> a vast image of power and danger(....)of infinite multiplicity and contingency,[124]

que a veces nos puede poner a prueba con una terrible experiencia para tratar con nuestro esfuerzo de salvarnos o de salvar a alguien, tal es el caso de Bellamy de *The Green Knight* cuando consigue salvar a Moy o cuando Anne de *Nuns and Soldiers* logra salvarse.

Según Conradi en su libro citado, como en *A Passage to India,* de Forster, para Murdoch también puede representar

> cleansing and spiritual salvation and reconciliation.[125]

En este sentido algunos personajes pasan, mediante una situación de peligro en el agua, por una difícil prueba en la que aprenden a valorar su vida y 'ven' que lo importante es el amor desinteresado hacia los demás, el perdón y la reconciliación. Entre estos personajes están Effie Cooper de *The Unicorn,* cuando por poco se ahoga en la ciénaga y John Ducane de *The Nice and the Good,* que se debate ente la vida y la muerte al tratar de rescatar al adolescente Pierce.

Hay novelas donde algunos personajes no nadan y con frecuencia mueren ahogándose: en una piscina (Rupert de *A Fairly Honourable Defeat*), en el mar (Titus de *The Sea, The Sea* y Randall de *Jackson's Dilemma*), en el Támesis (Lady Kitty de *A Word Child*), en una riada (Hannah de *The Unicorn*), y en los baños públicos de un balneario (Rozanov de *The Philosopher's Pupil*).

A estos hay que añadir la muerte, al igual que las demás, accidental de Dorina de *An Accidental Man,* que muere electrocutada en un baño. Todos estos personajes ahogados no han conseguido salir de la caverna de Platón, su crecimiento espiritual, si lo hubo en algún momento, no se ha consolidado. En el caso del adolescente Titus, Charles se siente responsable y culpable por no haberle advertido de los peligros del mar.

En *The Philosopher's Pupil,* según Conradi en el capítulo décimo de su mencionado libro *Iris Murdoch: The Saint and the Artist,* el agua, a través del balneario de Ennistone, se explora como un símbolo público. Se convierte como en algo similar a la representación del mismo Eros, el manantial natural del deseo y un objeto de ambigua adoración. Murdoch se ha referido a su interés en el agua al decir:

> all human beings are symbolic animals-one's always got certain obsessive symbols which seem to represent deep metaphysical ideas or moral ideas.[126]

En *The Sea, The Sea* es un símbolo del inconsciente, fuente de todos los símbolos. En 1978 Murdoch dijo:

> My imagination lives near the sea and under the sea.[127]

Y también representa el mundo contingente, lo opuesto a la obsesión de Charles por crear falsas imágenes con respecto a su relación con Hartley. Cuando Charles finalmente regresa de nuevo a Londres, no irá a vivir a su triste apartamento en Shepherd´s Bush sino que desde ahora va a vivir marginalmente aceptando mejor lo contingente al trasladarse al apartamento de su fallecido primo James, figura santa, en Pimlico,

> with the wind beating down the Thames at the end of the street.[128]

El mar a la vez que puede ser placentero puede suponer un peligro para quienes no son lo suficientemente prudentes. Esto fue lo que le ocurriría a Randall de *Jackson's Dilemma,* hermano de Edward, causando su muerte.

2.5.9.- LOS ANIMALES

El mundo de los animales aparece con frecuencia en sus novelas. Murdoch es especialmente muy aficionada a los perros, o, en su ausencia o junto con ellos, aparecen otros animales: gatos, arañas, mariposas, sapos, peces etc.

Muchas veces se simboliza a través del mundo animal el tema de la pena como tormento activo: En *The Philosopher's Pupil* Gabriel se siente atormentada por el deseo de rescatar a un pez. En *The Bell* Dora olvida la maleta en el tren por rescatar a una mariposa que estaba atrapada en el interior de un compartimento y liberarla. En *The Green Knight* Moy se encuentra en apuros hasta que consigue liberar a un pato de las garras de un cisne. En *A Fairly Honourable Defeat* Tallis rescata a una mosca que iba a ahogarse en una copa de vino de Jerez. En *The Sandcastle* Felicity llora de forma infantil por la desaparición de una babosa. Harriet de *The Sacred and Profane Love Machine*

> could not bear to discommode a spider.[129]

En muchos casos los personajes sueñan con animales representando su estado de terror y miedo. En *The Sacred and Profane Love Machine*, Monty, que se siente

culpable de no haber ofrecido a su esposa una muerte pacífica cuando padecía cáncer y de haber colaborado en su muerte, sueña viéndose a sí mismo como un animal ciego encadenado y sacrificado por una mujer. Emily, la amante de Blaise, sueña con un gato con una cabeza deformada que se desintegra en un tubo de desagüe, y Blaise, esposo de Harriet, sueña con seres humanos con forma de pez ahogando a un gato y con perros ahorcados. Otto, de *The Italian Girl,* sueña con animales aplastados y doloridos.

En *A Fairly Honourable Defeat,* Hilda dice a Rupert que rescate a un abejorro de la piscina:

> I do wish insects had more sense of self-preservation. I do hope our hedgehog won't fall in.[130]

Pero más adelante un erizo realmente se cae a la piscina y se ahoga y Rupert, que carece del adecuado sentido común, después de que se ha enterado de que a su esposa Hilda le ha llegado la noticia del adulterio entre él y Morgan, hermana de Hilda, aparece también ahogado en la piscina. Su vanidad y su poco cuidado le han matado.

Por otro lado Morgan, también de *A Fairly Honourable Defeat,* que representa al alma humana en continuo conflicto y dentro de 'la máquina', lucha por liberar a una paloma atrapada dentro del metro londinense en la estación de Piccadilly Circus, simbolizando el deseo de Morgan por liberarse de la fuerza de 'la máquina.'

A los roedores se les trata negativamente ya que se asocian con el egoísmo y la corrupción. Murdoch en *The Sovereignty of Good* habla de

> the familiar rat-runs of selfish day-dream.[131]

En *The Nice and the Good* Radeechy veía frecuentemente ratas y utilizaba ratones para sus ceremonias satánicas.Y tanto Ducane como Theo se ven a sí mismos como roedores. Theo piensa :

> I live in myself like a mouse in a ruin. I am huge, sprawling, corrupt and empty. The mouse moves, the ruin moulders. That is all.[132]

Por su parte Ducane, cuando casi se ahoga con Pierce y Mingo, reconoce lo banal que había sido su vida :

> He saw himself now as a little rat, a busy little scurrying rat seeking out its own little advantages and comforts. To live easily, to have cosy familiar

pleasures, to be well thought of(....)Nothing is worth doing except to kill the little rat(....)[133].

Y en *Jackson's Dilemma* el remordimiento y sentido de culpabilidad se ven reflejados en Marian, la novia que ha huido el día anterior a su boda, cuando le dice a Jackson, mayordomo de Benet:

> Nobody wants me, I have destroyed my being, I am nothing, *nothing*(.....)I have done *everything* wrong. I am like a spiteful rat (.....) Edward *hates* me. *Everybody hates me*. There has been a terrible dreadful wound, a huge bleeding scar, I must go.[134]

Los perros aparecen en casi todas sus novelas como personajes con vida propia que son capaces de salvar la vida a los humanos en situaciones de peligro. Este es el caso de Mingo, de *The Nice and the Good,* que salva la vida al adolescente Pierce.

En otras ocasiones los perros sirven para dar calor durante la noche cuando ciertos personajes tienen que pasar ésta a la intemperie. Mingo dará calor tanto a Pierce como a Ducane. En *Under the Net*, el perro actor Mars, también dará calor a Jake.

En *An Accidental Man* el perro Phyrrus, que a menudo es abandonado y cambia de dueño, es el único personaje de la novela incapaz de rencor. La fidelidad y la lealtad del perro hacia el hombre aparece en *The Unicorn* cuando Denis se marcha de Gaze Castle. Su perro Tadg, a pesar de que ha estado viviendo durante largo tiempo sin Denis en Riders, se sigue acordando de él y le seguirá a través de la colina. Es el amor entre perro y hombre y no entre dos seres humanos, lo que resulta ser recíproco en esta novela:

> Alice undid the lead. 'Denis, Denis, Denis!' she whispered intensely to the attentive dog, pointing her finger. Tadg hesitated: looked at her, looked about, sniffed the ground, and then sett off slowly(.....)Then he began to run and disappeared into a deep in the ground. A little later, much further up the hill, they saw the golden dog streaking upward in pursuit of the man until both were lost to view in the saffron yellow haze near the skyline.[135]

Los perros se asocian con personajes humildes. Para Muriel, Eugene representa

> that world of thoughtless affections and free happy laughter and dogs passing by in the street from which she felt totally separated.[136]

Su humanidad además se pone de manifiesto cuando se narra que su primera tragedia auténtica fue la muerte de su querido perro.

El mundo de los perros también es tratado en *The Sacred and Profane Love Machine* si bien aquí, a diferencia del resto de las otras novelas, éstos, especialmente Ajax, representa la crueldad, la venganza y la violencia al casi degollar a su dueño Blaise. Hay que tener en cuenta que quien realmente se encargaba de ellos era su esposa, Harriet, mientras que Blaise estaba con su amante, Emily.

En otros casos, como en *The Sandcastle,* el perro actúa como un vínculo de unión en una pareja, en este caso entre Mor y Nan:

> Liffey had been their dog, a golden retriever, who was killed two years ago on the main road. This animal had formed the bond between Mor and Nan which their children had been unable to form. Half unconsciously, whenever Mor wanted to placate his wife he said something about Liffey.[137]

La caracterización de los perros es, en general, muy detallada y realista, convirtiéndose éstos, en algunos episodios de las novelas, en verdaderos protagonistas.

También existe amor y ternura hacia otros animales. Las personas o niños que sienten cariño hacia ellos son personas buenas y llenas de sensibilidad. Bran, el hijo de Anna y Edward en *Jackson's Dilemma,* sentirá un cariño especial hacia el poney Spencer. De la misma forma que *Under the Net* termina con Jake mirando a los recién nacidos gatos siameses, esta novela terminará con el temprano amanecer de Bran para ir a ver a Spencer; imágenes de ambas novelas llenas de optimismo y ternura.

Siendo los tres ejes estructurales de la tesis la relación que la moral guarda con el arte, las relaciones afectivas y la religión respectivamente, no parece oportuno mencionarlos aquí a pesar de ser comunes y reiterativos en todas las novelas ya que se ha dedicado un capítulo para el análisis de cada uno.

Es de gran importancia el fenómeno de la contingencia que invade estos tres ejes estructurales y cualquier otro aspecto en la existencia de los personajes, fenómeno que será tratado en el capítulo de la relación entre el arte y la moral. Veremos como algunos personajes aprenden a aceptar esa contingencia mientras que otros, al luchar contra ella, inventan teorías o se crean su propio destino antes de que tengan lugar imprevistos accidentes.

2.5.10.- ALGUNOS ASPECTOS FORMALES

Aunque el objeto de esta tesis no es el análisis de los aspectos formales, me limito a enumerar brevemente algunos generales o significativos. Ya hemos visto que su novelística se puede enmarcar dentro de un realismo social donde aparece una tensión entre este realismo y la fabulación.

2.5.10.1.- ESTRUCTURA FORMAL EXTERNA

En cuanto al proceso que sigue hasta completar una novela, Murdoch dijo en una entrevista con Nettel, que apareció en *Books and Bookmen* en 1966, que ella hace una sinopsis del argumento y del desarrollo de sus personajes antes de escribir una palabra. Doce años más tarde, en 1978, declaró lo mismo a Jack Biles en otra entrevista que éste le hizo:

> I plan everything in inmense detail before I start; the writing is the very last thing which happens. When I've got the story clear, every single word, at that point, matters. The planning stage is just rough notes.[138]

En cuanto a la estructura formal de cada novela, normalmente éstas aparecen por capítulos. Por ejemplo, su primera novela cuenta con veinte capítulos y un total de 253 páginas, y su última posee trece capítulos y un total de 249 páginas. En otras novelas la estructura viene determinada por partes: en *An Unofficial Rose* hay un total de siete partes, cada una de las cuales incluye a su vez de cuatro a seis capítulos, formando un total de treinta y seis, y 287 páginas. Sus últimas novelas especialmente están divididas simplemente en partes, sin incluir capítulos en las partes, tal es el caso de *The Good Apprentice,* que tiene tres partes, *Nuns and Soldiers* con ocho partes o *The Message to the Planet* con siete. Otras novelas como *The Sacred and Profane Love Machine* y *An Accidental Man* no contiene ni partes ni capítulos. La separación de los diferentes acontecimientos y escenas la establecen los puntos y aparte y los espacios en blanco entre las páginas.

Dos novelas diferentes al resto desde un punto de vista formal son *The Black Prince* y *The Philosopher's Pupil.* En *The Black Prince*, aparte de aparecer varios narradores, aparecen dos prólogos, siendo el primero de ellos del que dice ser el editor de la novela y el segundo el del protagonista, narrador principal en primera persona y

autor de la novela, Bradley Pearson; y seis diferentes postdatas, cinco de las cuales pertenecen a personajes de la novela, siendo uno de ellos Bradley Pearson, y la última pertenece a la edición inglesa o al que dice ser el editor de la novela, P. Loxias. El libro, además, está estructurado en tres partes haciendo un total de 415 páginas.

The Philosopher's Pupil es un intento por parte de Murdoch de alejarse de una presentación de narrativa tradicional, incluyendo en su novela a un narrador que se hace llamar N y que es al mismo tiempo personaje secundario de la historia pues apenas participa en sus acontecimientos ni se relaciona con los demás personajes; sin embargo es omnisciente de forma sorprendente. Sin participar, desde fuera sabe todo lo que ocurre en cada momento. Según Turner en *Murdoch versus Freud* esta narrativa moderna y experimental es un gran logro. Tiene tres partes estando dividida sólo la primera en dos capítulos con un total de 557 páginas.

En general la longitud de las novelas oscila entre 171 páginas (*The Italian Girl*) y 601 páginas (*The Book and the Brotherhood*) aunque la mayoría tienen alrededor de 400 siendo las siete últimas desde *The Sea, The Sea,* (excepto *Jackson's Dilemma*) más largas que novelas anteriores. *Jackson's Dilemma,* su última novela, como contrapartida a las seis novelas anteriores de larga duración, es breve y concisa, sin detenerse en demasiadas descripciones o en el relato minucioso de los acontecimientos. Es una de las novelas más simples desde un punto de vista sintáctico con oraciones cortas y simples.

Muchas de sus novelas comienzan con un diálogo donde se introduce a una tercera persona que después va a tener gran peso en el contenido de la novela. En *A Severed Head,* la novela comienza mediante el diálogo entre Martin y su amante Georgie, introduciendo en su conversación a la esposa de Martin, Antonia:

> "You're sure she doesn't know", said Georgie.
> "Antonia? About us? Certain. "
> Georgie was silent for a moment and said, "Good."[139]

O la conversación que tiene lugar entre Rupert y su esposa Hilda acerca de Julius King nada más empezar *A Fairly Honourable Defeat:*

> 'Julius King.'
> 'You speak his name as if you were meditating upon it.'
> 'I am meditating upon it.'
> 'He's not a saint.'
> 'He's not a saint and yet-'
> 'What about him?'

'He´s in England.'
'I know.'[140]

En el caso de *The Message to the Planet,* su protagonista, Marcus Vallar, se nos da conocer por primera vez también al comienzo de la novela a través de los comentarios de otros personajes que dialogan al principio de la novela. Hasta la segunda parte de las siete que tiene la novela Marcus no aparece:

'Of course we have to do with two madmen, not with one.'
'You mean Marcus is mad too?'
'(.....)That Marcus is mad goes without saying.'
'Marcus is not mad(.....) and Pat is very ill, not out of his mind'[141]

A veces se introduce en la conversación de una o varias personas a uno de los personajes protagonistas al hablar sobre él acerca de su llegada desde otro país o lugar. Por ejemplo sabemos que Julius King de *A Fairly Honourable Defeat* llega a Londres por el diálogo entre Hilda y Rupert Foster (aunque éste ya lo sabe) al principio de la novela. En *The Flight from the Enchanter* el funcionario Rainborough da la noticia de la llegada de Mischa Fox al historiador Peter Saward (éste también lo sabía):

'I´ve got a piece of news for you. Mischa Fox is in England'.[142]

2.5.10.2.- INTERRELACIONES ENTRE NOVELAS

A veces hay interrelaciones entre dos novelas: Por ejemplo, en *An Unofficial Rose*, Felix y su hermana Mildred beben "a bottle of Lynch-Gibbon Nuits de Young 1955", negocio de los Lynch-Gibbon de *A Severed Head* y que ahora lleva el protagonista de la novela, Martin Lynch-Gibbon. En *The Italian Girl* Murdoch se refiere a "Maggie´s severed head", cuando ésta se corta el pelo para utilizar de nuevo la interpretación de Freud de la cabeza cortada o de Medusa que ya apareció en *A Severed Head.* A Hugo Belfounder, de *Under the Net,* de nuevo se le menciona en *The Book and the Brotherhood.*

Y en *A Word Child* cuando Hilary y Arthur hablan sobre la representación de *Peter Pan* que va a tener lugar en la oficina de Hilary, Arthur, utilizando las palabras de la anterior novela de Murdoch, *A Fairly Honourable Defeat,* comenta que Wendy, uno de los personajes que aparece en Peter Pan, fracasa pero de una forma honorable:

'Wendy is the human soul seeking the truth. She ends up with a compromise(....)It´s a defeat but a fairly honourable one. That´s the best we can hope, I suppose.'[143]

El padre Brendan, de *Henry and Cato,* reconoce la imposibilidad de comprender el misterio de Dios o energía equivalente a través del intelecto. En una carta a Cato le dice:

> It´s not so easy to get *out* of that net,(.....)Fishes move in the sea, birds in the air, and by rushing about, you don´t escape from the love of God.(.....)Of course we can never be altogether in the truth, given the distance between man and God how could we be? Our truth is at best a shadowy refection yet we must never stop trying to understand.[144]

Brendan, parece ser que ni cree ni deja de creer en un algo superior, que está tratando de desmitificar. Utiliza, como en *Under the Net,* la imagen de la red para mostrarnos la barrera tan grande que existe para conocer la verdad, al estar cada uno de nosotros metido en el 'mecanismo' de nuestro hábitat natural, que es egoísta.

Y a través de los ritos, aunque falsos, Tamar, de *The Book and the Brotherhood* se sintió aliviada. Como Anne de *Nuns and Soldiers,*

> She desired to be washed and to be whiter than snow.[145]

El amigo de Julian, Septimus Leech, de *The Black Prince* vuelve a aparecer en la siguiente novela, *The Sacred and Profane Love Machine,* como un escritor bloqueado que esta siendo tratado por el psiquiatra Blaise. En *The Sea, The Sea* se comenta que Rosina, actriz de profesión

> (was) unfortunatelly (.....) never able to play Honor Klein,[146]

personaje que aparece en *A Severed Head.* Aquí el objetivo de Murdoch no es el poner a Rosina y a Honor en dos planos diferentes de la realidad sino, según Conradi, más bien es una broma de la autora.

En *The Philosopher's Pupil* el padre Bernard comenta al filósofo Robert Rozanov que

> Our problem now, the problenm of our age, our interregnum, our interim, our time of the angels (.....) spirit without God (....) Until religion can change itself into something we can believe in.[147]

haciendo referencia a la novela *The Time of the Angels*, donde los ángeles son los humanos que se mueven en un mundo de inseguridad donde las antiguas creencias han desaparecido y no se han encontrado unas nuevas que puedan sustituirlas.

2.5.10.3.- SIMBOLISMO

El simbolismo es frecuente en sus novelas: la campana de *The Bell,* el cuadro de Tintoretto de *An Unofficial Rose* o el de Bronzino en *The Nice and the Good*, la iglesia en ruinas en *The Time of the Angels*, por citar algunos ejemplos, ejercen una función primordial como explicaré en su momento oportuno, para extraer el significado de la novela.

Baste ahora simplemente explicar que ya que llegar a estar inmerso en los detalles externos es un rasgo de virtud en la ética de Murdoch, tanto los cohetes como la reparación de relojes de Hugo en *Under the Net* como el esmerado cuidado de la huerta de Imber Court en *The Bell* son símbolos que ella utiliza para explicar esta teoría.

En *The Flight from the Enchanter* irónicamente dos de los personajes invitados a una fiesta en la casa de Mischa Fox se hacen llamar Rosenkrantz y Guildenstern

> (.....)he was moving forward towards two men of Austro-Hungarian appearance who were standing near by, with attendant women who seemed to be all jewellery and no faces.(.....)The men were apparently called Rosenkrantz y Guildenstern, or else Rainborough had misheard.[148]

probablemente para expresar el sin sentido de la fiesta y de los personajes que ahí están. Se encuentran perdidos y son como marionetas manejadas por el hechicero Mischa Fox.

Los sueños también son otra constante en la novelística de Murdoch. A veces son símbolos que expresan desorden moral en las mentes de quienes padecen el sueño o inquietudes. Por ejemplo el sueño que tiene Nina, de *The Flight from the Enchanter*, donde se mezcla su oficio de modista con la persecución del malévolo Mischa. O el erótico sueño que tiene Muriel de *The Time of the Angels* , donde la torre de la iglesia (representando el miembro fálico) brota hacia arriba desde el suelo, mostrando el sentido de culpabilidad que siente al sentirse atraída por su padre.

2.5.10.4.- EL LEGADO DE SHAKESPEARE Y DE LA NOVELA GÓTICA

En algunas de sus novelas, imitando a Shakespeare, se produce un intercambio de cartas, tramado por una figura diabólica: En *A Fairly Honourable Defeat*, Julius King intercambiará las cartas entre Rupert y Alison y en *The Nice and the Good*, Mc Garth, también establecerá un intercambio de cartas entre Jessica y Kate, produciendo confusión y sorpresa para ellas. Hay otras muchas influencias a nivel formal de Shakespeare que analizaré en el capítulo VI como los emparejamientos finales de algunas novelas especialmente en *The Nice and The Good* o las grandes familias, donde se incluyen también amistades, que forman como una gran 'corte' viviendo en la misma mansión y siendo partícipes de los mismos problemas, como en el caso de *The Nice and the Good* o *An Unofficial Rose.*

De igual forma el legado formal de la novela gótica es un aspecto importante para comprender la novelística de Murdoch y que será analizado en el siguiente capítulo.

2.5.10.5.- INTROSPECCIÓN PSICOLÓGICA Y RETROSPECCIONES

Desde un punto de vista técnico, las retrospecciones (flash-backs) aparecen en sus novelas. Por citar un ejemplo, en el capítulo cuarto de *Under the Net*, después de la situación actual en la que Jake ha acordado ir a vivir a casa de Sadie, al enterarse por ésta que Hugo está enamorado de ella, Jake nos cuenta el pasado de Hugo y de cómo le conoció.

Otro ejemplo donde aparecen oscilaciones entre el presente y el pasado se refleja en su última novela, *Jackson's Dilemma*: mientras que los dos primeros capítulos se refieren al presente, los capítulos tercero y cuarto nos trasladan al pasado de los personajes, volviendo de nuevo en el quinto capítulo al momento presente. Esto es característico de otros novelistas como Nadine Gordimer en *La Historia de mi Hijo.*

En *The Book and the Brotherhood* se narran paralelamente el pasado y el presente de los personajes; por ejemplo, los acontecimientos anteriores y posteriores a la ruptura entre Duncan y Jean.

Especialmente en las novelas narradas en primera persona, aunque también en el resto de sus novelas, y a veces cuando hay oscilaciones entre el presente y el pasado, Murdoch aprovecha las posibilidades de la narración introduciendo al lector en el

pensamiento de sus personajes informándole en ocasiones de sucesos pasados, y permitiendo que el personaje exprese la intensidad de sus sentimientos y sus conflictos, dándole ocasión de reflexionar antes de tomar una decisión. Martin, el narrador en primera persona de *A Severed Head*, se expresa en los siguientes términos al hablar sobre sus sentimientos hacia Honor :

> In so far as it was possible to do so I thought about Honor all the time. She filled my consciousness to the brim(.....)But what I chiefly clung to was one thing: she had not told Palmer about the scene in the cellar. At least she had not *then* told him; and with that, as my thoughts ran frantically again and again through the same circuit, I measured with despair the gap between then and now. Then I had been free and thought that she was. Now I was caught, and somehow more profoundly and irrevocably caught than before, while she- I did not know what to think(.....)coming back again to the fact of her silence to Palmer, I was confident that I existed for Honor. Yet, and I concluded for the hundredth time, I was powerless. And yet, starting out again for the hundred and first time, I could not stop thinking about Honor and with every reason for despair, somewhere,(...) there filtered a ray of hope to make in the dark labyrinth of my bewildered thoughts a little dim twilight.[149]

Según Peter J. Conradi en *Iris Murdoch: The Saint and the Artist*, en *The Black Prince* sentimos la presencia de la autora estar más cercana de Bradley que del resto de sus otros narradores en primera persona. Aquí Murdoch también está escribiendo en primera persona pero situándose, como en *Hamlet,* en la cima de la perfección artística ("at the pinnacle of artifice"). Esta meditación en primera persona en la novela tiene carácter de soliloquio, en homenaje a los que aparecen en Hamlet. Tanto los soliloquios de Bradley como los de Hamlet son a menudo quejas metafísicas que meditan sobre los horrores de la vida.

Esta introspección psicológica puede estar focalizada en el narrador en primera persona o en la tercera persona de otros personajes. Antonio Garrido Domínguez en su libro *El Texto Narrativo. Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* distingue, a la hora de reproducir el pensamiento de los personajes, entre la narrativa personal o en primera persona y la narrativa impersonal o en tercera persona. Tanto si el narrador está en primera como en tercera persona Iris Murdoch utiliza lo que Garrido Domínguez denomina, dentro de las formas indirectas de narración, la psiconarración. En las novelas de narrativa personal (en primera persona) :

> En la psiconarración es el propio narrador el que hace en el marco de su propio discurso, el recuento o exposición de sus vaivenes interiores, experiencias o impresiones.[150]

Cuando este punto de vista o focalización del narrador va en primera persona, en las novelas de Murdoch percibimos la historia a través de él pero su percepción del mundo y de las personas suele estar equivocado hasta que, mediante un proceso de aprendizaje, llega a 'ver' la realidad. Este es el caso, por ejemplo, de Charles Arrowby de *The Sea, The Sea*, que a sus más de sesenta años piensa equivocadamente que una antigua novia que tuvo en su juventud, Hartley, y de la que todavía cree estar enamorado, ahora que se vuelven a reencontrar después de muchos años, todavía le sigue queriendo y que su matrimonio es un desastre, cuando la realidad es que los sentimientos de Hartley han cambiado y ama a su marido:

> In my earlier reflection I had somehow vaguely taken it for granted that once it was clear (.....)that Hartley's marriage was a disaster, it would not be hard for me to break it up and remove her. I did not doubt that,(.....)she would want to come, that to run to me at last would be a blessed joyful escape (.....).[151]

Cuando todos o casi todos los personajes son vistos desde su interior la psiconarración tiene lugar en tercera persona y nos encontramos con un narrador omnisciente, que sabe todo sobre la acción de la novela y sobre sus personajes, aunque, en el caso de Murdoch, su omnisciencia se realiza de forma muy sutil pues no hay prácticamente comentarios de la autora y aparentemente parecen relatos objetivos. En este caso el relato no está focalizado en el punto de vista de un personaje determinado. El discurso narrativo alterna entre la referencia al mundo interior de los personajes y el análisis exterior. Según Garrido, dentro de la narrativa impersonal o en tercera persona:

> En la psiconarración es el narrador omnisciente el encargado de reflejar con sus propias palabras el flujo interior del personaje.[152]

Por ejemplo, al principio de *The Bell* el narrador, Murdoch, refleja los sentimientos de Dora con respecto a su marido Paul:

> Dora Greenfield left her husband because she was afraid of him. She decided six months later to return to him for the same reasons. The absent Paul, haunting her with letters and telephone bells and imagined footsteps on the stairs had begun to be the greater torment. Dora suffered from guilt, and with guilt came fear. She decided at last that the persecution of his presence was to be preferred to the persecution of his absence.[153]

Por otro lado, y también como factor de la omnisciencia de la autora, ésta se permite revelar acontecimientos producidos simultáneamente en diversos lugares, tal es

el caso del paralelismo temporal que aparece en *Henry and Cato*, donde Murdoch va revelando lo que sus dos protagonistas, Henry y Cato, por separado y en lugares diferentes, pero en el mismo tiempo, piensan y realizan.

2.5.10.6.- ACCIÓN DRAMÁTICA

La acción dramática es ocasionada muchas veces por peleas, en broma o en serio, entre dos hombres o bien un hombre y una mujer. En *Under the Net*, Jake, entrenado en yudo, lanza al rincón de accesorios a Anna. En esta misma novela, Jake tiene un enfrentamiento con Sammy. En *A Severed Head*, Martin tiene un enfrentamiento con Honor Klein. En *A Fairly Honourable Defeat* casi todos los personajes masculinos de la novela son testigos del enfrentamiento entre un grupo de jóvenes delincuentes y un extranjero de color, y cada uno actuará, según su personalidad, de diferente forma para solucionar el problema.

En muchas de sus novelas podemos observar como Murdoch se mueve en sus novelas como una cámara que utiliza para describir y que se mueve progresivamente captando persecuciones donde los perseguidos ignoran esta persecución. Ésta a veces está mezclada con humor, equivocaciones e intriga. (Calvin, de *The Flight from* the *Enchanter* persigue a Hunter, luego Hunter persigue a Calvin; en *Under the Net* Jake persigue a Anna). Al mismo tiempo vemos plasmados los pensamientos que pasan por los personajes mientras dura la persecución.

Parece que Murdoch trata de montar un rompecabezas donde al principio no encajan los personajes en ningún lugar y después poco a poco, se va viendo la relación que existe entre ellos. En cada capítulo nuevo se van atando los cabos sueltos con respecto a los capítulos anteriores. Esto es especialmente aparente en ciertas novelas que comienzan con un misterio por resolver como *The Black Prince* (aparente asesinato), *The Sacred and Profane Love Machine* (misteriosa aparición de un niño desconocido), *A Word Child* (misteriosa aparición de una chica de color en la puerta de la casa del protagonista), *Henry and Cato* (intento de Cato de deshacerse de un revolver lanzándolo secretamente al Támesis) y *The Nice and the Good* (misterioso suicidio del oficial Radeechy). Todas ellas tienen rasgos de thriller.

Hay alternancia entre momentos y capítulos de gran tensión y capítulos más relajados. Por ejemplo, en *The Nice and the Good* la gran tensión de los capítulos 28 y 29 se relaja en el capítulo siguiente. A veces, especialmente en sus novelas más largas, hay enormes fragmentos narrativos y descriptivos que alejan al lector del núcleo central

durante cierto tiempo, como sucede en *The Message to the Planet.* Esto no ocurre en novelas más cortas como *A Severed Head,* que mantiene la atención del lector en el asunto central de principio a fin.

2.5.10.7.-RELACIÓN AUTOR-LECTOR-PERSONAJES

En cuanto a la relación entre el lector y los personajes, al ser Murdoch una novelista más bien tradicional desde un punto de vista formal, en la mayor parte de la extensión de sus novelas, los personajes van por delante del lector en el sentido en que saben más que él. A modo ilustrativo, esto sucede con los personajes de *Jackson's Dilemma* pues esconden un secreto que probablemente sólo sepa el autor. El único personaje que va a la par con el lector es Benet pues no guarda ningún secreto y por el contrario se sorprenderá al igual que el lector al irse enterando de los respectivos emparejamientos.

También hay que tener en cuenta que unos personajes se sorprenderán con respecto a otros pues cada uno sólo sabe su secreto pero desconoce el de los demás.

Hay un episodio en la novela donde, por el contrario, el lector, gracias a lo que el autor nos ha contado, sabe más que los personajes. El lector sabrá antes que Tuan es millonario y después aparecerá un diálogo entre Anna y Benet donde vemos que éstos lo ignoran al pensar en ayudarle económicamente una vez que se case con Rosalind. Más adelante Edward y Anna pensarán también en ayudarles.

2.5.10.8.- LA NOVELA COMO FORMA CÓMICA

Murdoch considera la novela una forma cómica esencialmente porque incluso en nuestros momentos más solemnes podemos parecer absurdos para uno que está fuera de nuestras circunstancias. Murdoch representa a sus personajes como "mortal, limited, absurd, contingent-and this belongs to the comic world". Murdoch continúa diciendo:

> It´s because we are only contingent, or I prefer to say accidental, that we have so little dignity. That is why I consider the novel essentially comic in vision. Tragedy is an art form rarely used, demanding poetry.[154]

También utiliza la parodia, como por ejemplo, en distintos personajes que parecen un calco de Jake, de *Under the Net*, en la creación de falsas teorías. Esta novela resulta especialmente cómica en ciertas escenas tales como los intentos por capturar al perro actor Mars o el derrumbamiento del escenario con motivos medievales de un estudio de cine. *An Accidental Man* destaca por el bombardeo de acontecimientos accidentales, uno tras otro, sin que los personajes puedan hacer nada por evitar ese mundo contingente.

La ironía es frecuente. En *The Black Prince*, el protagonista y narrador, el escritor Bradley Pearson, habla de las causas de utilizarla:

> Language is a comic form, and makes jokes in its sleep. God, if he existed, would laugh at His creation. Yet it is also the case that life is horrible, without metaphysical sense, wrecked by chance, pain and the closet prospect of death. Out of this is born irony, our dangerous and necessary tool.[155]

Esta ausencia de sentido en el mundo hace que muchas veces nos encontremos con humor negro. Al final de esta novela hay gran ironía cuando cada personaje da una versión diferente de los hechos y todos declaran estar en lo cierto.

En general los narradores en primera persona, que viven en un principio en un mundo de autoengaño, resultan irónicos ya que siempre comienzan aportándonos datos que luego resultan ser contrarios a la realidad. Esto produce un efecto cómico.

2.6.- ¿NOVELISTA FILOSÓFICA?: EL TIPO DE NOVELISTA QUE ENCONTRAMOS EN SUS NOVELAS

Habría que preguntarse, ¿es Iris Murdoch una novelista filosófica? y ¿qué relación hay entre su novela y su filosofía? Algunos críticos, probablemente en un intento de identificar a la filósofa con la moralista, han hablado acerca del mensaje moral en sus novelas o las han llamado fábulas éticas o libros de ideas e imágenes.

En diversas entrevistas que le han hecho ella ha declarado que no se considera novelista filosófica en el sentido que, por ejemplo, lo es Sartre. Ha declarado:

> I regard myself as a fairly straightforward novelist in the English tradition. I'd like to think of myself as, in a humble way, coming in the Jane Austen, Dickens tradition. I certainly *aim* at writing realistic and not ethical fables. After all, the

> novels are about people and they have(....)quite respectable stories; they are not about ideas in that sense.[156]

Considera que, por supuesto, debido a sus estudios de filosofía, tiene puntos de vista filosóficos definidos, y esto afecta a la forma en que aborda ciertos problemas morales, comparándose en ello a Dostoievski, pero expone que no tiene la finalidad de promoverlos en sus novelas. Reconoce, sin embargo, que cualquier novela contada seriamente tiene ciertamente aspectos morales y que la moral en cierto sentido está relacionada con la metafísica y que por lo tanto cualquier novelista tiene un tipo definido de metafísica (o filosofía que trata del ser en cuanto tal, y de sus propiedades, principios y causas primeras). Pero no quiere que la filosofía como tal se imponga en absoluto, se introduzca por la fuerza o interrumpa la trayectoria general del mundo de la novela y piensa que no lo hace pues cree que no le resulta difícil separar ambas actividades.

Es importante tener en cuenta sus propias declaraciones puesto que están relacionadas con la finalidad de esta tesis: Demostrar que su pensamiento filosófico ha determinado e influido en sus novelas. He aquí sus pensamientos reflejados con sus propias palabras sobre el tipo de novelista que ella cree que es en tres diferentes entrevistas cuyas respuestas son similares:

> I think one´s job in writing a novel is to write a novel. Not to put across a philosophical or any other view. But I suppose being a philosopher does make a certain difference to the way I think about some moral problems. Bits of philosophy do get in, but I certainly don´t aim at putting them in: I´m not a philosophical novelist(....). [157]

> (.....)doing philosophy, and writing it, is a completely different thing from novel writing-certainly for me it is.[158]

> I have definite philosophical views, but I don´t want to promote them in my novels or to give the novel a kind of metaphysical background (.....)I don´t want philosophy, as such, to intrude into the novel´s world at all and I think it doesn´t (.....)I mention sometimes philosophy in the novels because I happen to know about it (.....)No I wouldn´t say I am a philosophical novelist.[159]

El lector necesita tener un cierto conocimiento filosófico-moral para comprender en parte el significado de sus novelas. Hay referencia constante a filósofos.

Sin embargo apenas aparecen temas políticos. Murdoch no se considera adecuada para tratarlos en sus novelas pues piensa que es difícil hablar sobre política a no ser que uno conozca mucho sobre ello. Ha reconocido, por ejemplo que desconoce

el mundo de los sindicatos, sobre los que le hubiera gustado haber hablado en alguna novela. De todas formas ella expresa su ideología política en artículos defendiendo causas que considera justas.

Murdoch piensa además que la novela no debe de tener un compromiso de crítica social o política. Puede que ilumine a ciertas personas o que sea fuente de mejora en su educación, pero eso es sólo incidental o secundario. El objetivo fundamental es que sea una gran obra de arte que nos resulte verdadera, auténtica.

En 1966, tras publicar su décima novela, *The Time of the Angels*, declaró en una entrevista lo que considera otro de sus fallos como novelista, y que criticó al hablar acerca de su teoría moral y estética de la novela :

> I know my books do have a rather constricting myth-making tendency about them-I don't want to pursue the metaphor too far, but there's a sort of *dragon* mythical power that uncurls itself within the plot and to some extent determines what the characters must do and think. And there is a danger that this dragon can take over the book. But perhaps this is only a flaw in me, which I can't hope to change.[160]

Murdoch ha sabido superar el hecho de que el poder mítico absorba la totalidad de su argumento o personajes, especialmente a partir de sus novelas de los años setenta, al adentrarse en novelas más abiertas. Por ejemplo, acerca de su novela de 1970 *A Fairly Honourable Defeat,* Murdoch declaró que, aunque nadie apenas lo percibe, es un mito teológico que aparece como telón de fondo donde Julius King es Satanás, Tallis es una figura que representa a Cristo, el padre de éste, Leonard, hace de Dios padre, encontrando todo su entorno con tremendos fallos, y Morgan es el alma humana perdida, por la que el bien (Tallis) y el mal (Julius) están en plena batalla.

Sin embargo, al margen de este mito aparecen otros personajes independientes con vida propia y gran peso dentro de la novela, como la pareja de homosexuales Axel y Simon o los problemas por los que pasa el adolescente Peter, hijo de Hilda y Morgan.

Incluso en su etapa de los años sesenta como novelista gótica, donde sus novelas son lo que ella denomina cerradas y donde se ve más claramente la influencia mítica controlando el argumento, hay que tener en cuenta, como veremos en el capítulo v dedicado a los aspectos góticos en sus novelas, que este uso del mito está justificado si comprendemos el significado de la situación claustrofóbica y de aislamiento espiritual en la que están inmersos sus personajes.

Con respecto a la finalidad de la novela Murdoch, aparte de hacer un llamamiento a sus lectores para su mejora moral, piensa que ésta ante todo debe ser un trabajo de arte. El objetivo de la misma, por lo tanto, debe de ser el resultado de algo bello:

> What a novelist should be trying to do is to produce a work of art. How he does that he´s got to decide, but I don´t think a novel ought to be a committed statement of political or social criticism. It should jolly well be a work of art. Novels do enlighten people, are great sources of educational improvement an so on, but that´s just incidental. They should aim at being beautiful.[161]

Indudablemente junto a ese componente estético aparece en todas sus novelas un componente psicológico-moral, y en la amalgama de ambos vemos a artistas en un conflicto interno al intentar crear formas bellas que den significado a su vida. En la mayoría de novelas los personajes finalmente se dan cuenta de que la vida moral real carece de formas. Esto se analizará preferentemente en el capítulo que habla de la relación entre el arte y la moral, donde el arte actúa como metáfora de la vida moral. Pero paradógicamente, hay otros personajes que cuanto más intentan crear esas formas menos satisfechos se encuentran a largo plazo. Esto les ocurre, como veremos a continuación, a los protagonistas de las novelas góticas.

Notas

[1] Atlas, James, "The Abbess of Oxford". (Entrevista). *Vanity Fair,* (Marzo 1988), p.76; en Turner, Jack, *Murdoch versus Freud* (Peter Lang, New York ,1993), p. 3.

[2] Haffenden, John, (entrevista) "John Haffenden talks to Irish Murdoch", *Literary Review,* LVIII, (Abril, 1983), pp. 31-35. En Conradi, Peter, J. *Iris Murdoch, The Saint and the Artist,* (Mcmillan press LTD. 1986), p.10.

[3] Bove, Cheryl K. *Understanding Iris Murdoch* (University of South Carolina, 1993), p. 2.

[4] Murdoch, Iris. *The Green Knight,* (Harmondsworth: Penguin Books, 1994), p. 8.

[5] Ibid., p. 12.

[6] Ibid., p. 24.

[7] Haffenden, John, op., cit., pp. 31-35. En Conradi, Peter J., op., cit., p. 11.

[8] Nettel, Stephanie. "Iris Murdoch. An Exclusive Interview". En *Books and Bookmen,* (1966), p. 16.

[9] Murdoch, Iris. "The Sublime and The Beautiful Revisited", *Yale Review,* XLIX, (1959), p 255.

[10] Foućré, René. *Krishnamurti* (Bombay: Chetana, 1954), p. 43.

[11] Turner, Jack, op., cit., p. 7.

[12] Conradi, Peter J. *Iris Murdoch. The Saint and the Artist,* (London: The Macmillan Press, LTD, 1989), p. 13.

[13] Ibid., p. 169.

[14] Murdoch, Iris. *The Fire and the Sun,* (Oxford University Press, 1978), p. 85.

[15] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good,* (Routledge and Kegan Paul, London,1970), p. 70.

[16] Ibid, p.88.

[17] Ibid., p.78.

[18] Ibid., p. 75.

[19] Murdoch, Iris. "The Sublime and the Beautiful Revisited." *The Yale Review,* vol. 49, (1959), p. 266. En Baldanza, Frank. "Iris Murdoch and the Theory of Personality". *Criticism* VII, (1965), p. 178.

[20] Iris Murdoch speaking at the University of Caen, (1978). En Conradi J. R., op.,cit. p.2.

[21] Bellamy, Michael O. "An Interview with Iris Murdoch". *Contemporary Literature,* (1977), p.134. (La entrevista tuvo lugar el 23 de Junio de 1976 en el apartamento de Murdoch en Londres).

[22] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good,* op., cit., p.4.

[23] Ibid., p.34.

[24] Murdoch, Iris. "Against Dryness". *Encounter* XVI (1961). En Bradbury, Malcolm. *The Novel Today.* (Fontana Press 1990), p. 23.

[25] Murdoch, Iris, "The Sublime and the Beautiful Revisited", op., cit., p.260.

[26] Murdoch, Iris. "Against Dryness". En Malcolm Bradbury. *The Novel Today*, op., cit., p.18.

[27] Murdoch, Iris. "The Sublime and the Beautiful Revisited", op., cit., p. 266.

[28] Murdoch, Iris. "Against Dryness" En Malcolm Bradbury. *The Novel Today*, op.,cit., p.18,19.

[29] Ibid, p. 22.

[30] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*,op.,cit., p.76.

[31] Murdoch, Iris. "Against Dryness." En Malcolm Bradbury, op., cit., p. 20.

[32] Murdoch. Iris. "Against Dryness." En Malcolm Bradbury, op., cit., p. 20.

[33] Murdoch, Iris. "Against Dryness." En Malcolm Bradbury, op., cit., p. 15.

[34] Murdoch, Iris. "The Sublime and the Beautiful Revisited", op., cit., p. 271.

[35] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good.*, op., cit., pp. 72, 74 y 75.

[36] Ibid, p.79.

[37] Ibid, p.82.

[38] Ibid., pp. 83 y 84.

[39] Bradbury, Malcolm, *The Modern British Novel*, (Penguin Books, 1994) p. 369.

[40] Murdoch, Iris. *The Green Knight*, op., cit., p. 272.

[41] Murdoch, Iris. "The Sublime and the Beautiful Revisited", op., cit., p. 271.

[42] Murdoch, Iris. *An Accidental Man*, (Penguin Books, 1973), p. 111.

[43] Murdoch, Iris, *A Word Child*, (Penguin Books, 1976) p. 241.

[44] Murdoch, Iris. *The Black Prince* (Harmondsworth: Penguin Books, 1975), p.24.

[45] Murdoch, Iris. *Nuns and Soldiers*. (Harmondsworth: Penguin Books, 1981), p. 71.

[46] Entrevista con Meyers, Jeffrey. "An Interview with Iris Murdoch". *Denver Quarterly* 26. nº 1 (verano1991,), p. 108. En Bove, Cheryl K. *Understanding Iris Murdoch*, op., cit., p. 117.

[47] Murdoch, Iris. *The Book and the Brotherhood* (Harmonsdworth: Penguin Books, 1986), p. 245.

[48] Fraser, G. S; "Iris Murdoch and the Solidity of the Normal". *International Literary Annual* vol, II, (London 1959), p. 41.

[49] Murdoch, Iris. *The Flight from the Enchanter*, (Harmonsdworth: Penguin Books, 1962), p. 153.

[50] Murdoch, Iris. *Nuns and Soldiers*, op., cit., p. 413

[51] Murdoch, Iris. *Henry and Cato*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1977), p. 10.

[52] Murdoch, Iris. *The Sea, The Sea*, (Harmondsworth: Penguin Books , 1980), p. 469.

[53] Murdoch, Iris. *The Flight from the Enchanter*, op., cit., p. 249.

[54] Murdoch, Iris. *Under the Net*, cit. p. 105.

[55] Ibid., pp. 93 y 95.

[56] Murdoch, Iris. *Nuns and Soldiers*, (Penguin Books, 1981), pp. 406 y 409.

[57] Murdoch, Iris. *Under the Net*, op., cit., p 188.

[58] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose*. (Penguin Books, 1962), p. 44.

[59] Murdoch, Iris. *The Time of the Angels* (Penguin Books, 1968), p. 24.

[60] Atlas, "The Abess of Oxford", op., cit., p. 80 en Turner, Jack, *Murdoch versus Freud* op., cit., p. 6.

[61] Rabinowitz, Rubin. "Iris Murdoch". En *Six Contemporary British Novelists* (Columbia University Press, 1976), p. 302.

[62] Ibid., 330-331.

[63] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good,* op., cit., p. 51.

[64] Murdoch, Iris. *A Word Child,* op., cit., pp.87 y 88.

[65] Biles, Jack J. "An Interview with Iris Murdoch". *Studies in the Literary Imagination,* vol 10-11, nº 2, (Georgia State University, 1978), p. 119.

[66] Ibid., p. 119.

[67] Ibid., p. 119.

[68] Bellamy, Michael O. "An Interview witn Iris Murdoch". *Contemporary Literature,* (June 1976), p. 133

[69] Murdoch, Iris. *Jackson's Dilemma,* op., cit., p. 13

[70] Ibid., pp. 1-2.

[71] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose,* op., cit., p. 24.

[72] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good,* op., cit., p. 30.

[73] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose,* op., cit., p. 43.

[74] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good,* op., cit., p. 15.

[75] Murdoch, Iris. *A Severed Head,* (Harmondsworth: Penguin Books, 1963), p.165.

[76] Ibid., p. 118.

[77] Murdoch, Iris. *Henry and Cato,* (Harmonsdworth: Penguin Books, 1977), p. 122.

[78] Murdoch, Iris. *Under the Net,* op., cit., p. 49.

[79] Ibid., p. 34.

[80] Ibid., p. 92.

[81] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good,* op., cit., p. 202.

[82] Ibid., p.256.

[83] Murdoch, Iris. *Henry and Cato,* op., cit., p. 122.

[84] Murdoch, Iris. *The Flight from the Enchanter,* op., cit., p. 164.

[85] Murdoch, Iris. *Under the Net,* op., cit., p. 28.

[86] Murdoch, Iris. *Jackson's Dilemma,* (Harmondsworth: Penguin Books, 1996) p. 21.

[87] Ibid., p. 65.

[88] Murdoch, Iris. *A Word Child,* op., cit., p. 17.

[89] Ibid., p. 80.

[90] Murdoch, Iris. *The Good Apprentice,* (Harmondsworth:Penguin Books, 1986), p. 28.

[91] Murdoch, Iris. *A Word Child,* op., cit., p. 81.

[92] Ibid., p. 86.

[93] Murdoch, Iris. *Nuns and Soldiers,* (Harmonsworth: Penguin Books, 1981), p. 78.

[94] Murdoch, Iris. *Jackson's Dilemma.* op., cit., p. 9

[95] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose,* op., cit., p. 22.

[96] Murdoch, Iris. *Under the Net*, op., cit., p. 133.

[97] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good*, op., cit., p. 82.

[98] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose*, op., cit., p. 44.

[99] Murdoch, Iris. *A Word Child*, op., cit., p. 79.

[100] Murdoch, Iris. "Socialism and Selection", en edit. C.B.Cox and Rhodes Boyson, *Black Paper* 1975, London, Dent, p. 9. En Todd, Richard. *Iris Murdoch*, (London and New York: Methuen, 1984), p. 80

[101] Murdoch, Iris. Ibid., p. 9.

[102] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good*, op., cit., p .49.

[103] Taylor, Jane. "Iris Murdoch talks to Jane Taylor". *Books and Bookmen*, (1971), p. 27.

[104] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., p. 51.

[105] Ibid., pp. 78-79.

[106] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose*., op., cit., p. 223.

[107] Ibid., p. 240.

[108] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good*., op., cit., p. 53.

[109] Ibid., p. 279.

[110] Ibid., p .281.

[111] Murdoch, Iris. *Henry and Cato*, op., cit., p. 49.

[112] Ibid., p. 395.

[113] Ibid., p. 233.

[114] Ibid., p. 107.

[115] Ibid., p. 294.

[116] Ibid., p. 54.

[117] Ibid., p. 122.

[118] Ibid., pp. 122 y 123.

[119] Grandes, Almudena. Del programa televisivo de TVE *Un Paseo por el Tiempo*. (1995)

[120] Murdoch, Iris, *The Unicorn.*, op., cit., p. 167.

[121] Conradi, Peter J. *I. Murdoch. The Saint and the Artist,* op., cit., p. 109.

[122] Murdoch, Iris. *Under the Net*, op., cit., p. 107.

[123] Ibid., p. 106.

[124] Lewis P. "On the Crest of a Wave" (entrevista a Murdoch). *Daily Mail* (23 Nov. 1978). En Conradi, Peter, op., cit., p. 109.

[125] Anon, "An Interview with Iris Murdoch", En Conradi, op., cit., p, 109.

[126] Radio 4, "Novels up to Now", (entrevista a Murdoch en la radio),
1 August. 1981. En Conradi, *Iris Murdoch.The Saint and the Artist* , op., cit., p 249.

[127] Lewis P. "On the Crest of a Wave" (entrevista a Murdoch). *Daily Mail* (23 Nov. 1978). En Conradi, Peter, op., cit., p.249

[128] Murdoch, Iris. *The Sea, The Sea,* op., cit., p. 477.

[129] Murdoch, Iris. *The Sacred and Profane Love Machine,* op., cit., p. 14.

[130] Murdoch, Iris. *A Fairly Honourable Defeat,* op., cit., p. 16.

[131] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good,* op., cit., p. 86.

[132] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good,* op., cit., p. 350.

[133] Ibid., p. 315.

[134] Murdoch, Iris. *Jackson's Dilemma,* op., cit., p. 147.

[135] Murdoch, Iris. *The Unicorn,* op., cit., p. 264.

[136] Murdoch, Iris. *The Time of the Angels,* op., cit., p. 90.

[137] Murdoch, Iris. *The Sandcastle,* op., cit., p. 9.

[138] Biles, Jack. "An Interview with Iris Murdoch", op. cit., p. 115.

[139] Murdoch, Iris. *A Severed Head,* op., cit., p. 5.

[140] Murdoch, Iris. *A Fairly Honourable Defeat,* op., cit., p. 11.

[141] Murdoch, Iris. *The Message to the Planet,* op., cit., p. 1.

[142] Murdoch, Iris. *The Flight from the Enchanter,* op., cit., p. 29.

[143] Murdoch, Iris. *A Word Child,* op., cit., p. 88.

[144] Murdoch, Iris. *Henry and Cato,* op., cit., p. 193.

[145] Murdoch, Iris. *The Book and the Brotherhood,* pp. 492-493.

[146] Murdoch, Iris. *The Sea, The Sea,* op., cit., p. 73.

[147] Murdoch, Iris. *The Philosopher's Pupil,* op., cit., p. 188.

[148] Murdoch, Iris. *The Flight from the Enchanter,* op., cit., p. 187.

[149] Murdoch, Iris. *A Severed Head,* op., cit., pp. 152-153.

[150] Garrido Domínguez, Antonio. *El Texto Narrativo. Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.* Ed. Síntesis, (sin fecha) , p. 281.

[151] Murdoch, Iris. *The Sea, The Sea,* op., cit., p, 200.

[152] Garrido Domínguez, Antonio, op., cit., p. 277.

[153] Murdoch, Iris. *The Bell,* (Harmonsworth: Penguin Books, 1962)., p. 7.

[154] Murdoch, Iris. Conferencia que dio en "Morley College" el 20 de octubre de 1982. Los extractos están publicados en "Writers Talking" en *More* (1983) y en Kenyon, Olga, *Women Novelists Today,* (Harvester Press Ltd, 1988) cit. p. 25.

[155] Murdoch, Iris. *The Black Prince,* op., cit., p. 81.

[156] Taylor, Jane. "Iris Murdoch talks to Jane Taylor", op.,cit. p.26.

[157] Nettel, Stephanie., op., cit. p. 14.

[158] Taylor, Jane, op., cit., p. 26.

[159] Biles, Jack I., op., cit., p. 116.

[160] Nettel, S. op., cit., p. 16.

[161] Nettel, S. op., cit., p. 14.

3.- ASPECTOS GÓTICOS EN SU NOVELÍSTICA

This short of twilight-of-the-gods atmosphere will drive enough people mad before we get all that stuff out of our system (.....) There is only power and the marvel of power, there is only chance and the terror of chance (.....) and the single Good of the philosophers is an illussion and a fake (.....)

IRIS MURDOCH. *The Time of the Angels*

3.1.- CONCEPTO Y ORIGEN DE LA NOVELA GÓTICA

Es interesante y digno de tenerse en cuenta la influencia gótica que Murdoch, pese a quitarle ella misma importancia, ha recibido desde un punto de vista literario y moral. A través de la lectura de algunas de sus novelas y de sus libros sobre filosofía moral se llega a la conclusión de que Murdoch ha sabido comprender el espíritu dominante de crisis y decepción que se respiraba a finales del siglo dieciocho. Por entonces todos los sistemas tradicionales comunales como la religión y la iglesia, el gobierno, la educación, y el matrimonio fracasaron en cierto sentido, y el hombre se empezaba a rebelar contra las normas de la sociedad y el orden establecido. En esta rebelión criticaba el sentido tan fuerte de la razón al restringir las emociones individuales. Esto quedó reflejado en los trabajos, por ejemplo, de Godwin y Rousseau.

El hombre romántico se refugiaba en el campo, más en contacto con la naturaleza, y en parajes solitarios y extraños, hecho que originaría que los novelistas empezaran a plasmarlo en sus novelas como telón de fondo, originando así la novela gótica.

La independencia de América y la Revolución francesa supusieron la decadencia de una época de orden y razón y el despegue de valores más individualistas como las emociones y la imaginación, que serían precursores del Romanticismo.

Iris Murdoch, una vez que ha captado la situación histórica particular de incertidumbre y crisis espiritual del hombre de finales del dieciocho, se ha dado cuenta del gran paralelismo existente entre aquella época y las inquietudes de nuestra sociedad contemporánea, donde también se ha producido un colapso de los sistemas dominantes de la sociedad en los que se creía. Retomando las convenciones de la novela gótica, Murdoch ha sabido reflejar en sus novelas ese ambiente claustrofóbico, de aislamiento y pesimismo en el hombre, que no encuentra un norte que le guíe en su vida moral. En una sociedad que ya no cree en Dios, la perfección moral para muchos no tiene sentido, y este fracaso moral hace que el hombre, imponiendo su voluntad sobre los demás, se refugie en el poder y en la creación de sus propias fantasías y egoísmos.

Murdoch, por lo tanto, nos alerta en sus novelas de los peligros de aislarse espiritualmente centrándose en las propias fantasías de uno, esto es, de convertirse en

personas solipsistas sin mirar al exterior no siendo así capaces de comprender los criterios e inquietudes de los demás y de respetarlos. Murdoch plantea en estas novelas los problemas derivados de este solipsismo tales como los obstáculos de una vida democrática en comunidad o en pareja y la corrupción que origina el poder.

El periodo que abarca su trayectoria novelística con influencias claramente góticas oscila entre 1955 y 1969, donde las huellas de crispación, desencanto, pérdida de valores y creencias que produjo la Segunda Guerra Mundial están patentes en esos años. Han pasado casi treinta años desde que se publicara su última novela con influencias de la novela gótica original y, aunque ha habido un ligero resurgimiento en el mundo de valores más tradicionales como la religión como guía moral, por ejemplo el budismo, y la vida en familia, sin embargo los problemas de inestabilidad moral en la sociedad continúan y reflejan todavía en gran medida los problemas planteados en sus novelas góticas.

Pero por otro lado Murdoch como novelista no se ha quedado anclada en el tiempo, y en sus últimas novelas, que llegan hasta 1994, aparece este sentido místico de volver a encontrarse espiritualmente, a veces a través de la religión, la reflexión y la moral a pesar de que no se tengan creencias en un Dios omnipotente e infinito. En su lugar vemos como Murdoch refleja en estas últimas novelas la situación del hombre actual que busca una guía en su vida tratando de sobrepasar la encrucijada donde el bien y el mal son a veces indistinguibles o inseparables e intentando dirigirse hacia el bien como guía moral, aunque esto sea muy difícil.

Una vez explicadas las motivaciones que han llevado a Murdoch a escribir estas novelas, no comparto con Linda Kuehl las críticas que hace constar en su artículo "Iris Murdoch: The Novelist as Magician. The Magician as Artist" (1969), donde expone que en estas novelas Murdoch meramente nos refleja sus propias fantasías metafísicas y donde su talento se limita a crear efectos sensacionalistas en lugar de ficción más seria.

> Miss Murdoch projects her fantasies through the psyches of her enchanted characters (.....) transforms the clichés of the novelist's trade into her own unique genre, the metaphysical fantasy (.....) What we have yet to see is whether hers is a talent for serious fiction or merely for sensationalists effects (.....)one looks forward to a more serious consummation of this talented philosopher-novelist's wit, intelligence and inventiveness[1].

Murdoch no es que proyecte sus fantasías de carácter filosófico a través de efectos sensacionalistas sino que, como analizaremos, en estas novelas se reflejan los problemas de ausencia de identidad que atraviesa la sociedad contemporánea que ha

pasado por los desastres de la guerra, problemas que llevan implícitos gran peso filosófico-moral, para lo que utiliza mitos y símbolos.

Linda Kuehl, además, critica el hecho de que en estas novelas hay un dominio de la forma sobre el personaje y que éstos no se mueven libremente al representar más bien a tipos o mitos predeterminados por la manipulación de la forma: el encantador, como Mischa de *The Flight from the Enchanter* y Hannah de *The Unicorn*, sus cómplices como Calvin de *The Flight from the Enchanter* y Gerald de *The Unicorn*, y los forasteros u observadores como Rosa de *The Flight from the Enchanter*, y Effie y Marian de *The Unicorn*. Kuehl piensa que esto desdibuja la individualidad y libertad de acción que tanto le gusta a Murdoch, fiel seguidora de las novelas del siglo diecinueve que así lo reflejan.

Este hecho de la imposición de tipos y seres sin una actuación libre está claramente justificado teniendo en cuenta el ambiente tan opresivo que simboliza la novela gótica.

Por otro lado Murdoch dice que somos irracionales y cómplices en crear mitos para nuestra vida. También dice que somos un misterio en nuestra forma de actuar y nuestras motivaciones, ya que estamos afectados por fuerzas que se escapan de nuestro control y por la contingencia del mundo que nos rodea, por lo que no somos libres. Esto lo expresa en su libro de filosofia moral *Metaphysics as a Guide to Morals*:

> We are limited contingent beings affected by forces beyond our control (.....) and are not the free independent ordinary individuals we imagined we were.[2]

Por lo tanto, según Murdoch, apenas somos libres y en muchos casos ni siquiera sabemos por qué actuamos de una forma determinada. El inconsciente a veces puede con nosotros. Además el ser humano es imperfecto y más si hay factores externos negativos.

Según la *Enciclopaedia Britanica,* la novela gótica se puede definir como el género novelístico de ficción romántico europeo y seudo-medieval donde prevalece un ambiente de misterio y terror. Obtuvo su apogeo entre 1790 y 1820 pero experimentó frecuentes restablecimientos a lo largo del siglo diecinueve y veinte. Esta novela fue llamada gótica porque su impulso imaginativo se derivaba de los edificios y ruinas medievales y además generalmente se utilizaron escenarios tales como castillos o monasterios con pasajes subterráneos, oscuras almenas, lienzos o entrepaños escondidos y trampas en el suelo a modo de ventanas. La moda se inició en Inglaterra

con *Castle of Otranto* (1765) de Horace Walpole. Su más importante seguidora fue Ann Radcliffe, cuyas novelas *Mysteries of Udolpho* (1794) e *Italian* (1797) se encuentran entre las mejores del género.

Un tipo de romance gótico más sensacionalista que explota la violencia y el terror floreció en Alemania y se introdujo en Inglaterra con *The Monk* (1796) de Matthew Gregory Lewis. Otros hitos de ficción gótica son el romance oriental de William Beckford *Vathek* (1786) y la historia del Fausto irlandés *Melmoth the Wanderer* (1820) de Charles Robert Maturin. Las típicas historias de horror *Frankestein* (1818) de Mary Shelley y *Dracula* (1897) de Bram Stoker también se encuentran dentro de la tradición gótica aunque han sido igualmente aplaudidas por otros méritos.

Al ser un fácil objeto para la sátira, los tempranos romances góticos murieron por su extravagancia en el argumento pero el ambiente gótico continuó en la ficción de novelistas tan importantes como las hermanas Brontë, Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne e incluso Dickens en *Bleak House* (1853) y *Great Expectations* (1861). También en la segunda mitad del siglo diecinueve las novelas de Dostoievski *Crime and Punishment* (1868), *The Idiot* (1868), *The Possessed* (1870) y *The Brothers Karamazov* (1880) fueron herederas de la tradición gótica. En la segunda mitad del siglo veinte el término se ha aplicado a las novelas con temas y escenario similares a los originales.

Según Zoren T. Sullivan en su artículo "Iris Murdoch's Self-Conscious Gothicisim" (1977), la novela gótica en su forma original está lejos de carecer implicaciones filosóficas. La declaración del marqués de Sade en *Reflexions on the Novel* de 1800 nos da una idea clara, desde la perspectiva socio-moral de la época, de por qué los escritores se expresaron con elementos góticos :

> Let us concur that this kind of fiction, whatever one may think of it, is assuredly not without merit: 'twas the inevitable result of the revolutionary shocks which all Europe has suffered.[3]

El espíritu de la novela gótica con su ambiente exótico y con toques de misterio y terror es un precedente del espíritu del Romanticismo. El exotismo, los valores extremos y contrapuestos y, en general la imaginación de los primeros romances góticos, volverían a tomar cuerpo en Coleridge con *Kubla Khan* (1816) y en Keats con *The Eve of St. Agnes* (1820). Estos son ejemplos ya de un romanticismo contaminado de elementos góticos pues, en tal época, la novela romántica de grandes ideales y con un "happy end" resulta inadecuada. Continúa diciendo el Marqués de Sade :

> (....)one had to call upon the aid of hell, itself, and to find in the world of make-believe things wherewith one was fully familiar by delving into man's daily life in this age of iron.[4]

Por lo tanto el hombre, debido a la incertidumbre que le toca vivir, inestabilidad y pérdida de valores, se refugia en lo diabólico al no encontrar otra vía en su vida.

Esta visión del goticismo no como meramente superficial y de entretenimiento sensacionalista sino como un conjunto de imágenes sugiriendo las inquietudes relacionadas con una situación histórica particular es desarrollada por Leslie Fiedler en un capítulo de *Love and Death in the American Novel* (1960). Según él, los símbolos y significados del goticismo dependen de un conocimiento del aislamiento espiritual del individuo en una sociedad donde todos los sistemas comunales de valor han fracasado o se han convertido en clichés sin sentido.

Sigue diciendo después Fiedler que uno de los principales símbolos góticos es, por supuesto, la doncella o muchacha soltera virgen que huye, entendiendo este hecho, dentro del mismo espíritu que aparece en *The Monk* de Lewis, como representativo del alma desarraigada del artista o el espíritu del hombre que ha perdido su moral. Para reforzar el significado de la víctima perseguida que huye atormentada y del perseguidor, también atormentado, cada uno siendo la obsesión del otro, aparece el entorno misterioso y encantado y especialmente el castillo o abadía que aparece rodeado de niebla, en cuyos oscuros pasillos y cavernosas habitaciones la caza o persecución alcanza su clímax. Tales edificios, casi siempre desmoronándose o en ruinas, símbolos de la autoridad secular o eclesiástica perdiendo sus valores morales y con un pasado decadente, proyectan el mundo de los ideales corrompidos del yo a través de los que el hombre de finales del siglo dieciocho andaba a tientas por ese aterrador camino.

Esta es esencialmente la forma en que la mayoría de los críticos desde Fiedler, aportando ciertas modificaciones y reservas, han comprendido lo gótico.

3.2.- LAS NOVELAS GÓTICAS DE IRIS MURDOCH

Iris Murdoch ha sabido comprender lo gótico de la misma forma en que lo ha hecho Fiedler, y lo hiciera anteriormente el marqués de Sade, modificando a veces ciertos elementos y haciéndolo patente en sus novelas *The Flight from the Enchanter* (1956), *The Unicorn* (1963) y *The Time of the Angels* (1966) principalmente, aunque

también aparecen evidentes elementos góticos en *The Italian Girl* (1964) *Bruno's Dream* (1969) y *The Bell* (1958), que incluye un sub-argumento de características claramente góticas. También existe en estas novelas una influencia aparente del goticismo y oscuridad moral en el que están sumergidos algunos personajes de las novelas de Dostoievski, al que Murdoch tanto ha admirado. En realidad otras de sus novelas, como *A Word Child* (1975) y *The Good Apprentice*(1985) presentan rasgos góticos en cuanto a su atmósfera pero no suponen éstos el grueso principal para la comprensión de su significado, razón por la que las he incluido en el cápitulo que relaciona la moral con la religión, siendo éste el tema básico en ellas.

Con ocasión de dos diferentes conferencias sobre sus novelas que tuvieron lugar en la universidad de Caen (Francia), Iris Murdoch dio a conocer sus objeciones a ser clasificada como novelista gótica. Sin embargo admitió que *The Unicorn* presentaba los motivos de una novela gótica:

> I'm not a gothic novelist. This happens to be "a Gothic novel" in that it's got the form of the arrival at the mysterious castle and the monster and the captivity and the mystery and so on, and that just belongs to this novel.[5]

Anteriormente, en otro simposio en 1978, ya había señalado las limitadas miras que ofrecía este término:

> I don't like it as a general word about the novels because(....) it gives you a certain way of looking at the stuff which I think is rather limiting(....)I would not like to be labelled as a Gothic novelist. I would regard this as limiting in a slightly derogatory sense.[6]

Aunque Murdoch evita el término, muchos críticos en América, Inglaterra y Francia han clasificado a las novelas citadas anteriormente como góticas, opinión que comparto, aunque especialmente *The Bell* y *Bruno's Dream* tienen otras rasgos de apertura que nada tienen que ver con el ambiente claustrofóbico típicamente gótico.

3.2.1.- *THE TIME OF THE ANGELS* (1966)

En *The Time of The Angels* vemos como Murdoch entiende lo gótico al igual que Fiedler pues las varias convenciones góticas -el sombrío y Byroniano héroe-villano, la doncella que huye, el paisaje encantado, y la abadía en ruinas- son tratadas de tal manera no sólo para simbolizar la condición espiritual contemporánea que Murdoch desea describir sino para mostrarnos un paralelismo entre esta condición espiritual

contemporánea y la de finales del siglo XVIII y principios del XIX. El título de la novela sugiere este tema : "The time of the angels" es un tiempo de crisis espiritual, donde las antiguas creencias se han abandonado y no han aparecido todavía nuevas para reemplazarlas. Esto queda reflejado en la novela :

> 'It´s all part of the breakdown of Christianity', Norah was concluding. 'Not that I mind its disappearing from the scene. But it hasn´t turn out as we thought when I was young. This sort of twilight from the gods atmosphere will drive enough people mad before we get all that stuff out of our system.'[7]

El principal personaje aparece como un héroe diabólico, que a la vez es un existencialista solipsista debido a la confianza que pone en su voluntad, su propio yo y el poder. Controla a otros imponiéndoles su propio sistema pero distorsoniando la realidad para encajarla en su mundo de fantasía. Murdoch en su libro de filosofía moral *The Sovereignty of Good* dice:

> (...)fantasy, the enemy of art, is the enemy of true imagination: Love, an exercise of the imagination.[8]

Mientras que en otras novelas no góticas a sus aislados protagonistas solipsistas se les retrata cómicamente como existencialistas que viven engañados consigo mismos al pretender buscar fórmulas irreales de libertad, como Jake de *Under the Net*, hasta que finalmente evolucionan favorablemente comprendiendo lo que es real y contingente; en las novelas góticas, por el contrario, los personajes, que repudian los valores humanos y lo contingente, evolucionan de un modo negativo convirtiéndose en obsesivos buscadores de lo inhumano y lo diabólico. Murdoch en su artículo sobre filosofia moral "The Sublime and the Beautiful Revisited", iguala virtud y libertad con percepción y comprensión de la gente y de lo que hay a nuestro alrededor, y por consiguiente fuera de nuestro egoísmo.

> Virtue (.....) is concerned with really apprehending that other people exist (.....) This too is what freedom really is (.....) Freedom is not choosing (.....) Freedom is knowing and understanding and respecting things quite other than ourselves.[9]

Aquellos que se entregan a la fantasía o se consuelan con la creación de formas en lugar de enfrentarse a la desordenada e imprevisible contingencia sufrirán un fracaso en la imaginación y el amor; y este fracaso es el que Murdoch ve como un signo de lo diabólico. Sus figuras diabólicas son existencialistas opresores cuyo mal emana de su obsesiva necesidad de definir y moldear a otros según sus fórmulas privadas para sus propios intereses y su concepto de existencia.

El padre Carel Fisher de *The Time of the Angels* es la figura diabólica en cuestión, siendo el foco central de la micro-sociedad de su rectorado en ruinas. La cuestión central que esta novela plantea, y que se volverá a repetir en su última etapa como novelista, es el lugar de la moral en un mundo que ya no cree en Dios. Este tema se desarrolla a través del incrédulo y escéptico sacerdote anglicano Carel Fisher y de su más convencional hermano, Marcus, que intenta escribir un tratado filosófico sobre la moralidad en un mundo sin Dios.

El escenario gótico donde se desarrolla este tema se caracteriza por una tierra estéril del área de Londres, abandonada y dañada por la guerra, donde está ubicado el rectorado, que está en línea directa con respecto al castillo de Otranto de Walpole y otras ruinas del goticismo del siglo diecinueve. Una bomba durante la guerra ha destruido la iglesia, perteneciente al siglo dieciocho, excepto una torre construida por Christopher Wren y el rectorado que sirve de alojamiento a Carel. Este sacerdote por lo tanto preside una iglesia que no existe. El mismo rectorado es sombrío y misterioso. Está ubicado encima del túnel de la estación de ferrocarriles y el ruido de los trenes sacude la casa periódicamente interumpiendo el sueño de sus habitantes y trasmitiendo un ambiente siniestro.

La oscuridad es omnipresente a lo largo de la novela. Carel prefiere las sombras a la luz del día y pasa gran parte del día tumbado en la cama. Mantiene las cortinas echadas y coloca una bufanda sobre la pantalla de la lámpara para reducir la luz. Como Drácula, odia la luz del sol y está al acecho "huge and monstrous", dentro de su oscuro rectorado, como una "tower of darkness". A través de la primera mitad de la novela la niebla es tan pesada alrededor de la casa que es imposible ver el exterior, lo que añade al carácter de misterio y aislamiento:

> Ever since their arrival the fog had enclosed them(.....)It seemed rather to have no exterior and(.....)to have absorbed all other space into its substance.[10]

Además el rectorado en tres de sus lados está rodeado por un río que forma "a sort of peninsula."

Allí se pensaba haber construido un rascacielos que nunca se construyó. En esta tierra desierta y sin cultivar,

> there were no houses, only a completely flat surface of frozen mud, through which the roadway passed, with small humps here and there under stiff frozen tarpaulins. It seemed to be a huge building site, but an abandoned one. [11]

La parroquia del padre Fisher personifica los "ruined vestiges of archaic religious institutions" que William Axton en la introducción a *Melmoth the Wanderer* de R. Maturin señala como característico de la escena gótica. Así mismo, la torre de Wren se convierte en un evocador símbolo de lo antiguo siendo arrasado por lo nuevo en este "tiempo de ángeles ", de igual forma que las abadías en ruinas de las tempranas novelas góticas sugerían la desaparición de los valores tradicionales.

Seis personas viven en el rectorado y están colocadas, según Zoren T. Sullivan en el mencionado artículo, "Iris Murdoch´s Self-Conscious Gothicism", en una simetría casi alegórica en tres pares. Equilibrando la oscura y demoniaca figura del Padre Fisher hay un personaje de luz, el portero ruso Eugene Peshkow :

> (....)a necessary presence, an essential counterweight to Carel, the white figure against the black one.[12]

Emparejadas de forma similar están las dos amantes de Carel, Pattie O´Driscoll, la sirvienta negra que para Carel se convierte en

> my black goddes, my counter-virgin, my Anti-Maria,[13]

y Elizabeth, que contrastando con la negrura de Pattie, es la bella y rubia inválida, supuestamente la sobrina de Carel pero que después resultará ser su hija. El tercer par está formado por las dos personas jóvenes que se encuentran en los límites del poder demoniaco de Carel, su hija Muriel y Leo Peshkow, el hijo inútil de Eugene.

A su vez estos tres pares están unidos por una compleja serie de relaciones triádicas. Carel alternativamente oscila entre Pattie y Elizabeth, su angel negro y su angel blanco; y Pattie se divide sentimentalmente entre la atracción diabólica de su antiguo amante, Carel, y su nuevo amor, Eugene. Similarmente, Muriel oscila entre los respectivos atractivos que ejercen para ella Leo y el padre de éste, Eugene, aunque también ejerce sobre ella un atractivo combinado con terror su padre, Carel; y Leo persigue una relación con Muriel mientras que al mismo tiempo siente atracción hacia la misteriosa Elizabeth.

Por otro lado se mantiene un equilibrio en el rectorado entre las personas que están intentando salir, la mayoría de las que viven allí excepto Carel, y las que quieren entrar, pudiéndose comparar a estas últimas con los ciudadanos que con antorchas y horcas generalmente invaden el castillo en las películas neo-góticas de Frankenstein.

Este grupo está formado por Marcus Fisher, hermano de Carel; Norax Sadox-Brown, una profesora retirada; y Anthea Barlow, una feligresa que persistentemente llama y a la que Pattie, por orden de Carel, no la permite entrar.

Carel permanece en la casa como una sombra negra. Al ser un sacerdote que ha perdido la fé le dice a su hermano:

> My vocation is to be a priest. If there is no God, it is my vocation to be the priest of no God[14].

Su pérdida de fé le ha llevado a obsesionarse con el poder y el terror :

> There is only power and the marvel of power, there is only chance and the terror of chance. And if there is only this there is no God, and the single Good of the philosophers is an illusion and a fake(....)The disappearance of God does not simply leave a void into which human reason can move. The death of God has set the angels free. And they are terrible.[15]

Esta novela nos habla principalmente, a través de la figura de Carel, acerca del poder del diablo para contaminar a los demás, contaminándose él mismo al mismo tiempo. Representa así a un Fausto que, como el personaje Adrián Leverkuhn en *Doctor Faustus* de Thomas Mann (1947), señala el final de una tradición y el crepúsculo de los dioses. Como Leverkuhn, que se encuentra incapaz de responder ni a su tradición ni a sus propias emociones excepto por medio de la parodia, Carel Fisher también ha alcanzado un punto muerto en la filosofía que describe como "the prattling of a child". El pacto de Carel con el diablo es con los "ángeles" liberados debido a la muerte de Dios, con fuerzas que le atraen hacia la divinización de él mismo.

Los paralelos entre Leverkuhn y Carel son evidentes en cuanto a la similitud de sus orígenes, antecedentes filosóficos, en sus pactos con lo inhumano y en su esclavitud sexual, la cual al mismo tiempo esclaviza a otras personas y actúa como una extensión de su poder personal. Como Mann, Murdoch iguala lo diabólico con aquellos elementos irracionales y nihilistas de la corriente filosófica del existencialismo que Mann ya había considerado como responsables de la deshumanización de la gente alemana durante la Segunda Guerra Mundial.

Carel se alimenta de las ideas tanto de Heidegger como de Nietzsche. La misma Murdoch en *The Sovereignty of Good* dijo que

> Possibly (.....) Heidegger is Lucifer in person,[16]

considerando su filosofía en muchos aspectos negativa. Según Joseph Frank en "Thomas Mann's *Doctor Faustus*", ambos filósofos comparten una fascinación solipsista del ser, lo irracional y lo primitivo, reflejando "la interioridad" de la cultura alemana, que finalmente se refleja en

> the political irresponsability of its greatest representatives.[17]

Las tensiones del existencialismo alemán heredadas a través de estos filósofos son evidentes en el romanticismo diabólico de Carel. Mofándose de toda la filosofía pasada, toda preocupación por los otros y cualquier valor absoluto, el único deseo de Carel es el poder y el anhelo romántico de regresar a la oscuridad de lo preconsciente, a

> the uncanny womb of Being into which we shall return.[18]

La percepción que tiene Carel de sí mismo como sustituto necesario de Dios ahora que El está muerto es una extensión de la creencia nietzscheana de que el poder y la voluntad del poder son los únicos sustitutos del hombre por la pérdida de sus antiguos ideales, su metafísica y su Dios. La inclinación despiadada de Carel hacia todo lo que tiene que ver con intereses humanos en cuanto a su búsqueda de la esencia del ser está claramente inspirada en la dedicación de Heidegger a sacrificar los intereses humanos por preservar la verdad del ser.

Carel es un existencialista que parte de la base de que, como no hay Dios, no puede existir el bien ni uno puede llegar a perfeccionarse moralmente y donde lo único existente es el poder y lo que él llama el terror de lo casual, expresando así su pánico y odio hacia lo contingente. Le comenta a su hermano:

> (.....)God was at least the name of something which we thought was good. Now even the name has gone and the espiritual world is scattered.[19]

Su postura existencialista se ve especialmente plasmada cuando sigue hablando con su hermano acerca de lo accidental de la existencia y de lo insignificantes que somos, idea que ya vimos que Murdoch comparte :

> (.....)we are creatures of accident, operated by forces we do not undersand (.....) we were conceived by accident (....) we could walk into the street and be run over by a car. Our subjection to chance even more than our mortality makes us potentially spiritual. Yet it is this too which makes spirit inaccesible

> to us. We are clay, Marcus, (.....)We had been made too low in the order of things.[20]

Carel piensa que como no hay recompensa final no existe la bondad pues uno tiene que ser bueno para nada y, que por lo tanto, la no existencia de Dios hace que no puedan existir personas santas:

> Peole will endlessly conceal from themselves that good is only good if one is good for nothing (.....) One must be good for nothing, without sense or regard. (.....) and that is why goodness is impossible for us human beings(....)With or without the illusion of God, goodness is impossible to us (.....)God made it impossible that there should be true saints (.....) now he is gone we are not set free for sanctity.[21]

Frente a este planteamiento está la postura de Marcus que expresa el propio pensamiento de Murdoch al responderle a Carel que, a pesar de la no existencia de Dios,

> ordinary morality goes on, ordinary decent conduct still makes sense (.....) there *is* goodness, whatever you say, there *is* morality, it´s just *there*, it makes a difference, our concern for others- (.....) you are wrong, there are facts, real things, people love each other(....).[22]

El error de Marcus radica en que sí bien en un principio piensa como Murdoch en que tenemos que aspirar a mejorar moralmente y a preocuparnos por los demás para que nuestra vida tenga sentido a pesar de creer que no hay recompensa final ni Dios, después no pondrá del todo en práctica sus ideas y se dejará convencer por las de su hermano Carel.

Siguiendo las convenciones góticas, la oscura figura de Carel está equilibrada por la radiante de Eugene Peshkow:

> (.....)the dark image descending had already brought into view its illuminated counterpart, Eugene.[23]

Los oscuros ángeles que 'poseen' a Carel contrastan con los luminosos ángeles dorados del cuadro ruso perteneciente a Eugene. La radiante inocencia de Eugene le hace figurar como una alternativa redentora para las dos mujeres que aman a Carel: Muriel y Pattie. Las imágenes asociadas con Eugene son normalmente imágenes de luz y sol. Su habitación está muy iluminada, su cuadro brilla "like a star" y sus dorados recuerdos de Rusia son "an endless source of light". Incluso cuando recuerda sus

oscuros años en los campos de concentración, no se encuentra apenado con amargura sino que más bien:

> it was as if he had woven the duller, darker stuff of his life round that dear early time, like a sombre egg containing in its centre some glittering surprise, a jewel made by Fabergé.[24]

El color dorado se asocia con Eugene de forma positiva representando el sol en el *mito de la Caverna de Platón*. Como veremos en el capítulo que analiza la relación entre el arte y la moral esto no siempre ocurre en otras novelas de Murdoch.

Como Carel, Eugene ha experimentado sufrimiento que le ha privado de la fé en Dios cuando era niño y en la iglesia, pero a diferencia de Carel, Eugene no ha perdido los valores murdochianos del amor y la humanidad. En lugar de trasmitir el sufrimiento y el mal, representa el papel de santo al generar inconscientemente bondad en otros.

El par formado por Pattie y Elizabeth representan el reverso irónico del estereotipo gótico de la mujer morena y la mujer rubia, como tentadora y redentora, ya que Pattie es el ángel bueno de Carel y Elizabeth el malo. Carel espera su salvación de Pattie:

> Woman would like to feel that love can do everything, it is her special superstition. But perhaps it is not a superstitition. Can love do everything, Pattie?(....)You have been infinitely good. [25]

El amor de Pattie hacia los otros olvidándose de ella misma tiene un inesperado efecto en la novela a pesar de las lamentables situaciones que tiene que soportar: Por un lado Muriel la traiciona, al contar a Eugene, del que Pattie estaba enamorada, la relación amorosa que Pattie había mantenido con Carel. Eugene la rechaza finalmente. Por otro, el posterior conocimiento de la relación incestuosa de Carel con su hija le deja totalmente anonadada. Pero Pattie soporta y supera su sufrimiento para generar bondad en lugar de destrucción. Rechazando su tentación de destrozar todo lo que hay a su alrededor, y confiando en el milagro de redimirse por medio del amor, Pattie deja la familia infernal de Carel para trabajar en un campo de refugiados africano. Cuando Pattie decide dejar a Carel este hecho conduce a Carel al suicidio.

Por contraste, mientras que el símbolo espiritual de la corrupción es Carel, el símbolo físico de la decadencia está representado por Elizabeth. Cuando la misteriosa chica enfermiza parecía ser la sobrina huérfana de Carel, después descubrimos que es su hija y al mismo tiempo amante. Elizabeth fue concebida cuando Carel tuvo una aventura

con la esposa de Marcus, que a su vez se había fugado con la mujer que amaba, Anthea, que aparece en el primer capítulo y periódicamente después como Mrs. Barlow, una feligresa, a la que se le niega persistentemente su deseo de ver al nuevo rector, Carel Fisher, y que luego resulta ser la perdida Anthea a quien Carel había amado también. Elizabeth combina los arquetipos de la inocente raptada y de la mujer fatal: "From within the hazy luminous globe of her peculiar seclusion"[26], atrae y amenaza a todos los que contactan con ella.

Se la describe como "a sly little fairy thing"[27], "asleep, spellbound"[28],

> (....) too delicious to be endlessly wasted on the dark unvisited cavernlike environment which Muriel's father increasingly created round about himself and in which Elizabeth was indeed the only centre of light.[29]

y también se la compara con "La Belle Dame sans Merci".[30]

Para Zoren T. Sullivan en el artículo anteriormente citado, Elizabeth es el retrato más efectivo de un demonio infantil porque su enigmático comportamiento al insistir en querer seguir encerrada en su habitación siendo su única visitante Muriel cuando Elizabeth acciona el timbre de llamada, no responde a ninguna causa psicológica. No comparto esta opinión pues creo que ello es debido al efecto que la fantasía solipsista y el mundo interno de Carel ha producido sobre ella. Pero fundamentalmente debido a la relación incestuosa que lleva manteniendo secretamente con su propia hija, Elizabeth, y que finalmente Pattie y el lector sorprendentemente descubrirá. Por otro lado su misteriosa frialdad y distanciamiento con los demás responde al hecho de tener su cuerpo enfermizo cubierto y encajonado por un corsé ortopédico, símbolo de su aislamiento y cautiverio, que no puede soportar que alguien observe:

> She has come to live much more in her mind. Everyday reality means less to her.[31]

Sin embargo,

> there was still something dreadfully fascinating about this artificial deadened Elizabeth.[32]

Elizabeth es también el símbolo del diablo infantil huérfano porque utiliza su amoralidad y ausencia de amor hacia los demás como su arma de defensa y protección contra el mundo exterior, aislándose así de todo contacto genuino con los demás.

Este aislamiento en el que vive Elizabeth y los demás debido a la influencia que ejerce Carel sobre ellos y a su propio aislamiento se refleja en el símbolo del capullo, del huevo y de la telaraña, que expresan inmobilidad, opresión, enclaustramiento y deshumanización: A Pattie se la describe como

> inert like a chrysalis, moving a little but incapable of changing her place,[33]

y también se dice de ella:

> She was not left to herself. The physical connexion between them still cobwebbed the house with its electric silk(.....)Pattie was afraid that, like some relic which turns out in the end to be composed of dust and cobwebs, her existence with Carel might suddenly fall to pieces if they were removed to another place.[34]

Muriel teme las consecuencias de desobedecer a su padre porque

> she was even more frightened of something else, of an isolation, a paralysis of will, the meta-morphosis of the world into something small and sleepy and enclosed, the interior of an egg.[35]

Carel pide a su hija Muriel que pierda parte de su libertad para servir a Elizabeth, implicando que desea que ambas sigan bajo "la tela de araña" del aislamiento y de oscuridad, que las impide ver la realidad de lo que son unas relaciones humanas sanas. Carel comenta esto a su hija antes de que ésta descubra la relación incestuosa que mantiene con su hija Elizabeth:

> Elizabeth is a dreamer who weaves a web. That web is her life and her happiness. It is our duty, yours and mine, to assist and protect her, to weave ourselves into the web, to be with her and to bear her company as far as we can.[36]

El tercer par que viven en el rectorado son los hijos respectivos de Carel y Eugene, Muriel Fisher y Leo Peshkow. La vida de Muriel atraviesa una gran crisis: Ha rechazado un puesto en la universidad y se ha convertido en una taquimecanógrafa pero lleva ya sin trabajo seis meses y se dedica a escribir

> a long philosophical poem, in the metre of the *Cimitière Marin*.[37]

Al ser excluida del amor de su padre sólo le preocupará la enfermedad y el 'encarcelamiento' de su prima, que luego resultará ser su hermana, y repetidamente tendrá un terrorífico sueño ubicado en el rectorado donde será

> threatened by something dark coming out of the ground which reared itself up and up.She (...) always awoke in terror.[38]

Para Zoren T. Sulivan este sueño es el símbolo de la soledad de Muriel, de su temor de que algo corrupto dentro del rectorado ocurra, que así sucederá cuando vea desnudos en la cama a su padre y a Elizabeth, y de la atracción edípica hacia su padre. Ese "something dark (....) which reared itself up and up" representa, para Sullivan, el miembro viril fálico. Carel tratará de que esté alejada de la casa y finalmente le ordenará que se marche para que no descubra sus relaciones con Elizabeth.

Como se le negará amor, Muriel se volverá perversa y sus sentimientos de amor se convertirán en odio y rebeldía. Sólo cuando Carel muere y siente el dolor de su pérdida, reconoce el amor que sentía hacia él, amor que pudiera haberle salvado si ella lo hubiera utilizado bien en lugar de haber adoptado una postura perversa :

> Love was dying and she could not save it(....)It was a love immured, sealed up. It could only have this demonic issue.[39]

Como el amor de Carel fue un amor "entre muros, cerrado, secreto", Muriel y Elizabeth, por lo tanto, heredan la maldición y condena de su padre Carel, al cual ambas querían:

> There would be no parting from Elizabeth now. Carel had riveted them together, each to be the damnation of the other until the end of the world.[40]

Así pues las tres mujeres dentro del poder diabólico de Carel -Muriel, Elizabeth y Pattie-, comparten el papel de la convención gótica de la doncella inocente perseguida aunque la única que se mantiene virgen es Muriel. Ésta es la víctima inocente que se descarría moralmente dentro de una iglesia en ruinas. La novela entera se dirige hacia la horrible escena en la que, Muriel, mirando, a través de una grieta de la pared, al espejo de la habitación de Elizabeth, descubre a su padre con Elizabeth manteniendo relaciones sexuales.

Si Muriel es la víctima del amor perverso de su padre, Leo sin embargo no es víctima de nadie. Aunque es el hijo de una figura de 'luz', Eugene, él es sin embargo un adolescente inmerso en la oscuridad. Es inexplicablemente inmoral y malvado:

mentiroso, traicionero y ladrón. Tanto Elizabeth como Muriel, en teoría, también muestran una actitud inmoral ante la vida:

> Being high-minded and superior and tough made them by a natural development non-moral (.....) They despised a self-abnegation which called convention duty, and neurosis virtue. They had disposed of such self-styled morality long ago in their discussions,(....).[41]

La inmoralidad y las creencias de Leo son todavía más siniestras y constituyen como una especie de parodia de la diabólica ideología de Carel. Le comenta a Muriel:

> I'm an aesthetic type. I have no morals (.....) I'm a lone wolf, a bit like, what's his name, that chap in Dostoevski. I want to train myself in immorality, really get those old convenctions out of my system, so whenever I have a chance to tell a lie I do so. Values are only relative anyway, there are no absolute values. And life's so short. And there's the Bomb. And any day you may wake up to find yourself getting lumpy and hey presto, it's cancer.[42]

Es evidente, además, que ni Leo ni Carel creen en Dios o en una vida después de ésta.

Los 'outsiders' del rectorado, Marcus Fisher y Norah Shadox-Brown, se caracterizan por su incapacidad para comprender o penetrar en la naturaleza del mal, de la forma en que Carel o Leo la entienden. Ya hemos visto como tratarán de conseguir repetidamente la entrada al rectorado gótico de Carel. Marcus es en cierto sentido una suave parodia de su hermano Carel ya que por un lado tampoco cree en Dios y está ocupado escribiendo un libro titulado *Morality in a World without God* y por otro también siente a "curious excitement" cuando piensa en su bonita sobrina Elizabeth. Además, influido por el nihilismo y la inmoralidad de su hermano, finalmente dejará de escribir el libro, que reflejaba las ideas de Murdoch acerca de ser virtuoso en este mundo a pesar de su no creencia en Dios.

Nora Shadox-Brown es una mujer que por su inocencia y simplicidad contrasta con las complicaciones de las figuras que hay dentro del rectorado, a las cuales querrá ayudar pero no comprenderá.

Esta división de los personajes en 'los que están fuera' y 'los que están dentro' aparece a través de toda la tradición gótica.

3.2.2.- *THE FLIGHT FROM THE ENCHANTER* (1956)

The Flight from the Enchanter fue la segunda novela que Murdoch publicó después de *Under the Net* (1954). En esta novela de nuevo, como vimos en *The Time of the Angels*, se introduce el concepto de la figura del poder, en este caso representado por enigmático hechicero Mischa Fox, cuyo misterioso origen aumenta su atractivo para los demás. Mischa, al igual que Carel Fisher, simboliza a aquellos que hacen un mal uso del poder. Al dominar a aquellos que le rodean imponiendo su propia voluntad, frena la posibilidad de que aflore el bien.

El argumento se centra en los intentos por parte del diabólico Mischa Fox de apoderarse de la revista independiente *Artemis*, de Rosa Keepe, hermana del propietario de la revista, y de otras personas como la refugiada Nina, a las que no puede soportar ver fuera de su control. Como contrapartida al poder representado en Mischa aparece el amor y la prudencia representado en el historiador Peter Saward, que anticipa posteriores figuras santas de otras novelas al amar desinteresadamente y 'ver' a los demás. Para Murdoch el amor es incompatible con el poder y nunca supone la imposición de criterios sobre otro individuo sino que consiste en "the non-violent apprehension of difference" existente en los demás. A diferencia de Mischa, que necesita controlar a los demás, Peter les respeta, es "a personality without frontiers" que nunca necesita defenderse contra el poder de otros pues no se deja influenciar, en este caso por Mischa. Lo mismo le ocurre al aspirante a santo Tallis en *A Fairly Honourable Defeat*, que nunca se vio influenciado por el diabólico Julius, como veremos en otro capítulo. Es el único personaje de la novela que no necesita huir de los hechiceros y con el que Mischa se puede sentir en paz, al igual que Tallis se siente con Julius, pues no ejerce ninguna influencia sobre él.

La relación entre Mischa y Peter también se puede comparar con la que existe entre Jake y Hugo de *Under the Net.* Tanto Mischa como Jake son los artistas que se ven así mismos como el centro del universo alrededor de los cuales gira secundariamente todo lo demás. Por otro lado odian lo contingente y están constantemente imponiendo e ideando formas que les conducen a vivir en un mundo de fantasía y egoísmo y fuera de la realidad de la contingencia. Su percepción del mundo, por lo tanto, es errónea. Por el contrario tanto Hugo como Peter son las figuras santas que luchan por dejar de ser el centro de atención y tratan de comprender a Jake y Mischa respectivamente.

Mischa Fox posee tanto las características físicas como espirituales del protagonista gótico: además de ser poderoso es misterioso, severo y se le describe como si fuera un depredador. Se dice que tiene una cara parecida a la de un halcón, como la cara de un demonio. Su asociación con lo gótico responde, como se dijo, a su misterioso origen, su edad y a su identificación con los animales:

> No one knows Mischa´s age. One can hardly even make a guess. It´s uncanny. He could be thirty, he could be fifty-five(....)No one knows where he came from either. Where was he born? What blood is in his veins?.[43]

Este texto tiene tanto asociaciones vampirescas como de origen extraño.Y las alusiones a la "extra ordinary flexibility of his feet and ankles" que se describen como similares a "the smothly bending limbs of an animal"[44], sugieren algo tanto satánico como similar a las características de Drácula.

Como la mayoría de los protagonistas góticos, Mischa se siente más cómodo en la oscuridad y en los lugares subterráneos. Por ejemplo, cuando Rosa Keepe visita la casa de campo italiana de Mischa , le encuentra instalado en una oscura habitación.

Las relaciones de Mischa con otros personajes conllevan tanto temor como atracción. Algunos creen que tiene conocimiento de la magia oriental, siendo en este sentido similar a otros personajes de novelas no estrictamente góticas como Marcus Vallar de *A Message to the Panet*, James Arrowy de *The Sea the Sea* y Jackson de *Jackson´s Dilemma*. Rosa Keepe cree que él lo sabe todo y Rainborough ve en Mischa a un hombre "capable of enormeous cruelty".[45]

Los que pasan por la vida de Mischa sienten que es él el que les está dirigiendo su destino. Incluso Calvin Blick, el malevolente asociado de Mischa, que hace chantaje para imponer la voluntad de Mischa, se siente completamente bajo el control de su jefe Mischa. Ya que a Blick se le describe como "the dark half of Mischa´s mind."[46], algunos críticos consideran a ambos como la dos mitades espirituales de la misma persona. Cuando Rosa le comenta a Blick que no puede comprender por qué Mischa no le mató hace años, Blick le responde:

> Mischa did kill me years ago.[47]

Por lo tanto Calvin Blick, al igual que Gerald Scottow con respecto a su jefe Peter Crean-Smith, ambos de *The Unicorn*, realiza el mandato de su jefe después de haber sido degradado por él. En este sentido existe una especie de feudalismo sexual

donde sexo y poder van unidos y donde el que es esclavo al mismo tiempo impone su voluntad sobre otro.

Estos personajes continúan el ciclo del poder y el sufrimiento inherente en el concepto de 'Até', al que se hace referencia en *The Unicorn*: los que no aman lo suficientemente pasarán su sufrimiento a otros. De esta forma también se plantea la relación entre Rosa Keepe y los dos inmigrantes polacos, los hermanos Jan y Stefan Lusiewicz. Estos hermanos en un principio fueron víctimas del poder en su país y, como consecuencia, se crean ellos mismos el papel de esclavos de Rosa. No obstante, cuando ésta trata de establecer amistad con ellos y enseñarles inglés, se harán con el poder con respecto a Rosa, que, aterrorizada al ser casi forzada a mantener una relación sexual con los dos hermanos, reflexionará que

> only darkness could cast out darkness,[48]

y va en busca de Mischa Fox, hacia el que siente tanto miedo como atracción, para que le ayude. Al hacerlo, se da cuenta de que se ha puesto bajo su poder pero ignora las trascendentales consecuencias negativas que producen esta petición. Los refugiados polacos Jan y Stefan, son para T. Sullivan en su artículo "The Contracting Universe of Iris Murdoch's Gothic novels", versiones más primitivas de Mischa Fox porque muestran el mismo aire endemoniado y embrujado de un genio hechicero pero lo hacen de una forma más directa y menos sofisticada.

Esta novela es básicamente una alegoría del poder y este poder es producido en parte por la necesidad por parte de Mischa de crear sus propias formas de vida en lugar de respetar la contingencia del mundo y adaptarse a ella.

3.2.3.- *THE UNICORN* (1963)

The Unicorn (1963) posee tema, episodios y ubicación característicos de la novela gótica. El paisaje irlandés en el que está situado tiene dólmenes y megalitos; grandes acantilados de piedras negras dan a una oscura costa y a un frío y peligroso mar; y también aparecen cuevas, ríos subterráneos y pantanos en una tierra estéril. Se dice de algunos de los habitantes locales que tienen relación con los duendes. En este paisaje como foco central de la novela se encuentra el castillo del siglo dieciocho llamado Gaze, que, rodeado por jardines arruinados a consecuencia del mar, aísla y aloja a una bella dama cuyo séquito incluye un afable amante y un paje.

Hannah Crean-Smith, la bella dama, casada con su primo Peter, permanece secuestrada en el castillo por haberle empujado en un acantilado durante una pelea que tuvieron con motivo de la aventura amorosa que Hannah mantuvo con Pip Lejour. Peter sobrevivió a la caída pero marchó para Nueva York dejando a uno de sus amantes, Gerald Scottow, a cargo del encarcelamiento de Hannah.

Denis Nolan, un muchacho de esa localidad, será como el paje de Hannah y Effigham Cooper, un convencional funcionario de Londres, tomará el papel de caballero que corteja a la dama. Se alojará en la vecina mansión llamada Riders para visitar a sus amigos e inquilinos de la mansión, los Lejours, y al mismo tiempo para amar a Hannah platónicamente. Marian Taylor, también forastera como Effigham, llega al castillo tras leer un anuncio publicitario solicitando una tutora para unos niños. Pero se encontrará después con que tales niños no existen sino que en su lugar existe una atractiva mujer, Hannah, a la que enseñará francés en un principio pero a los pocos días de entrar en Gaze se convertirá en su dama de compañía. El foco central del argumento se basa en el intento de los forasteros por rescatar a Hannah. El intento fracasará pero, por otro lado, no parece probable que Hannah quiera ser rescatada.

Según Iris Murdoch, el germen para la creación de su novela radicó en la observación de ciertos tapices medievales que incluían una mujer y un unicornio, que significa pureza y sufrimiento. Los temas principales de la novela son cautiverio, penitencia y poder. Hannah es obviamente la víctima gótica cautiva pero otros personajes en Gaze se mantienen también allí debido a lazos de amor y odio que se pueden trasformar en formas de poder. Como ya se apuntó al hablar de *The Flight from the Enchanter*, en esta novela aparece un estricto feudalismo sexual y Murdoch desarrolla el concepto griego de 'Até' en conjunción con la penitencia como señal de perfección moral.

Aunque inicialmente parece que Hannah es el unicornio del título después podemos comprobar que no es así, siéndolo en su lugar Denis Nolan, que constituye una curiosa mezcla de lo gótico y lo espiritual y se cree que posee sangre de duende. Es casto y vidente, ama a Hannah desinteresadamente y se le compara con Cristo. Él, voluntariamente, acepta el sufrimiento de Gaze y, de acuerdo con el 'Até', expía la culpabilidad de la casa porque es capaz de aceptar el sufrimiento sin pasarlo a los otros. Murdoch declaró que Denis era un antecedente de Tallis, el hombre bueno de *A Fairly Honourable Defeat.*

Denis desarrolla en la novela muchas ideas de Murdoch acerca del sufrimiento. Para Murdoch el sufrimiento es una condición natural de los seres humanos debido a nuestro poco conocimiento de la vida y a nuestra depravación espiritual, lo que hace que este sufrimiento sea imperfecto e inefectivo. Denis odia a Peter por lo cruelmente que ha tratado a Hannah, su esposa. El imperfecto sufrimiento de Denis no ha podido expiar su culpa debido a este odio, y Denis asesina a Peter, al conducir el coche donde iban ambos hacia el mar cuando Peter regresaba al castillo Gaze. Si sólo hubiera dirigido su energía hacia el amor en lugar de hacia el odio, Denis cree que pudiera haber salvado a Hannah, la cual, al fugarse de Gaze y aparecer muerta cerca del mar junto a unas rocas, se supone que se suicidó para no enfrentarse con el regreso de su marido. Denis exclama:

> But I did not only love, I also hated. And hatred can corrupt the love that makes it to be.[49]

El sufrimiento imperfecto que para Murdoch es natural en los seres humanos se convierte también en fuente de poder por la que, el que sufre, lleva a los otros a su dominio o posición. Esta situación es cierta en el caso de Hannah, que, aunque parece tan débil, manipula a los otros personajes a través de su aparente sufrimiento. Uno de los personajes, que escribe filosofía, explica este uso del poder que está asociado con un bajo nivel de madurez espiritual, a través del concepto del 'Até':

> Até is the name of the almost automatic transfer of suffering from one being to another. Power is a form of Até. The victims of power, and any power has its victims, are themselves infected. They have to pass it on, to use power on others(....)For the powerless, to be a complete victim, may be another source of power. But Good is non-powerful. And it is in the good that Até is finally quenched, and when it encounters a pure being who only suffers and does not attempt to pass the suffering on.[50]

Mientras que los lectores creemos que inicialmente Hannah, que lleva secuestrada siete años, es ese ser puro y bueno que sufre, luego ella misma revela que su sufrimiento ha sido una ilusión:

> It was your belief in the significance of my suffering that kept me going. Ah, how much I needed you all! I have battened upon you like a secret vampire(.....) I needed my audience (.....) I lived by your belief in my suffering. But I had no real suffering.[51]

Denis, por el contrario, voluntariamente acepta el papel de víctima que perfecciona su sufrimiento, relacionando a éste con el bien y de ahí convirtiéndolo en un

efectivo medio para expiar la culpabilidad. Al aceptar voluntariamente la culpa de todos los demás que han pasado por Gaze, Denis se orienta hacia el bien. Aunque no se puede negar su responsabilidad por el odio hacia Peter y su consiguiente muerte, Denis comienza su expiación al decidir abandonar Gaze cargando con el sufrimiento de los demás.

Hannah es como una hechicera que atrae a todos los que la rodean y entre ellos a Effingham y a Marian, los dos forasteros que representan, según Zohreh T. Sullivan,

> the moral and emotional inadequacies of the liberal and romantic modern world.[52]

y que por lo tanto finalmente no lograrán salvar a Hannah pues pesará más su egoísmo. Effingham admite que su propio "really fat and monumental egoism" ha hecho posible que no sufra pero al mismo tiempo ha sido un obstáculo para amar y preocuparse de Hannah lo suficiente. Marian también admite :

> I did not love her enough, I did not *see* her enough.[53]

Uno de los símbolos recurrentes de la novela son los espejos que rodean la habitación de Hannah que representan tanto las limitaciones como las distorsiones de la percepción de la realidad y al mismo tiempo son el reflejo de interioridad del propio yo egoísta y encerrado en sí mismo. Marian, por ejemplo, ve los espejos de Hannah como extensiones idealizadas de ella que

> seemed to change her(...)[54]

Se podría comparar a Vallar de *The Message to the Planet* con Hannah de *The Unicorn* en el sentido de que todos están pendientes de él para ver como reacciona y algunos piensan que, como en el caso de Hannah, está loco. Todos parecen sus esclavos especialmente Ludens, Patrick e Irina.

Por otro lado a Marzillian, doctor y director del hospital donde se encuentra Marcus, se le puede comparar con Gerald, también de *The Unicorn*, pues éste también es el jefe de la mansión donde vive Hannah y tiene control sobre ella. En el hospital donde se encuentra Vallar hay como en Gaze Castle una especie de feudalismo:

> This place is a totalitarian State,[55]

dice Ludens a Vallar. Como en *The Unicorn* unos tienen el poder y otros son esclavos y por lo tanto obedecen. El lugar es similar en el conjunto de personas que trabajan, que en ambos sitios van uniformadas. Aquí son enfermeras y doctores con batas blancas. En *The Unicorn* las mujeres por el contrario van de negro. Al hospital donde se encuentra Vallar se le describe diciendo que

> It´s all very austere, like a monastery.[56]

En este sentido es similar al ambiente de austeridad que aparece en Gaze Castle y también en la mansión de *The Bell,* presentándonos un cierto ambiente gótico.

Siguiendo con las características góticas, Patrick, también de *The Message to the Planet,* al que Vallar cura, es un supersticioso irlandés que realmente imaginó que Marcus le había transferido una maldición. Podemos interpretar que el diagnóstico de los médicos fue erróneo. Patrick no era un enfermo terminal aunque él así lo creyese. El impacto de Marcus al aparecer, tocarle y decirle que le quitaría la maldición, accidentalmente le dio a Patrick el deseo de vivir y le hizo mejorar. Por lo tanto Vallar ejerció un efecto psicosomático en la persona de Patrick.

3.2.4.- *THE ITALIAN GIRL* (1964)

Su siguiente novela de carácter gótico, *The Italian Girl,* incluye como temas fundamentales la rivalidad entre hermanos, el sufrimiento, las personas desplazadas y el complejo de Edipo. La novela comienza cuando el narrador y protagonista, Edmund Narraway, regresa a su casa al funeral de su madre. Llega de noche como un intruso a la oscura y severa casa familiar, de donde quiere huir lo antes posible:

> My mother´s existence here had been the reason for my not coming. Now her non-existence would provide an even stronger reason.[57]

y marcharse sin ser visto. Su dominante y egoísta madre, Lydia, había querido celosamente y alternativamente a cada uno de sus hijos, Otto y Edmund, y a su nieta, Flora, lo que originó inseguridad, alejamiento y desavenencias entre ellos. Edmund confiesa este alejamiento y pérdida de afecto con respecto a su hermano:

> Though I was bound to Otto by steely bonds more afwul than the bounds of love, we had, on our rare meetings, but little to say to each other. [58]

Otto, escultor y cantero, su esposa, Isabel, y la hija de ambos, Flora, todos viven en la casa familiar. Isabel, representando a la doncella gótica, se siente como limitada o en una cárcel por el tipo de vida que lleva:

> We are all prisioners here. We are like people in an engraving.[59]

Y considera a Edmund como la única persona que puede sanar y liberar a la familia. Pero Edmund piensa que no merece tal atributo y se siente, como Effigham de *The Unicorn* como un forastero y

> awkard, alien, excluded. There was nothing he could do for these people.[60]

Y, de hecho, complica más sus vidas, puesto que cuando Flora le pide dinero para abortar, le abraza de una forma tan ardiente que hace que desaparezca.

El personaje que da título a la novela, María Magistretti, es una figura maternal y la que, cuando Edmund era un niño, se preocupaba de cuidarle. Pero debido a que era una más de toda una sucesión de chicas italianas empleadas por Lydia, Edmund ni siquiera recuerda su nombre verdadero. Ella reemplaza a Lydia de una forma positiva enseñando a Edmund a amar a los demás. Por ejemplo, sugiere a Edmund que se disculpe ante Flora por el comportamiento que tuvo hacia ella y así lo hará. También se reconcilia con Otto cuando los hermanos discuten el comportamiento dominante de su madre y ambos terminan perdonándola por la forma en que les trató. Edmund, después de darse cuenta de que su vida es un gran laberinto, donde ha tenido muchas experiencias negativas y confusas, finalmente nos muestra lo que Murdoch llama 'otherness' en la descripción que hace de Maria, a la que todos llaman Maggie:

> I certainly now, and with a fresh sharpness, saw Maggie as a separate and private and unpredictable being. I endowed her, as it were, with those human rights, the right of secrecy, the right of surprise.[61]

En esta idea de 'otherness' radica el concepto tan importante para Murdoch de la percepción, de 'ver' a los demás como mejor camino tanto para conocernos a nosotros mismos como para ser capaces de amar y de ser libres. Así pues, una vez que reconoce en Maggie a una persona con individualidad propia y separada de él mismo, Edmund parece capaz de amarla; ella se convierte en

> the one person in the world for whom (he) could be complete.[62]

La novela, pues, termina con un final Edípico, ya que Edmund formará una unión romántica con la sirvienta de su juventud, que, aunque en un principio ha sustituido a su madre, al final el lector espera que sea una relación sentimental mucho más convencional pese a la diferencia de años. Edmund ahora se siente realista y piensa que este amor no será todo felicidad sino que tendrá sus momentos de sufrimiento:

> Whatever joy or sorrow might come to me from this would be real and my own, I would be living at my own level and suffering in my own place.[63]

Antes de marchar los dos juntos para Italia, Edmund realiza su última buena acción visitando a Isabel, que se ha separado de Otto, para ofrecerse a ayudarle en lo que necesite.

3.2.5.- *BRUNO'S DREAM* (1969)

Como el escenario que rodea *The Unicorn*, el escenario de *Bruno's Dream* es opresivo, claustrofóbico, mostrándonos una descuidada casa de Londres donde vive Bruno y que suele tener un aspecto oscuro debido a la continua lluvia y a la última inundación del Támesis, siendo todos ellos aspectos góticos.

La novela nos narra el despertar espiritual del moribundo Bruno Grennsleave y de algunos miembros de su familia. Bruno se considera un artista fracasado pues, sintiendo una especial fascinación por las arañas, planeó escribir varios libros sobre ellas pero sólo ha publicado unos cuantos artículos. Bruno y su hijo, Miles, poeta también fracasado, llevan separados los últimos diez años. Ahora que Bruno se está muriendo Miles le visita, pero parece principalmente estar interesado en la valiosa colección de sellos de su padre más que en su persona.

Al igual que con la relación existente en tiempos pasados entre Edmund y su madre, de *The Italian Girl*, Miles también conserva malos recuerdos en cuanto a la relación con su padre, y, en un principio, se sentirá reacio a visitarle. El sufrimiento pasado de Miles se ve incrementado por la muerte de su primera esposa, una chica india que murió en un accidente de avión. Ahora está casado con Diana, que es también una artista que no consigue el éxito. Para continuar con la cadena de desgracias en las que los personajes se encuentran sumergidos, la hija de Bruno, Gwen, se ahogó en el Támesis al intentar salvar a un niño que se había caído de una barcaza, y su marido, ahora el viudo Danby Oled, es el que se encarga de cuidar a Bruno.

En esta novela la muchacha virgen encarcelada característica de las novelas góticas es Lisa Watkins que vive con su hermana Diana y su cuñado Miles. Lisa estuvo dando clases después de licenciarse en filología clásica y filosofía y se unió al partido comunista (como Murdoch). Después se convirtió al catolicismo y se hizo monja entrando en la orden de las "Poor Clares" y fue a París como trabajadora social. Allí contrajo la tuberculosis regresando después a Inglaterra y dejando el convento. Después de un periodo de convalecencia con Diana y Miles, Lisa se quedó con ellos y éstos continuaron tratándola como a una inválida:

> Miles had come to think of her as a person secluded, segregated, enclosed.[64]

Sin embargo Lisa 'verá' más a Bruno que Diana y Miles y cuidará de él mientras que ellos sentirán repugnancia hacia su apariencia y se sentirán incapaces de tocarle. Lisa cogerá su mano y calmará su miedo acerca de la muerte de la misma forma que ella, y no Diana, había consolado al padre de éstas antes de que muriera.

Todos los personajes de la novela aman egoístamente. Danby confiesa que se enamoró de Diana al mismo tiempo que consiguió a una amante, Adelaide, que ahora es la criada en casa de Bruno, y a la que Danby trata como a una esclava al igual que Carel Fisher trataba a su amante negra Pattie. Después transpasará sus afectos a Lisa.

Bruno, cuarenta años después de la muerte de su esposa, siente un gran remordimiento al recordar su pasado y su erróneo comportamiento. Al principio de su matrimonio con Janie, Bruno tuvo una aventura con una mujer llamada Maureen. Janie se enteró y ello dio lugar a tremendas peleas que fueron incapaces de olvidar. Además Bruno nunca se ha perdonado el ignorar las llamadas de Janie cuando estaba muriéndose; él no fue hacia ella porque cobardemente tenía miedo de que le maldijera en lugar de perdonarle por su adulterio.

Miles tiene también una percepción del amor deformada y perversa. Todavía obsesionado con su primera mujer, Pavarti, e incapaz de perdonar a su padre por no haber aprobado este matrimonio, aunque casado con Diana, Miles ama secretamente a su cuñada Lisa.

La espiritualidad de Lisa nos muestra un irónico cambio de rumbo pues parecía profesar una espiritualidad auténtica y luego resulta ser una persona que tan sólo piensa en su bienestar. Los demás perciben falsa o equivocadamente la verdad de esa espiritualidad: Lisa ya amaba secretamente a Miles el día que éste se casó con su

hermana Diana pero este secreto se lo había impuesto a sí misma como si fuera una especie de sacrificio. Después su situación de retiro o aislamiento produjo, tanto en Miles como en Danby, que ambos se enamoraran de ella, creyendo los dos por separado que Lisa estaba reservada para cada uno de ellos, ignorando uno los sentimientos del otro. Sin embargo, cuando Danby solicita ser correspondido por parte de Lisa, ella le aceptará y accederá a reincorporarse con él al mundo ordinario convencional:

> I want to get over Miles and I will get over Miles (.....) I shall suffer pain and I shall inflict pain, I know that. Miles feels I'm in a nunnery or dead. His peace depends on seeing me as unattainable, as an angel. It will hurt terribly when it turns out that I am only a woman after all (....) I am not mad, Danby. I have never been more sane, coldly sane, *self-interestedly* sane(....) I want warmth and love, affection, laughter, happiness, all the things I'd done without(....) You imagine I'm good. But those self-denying years prove nothing.[65]

Vemos, pues, como al recuperar de nuevo su egoísmo, Lisa en primer lugar restablece su propia vida confesando a Miles el amor que había sentido hacia él y después aclarando las ideas a Danby con respecto a la falsa imagen que éste tenía de ella. Siguiendo la teoría del 'Até' Lisa pasará su dolor a otros. Si Lisa se hubiera marchado a la India, como había pensado, habría continuado con su imagen de mujer sacrificada:

> A Lisa in India would have become a divinity. A Lisa sitting in Danby's car with an arm outstretched along the back of the seat, as Diana had last seen her, was fallen indeed.[66]

Ahora que Lisa y Danby se han entregado al hedonismo de los coches rápidos, restaurantes de lujo y ropa de altos precios, es Diana la que se preocupa por Bruno en los últimos días de su vida. Las dos hermanas se han intercambiado sus posiciones morales y espirituales. Lisa parece ahora más joven y radiante mientras que Diana se sienta con Bruno, aprendiendo a consolarle y a amarle. Bruno también ahora se ha vuelto más amable y, al estar cerca de la muerte, descubre la importancia del amor y se da cuenta de lo poco que amó y de todo lo que podía haber amado:

> One sees now how pointless it was all, all the things one chased after, all the things one wanted (.....) He had loved only a few people and loved them so badly, so selfishly. He had made a muddle of everything. Was it only in the presence of death that one could see so clearly what love ought to be like? If only the knowledge which he had now, this absolute nothing-else- matters, could somehow go backwards and purify the little selfish loves and straighten out the muddles.[67]

3.2.6.- OTRAS NOVELAS CON RASGOS GÓTICOS

Las novelas de este apartado, al no ser propiamente novelas góticas, se analizarán principalmente en el último capítulo dedicado a la relación entre la moral y la religón, por ser éste su foco principal de atención, aunque también serán comentadas en otros capítulos que merecen la atención de las mismas. Baste ahora resaltar los elementos de carácter gótico que aparecen en ellas.

Jackson's Dilemma (1994) aunque no es una novela propiamente gótica ofrece un ambiente de misterio con respecto al enigmático Jackson, del cual no sabemos apenas nada. Al igual que ocurría con Mischa Fox en *The Flight from the Enchanter* no sabemos ni su edad ni de donde viene.

> (....)who he was, what was his name, was he married, was he an out-of-work actor or something, almost anything could have made some sort of connection! (.....)What about his voice- a northern accent? No. A foreign accent? He seemed to have some air of authority(....)[68]

Es misterioso además el hecho de que arregla los cerrojos de las puertas y las luces de la casa en pocos segundos. Como la mayoría de los protagonistas góticos, Jackson, al igual que Mischa Fox, de *The Flight from the Enchanter*, se siente cómodo en la oscuridad. Cuando Benet le encontró al lado del río era de noche y estaba metido en una oscura caja de cartón.

Edward, también de *Jackson's Dilemma*, al que Marian abandonó el día de la boda de ambos, cree poseer un destino siniestro, lo que ofrece un ambiente de rasgos góticos.

> Even before the chaotic troubles of his grown-up life Edward had been aware of his *odd* aspect, his being rather *fey*, even as being, because of the Cornish Past, under a curse (.....) he found himself at times mysteriously frightened. He sometimes had a sensation of being followed.[69]

Este sentido de misterio también aparece reflejado en Tim, tío de Benet, que guarda semejanzas con Marcus Vallar de *The Message to the Planet* (1989) pues, al igual que él,

> spoke(.....) of the deep reality of human intelligence, beyond words and outside logic.[70]

Una vez que Marian ha desaparecido abandonando a su novio Edward el día de la boda sin dar ninguna explicación, la hermana de Marian, Rosalind, comenta sobre lo sucedido:

> It´s like witchcraft, it´s like being transformed into quite a different thing -or like- like in *hell*.[71]

Y después Benet, amigo de ambos, que ofreció su gran mansión para celebrar el gran acontecimiento de la boda, que presentó a Marian y a Edward, y cuyo deseo posterior fue que su relación se consolidara, piensa:

> They all want to leave me(....) they think this place is cursed, *that* could not have happened anywhere else, perhaps it *is* witchcraft, somehow it is my fault(....)he heard Rosalind´s words, it´s witchcraft, it´s *hell*.[72]

Vemos como las palabras 'cursed', 'witchcraft' y 'hell' se relacionan con el contexto gótico.

La novela gótica conlleva la característica del miedo ante la grandeza y el misterio de la naturaleza. *Nuns and Soldiers* (1980) encierra en la descripción del paisaje esta característica cuando Tim se pierde en el paisaje campestre de Francia:

> His fear of the Great Face was an awe inseparable from reverence (.....)something that was there bewitched us, perhaps quite casually (.....) it was not magical although it was in the ordinary sense magical, enchanting.[73]

El goticismo se ve plasmado en el paisaje de Cumbria en Francia, que hechiza a las personas. Así, según Tim, cuando Gertrude se enamoró de él pensó que quizás fue

> because of the sun and the rocks and the water. She was under a spell (.....).[74]

Tanto *A Word Child* (1975) como *The Good Apprentice* (1985) presentan un ambiente gótico en el sentido de que en ambas novelas aparece el tema de la caída y la búsqueda de redención y hablan, al igual que ocurría con *The Time of the Angels* and *The Unicorn*, del cielo, el infierno, la muerte y la condena. Los protagonistas de ambas novelas, Hilary de *A Word Child* y Edward de *The Good Apprentice*, viven obsesionados con sus culpas respectivas por haber causado accidentalmente cada uno de ellos la muerte a una persona muy allegada en sus vidas. En el caso de Hilary esta

acción se volverá a repetir. Éste, en la primera parte de la novela, nos describe su depresivo estado psicológico:

> I lived in the room in a kind of moral sludge into which I could not prevent myself from sinking (.....) the flat was my private hell[75]

Y cuando nos habla de su infancia nos describe su colegio interno como "the prison house."

Aunque tanto en *The Good Aprentice* como en *A Word Child* hay un sentimiento de culpa por parte de ambos protagonistas respectivamente, no siendo ninguno de ellos creyente; mientras que Hilary, el protagonista de *A Word Child*, no está dispuesto ni a perdonar ni a ser perdonado, en Edward, de *The Good Apprentice*, podemos apreciar desde un principio un reconocimiento de su culpa y un fuerte deseo de ser perdonado, expiado de sus pecados y redimido. Esta necesidad de redención aparece nada más empezar a leer las primeras palabras de la novela:

> I will arise and go to my father, and will say unto him, Father I have sinned against heaven and before thee.[76]

Cuando Edward abandona Londres y va a Seegard en busca de su padre, conociendo allí también a sus hermanastras, nos encontramos con un lugar típico de ambiente gótico, remoto, opresivo y misterioso, que nos recuerda de nuevo al de *The Unicorn* o *The Time of the Angels*.

> Times of silence(....)times for rest, times for reading, it´s like a monastery(....)Edward had become used to the routine of steady ceaseless work punctuated by strictly time periods of rest, as in a religious order, a monastery (.....) he was after all a prisioner (.....) now we have to pretend to be happy, like nuns who can never admit that they made a mistake and that it has all become just a prison (.....)And why can´t I leave, he thought, what keeps me here? (.....) And I can´t really trust anyone. I don´t even know how old these women are (....) They are all elf maidens (.....) is this a holy place where pure women tend a wounded monster, a mystical crippled minotaur? Or have I been lured into a trap, into a plot that will end with my death?[77]

El ambiente que se respira en el remoto sanatorio psiquiátrico de *The Message to the Planet* donde ingresan a Marcus es similar al opresivo ambiente de Gaze Castle en *The Unicorn*. En este sanatorio las personas que trabajaban allí van severamente uniformadas, predominan las formas externas y apenas existe afectividad. Se comenta que "It´s all very austere, like a monastery"[78], recordándonos también esta sobriedad a Imber Court en *The Bell.*

The Sea, The Sea (1978) es también una novela que habla sobre la obsesión de un amor pasado y que simbólicamente se ve representado por las visiones de un monstruo marino que su protagonista, Charles Arrowby, ve a través de su ventana. Charles está obsesionado con un amor pasado que desea recuperar y persigue. Aparece, pues, la dama perseguida que aparecía en el romance gótico junto con la interacción de lo mágico, la religión, la culpa y la búsqueda de la virtud. Pero aquí la claustrofobia gótica se combina con una magnífica apertura.

3.3.- TRATAMIENTO DEL AMOR Y LA SEXUALIDAD EN SUS NOVELAS GÓTICAS.

Aunque ya ha sido tratado de una forma superficial, en éste apartado expondré más detalladamente la relación que existe entre la moral y la sexualidad en algunos de los personajes basándome en *The Unicorn* (1963), *The Time of the Angels* (1966) y *The Bell* (1958), la cual, aunque no es una novela propiamente gótica, tiene un sub-argumento con características góticas.

Una de las preocupaciones centrales de Murdoch tanto como filósofa como novelista es la relación entre el mundo interior de fantasías e impulsos, por ejemplo, el instinto sexual del hombre, y el mundo exterior de otras personas y de estructuras sociales. Ella cree que la tendencia natural del ser humano es ver el mundo a través de un cristal distorsionado donde sólo cuentan sus deseos y donde se percibe el mundo de una forma equivocada a través de las fantasías personales de uno. Esto queda reflejado en la actitud moral de los personajes en cuanto a su comportamiento sexual. Murdoch también piensa que sólo a través del contacto con la realidad exterior, el hombre aprende a modificar esta visión.

Gran parte de las relaciones de pareja en estas novelas son relaciones enfermizas donde uno o ambos de los que forman la relación no ven en el otro a un ser real independiente y ello se transforma en relaciones incestuosas, homosexuales o heterosexuales, e incluso bisexuales, que en muchos casos son sadomasoquistas negando la dignidad de la pareja. Raramente expresan reconocimiento y respeto por el otro, o ese "discovery of reality" que Murdoch identifica con el amor. Murdoch comparte con Platón su idea del Eros como la energía sexual que lleva al ser humano a hacer el bien. Pero esta energía sexual en sus novelas góticas aparece para satisfacer los propios deseos de uno. De esta forma los experimentos de Murdoch con las

convenciones góticas son una exploración de la tensión entre el mundo interior y exterior expresándolo en la sexualidad.

Como hemos visto estas convenciones se focalizan en el mundo interior, en personajes que viven aislados espiritualmente unos de otros. El mundo exterior sólo existe como un reflejo de los sentimientos del personaje central.

Solamente en *The Bell* aparecen posibilidades para transformar este mundo solipsista en energía positiva. Sin embargo cuando pasamos a *The Unicorn* y posteriormente a *The Time of the Angels* la sexualidad se hace cada vez más peligrosa y el amor se hace cada vez menos posible.

3.3.1.- *THE BELL* (1958)

En *The Bell* (1958) la mayoría de los personajes son miembros de una comunidad religiosa laica, Imber Court. La relación de los personajes de esta comunidad con sus impulsos y pasiones se ve simbolizada por la relación de la comunidad con un convento de monjas cercano, Imber Abbey. Imber Court sólo esta separado de Imber Abbey por un lago. Los personajes asocian el convento, al igual que los conventos o monasterios góticos, con los impulsos enterrados y reprimidos, con el mal en las profundidades de la mente.

El enlace entre Imber Abbey y las pasiones reprimidas se ve reforzado por la leyenda del convento acerca de una campana. En la leyenda se cuenta que cuando una monja del convento no se quiso arrepentir ni confesar que había tenido un amante, la campana del convento se soltó de su lugar cayendo hasta el fondo del lago. La monja en cuestión, aturdida por el acontecimiento, también se lanzó al agua y se ahogó. A través de esta leyenda y del tradicional papel gótico del convento, Imber Abbey se convierte, pues, en un símbolo de pasión del que los habitantes de Imber Court intentan distanciarse. Dora y Tobby, visitantes de Imber Court, encuentran la campana en el fondo del lago y la arrastran hasta la superficie. Cuando la campana emerge del lago, las pasiones reprimidas que representa también emergen y requieren atención.

James, hombre virtuoso y miembro de la comunidad, ignora los impulsos y pasiones de otros miembros y de Catherine, monja perteneciente al convento. James la compara con la nueva campana que va a sustituir a la antigua. Para James esta nueva campana es el símbolo de la inocencia. Catherine, sin embargo, ha tenido una relación

de amor incestuoso con su hermano Nick. El parecido de Nick con respecto a Catherine ya que son gemelos, y el amor que ambos sienten hacia el líder de Imber Court, Michael Meade, enfatiza la naturaleza solipsista del amor de ambos. A pesar de su parecido, para Dorothy A. Wilson en "Solipsistic Sexuality in Murdoch's Gothic Novels", Nick y Catherine representan para la comunidad de Imber Court los diferentes estereotipos femenino y masculino de la convención gótica:

> Despite their sameness, however, the natures of Catherine and Nick exhibit to the community fit the highly differentiated male-female stereotypes common in Gothic fiction.[79]

Es decir, la comunidad ve equivocadamente a Catherine como el símbolo de la pureza, simbolizando la misma versión de falsa espiritualidad que Hannah de *The Unicorn* o Lisa de *Bruno's Dream*. Nick aparece como un adolescente pervertido y desafiante.

Sigue diciendo Wilson que de la misma forma que la nueva campana tiene en la vieja campana una gemela asociada con la pasión, Catherine, que ha sido comparada con la nueva campana, tiene un gemelo, Nick. Vemos como las pasiones reprimidas de Catherine emergen: Como la monja de la leyenda, ella cree ahora que el hundimiento de la nueva campana, considerada al igual que ella como símbolo de pureza, es una señal de que Catherine es tan pecadora como la monja de la leyenda. Este hundimiento se produjo cuando se iba a celebrar una ceremonia para llevar la campana al convento y sustituirla por la antigua. En tal circunstancia intentará, al sentirse culpable, suicidarse en el lago. Afortunadamente la podrán salvar pero enfermará mentalmente. Catherine ve la sexualidad como incontrolable y totalmente destructiva.

Vemos, pues, como el negar los impulsos naturales y reprimirlos obstaculiza la posibilidad de que se transformen en energía positiva de amor y puede tener consecuencias negativas. Esto mismo le ocurre a Michael Meade, antiguo profesor, sacerdote fracasado y líder de la comunidad, que, como Catherine, ha estado enamorado de Nick. Michael ha intentado controlar su homosexualidad imponiéndose a sí mismo convenciones religiosas pero sólo ha triunfado en disfrazar sus sentimientos. En esta novela Murdoch trata la homosexualidad, como el incesto, a través de personajes que actúan movidos por su propio interés, apareciendo, por lo tanto, como un amor egoísta. Esto implica que Michael debe renunciar a ella; pero también trata la negación por parte de Michael de ese amor que todavía existe como una acción inmoral. La posición de Murdoch en este aspecto, que no tiene nada en contra de la

homosexualidad, queda reflejada en las palabras que la abadesa de Imber Abbey le dirige a Michael:

> All our failures are ultimately failures in love. Imperfect love must not be condemned and rejected, but made perfect.[80]

Michael intenta brevemente perfeccionar este amor que siente hacia Nick después de que oye el tañido de la antigua campana, que ha sido encontrada, pero se desanimará cuando Nick se muestra hostil con él. Comparto con Murdoch la idea de atribuir el fracaso de Michael a su sentimientos de culpa que, según ella, son sentimientos masoquistas que frenan el cambio al estar centrados en su persona y hacen creer que el que sufre es buena persona:

> A chief enemy to such clarity of vision, whether in arts or morals, is the system to which the technical name of sado-masochism has been given. It is the peculiar subtley of this system that, while constantly leading attention and energy back into the self, it can produce, almost all the way as it were to the summit, plausible imitations of what is good (.....) the ideas of guilt and punishment can be the most subtle tool of the ingenious self. The idea of suffering confuses the mind and in certain contexts can masquerade as a purification [81]

De esta forma introduce el sadomasoquismo tradicional de lo gótico. Como las heroínas góticas tradicionales, la posición de Michael es fundamentalmente masoquista, y sustituye el control de sus errores por el sentimiento de culpa que padece.

Dora es quien ha tañido la campana haciendo así reaccionar a Michael. Como éste, Dora se ha sometido a las convenciones, teniendo como resultado un desastroso matrimonio. Aunque carece de capacidad para comprender a los demás, al menos no trata de imponer una forma determinada sobre ellos. Esto le realza moralmente de un modo positivo:

> A certain incapacity for "placing" others stood her in the lieu of virtue.[82]

El crecimiento moral de Dora comienza precisamente porque se niega a aceptar la estructura que Imber Court impone sobre Catherine. Debido a que ambas están amenazadas por la comunidad debido a su comportamiento, Dora tiene sucesivas disputas con su marido, Paul, miembro de la comunidad, que no respeta su forma de ver el mundo. Dora se identifica con Catherine y finalmente rechazará la idea que otros tienen sobre ella. Sin embargo todavía se siente vacía pues no sabe como llenar su vida. Una visita a la National Gallery, de Londres, al ver cierto cuadro, la ayudará a tomar

contacto con la realidad exterior, a 'ver', aunque fuera plasmado en un cuadro, a seres diferentes a ella y con vida propia. Aquí vemos la función del arte para provocar la mejora moral, a la que Murdoch da un valor importante y que queda reflejado tanto en su filosofía moral como en su novelística.

Pero el arte sólo no es suficiente para alcanzar la virtud moral, y pronto siente que Imber

> would make her play their role.[83]

Y de una forma vengativa hacia la comunidad, que le ha frustrado sus deseos de ser ella misma imponiéndola convencionalismos formales que no comparte, decide utilizar de una forma sádica el único poder que tiene: planea cambiar la nueva campana por la antigua antes de que tenga lugar la ceremonia donde Catherine también va a hacer sus votos definitivos como religiosa. Dora de repente ve este acto de cambiar la campana como obsceno y en su lugar tañerá la vieja campana, que ha sido descubierta y rescatada por ella y por Toby, a mitad de la noche, revelando así su existencia a los miembros de la comunidad como símbolo de liberación.

Dora contacta finalmente con la realidad a través de la campana. El lenguaje utilizado en la escena entre Dora y la campana curiosamente tiene, además, connotaciones sexuales: la campana estaba

> mastering her and would have its will (.....) (she) stood beside it in the darkness, breathing hard. A thrill of terror and excitement went through her.[84]

La campana no solamente está asociada con la sexualidad ya que aparecen bellos grabados en ella de la vida de Cristo. Por lo tanto la campana antigua es el símbolo de la sexualidad dirigida al mundo exterior a través de los poderes transformadores o energía positiva de la religión y el arte. Al 'ver' la campana, verdadera obra de arte, Dora lamenta su comportamiento incorrecto y descubre que lo único importante es el amor a los otros, creciendo así moralmente.

Pero por otro lado Dora no tendrá conciencia de las trágicas consecuencias que se ocasionarán debido al conocimiento por parte de la comunidad de la antigua campana: la comunidad finalmente se desintegrará, Catherine, como se dijo, intentará suicidarse y terminará enfermando mentalmente y Nick, su hermano, se suicidará tras traicionar a Michael al forzar a Toby a confesar a la comunidad, especialmente a James, la relación homosexual que Michael estaba manteniendo con él (Toby). Nick de esta

forma le traicionará por segunda vez. La primera ocurrió cuando a Michael le despidieron del colegio donde trabajaba porque, Nick, entonces su alumno, declaró las tendencias homosexuales que Michael exhibía hacia él al enamorarse perdidamente y Nick corresponderle durante un tiempo.

Aunque parece ser que tanto Catherine como Nick y Michael están corrompidos por las tendencias amorosas que hay dentro de ellos, estando dirigidas estas tendencias, irónicamente, en el caso de Catherine y Nick, hacia el mismo hombre, Michael, no es ese amor que sienten el que los corrompe, como ellos parecen creer, sino su incapacidad y negativa a reconocerlo y admitirlo naturalmente. Esto mismo le ocurre a Miss Evercreech, de *The Unicorn*, prima de Hannah y ama de llaves de Gaze Castle, al reprimir y no asumir la necesidad que tiene de sentirse querida por Marian, ocultando, quizás, sus tendencias un tanto lesbianas. Este error es el que obstaculiza que se puedan redimir. El pecado de Nick, sin embargo, es más fuerte que el de su hermana porque no solamente no reconoce el amor que siente hacia Michael sino que le ha traicionado y esta traición le persigue hasta su muerte. Por otro lado Michael ha sido incapaz de reconciliar el amor humano con el espiritual y su vida como líder de la comunidad religiosa en Imber Court ha supuesto para él un alejamiento de la realidad.

La inscripción de la antigua campana, "*Vox ego sum Amoris. Gabriel vocor*"[85], es decir, "soy la voz del amor. Me llamo Gabriel", nos recuerda uno de los temas de la novela: los miembros de la comunidad tienen dificultad en expresar amor los unos hacia los otros porque están demasiado preocupados con las pautas externas de lo que se considera llevar una vida moral: reglas, órdenes y deberes convencionales. La nueva campana comparte parte de esta inscripción:

> Upon the shoulder of the bell there was also written, and it gave Dora a curious feeling to see it, *Gabriel vocor*.[86]

Las monjas, especialmente la abadesa, crean un ambiente realista en Imber, simbolizando la transformación de los impulsos góticos en energía positiva. Ya vimos el consejo de la abadesa a Michael acerca de Nick. En esta novela algunos de los personajes que aparecen en el ambiente gótico tradicional serán transformados por el amor.

Aunque Michael también será transformado por el amor al tratar de querer a Nick finalmente, Murdoch nos plantea un conflicto personalizado en este personaje, que pudiera reflejar sus propias dudas morales. Por un lado Michael, que además es ex-sacerdote, sabe que debe evitar la culpabilidad; sabe que debe continuar amando a Nick;

pero por otro lado sabe que si accede a ello volverá a caer en la homosexualidad. Al crear el dilema de Michael, Murdoch le sitúa en una situación imposible: ella pide un amor que incluye en cierto sentido pasión pero la misma fuerza de esta pasión hace que sea imposible. En cierto sentido Murdoch confirma el peligro de la pasión mal encaminada que los residentes de Imber Court sienten y que les motiva a negarla.

Este miedo a la sexualidad prevalece, como veremos a continuación, en *The Unicorn* y *The Time of the Angels*.

3.3.2.- *THE UNICORN* (1963)

En *The Unicorn* apenas hay posibilidades para transformar el impulso sexual en energía positiva, al estar totalmente inmersa en un mundo gótico. La cualidad de pre-civilización del escenario la predispone para el sexo más primitivo de una forma violenta. El mar en la base del castillo, al igual que pasaba con en lago en *The Bell*, está conectado con impulsos reprimidos, ya que, por ejemplo el pensamiento de sumergirse en él produce en Marian

> a *frisson* which was like a kind of sexual thrill, both unpleasant and distressingly agreeable.[87]

Marian teme y desea la pasión. Los peligros y el atractivo de la pasión simbolizados por el mismo mar son también aparentes en Gerald Scottow, cuya evidente y poderosa sexualidad hace que represente al tradicional prototipo masculino gótico. Sin embargo, las relaciones sexuales de Gerald son homosexuales y sádicas, indicando que como el héroe villano gótico, posee pasiones que no se transforman en energía positiva de amor. Pero sin lugar a dudas resulta atractivo para otras personas, particularmente para Marian, Hannah, el marido de ésta- Peter- y el primo también de Hannah, Jamesie.

En los primeros capítulos de la novela nos encontramos con que Hannah se encuentra sexualmente reprimida y lleva aparentemente una vida de auto-negación al vivir encerrada en la mansión Gaze Castle. Denis, uno de los que trabajan para Hannah, la compara con una monja. Sin embargo como ya vimos anteriormente, el prototipo de mujer gótica, como en el caso de la monja Catherine en *The Bell*, representa las pasiones escondidas y no la santidad que aparentemente parece tener. Por lo tanto Murdoch aquí implica que la auto-negación de Hannah se convierte en lo que el filósofo y vecino de Hannah, Max Lejour, llama "powerlessness", un medio para controlar a

otros. Hannah por lo tanto disfruta de su papel como falsa sufridora y exige que otros compartan esta fantasía con ella. Confiesa que necesitaba tener a una audiencia pendiente de ella que creyera que estaba sufriendo, pero que realmente no sufría. Marian, al escuchar esto, con toda la razón le dirá:

> Hannah, you are the most sublime egoist that I have ever met.[88]

En una entrevista que K. Rose hizo a Murdoch, dijo que el sexo

> is connected with this sort of worshipping and extension of power, with the way in which we make other people play roles in our lives -dominating roles or slave roles.[89]

Murdoch está implicando aquí que en el mundo gótico se establece una especie de feudalismo sexual, es decir, una jerarquía de poder a través de las diversas relaciones afectivo-sexuales y, en esta novela, la auto represión o negación sexual es realmente un tipo de masoquismo que se asemeja a la sexualidad masoquista en la que Hannah ha participado con su marido Peter y en la que después participará con Gerald. Este feudalismo sexual sadomasoquista aparece también en la relación existente entre Hannah y Denis. Hannah le comenta a Marian sobre él :

> I think he would let me kill him slowly (.....) There was a startling possessive savagery in the words(....)[90]

o cuando se habla de "the feudal indifference"[91] con la que Hannah trataba a Denis al cortarle éste el pelo.

Como Michael Meade de *The Bell* ella permanece pasiva, pero, a diferencia de él, lo hace para así hacer posible que continúe una situación que está disfrutando. Michael permanece pasivo porque se ve envuelto en un conflicto interno y tiene dudas acerca de que decisión va a tomar. En este feudalismo sexual Peter dominará a Gerald, que a su vez dominará a Jamesie y a su prima Hannah, la cual tendrá a sus pies al bueno de Denis.

La novela está repleta de momentos donde se impone este feudalismo. Jamesie, por citar otro ejemplo, se somete a Gerald:

> Jamesie went toward Scottow (.....) looking at him. There was a sort of confiding submissive surrender in the inmediate close approach.[92]

Y Effigham, de una forma sádica, piensa en lo que pudiera ser su relación con Hannah:

> found himself feeling a certain strange guilty pleasure at the idea that she was, somehow, for him, shut up, reserved, sequestered.[93]

En otro momento Pip Lejour le comenta a Marian:

> Peter's attitude to Gerald at that time was a sort of sexual feudalism (.....) Gerald was his man, his servant, his self. He encouraged Hannah and everyone else, as I remember, to treat Gerald as a menial, even to kick him around a bit.[94]

Hay momentos en la novela donde el deseo sexual se transforma en amor o energía positiva. Un ejemplo queda reflejado cuando Effigham Cooper, admirador platónico de Hannah, consigue 'ver' a la buena de Alice, hija del filósofo Max Lejour, como a un ser independiente de él, con grandes cualidades y personalidad. Alice ha estado toda la vida enamorada de Effigham pero el egoísmo y egocentrismo de éste ha evitado que prestara atención a Alice. Al 'ver' finalmente a Alice, la deseará. Sin embargo, y característico de la novela gótica, el amor finalmente fracasará pues Effigham, al darse cuenta de las responsabilidades que conlleva la vida en pareja o el matrimonio, preferirá seguir su vida en solitario en Londres con las aventuras amorosas que le vengan, de la misma forma que lo hizo anteriormente.

Por otro lado todo el amor y admiración que Effie parecía desprender hacia Hannah resulta ser un puro idealismo fantasioso pues en los momentos más difíciles para Hannah, cuando Gerald la seduce y después se escapa, hallándola muerta al día siguiente entre las rocas del mar, adoptará una postura totalmente cobarde y pasiva. El mismo reconoce que:

> through egoism, through being in some sense too small, too trivial to interest the powers of that world, escaped from evil but he had not either been touched by good.[95]

Por otro lado se advierte por parte de Effigham una cierta admiración hacia la figura materna que Hannah representa para él al pensar que "Hannah had been to him the chaste mother-goddess, the Virgin mother." Y después, en la misma página, el narrador nos explica:

> He would identifiy the woman he loved with his mother and then make her unapproachable and holy.[96]

Esto mismo ya vimos que le ocurrió a Edmund de *The Italian Girl* con respecto a la sirvienta de la casa, la chica italiana María, de la cual se enamorará.

Finalmente Hannah no eligirá la vía del amor y su pasión mal encaminada causará consecuencias desastrosas. El genuino amor que una vez existió entre ella y Pip Lejour, hijo del filósofo Max y hermano de Alice, habría sido su única esperanza de haber transformado sus pasiones negativas al haber seguido amándole ahora. Pip le dice:

> You loved me once. Call up the remnant of that love. It is your only hope of life.[97]

Pero desafortunadamente Hannah actúa, según la teoría del 'Até' de Max, traspasando el dolor a los demás, y le contesta a Pip :

> I suffered too much for you. At the beginning. The suffering did not end in me. I thrust it back towards you in resentment.[98]

Cuando Hannah rechaza a Pip surgen de nuevo las fantasías góticas masoquistas, esta vez reflejadas en la completa ascensión al poder de Gerald. La negativa de Hannah a amar a Pip deja a Gerald con el control de la situación. El único medio que le queda a Hannah para no destruirse a ella misma, supeditándose masoquistamente a Gerald, es invirtiendo la situación, es decir, matándole. Hannah, por lo tanto, le dispara y mata, curiosamente, con la escopeta de Pip. Después se libera de las barreras del castillo marchándose de él pero solamente para suicidarse, dando un salto hacia el mar. La pasión ha sido demasiado fuerte para ella y no la ha transformado en algo positivo. Al tratar de alejarse de esta pasión para siempre ha dado lugar a su propia destrucción.

3.3.3.- *THE TIME OF THE ANGELS* (1966)

The Time of the Angels (1966) presenta una visión totalmente gótica donde el potencial para la transformación de la pasión ha desaparecido. Como Hannah, el sacerdote ateo Carel Fisher moldea la vida y los pensamientos de casi todos los demás personajes. Carel es consciente de la existencia de los otros a través del sadismo. Y así lo expresa:

> Only in the infliction of pain is the effect so contained in the cause as to convince of the existence of others.[99]

En otra ocasión le dice a Pattie, su amante y sirvienta: "Will you be crucified for me, Pattie?" a lo que ella responde, "Yes (....) I can bear pain (.....) I love you". Y se nos sigue narrando:

> She gripped his legs again, collapsed at his feet, her head pressing against his knees. She felt her tears brushsing against him.[100]

Carel le sigue diciendo:

> Pattie, my dark angel, I want to bind you in chains you can never break.[101]

Vemos, pues, como Pattie colabora masoquistamente para dar a Carel su papel dominante de jefe con respecto a su esclava Pattie. Ella solamente puede romper esas cadenas cuando se entera de que Carel mantiene relaciones íntimas con su propia hija Elizabeth y concluye que no puede soportar el sufrimiento de verles juntos. Este límite que pone a su masoquismo junto con el corto pero feliz periodo de amor con Eugene, el portero del rectorado, la da las fuerzas suficientes para marcharse a un campo de refugiados en África para prestar su ayuda. En Pattie, por lo tanto, será el amor, aunque no encauzado en una relación de pareja, y no la pasión, lo que triunfará finalmente.

En este mundo gótico la realidad que se nos muestra es la perversión de la pasión prohibida. El hecho de que Muriel vea esa realidad a través de una fisura en la pared y a su vez reflejado en un espejo sugiere su propia involucración en ello. Aunque no es culpable directamente, tiene parte de culpa al seguir ocultando el hecho y al fracasar en su intento de romper las ataduras con respecto a su padre, pues, para ella también su padre es un símbolo sexual. Recordemos además el sueño de imágenes fálicas, representando a su padre, que tiene. Vemos, por lo tanto, que Muriel comparte en parte la misma sexualidad primitiva que él encarna.

Hay otros ejemplos de sexualidad mal encaminada donde, por ejemplo, hay un primer motivo de venganza. Esto ocurre cuando Carel seduce a la esposa de su hermano Julian, naciendo de esta relación Elizabeth, para vengarse de la aventura que Julian tuvo con Anthea Barlow, a quien los tres hermanos -Carel, Julian y Marcus- amaron.

Otro ejemplo ya comentado es la atracción de Muriel hacia su padre reflejada en el repetitivo sueño con connotaciones fálicas que la acosa convirtiéndose casi en una obsesión.

Uno de los temas de esta novela, como hemos visto, es el incesto; motivo que fue muy utilizado por los escritores góticos del siglo diecinueve. Murdoch además lo pone en relieve para contrastar su preocupación con el bien y el amor como verdadero ejercicio de la imaginación y la fuerza, para ella perniciosa, de la fantasía. Este tema por ejemplo aparece en *The Monk* cuando los demonios transportan a Ambrosio a la cumbre de una montaña y le dicen que Elvira, a la cual él asesinó, era su madre, y que Antonia, a la que raptó y también mató, era su hermana.

Leslie Fiedler explica la obsesión gótica con el incesto de la siguiente forma :

> The guilt which underlies the Gothic and motivates its plots is the guilt of the revolutionary haunted by the (paternal) past which he has been striving to destroy; and the fear that possesses the Gothic and motivates its tone is the fear that in destroying the old ego-ideals of Church and State, the West has opened the way for the irruption of darkness: for insanity and the desintegration of the self.[102]

Murdoch claramente aporta una visión similar a Fiedler del tema; en un "tiempo de ángeles", cuando las creencias del pasado se han destruido y el yo se vuelve hacia la fantasía y el poder, el último crimen simbólico es el incesto, una doble ofensa contra el pasado paternal y contra el amor genuino e imaginativo. Para Murdoch la imaginación es similar a tener buenas intenciones para amar a los demás mientras que la fantasía es un concepto negativo basado en las falsas imágenes de egoísmo y de mal donde muchas veces vive sumergido el ser humano.

Por otro lado también son tradicionales del estilo gótico las naturalezas apasionadas ocultas por medio de la fachada del comportamiento social. Este es el caso de Marcus, que, después de que ha visto a Elizabeth y cuando Carel se la ha llevado a su cama, aunque Marcus lo ignora, éste, una vez que ha llegado a su casa, pensará en Elizabeth y las imágenes de ésta

> followed Marcus to his bed and hung above his sleep.[103]

Aparece la idea de que el amor sólo es posible en la infancia de uno. Muriel recuerda cuando era niña y existía un gran lazo de amor entre ella y su padre. Pattie también recuerda el amor en su infancia :

> Her mother (....) once provided a sort of love. (.....) which the adolescent Pattie recalled with an uncomprehending, wisfulk gratitude.[104]

Y de Eugene se nos dice que vivió una infancia buena pero que en su etapa adulta ha carecido de amor. El amor hacia su hijo Leo fue fácil y feliz en la infancia de éste pero después no amó a su esposa, y a Pattie es a la única que ha querido en su etapa madura. Todo esto sugiere que en el mundo gótico sólo existe el amor en la infancia y que los problemas surgen cuando se pasa a la sexualidad adulta, la cual sólo conlleva pasión destructiva y donde los lazos del amor, que existían en la infancia, desaparecen.

Haciendo un balance de las tres novelas en cuestión podríamos decir que mientras en *The Bell* Murdoch nos transmite que la sexualidad allí no se transforma en algo positivo porque la gente se niega a admitirla, simbolizando así por medio de las secuencias góticas la intrusión de lo sexual en la vida diaria, intrusión cuyo reconocimiento puede conducirnos al amor; en el caso de *The Unicorn* y *The Time of the Angels* aparece un miedo creciente, donde, dentro del contexto gótico, la sexualidad sólo se puede admitir dentro de una forma sadomasoquista y egoísta, con las exigencias de un mundo interior que niegan la existencia de la realidad exterior. En todas ellas emergen los obstáculos con los que tropiezan los seres humanos para conseguir vivir debidamente en pareja o comunidad. Al estudiar cronológicamente estas tres novelas de carácter gótico, el tono, como hemos visto, es cada vez más pesimista. *The Time of the Angels* es la más pesimista de las tres.

Murdoch, en su siguiente novela, *The Nice and The Good* (1968), dejará de utilizar la versión gótica de la sexualidad como base para las relaciones adultas de pareja y explorará otras formas de amor y sexualidad. En esta novela nos describirá un mundo predominantemente realista donde un hombre y una mujer realmente se enamoran y se casan, uniendo sus ideales por medio del amor. No todas sus novelas siguientes serán tan optimistas como ésta pero, excepto en *Bruno's Dream* (1969), posterior a *The Nice and the Good*, Murdoch abandonará los elementos góticos como base para la sexualidad y sólo seguirán apareciendo esporádicamente en sus novelas posteriores dando un cierto aire de misterio, como por ejemplo, en su obra más reciente, *Jackson's Dilemma* (1995).

3.4.- EL ROMANTICISMO POSITIVO Y NEGATIVO EN SUS NOVELAS GÓTICAS.

Ya vimos que Murdoch establece una clasificación de sus novelas llamándolas 'open', novelas donde aparecen personajes más accidentales, con vida autónoma y libres; y 'closed', novelas donde ya había una idea preconcebida que se traduce en casi una alegoría o simbolismo gótico a través de conceptos filosóficos, y donde todos los personajes se mueven en la misma atmósfera cerrada del argumento. Mientras que gran parte de sus novelas 'abiertas' como *The Bell, An Unofficial Rose,* o *The Nice and the Good* ilustran su romanticismo positivo, es decir, ese aspecto del romanticismo que enfatiza la admiración al descubrir el mundo externo a través de bondad, amor e imaginación, las novelas góticas por el contrario, que son novelas 'cerradas', ilustran su romanticismo negativo, es decir, el desarrollo del yo interno como única guía del hombre para su moral, la cual aparece equivocada, con el resultado solipsista que separa al hombre de los otros y de la sociedad en general. En otras palabras, lo que se produce es una degeneración romántica de la verdad.

Según Murdoch en *The Sovereignty of Good,* el romanticismo tendía a transformar la idea de la muerte en la de sufrimiento para redimirse pero este sufrimiento se va a convertir en formas falsas.

> (.....) romanticism tended to transform the idea of death into the idea of suffering. To do this is of course an age-old human temptation. Few ideas invented by humanity have more power to console (.....) To buy back evil by suffering in the embrace of good: what could be more satisfying, or as a romantic might say, more thrilling?[105]

Hannah, por ejemplo representa ese impuro intento romántico de falsa virtud. Otras veces esta degenaración romántica se puede convertir en relaciones sadomasoquistas como vimos, por ejemplo en las relaciones entre Carel y Pattie de *The Time of the Angels* o entre Gerald y Hannah de *The Unicorn.* Por otro lado, a pesar de esa falsa virtud, se deja notar un anhelo misterioso romántico de redención, reflejado por ejemplo en la heroína gótica Hannah:

> She was in some mysterious way, it seemed, totally resigned, almost as if she were condemmed to death or already dead (.....)What kind of resignation, he could never come quite to decide: whether she had given in to Peter, or to duty, or to God, or to some fancy of her own; whether it was a great virtue in her or a remarkable vice. For it was certainly something extreme: something which(....) he ought not to try to disturb with flimsy ideas of happiness and freedom.[106]

Después veremos como la misma Hannah se confiesa diciendo a los que viven con ella:

> It was you belief in the significance of my suffering that kept me going (.....)But I had no real suffering.[107]

Sin embargo, también existe en algunos casos dentro de la novela gótica de Murdoch un romanticismo positivo reflejado en algunos personajes como Pattie de *The Time of the Angels*, al enfatizarse el poder regenerador del descubrimiento del mundo exterior a través de bondad, amor e imaginación. Pattie perdonará a los demás las injurias de las que ha sido objeto y romperá con su pasado para descubrir en África a los más necesitados a través de su entrega. El interés de Murdoch por la imaginación verdadera como la clave del hombre para descubrir y amar a los demás nos recuerda lo que Alfred Kazin en *The Portable Blake* llama al gran tema del trabajo de Blake, por ejemplo en la introducción a *The Songs of Experience*, la búsqueda de la imaginación que, según apunta en su libro,

> has been lost and will be found again through human vision.[108]

Siguiendo con las teorías románticas de la percepción, las escenas repentinas en las novelas de Murdoch de descubrimiento, como la visión de Muriel, de *The Time of the Angels*, del cuerpo desnudo de su padre, Carel, abrazado al de Elizabeth se pueden considerar como estratagemas para sacudir a la mente del auto-engaño en el que estaba sumida y así percibir la auténtica verdad que se esconde tras los demás; en este caso, como Pattie, de la misma novela dice, para percibir "the face of evil as a human face". El mal que hay en Carel, por lo tanto, es el resultado de sus errores mentales y morales que se han originado por su inadecuada imaginación- lo que Blake llamaría imaginación perdida y Murdoch fantasía.

Vemos, pues, como lo gótico tiene un importante lugar en la novelística y pensamiento de Murdoch, aunque su uso ha sido menospreciado por algunos críticos como Linda Kuehl. Con ello ha expresado lo que siente que son los fracasos morales de la época por medio, por ejemplo, de la iglesia en ruinas como emblema del colapso del sistema de valores tradicionales y del fracaso de la religión convencional para curar las enfermedades espirituales y morales de la época; de los incestos como la extensión diabólica del egoísmo y el solipsismo; y del hechicero o sacerdote faustiano como

manifestación del hombre moderno existencialista que define sus propios valores e ideales en un mundo carente de Dios y a falta de una comunidad de hombres que debería estar basada en el amor y respeto mutuo.

El uso consciente de estas imágenes hace que estas novelas sean centrales en el trabajo de Murdoch y en la historia de la evolución de la literatura gótica. En estas novelas se muestra la imposición de una forma constante parecida o la implantación de pautas fijas contra la contingencia, tanto en la temática y la caracterización de personajes como en la estructura de las novelas. Pero ya hemos visto que queda justificado el hecho de que haya un alejamiento con respecto a personajes y ambientes más accidentales y libres que Murdoch siempre ha defendido que debería contener toda novela para darnos autenticidad, y que es característico de sus novelas 'abiertas', ya que estas novelas góticas encarnan problemas de solipsismo, aislamiento y poder, que se brindan a la creación de este tipo de novelas, que, por otro lado, están llenas de gran intensidad dramática. Si estas novelas son cruciales para la comprensión del tratamiento que Murdoch da a las fuerzas del mal y a los peligros de la fantasía, en las que veremos en el capítulo siguiente dedicado a la influencia de Shakespeare se enfatiza principalmente la imaginación del hombre a través del arte y el amor para poderse redimir.

Notas

[1]Kuehl, Linda. "Iris Murdoch: The Novelist as Magician. The Magician as Artist" *Modern Fiction Studies* xv, nº 3, Purdue University, Lafayette, Indiana (Otoño 1969), pp. 348, 353 y 360.

[2] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*, (Penguin Books, 1993), p 151.

[3] Sade, Marqués de, "Reflections on the Novel" en *The 120 Days of Sodom and Other Writings*, Austryn Wainhouse and Richard Seaver (New York: Grove Press, 1966), p.109.

[4] Ibid., p. 109.

[5] Murdoch, Iris. " Discussion sur *The Unicorn*", *Gaéliana* no. 5, (1983), p. 203.

[6] Chevalier, Jean-Louis (ed.) Universidad de Caen: Centre de Reserches de Littérature et Linguistique, *Recontres avec Iris Murdoch*, (1978), p. 85.

[7] Murdoch, Iris. *The Time of the Angels*, (Penguin Books, 1968) p. 19.

[8] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op.cit. , p.52

[9] Murdoch, Iris. *The Sublime and the Beautiful Revisited*, (Yale Review, vol. 49, Winter, 1959), p. 270.

[10] Murdoch, Iris. *The Time of the Angels*, op., cit., p.21.

[11] Ibid, p. 22.

[12] Ibid., p. 179.

[13] Ibid, p. 157.

[14] Ibid, 170.

[15] Ibid, pp. 172, 173.

[16] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., p. 82.

[17] Frank, Joseph. "Reaction as Progress: Thomas's Man *Doctor Faustus*": *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*, (New Brunswick, N.J. Rutgers University Press, 1963) , p. 137.

[18] Murdoch, Iris. *The Time of the Angels*, op., cit., p.173.

[19] Ibid, p.173.

[20] Ibid, pp.173-174.

[21] Ibid, pp.173-174.

[22] Ibid, pp.172, 173 y 174.

[23] Ibid, p. 134.

[24] Ibid, p. 53.

[25] Ibid, p.163.

[26] Ibid, p. 74.

[27] Ibid, p. 15.

[28] Ibid, p. 108.

[29] Ibid, p. 40-41.

[30] Ibid, p. 100.

[31] Ibid., op. cit., p. 131.

[32] Ibid, p. 97.

[33] Ibid, p. 31.

[34] Ibid, pp. 32/33.

[35] Ibid, p. 138.

[36] Ibid, p. 132.

[37] Ibid, p. 35.

[38] Ibid, p. 43.

[39] Ibid, pp. 221-222.

[40] Ibid, p. 222.

[41] Ibid, p. 42.

[42] Ibid, p. 68.

[43] Murdoch, Iris. *The Flight from the Enchanter* (Penguin Books, 1962) p. 35.

[44] Ibid, p. 190.

[45] Ibid, p. 31.

[46] Ibid, p. 33.

[47] Ibid, p. 280.

[48] Ibid, p. 253.

[49] Murdoch, Iris. *The Unicorn,* (Harmonsworth, Penguin Books), p. 261

[50] Ibid, pp. 98-99.

[51] Ibid, p. 219.

[52] Sullivan, Zohreh T. "The Contracting Universe of Iris Murdoch Gothic Novels." *Modern Fiction Studies*, XXIII, (Invierno 1977-8), p. 564.

[53] Murdoch, Iris. *The Unicorn*, op., cit., p. 197.

[54] Ibid, p. 51

[55] Murdoch, Iris. *The Message to the Planet.* (Harmondsworth: Penguin Books), p. 285

[56] Ibid., p. 300.

[57] Murdoch, Iris. *The Italian Girl.* (Penguin Books, 1967), p. 12

[58] Ibid, p. 23.

[59] Ibid, p. 30.

[60] Ibid, p. 82.

[61] Ibid, p. 160.

[62] Ibid, 170.

[63] Ibid, 170.

[64] Murdoch, Iris. *Bruno's Dream* (Harmonsworth: Penguin Books, 1970), p.156.

[65] Ibid, pp. 295-296.

[66] Ibid, p. 308.

[67] Ibid, pp. 304-5.

[68] Murdoch, Iris. *Jackson's Dilemma* (Harmondsworth: Penguin Books, 1996), p. 79

[69] Ibid., p. 3.

[70] Ibid., p. 10

[71] Ibid., p. 45.

[72] Ibid., p. 46.

[73] Murdoch, Iris. *Nuns and Soldiers*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1981), p. 276.

[74] Ibid., p. 368.

[75] Murdoch, Iris. *A Word Child*, (Harmonsworth: Penguin Books, 1976), pp. 33 y 45.

[76] Murdoch, Iris. *The Good Apprentice*, (Harmonsworth: Penguin Books, 1986), p. 1

[77] Ibid., pp. 124, 151, 200, 201.

[78] Murdoch, Iris. *The Message to the Planet*, op., cit., p. 300

[79] Wilson, Dorothy A. "Solipsistic Sexuality in Iris Murdoch's Gothic Novels" *Renascence*, XXXIV, (Otoño 1981). p.54.

[80] Murdoch, Iris. *The Bell*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1962), p. 235

[81] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., p. 68.

[82] Murdoch, Iris. *The Bell*, op., cit., p. 10.

[83] Ibid, p, 209

[84] Ibid., p. 267

[85] Ibid., p. 221

[86] Ibid., p. 258.

[87] Murdoch, Iris. *The Unicorn*, op., cit., p.32.

[88] Ibid, p. 219.

[89] Rose, K. Entrevista a Murdoch en *Shenandoah*, 19 (Winter 1968), p. 15

[90] Murdoch, Iris. *The Unicorn*, op., cit., p. 43.

[91] Ibid, p. 41

[92] Ibid., p. 48.

[93] Ibid., p. 73.

[94] Ibid., p. 110-111.

[95] Ibid., p. 268.

[96] Ibid., p. 233.

[97] Ibid., 224.

[98] Ibid., p. 224.

[99] Murdoch, Iris. The Time of the Angels, op., cit., p. 172.

[100] Ibid., p. 157.

[101] Ibid,. p. 157.

[102] Fiedler, Leslie., op., cit., p. 109.

[103] Murdoch, Iris. *The Time of The Angels* , op., cit., p. 20

[104] Ibid., p. 24.

[105] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., p. 82.

[106] Murdoch, Iris. *The Unicorn*, op., cit., p. 73

[107] Ibid., p. 219

[108] Kazin, Alfred. Introducción a *The Portable Blake*, (New York, The Viking Press, 1959) p.141.

4.- SU MODELO SHAKESPEARIANO

Shakespeare´people (.....) are (.....) secure inhabitants of an art which comprehends human nature from its deepest evil to its highest good, together with its funiness, its happiness and beauty.(...)Shakespeare´s great intelligence and high moral and religious understanding are otherwise on display, transformed by the poet into densely particular work. The plays are pre-eminently about the difference between illusion and reality, and the battle between good and evil.(...) Here is exhibited the problem of truth in art (....)What Shakespeare shows us is a teaching which is conveyed by the highest art.

IRIS MURDOCH. *Metaphysics as a Guide to Morals.*

4.1.- EL LEGADO DE SHAKESPEARE EN MURDOCH

Sin lugar a dudas Iris Murdoch es una gran admiradora de Shakespeare y aplaude su facilidad para combinar lo estético con lo moral. De alguna manera el intento de reconciliar las exigencias de la forma con los fenómenos contingentes de la realidad es conseguido con gran éxito por Shakespeare; los personajes que se encuentran aparentemente fuera del argumento, tienen, sin embargo, una vida propia que el lector siente que es importante pues también apoyan y se refieren al argumento central. Murdoch ha sabido captar esta idea reflejándola en algunas de sus novelas como *An Accidental Man* o *A Fairly Honourable Defeat.*

Uno de los problemas con los que se encuentra Murdoch es el de cómo el arte puede vencer su propia falsedad al reflejar la realidad; en otras palabras, lo que Murdoch quiere conseguir es presentar la realidad contingente dentro de los requisitos formales del arte sin que este particular aspecto sea entendido como simbolismo. Esto, para Richard Todd en su libro *Iris Murdoch: The Shakespearian Interest,* tiene que ver con lo que él denomina "plausability", es decir, acciones y acontecimientos improbables que ocurren de tal forma que parecen plausibles de la línea argumental. En otras palabras Todd define el término como "life-like tolerance of the unlikely".[1] Además Iris Murdoch admira de Shakespeare el hecho de que tolera sus destinos. Esta tolerancia, pues, tiene que ver con ser capaz de percibir, y retratar, por medio del arte, lo improbable; la creación del personaje está relacionada con la habilidad de percibir, y retratar en arte, "the life-like" o la similitud con la vida. La analogía es tan cercana que podemos ver el mundo del artista como nuestro. El mérito es el de la plausibilidad.

Murdoch también admira de Shakespeare no solamente su habilidad para crear y tolerar lo que considera como "real people" sino también su uso de una retórica que no obstaculiza el estilo de los respectivos personajes.

Convendría antes de continuar, hablar de las objeciones más frecuentes que se hacen a sus novelas. Principalmente son su preferencia por el melodrama y la fantasía por un lado, y su familiaridad obvia con un estrecho abanico social, por otra.

Con respecto al uso de la fantasía y el melodrama, Murdoch trata de utilizarlo para poder crear la plausibilidad que tanto admira en Shakespeare: por ejemplo, el episodio

que aparece en *The Sandcastle* cuando Donald, el hijo de Bill Mor, uno de los protagonistas, al sentirse incomprendido planea por rebeldía escalar la torre más alta de su colegio, donde Mor es profesor, hasta llegar a la parte más alta, poniendo así su vida en peligro. Este acontecimiento incluye una elevada dosis de fantasía aunque mientras que lo estamos presenciando nos resulta verosímil. Por otro lado es un episodio inesperado tanto para el lector como para los protagonistas más centrales de la novela, pues, al estar éstos egoístamente encerrados en sus propios problemas, han sido incapaces de percibir los de Donald. Episodios de similares características aparecen en *The Nice and The Good* y *The Unicorn*. Para R. Todd en su libro mencionado, el problema radica en que el lector terminará percibiendo estos episodios como si tuvieran un contenido simbólico Aquí la torre y la escalada podrían simbolizar la rebeldía, el poder, la grandeza, el deseo de ser importante y protagonista. Por el contrario lo ideal sería captar estos episodios contingentes como reales y no como simbólicos.

Por otro lado la limitación de estratificación social, comparándola en este sentido con Jane Austen, da un aire bastante irreal a los personajes que se sitúan en los límites de esta estratificación como la pomposidad de Los Monckleys en *An Accidental Man* o la extremada miseria de Beautiful Joe en *Henry and Cato*, pero sin embargo en *An Accidental Man* el sentido de la extensión social convence, ya que esta novela incluye una serie de estratagemas, como el uso de un coro de personajes con vida propia y el uso de cartas, que contribuye a sugerir un cuadro más extenso de lo que realmente se ha ofrecido.

Pero con la excepción de *An Accidental Man* y algunas de las novelas de los setenta y ochenta como *A Fairly Honourable Defeat* o *The Black Prince*, donde hace similar uso de personajes fuera de la acción principal, Murdoch sabe que, aunque en teoría está convencida de que el novelista debería presentar una perspectiva lo más amplia posible tanto a nivel social como cultural, en la práctica su ingenio no se extiende tan ampliamente y se siente cómoda con la clase media-alta y con intelectuales dentro del mundo de las artes o la filosofía y, por lo tanto, utiliza una serie de estratagemas como hemos visto, coro, correspondencia mediante cartas, para dar un aspecto que reduzca la importancia del problema.

Murdoch reconoció antes de publicar su primera novela la difícil tarea de reconciliar forma artística y contingencia que represente la realidad. En su libro *Sartre, Romantic Rationalist* (1953), que apareció por primera vez en 1953, al comentar sobre La *Nausée*, de Sartre, dirá:

> The doubter sees the world of everyday reality as a fallen and bedraggled place(.....)What does exits is brute and nameless, it escapes from the scheme of relations in which we imagine it to be rigidly enclosed, it escapes from language and science, it is more and other than our description of it.[2]

Hay dos aspectos de visión cómica que Murdoch ha tomado de Shakespeare. Uno es el uso de terminar festivamente la novela uniendo a varias parejas de amantes, como los emparejamientos finales de *The Nice and the Good* o *Jackson's Dilemma*; y el otro es la aparición de la figura del hechicero, como Mischa Fox de *The Flight from the Enchanter*, que dirige o manipula a los que le rodean, muchas veces con el consentimiento (por ej. Rosa Keepe) o participación (por ej. Calvin Blick) de otros.

La influencia de Shakespeare en la novelística de Murdoch se puede trazar a partir de *A Severed Head* aunque hay algún aspecto en *The Flight from the Enchanter*. Sin embargo, en las novelas desde *The Nice and the Good* (1968) hasta *The Black Prince* (1973), la influencia de Shakespere reaparece de una forma donde Murdoch exhibirá de forma especial sus talentos, culminando éstos con la publicación de *The Sea, the Sea* (1978).

Iris Murdoch en conversación con Malcolm Bradbury en Febrero de 1976 declaró que el encanto de Shakespeare, que debería interesar a cualquier novelista contemporáneo, radicaba en su perfecta combinación de "real character and magical pattern".[3] Estas dos características normalmente no coexisten y Murdoch reconoce que frecuentemente se ha dejado vencer por las tentaciones de la forma sacrificando al personaje. Piensa que este fallo lo comparte con sus novelistas contemporáneos, y se pregunta si este fallo es simplemente una cuestión de incompetencia novelística contemporánea, o si es posible detectar razones subyacentes en la historia del lenguaje y el pensamiento desde la época de Shakespeare por las que aparece una incapacidad para combinar personaje y estructura. En su libro *The Sovereignty of Good* Murdoch expone lo que ella considera que debe ser representado por medio de la forma artística; esto es; una concepción de la vida humana en el universo que ella describe poco halagüeñamente como sigue:

> (...)There are properly many patterns and purposes within life, but there is no general and as it were externally guaranteed pattern or purpose of the kind for which philosophers and theologians used to search. We are what we seem to be, transient mortal creatures subject to necessity and change (....) Our destiny can be examined, but it cannot be justified or totally explained. We are simply here.[4]

Pero esto no es todo. Murdoch en el mismo libro nos ofrece lo que ella admite ser "a rather depressing description" del alma humana en relación no sólo con su idea del universo sino también con su trato con otras almas humanas:

> The psyque is a historically determined individual relentlessly looking after itself. In some ways it resemble a machine; (.....) it is predisposed to certain patterns of activity. The area of its vaunted freedom of choice is not usually very great. One of its main pastimes is day-dreaming. It is reluctant to face unpleasant realities. Its consciousness is not normally a transparent glass through which it views the world, but a cloud of more or less fantastic reverie designed to protect the psyque from pain. It constantly seeks consolation, either through imagined inflation of the self or through fictions of theological nature. Even its loving is more often than not an assertion of the self.[5]

Resumiendo los dos textos anteriores Murdoch siente que hay un egoísmo natural y una ausencia de sentido o propósito general en el universo. Pero para Murdoch ese egoísmo y esa falta de sentido no son asuntos consoladores, y es idealmente la labor del arte representarlos de un modo que no consuelen falsamente por su forma, aunque todo consuelo nos involucra en la creación de formas:

> Almost all art is a form of fantasy-consolation (...).[6]

Un ejemplo claro es la resolución que da Murdoch en *The Sandcastle* cuando se consigue milagrosamente finalmente salvar a Donald del peligro, condición que no sólo consuela a Donald, a su padre, Bill Mor, y a otros personajes, sino al mismo lector y al autor.

Pero es posible concebir una forma que, según Murdoch, no es básicamente el resultado del consuelo. Shakespeare es uno de los pocos artistas que normalmente consigue, en su opinión, ofrecer forma artística que no es consoladora.

Esta idea de forma no consoladora apareció anteriormente en 1961 en su artículo *Against Dryness* donde remarcó:

> Real people are destructive of myth, contingency is destructive of fantasy(....).[7]

Murdoch, siguiendo el ejemplo de Shakespeare, nos ha querido mostrar los requisitos de una forma no consoladora a través de Bradley Pearson en su novela *The Black Prince*, especialmente a través de los comentarios que hace acerca de Hamlet. Es evidente que a través de estos comentarios se esconde el pensamiento de la autora.

Hablando de los autores o productores de obras de arte, Murdoch también dice en *The Sovereignty of Good* que uno de los criterios para que haya buen arte es que debería ser impersonal de forma que evitara proyectar "personal obsessions and wishes"[8] del propio autor o artista. En este logro yace la habilidad para presentar la realidad. Por lo tanto para presentar la realidad se necesita una forma que no consuele ni al personaje ni al autor, y de esa forma surgirán personajes reales.

Pero incluso en Shakespeare hay lapsus, aunque raros, de obsesión personal, y que, según Murdoch, en *The Sovereignty of Good*, son ejemplos de masoquismo que es

> the artist´s greatest and most subtle enemy.[9]

Bradley Pearson de *The Black Prince* comenta la pérdida de grandeza total de *Hamlet* sugiriendo que en esta obra, y en menor grado también en los *Sonnets*, Shakespeare se revela en lo que equivale a una obsession personal. Al hablar de la obsesión de Shakespeare, Pearson revela, como se muestra en el siguiente apartado, gran parte de la suya. Lo que aprendemos de *Hamlet* en *The Black Prince* es de gran interés ya que sugiere que esta revelación del yo de Shakespeare, aunque masoquista, de alguna forma no está reñida con la idea de que *Hamlet* es un logro artístico supremo.

4.2.- INFLUENCIA DE *HAMLET* EN *THE BLACK PRINCE*.

No hay duda de que la alusión a *Hamlet* en *The Black Prince* es extraordinariamente compleja, en parte porque nunca estamos completamente seguros en qué medida relacionar el personaje de Hamlet con el mismo Bradley Pearson, escritor de cerca de sesenta años que se siente bloqueado para escribir y necesita una inspiración; o con Julian Baffin, la hija de veinte años del amigo de Pearson, Arnold Baffin, también escritora como Bradley Pearson. En esta novela la energía del Eros juega un papel muy importante. Murdoch relata la vida de un artista, Bradley Pearson, cuyo trabajo literario ha sido impactado por Eros. Esta novela explora la energía de la libido como la base de la experiencia artística, erótica y espiritual. Aparecen meditaciones sobre la creatividad literaria junto a comentarios freudianos acerca del complejo de Edipo.

Murdoch encuentra a Freud tan útil en su trabajo como a Platón pues ambos, según ella:

> see love as Energy. Libido can be good or bad but it is essentially sexual. Of course it can be dangerous or creative to fall in love.[10]

Esta novela, a pesar de presentar un alto contenido de relaciones afectivas en relación a la moral, ya no aparece en el capítulo sexto, que analiza este tema, debido a la fuerte influencia de Shakespeare y, más concretamente de *Hamlet* que aparece en ella, y que considero más fundamental, razón por la que aparece primordialmente en este capítulo.

4.2.1.- LA FANTASÍA COMO BLOQUEADORA DE LA PERCEPCIÓN DE LA REALIDAD. CONFUSIÓN SEXUAL Y MASOQUISMO.

Tanto *The Black Prince* como *The Sandcastle* comparten el mismo tema del enamoramiento y al mismo tiempo una visión de las obligaciones morales que tal enamoramiento impone. Lo que Pearson muestra a su lector obsesivamente en *The Black Prince* es muy similar a lo que el portavoz filosófico de Murdoch, el profesor de arte Bledyard de *The Sandcastle*, dice a Mor acerca de su cariño hacia la joven artista Rain Carter. Bledyard hablará de la incapacidad de Mor para "aprehend the distinct being"[11] de su esposa o de su amada. Esto parece un acertado juicio de la incapacidad de Pearson también.

El príncipe negro, en una de sus interpretaciones, se refiere al "Black Eros" que Bradley menciona, la fuerza sexual y creativa que le permite escribir la novela. En el transcurso de la novela Pearson, divorciado de Christian, se enamora de Julian. Este enamoramiento responde según Richard Todd, en su artículo *The Plausability of The Black Prince*, a razones fetichistas; pero también responde a razones de la propia naturaleza un tanto bisexual de Pearson. Francis Marloe, ex-cuñado de Pearson, comenta que Pearson se encuentra con Julian por primera vez cuando va vestida de tal forma que Pearson la confunde con un chico. También comenta que Pearson revela haberse enamorado de ella después de una charla que le dio sobre la obra de teatro durante la cual se da a conocer que Julian una vez representó el papel de Hamlet, y que Pearson consigue, la única vez en la novela, relaciones sexuales con Julian cuando ella, para gastar una broma, se viste elegantemente con la indumentaria de Hamlet. Quizás el carácter andrógino de Julian, presente tanto en su nombre como en su forma de vestir, la muestre, al mismo tiempo, como la amante masculina y femenina de Pearson.

Parece que Pearson de quien se ha enamorado realmente no es de la persona que hay dentro de Julian, sino de su exterior, como de un ser similar a Hamlet exteriormente que le sirve de musa de inspiración para darle energía en su creación literaria. Este deseo

de creatividad se funde con su deseo sexual por Julian.Y todo ello es lo que le dirige a querer transcender ese deseo en una unión también espiritual e intelectual. Vemos, pues, como aparece un Eros tridimensional.

Hamlet ha provocado interpretaciones freudianas, tanto por el comportamiento de Hamlet como del mismo Shakespeare. Es la clásica ilustración del complejo de Edipo: Hamlet está enamorado de su madre, quiere asesinar a su padre, no se atreve a matar al padre sustituto que ha asesinado a su propio padre y por lo tanto encuentra todos los problemas sexuales confusos y su propia existencia problemática. Bradley Pearson apoya también una visión freudiana de confusión sexual, y afirma que Shakespeare fue homosexual. El propio comportamiento sexual de Bradley- y el de otros personajes en la novela- es un tipo de parodia de esta visión de Shakespeare. En las obras de Shakespeare los personajes femeninos eran chicos vestidos como mujeres. En sus sonetos llama a su amante como "the master - mistress of my passion". Julian, con su nombre que se puede aplicar tanto a tanto a un hombre como a una mujer, representa la confusión sexual en la que Pearson se encuentra; es ese "master-mister my passion" al que Shakespeare aludía en sus sonetos.

Dentro de esta confusión sexual, la tendencia de Pearson a la homosexualidad se ve reflejado en momentos de crisis también, cuando sale deprisa de su casa y observa hacia arriba a la torre en forma fálica de la oficina de correos.

Francis Bacon, homosexual, es fiel seguidor de Pearson. Es una figura similar al también homosexual Opium de *The Sea, The Sea.* Ambos son fieles seguidores de los artistas Pearson y Charles Arrowby respectivamente.

La visión de Pearson en los acontecimientos de su narrativa, pues no olvidemos que es él el que narra en primera persona, es altamente masoquista, aunque si este masoquismo es comparable con el de Shakespeare en *Hamlet* es una cuestión interesante. El masoquismo de Pearson culmina para el lector en el episodio, hacia el final de la novela, en el que Arnold Baffin finalmente descubre a Pearson y a su hija Julian en su remota 'luna de miel', primordialmente para llevarse a Julian. Arnold es el primero en contar a Julian el suicidio de Priscilla, la hermana de Pearson, acontecimiento que el mismo Pearson ya conocía desde la tarde previa. Francis había conseguido contactar con Pearson por telegrama, pidiéndole que le llamara por teléfono, y cuando Pearson regresa de hacer esta llamada recibiendo la confirmación de la noticia, encontró a Julian vestida como Hamlet. Su hermana muere y él, según Arnold, "won't leave his love-making".

Para él es "a man totally callous." El lector puede que vea en ese momento a Pearson sexualmente liberado. La aventura, ciertamente, comienza a parecer sospechosamente como "the sexual gratification of an elderly man."[12]cuando Arnold inadvertidamente revela a Julian que Pearson también le había engañado acerca de su edad. Las protestas de Pearson se verán ahora como inevitables en un momento de impotencia; su breve periodo de poder ha terminado, el hechizo ha terminado, y Arnold le ha abatido completamente.

En esta situación se nos invita a ver a Julian como Hamlet, y el contacto de Pearson con ella en este papel como temporalmente estimulante, proporcionándole el ímpetu para resolver su "writer´s book". Julian en este sentido se puede presentar como su inspiración para desarrollar su capacidad literaria. Sin embargo el retraso de Bradley en embarcarse en la escritura, y en particular las dudas que sobre ello ofrece, pueden recordarnos también la conducta de Hamlet.

En *Hamlet* se puede observar que el argumento principal y el argumento secundario están orgánicamente unidos de tal forma que en el argumento la muerte del padre de Hamlet produce la propia agonía mental de Hamlet, y en el sub-argumento la muerte del padre de Ofelia, Polonius, a manos de Hamlet, produce la locura de Ofelia. A Hamlet se le proporciona, por lo tanto, un medio por el que su sufrimiento se puede considerar desde una perspectiva tolerable, ya que se le da la oportunidad de preocuparse por el de Ofelia; en cierto sentido la obra es acerca de los esfuerzos de Hamlet para darse cuenta de ésto, y, ciertamente, uno de los efectos cruciales del enfrentamiento en el cementerio con el hermano de Ofelia, Laertes, doblemente afligido por las muerte de su padre y hermana, es finalmente provocarle debido a su incapacidad para que tome una decisión y actúe.

En *The Black Prince* dos parejas de personajes están unidos de modo similar a través del personaje central, Bradley Pearson; éste y su hermana Priscilla están ligados por la ex-mujer de Pearson, Christian, y el hermano de ésta, Francis. Ni Christian ni Francis proporcionan a Pearson la posibilidad de modificar su conducta prestando atención a los demás, como Ofelia y después Laertes hacen en el caso de Hamlet. En su lugar el ex-marido de Priscilla, Roger, y su joven novia Marigold realizarán esta función. Mucho de lo que Pearson observa le causará repulsión y enfado e incluso esta repulsión llegará a convertirse, en el caso de su hermana Priscilla, en olvido. Y nunca presta 'atención', palabra favorita de Murdoch aplicada a la percepción, a la relación existente entre Marigold y Roger en el sentido de que no aprende nada de esta observación para aplicarlo a su relación con Julian. Tanto ésta como Marigold son mucho más jóvenes que

sus respectivos amantes Pearson y Roger, y ninguna de las relaciones está basada en un amor verdadero.

Mientras que Hamlet, en el acto V, escena I, finalmente sale de su pasividad y reacciona prestando su atención a Ofelia y a Laertes; Pearson, aunque enfrentado con el mismo material como objeto de atención, no evoluciona en este sentido, fracasa en este reto de vencer su egocentrismo para preocuparse por otros, y reincide en la auto-compasión.

Tanto Pearson como Hamlet están presentes en el centro de la narrativa. Y mientras que en el acto V, escena II, Hamlet confía en que su amigo Horacio debiera:

> report me and my cause aright (....) to the unsatisfied[13],

sin embargo, los personajes que en la posdata de la novela hablan sobre Pearson, darán una versión muy diferente y negativa con respecto a lo que Pearson nos narra. Todo ello unido a las alucinaciones del propio narrador, Pearson, hará que el texto de la novela sea terriblemente despiadado.

Otro punto en común entre Pearson y Hamlet es la aversión de ambos hacia los olores. Muy al principio de la novela Francis se refiere a:

> Pearson´s thing about smells[14].

En *Hamlet*, en el acto III, escena IV se nos comenta que Hamlet siente asco con respecto a:

> the rank sweat of an enseamed bed[15].

Pero mientras lo que pudiéramos llamar neurosis en el caso de Hamlet tiene un pase debido a sus circunstancias personales de la muerte de su padre y el nuevo matrimonio de su madre con su tío, el asesino de su padre, en el caso de Pearson no hay ninguna razón lógica para mostrar esta actitud. Esta obsesión simplemente la podemos considerar como un rasgo más del masoquismo implícito en su persona.

Los comentarios de Pearson sobre *Hamlet* ocurren cuando se destacan al mismo tiempo características del propio carácter de Pearson. Por ejemplo, según Pearson, Shakespeare habla más que en ningún otro sitio sobre sí mismo en *Hamlet* y Pearson

también nos habla sobre sí mismo en *The Black Prince*. Esto coincide cuando se trasluce un interés teórico por parte de la propia Murdoch, encarnando este interés en la persona de Pearson. El tipo de distinción entre Hamlet y Pearson que parece surgir de tales textos es que mientras el sufrimiento de Hamlet es simplemente presentado, se insistirá mucho sobre el de Pearson. Este desplegará mayor grado de masoquismo ya que se muestra impotente en su papel de escritor también.

4.2.2.- LAS FIGURAS PARENTALES

La analogía entre los dos trabajos es que ambos se pueden analizar, como he apuntado, desde un punto de vista freudiano analizando el complejo de Edipo en Hamlet y de Electra en Julian. Bradley, en la charla que da a Julian sobre la obra teatral le explica que Hamlet retrasa su acción porque en cierto sentido se identifica con Claudius, y es cruel a Ofelia porque la identifica con Gertrude:

> The unconscious mind delights in identifying people with each other. It has only a few characters to play with.[16]

En la misma charla Pearson le sigue exponiendo a Julian que Hamlet se siente culpable al condenar a Claudius a muerte por adulterio porque él en su subsconsciente desea dormir con su madre, y se siente culpable al condenarle a muerte por asesinato porque él, de nuevo en su subconsciente, deseaba matar a su padre.

En la novela también aparece un conflicto similar. Arnold claramente ama a su hija en tal grado que la aventura de amor de Bradley con ella le haga pensar que Bradley es un criminal, y el hecho en sí como una deshonra. Hay también en el amor que Julian siente hacia Bradley como una especie de desplazamiento de su amor hacia su padre, una expresión a través de un permisivo sustituto, Bradley Pearson, de lo que de otra manera sería un tabú. Finalmente cuando Julian escribe a Bradley una vez que decide terminar su relación con Bradley, le dice:

> I think I never made clear enough to you how much I love my father. (Perhaps he is *the* man in my life!).[17]

En este caso habría una identificación de Julian con Hamlet. Durante la pelea familiar de los Baffin- Arnold, su esposa Rachel y la hija de ambos Julian- que precede al encerramiento de Julian por su padre, Julian relata que su padre dijo gritando que Rachel, su madre, estaba celosa de ella; y que por otro lado su madre gritó que Bradley estaba enamorado de ella:

> he shouted that she was jealous of me, and she shouted that he was in love with me.[18]

Por las posdatas de Julian, Rachel y Loxias nos enteramos de que Julian y su madre llevan sin verse algunos años desde los acontecimientos de la novela. Su separación, pérdida de afecto y desavenencia es síntoma de esta doble rivalidad, tanto del amor por Arnold como por Bradley. Esta rivalidad, pues, tiene que ver con el compejo de Electra de Julian con respecto a su padre, que lo ha trasladado a Bradley y con la aventura que Julian tuvo con Bradley, al que admiró como a su padre. Una situación familiar aparece en la relación entre Ann y su hija Miranda, de *An Unofficial Rose*, que rivalizan por el amor del mismo hombre.

4.2.3.- REPETICIONES

Murdoch está de acuerdo con la visión pesimista de Freud ya que percibe

> the psyche as an egocentric system of quasi-mechanical energy, hard for the subject to understand or control.[19]

Esta energía es difícil de controlar porque su origen es misterioso y está en nuestro inconsciente y es la que produce acciones mecánicas, esto es, repetitivas a veces, donde nos dejamos llevar por nuestro egoísmo y nuestros deseos. Ya hemos visto como Murdoch a esta tendencia en el ser humano la llama 'máquina'. Dos de sus más claras manifestaciones son :

1) las sustituciones de parejas, como vimos en *A Severed Head, A Fairly Honourable Defeat* o veremos en *Nuns and Soldiers.*

2) las repeticiones:

a) Al cometer el mismo error varias veces como, por ejemplo, al principio y al final de la novela: Ésta comienza con una escena de violencia en el matrimonio Rachel-Arnold. Arnold llama por teléfono a su amigo Bradley Pearson para transmitirle que acaba de asesinar a su esposa con un golpe en la cabeza con el atizador para el fuego. Pero Baffin no ha conseguido matar a su esposa. Al final de la novela se repetirá una situación similar. Pearson recibirá otra llamada telefónica, pero ahora no de parte de Arnold sino de su esposa Rachel, manifestando que acaba de matar a su marido con el mismo atizador del fuego. Rachel había sido rechazada tanto por su marido como por

Pearson, de quien buscaba cariño y amor , ya que su marido no se lo daba. Pero es entonces precisamente cuando Pearson empieza su romance con su hija ; Julian. Esto da lugar a una cadena de amores no correspondidos: Rachel-Pearson-Julian. Un caso similar aparece en *A Word Child*, cuyo protagonista, Hilary Burde, mantendrá una relación adúltera con las dos esposas de su antiguo amigo.

b)Comportamientos semejantes en distintos personajes de la misma novela, mostrando la similitud de casi todos los seres humanos en cuanto a nuestro comportamiento egocéntrico, tentaciones, impulsos y limitaciones. Este último concepto aparece en *The Black Prince*, como se expone a continuación:

Después del asesinato de Arnold a manos de su esposa aunque después culparán a Person, su hija Julian, al igual que Ofelia de *Hamlet*, se volverá casi loca de amor por su padre muerto. Dentro de este contexto hay que observar que los argumentos secundarios de Iris Murdoch en esta novela son, como los de Shakespeare, variaciones de un tema central :

1.- En *Hamlet* el tío de Hamlet asesina al padre de éste y después el mismo Hamlet mata al padre de Laertes y Ofelia.

2.- En *The Black Prince*, hay variaciones de algunos temas: a) el amor de Arnold por Christian, ex-mujer de Pearson, refleja, aunque con diferencias, la relación de Bradley con la hija y la esposa de Arnold.

b)La tristeza y dolor de Priscilla, hermana de Bradley, es una variación de la de Rachel, esposa de Arnold.

c)Roger y su jovencísima amante Marigold guardan una relación similar a la de Bradley y Julian.

d) El enamoramiento de Rachel hacia Pearson es similar al de su hija Julian también hacia Pearson.

Aquí Murdoch lo que parece estar explotando es el hecho de que, como Bradley dice a Julian en el contexto de *Hamlet*, "The unconscious mind delights in identifying people with each other. It has only a few characters to play with". Julian dice

> So lots of actors have to play the same part.[20]

Iris Murdoch está jugando con el hecho de que todos los personajes se pueden reducir, en un nivel, al padre, la madre, el amante, y la víctima. Por lo que se refiere a la

gran obra de Shakespeare, Murdoch está mostrando en su novela como consecuencia de tales repeticiones tanto su destreza artística como su profundidad psicológica.

Tales identificaciones no importan demasiado porque el verdadero y más importante tópico de la novela es el hecho de incluir tal bajo Eros freudiano dentro de un alto Eros de capacidad creadora positiva donde las sustituciones y repeticiones del romance familiar edípico pierden importancia.

4.2.4.- MATRIMONIO Y ADULTERIO. AUSENCIA DE ATENCIÓN HACIA LA MUJER

The Black Prince presenta un panorama del sufrimiento de las mujeres de mediana edad que a las que se no se les presta la debida atención o se les rechaza. Esto se ve especialmente reflejado a través de Priscilla, la hermana del protagonista, Pearson, y a través de la esposa de Arnold Baffin, Rachel. Ambas tiene un nivel intelectual bajo y están casadas, por el contrario, con hombres de un nivel intelectual superior y con un exitoso trabajo. Ni Arnold, casado con Rachel, ni Roger, casado con Priscilla, se han detenido nunca a reflexionar acerca de las necesidades respectivas de sus esposas para llenar sus vidas.

Priscilla, debido a la indiferencia de su esposo, que además mantendrá una relación con la joven Marigol, todo el odio que siente, lo terminará volcando sobre ella suicidándose.

Rachel tiene tanta ira dentro de ella que la lanzará súbitamente sobre los hombres a los que ha amado, asesinando finalmente a su marido arremetiendo con un utensilio de cocina sobre su cabeza. Bradley irá rápidamente a la casa de sus amigos para ayudar y consolar a Rachel. Poco después a Pearson se le culpará del asesinato de Arnold ya que dejó sus huellas en el atizador y tratará de defender a Rachel. Pearson, al perdonar a Rachel e ir a la cárcel logrará redimirse. Bradley, de quien estuvo enamorada al no recibir cariño por parte de su marido, la perdonará al final a pesar de que ella le culpará a él del crimen. De esta forma su energía se convertirá en un alto Eros que le redimirá a pesar de ir a la cárcel. La perdona diciéndola:

> There must be, to create such a great hate, a considerable degree of love.[21]

Pearson, al ayudar a Rachel con su dolor por haber matado a su marido y cargar él con la condena en la cárcel, ha logrado olvidarse de él mismo para ver a alguien que sufre. A través de la pérdida de su egocentrismo ha alcanzado la verdad. El artista encerrado en sí mismo que vemos al principio de la novela y en las sesiones de literatura con Julian, no podría haber producido la novela que quería producir. En la cárcel también se redimirá por todo el dolor y abandono que causó a su hermana Priscilla. Ahora que ha aprendido a reconocer a los otros puede morir tranquilo de que su obra es auténtica.

El sufrimiento y la miseria en los que se encuentra Priscilla quedan claro:

> Priscilla was a brave woman. She sat alone in the morning manicuring her nails while tears came into her eyes for her wasted life.[22]

y de Rachel se dice que

> stays at home and moves the furniture about and broods.[23]

simbolizando el desesperado deseo de cambio de una mujer cuya única expresión es a través de las labores cotidianas de la casa.

Su marido, Arnold, le había quitado su autonomía y libertad como ser individual que puede progresar, ya que ni siquiera le había permitido trabajar fuera de casa. Ya hemos visto como el hecho que una mujer sacrifique su carrera profesional para dedicarse a su marido y a su hogar es una constante en muchas de las novelas de Murdoch como Hilda en *A Fairly Honourable Defeat,* o la madre de Harry en *The Good Apprentice.*

Priscilla ni siquiera tiene el afecto de su hermano, Pearson, que siente asco de su pesado cuerpo y de su fealdad cuando llora, característica del neurótico. Hamlet, también neurótico, siente asco de la sexualidad de su madre. Ya vimos que el suicidio de Priscilla tiene lugar cuando ni siquiera su hermano va a atenderla, tras la llamada telefónica de Francis de su estado, en momentos de gravedad como su gran ataque de nervios. Irónicamente prefiere continuar realizando el acto sexual con Julian y, curiosamente es cuando lo realizará con mayor potencia. Pearson finalmente admite que murió porque nadie en el mundo llegó a quererla.

Pearson, en los pocos momentos en que es perceptivo con respecto a su hermana, lo hace con aires de superioridad con respecto a ella, a quien menosprecia:

> Housepride may have contributed, at times, towards the saving of my sister, towards the saving of many women.[24]

En el caso de la relación entre Pearson y Julian hay cierta semejanza con respecto a las relaciones entre Priscilla y Roger y Arnold y Rachel pues Pearson no 'vio' a Julian como una persona real hasta que la vio como un objeto sexual. La consideraba como a una chiquilla simplemente hasta que se enamora de ella viéndola con el disfraz de Hamlet. La vida de Julian habría sido tan vacía como las de Rachel y Priscilla sino hubiera decidido ser escritora, que es lo que le mantiene con ilusión y como medio para realizarse como persona. su amor por la literatura es lo que le hace querer entablar conversaciones con Pearson, con más experiencia en el tema. A ambos les mueve un deseo de creación literaria.

Se lee a veces como si fuera una meditación sobre *Hamlet*, acto III, escena 1: "I say, let there be no more marriages."

1.- El matrimonio Baffin con su violencia emocional y física figura al principio. Debido a la poca atención de Arnold hacia su esposa y la poca delicadeza con que la trata no es de extrañar que se la describa de forma similar a la de Priscilla, con los ojos hinchados de llorar y con palabras de odio hacia su marido. Como premonición de lo que sucedería después se dice que su habitación

> breathed the flat horror of genuine mortality, dull and spiritless and final.[25]

Rachel dice con respecto a su marido Arnold, uniendo así su experiencia con las de todas las mujeres que han sido humilladas y destrozadas:

> He has taken my whole life from me (.....) I am as clever as he is. All men despise all women really. All women fear all men really. Ask any poor woman in the slums. I shall never forgive him.[26]

2.- El matrimonio Saxe -entre la hermana de Pearson, Priscilla, y Roger- repite la misma relación de una forma más grotesca: Priscilla, una mujer patética y derrotada, parece haber embaucado a Roger para que se casara con ella pretendiendo estar embarazada. Entre los tormentos que Roger ha ideado hay un episodio en el que pretende envenenar a Priscilla.

3.- Francis nos cuenta un tercer terrible matrimonio donde su padre , un hombre violento, posiblemente mató a su madre.

4.- Los padres de Bradley y Priscilla tuvieron una relación difícil pues "could no see each other at all".
5.-Y Christian esperó durante largo tiempo que su segundo marido se muriera. Estos retratos del Londres de esta novela están llenos de gente derrotada y desesperada donde, excepto en el caso de Bradley, las mujeres sufren más que los hombres.

Arnold tendrá una aventura amorosa con Christian. la ex-mujer de Pearson. Cuando Pearson acude a casa de Rachel para calmarla con respecto al crimen que ha cometido, coge una carta de Arnold donde éste confesaba su por amor Christian y la quema. Arnold y Rachel precisamente habían estado discutiendo sobre la relación de Christian con Arnold antes de la tragedia, que se puede suponer que fue un ataque de celos por parte de Rachel.

De forma similar Roger desatenderá a Priscilla y dedicará su tiempo libre a su joven amante, Marigold. Priscilla finalmente se suicida.

En *Hamlet* es el poder lo que producirá la muete del rey Hamlet y el segundo matrimnio de Gertrude con Claudio, el hermano del rey asesinado.

4.2.5.- LA NEUROSIS COMO ENEMIGA DE LA PERCEPCIÓN

Como se puede apreciar, las similitudes entre el argumento de la novela y la obra dramática en cuestión son múltiples. Hay otro momento que expresa esta similitud cuando Julian pregunta por qué Ofelia no pudo salvar a Hamlet. Bradley, identificando a Julian con Ofelia y a él mismo con Hamlet, responde

> Because, my dear Julian, pure ignorant young girls cannot save complicated neurotic over-educated old men from disaster.[27]

Y en un primer coloquio acerca de *Hamlet* Bradley había absurdamente sugerido que el rey y Claudius

> were in love. Gertrude killed her husband because he was having a love affair with Claudius. Hamlet knew of course. No wonder he was neurotic.[28]

Esta broma añade otra similitud entre los personajes de cada trabajo ya que, tanto en el testimonio de Rachel como en el de Francis hay una intensidad de emoción entre

Bradley y Arnold que se puede entender mejor si la vemos como una atracción y rivalidad sexual. Bradley se está analizando constantemente y piensa una y otra vez en su comportamiento con los demás y en su capacidad para crear. Esta constancia le hace un ser neurótico que le limita su capacidad de ver a los demás como realmente son. Su egoísmo hace que aun sabiendo que su hermana ha muerto no sea capaz de ir al lugar del acontecimiento y de dejar su relación sexual con Julian en ese momento.

4.2.6.- LOGRO ARTÍSTICO DE *HAMLET*

Pearson demuestra que para él la respuesta de ese logro artístico que es *Hamlet* radica en que Shakespeare 'purifica' el lenguaje del drama de tal forma que el concepto y la realidad se convierten en una y la misma cosa. *Hamlet* y Hamlet son ambos triunfos lingüísticos:

> Shakespeare here makes the crisis of his own identity into the very central stuff of his art. He transmutes his private obsessions into a rhetoric so public that it can be mumbled by any child. He enacts the purification of speech, and yet this is something comic, a sort of trick, like a huge pun, like a long almost pointless joke. *Hamlet* is words, and so is Hamlet.[29]

En cierto sentido, aquí, según A.S.Byatt en *The Writer and her Work*

> (....) we have another version of Miss Murdoch's 'Good' which is virtually impossible to attain - the complete creation of a character in *words*, using the writer, but *for* the language.[30]

Sigue Byatt diciendo que es un gran logro artístico en el sentido de que no hay contradicción entre palabras y cosas, entre los hombres y las imágenes de los hombres.

Pero *Hamlet* es también, como Murdoch y Pearson señalan, interminablemente cómica. Y la novela de Murdoch encierra una visión cómica, en sí misma, acerca de *Hamlet*. Para Murdoch toda novela debe tener necesariamente elementos cómicos para dar una visión realista de la humanidad.

Según Angela Hague en *Iris Murdoch's Comic Vision*,

> Rachel's statement that the events of the novel, for Bradley, have been a "voyage into the absurd" is correct, and Bradley's description of Hamlet as a "long almost pointless joke" can also be applied to *The Black Prince*, for Murdoch, who has expressed her agreement with the Zen concept of human life

> as a "sort of wild joke" creates a narrator whose vision is essentially comic and who is in turn treated as a comic figure by the others characters.[31]

Bradley, en la escena donde habla a Julian sobre *Hamlet*, perfecciona sus ideas acerca de la función del lenguaje. Dice que Shakespeare produjo *Hamlet* como "a monument of words", debido a su propia ausencia de identidad, y que la obra trata acerca de "the redemptive role of words in the lives those without identity".[32] Aquí Bradley da al lector otra pista en cuanto a sus razones para escribir *The Black Prince*, ya que él confesó anteriormente que tenía dificultades en presentarse al lector de una forma definida porque desde siempre había carecido de un fuerte sentido de su propia identidad. Como resultado, es comprensible lo que él cree que es el motivo de Shakespeare para escribir *Hamlet*: definir su propia identidad en un trabajo de arte que es esencialmente cómico.

Bradley, además, al hablar sobre *Hamlet*, se refiere a los seres humanos como

> those without identity (....) Being is acting. We are tissues of different personae and yet we are nothing at all. What redeems us is that speech is ultimately divine.[33]

La destrucción de la identidad en el amor y en la moral y la redención de la identidad en el arte son los temas de *The Black Prince*. La gran paradoja de la novela es que Bradley tiene que sufrir o experimentar un descenso o humillación, antes de alcanzar su ambiguo ensalzamiento; ambiguo porque no se puede verificar en el mundo real y que finalizará con su muerte.

Según Angela Hague en su libro citado anteriormente, Bradley cree, al igual que la idea que tiene de Hamlet, que él mismo es un hombre que está compuesto de palabras, que *es* palabras, y como resultado el acto de escribir una novela es un acto de auto-definición: él es el producto de la novela más bien que simplemente su creador. El comentario de Bradley de que en *Hamlet* Shakespeare es

> speaking as few artists can speak, in the first person and yet at the pinnacle of artifice,[34]

también es aplicable a *The Black Prince*, porque en su novela Bradley busca tanto crear su propia identidad como utilizar el lenguaje como medio para defender y obscurecer su propia persona y sus acciones.

Según Peter J. Conradi en *Iris Murdoch: The Saint and the Artist*, en esta novela de Murdoch sentimos que la presencia de la autora está más cercana de Bradley que del resto de sus otros narradores en primera persona. Aquí Murdoch también está escribiendo en primera persona pero situándose, como en *Hamlet*, en la cima de la perfección artística ("at the pinnacle of artifice"). Esta meditación en primera persona en la novela tiene carácter de soliloquio, en homenaje a los que aparecen en Hamlet. Tanto los soliloquios de Bradley como los de Hamlet son a menudo quejas metafísicas que meditan sobre los horrores de la vida.

Para Pearson *Hamlet* representa el bien en el arte, que es a la vez accesible ya que todo el mundo puede citarlo, y privado ya que la obsesión es particular de Shakespeare.

Pearson dirá que aunque Shakespeare es "the king of masochists" lo que le salva es que "his god is a real god and not an *eidolon* of private fantasy". El arte de Shakespeare en *Hamlet* es supremo porque, según Pearson, ha nacido de una genuina percepción de la realidad, percepción que permite a Shakespeare inventar "language as if for the first time"; él realmente se mete "bajo la red" de forma que el lenguaje ya no "signifies" sino que "is". Por lo tanto no será la primera finalidad de la forma en *Hamlet* consolar, porque se presenta como realidad:

> Is Shakespeare a masochist? Of course. He is the king of masochists, his writing thrills with that secret. But because his god is a real god an not an *eidolon* of private fantasy, and because love has invented language as if for the first time, he can change pain into pure poetry and orgasms into pure thought-[35]

Así mismo las muertes de Cordelia y de su padre Lear en *King Lear* (esta última muerte pudiéndose comparar con la del anciano Bruno en *Bruno's Dream*) son auténticas muertes sin consuelo porque han aceptado y comprendido el mismo hecho de la muerte sin redención, verdaderamente trágica y absurda. Y paradójicamente ahí quizás radique su único consuelo, la circunstancia final de comprender este hecho.

Tanto Murdoch como Pearson conciben *Hamlet* como un ideal Shakesperiano en cuanto a la relación entre la forma de arte y la contingencia del personaje, entre 'imágenes' y 'gente real'. Por el contrario Pearson se considera a sí mismo un artista fracasado incapaz de unir estos dos aspectos; pero nos muestra a través de su narrativa, pues lo ve reflejado en Shakespeare, que es posible integrarlos en uno, la forma artística y el personaje, verdadera percepción contingente. La estructura se puede concebir no como primordialmente consoladora sino como una función del personaje. A diferencia de los propios errores de Pearson, las estructuras que representan ciertos acontecimientos en *Hamlet* aparecen como cosas que no consuelan a Hamlet sino a las que él prestará

atención para ser capaz de entrar en un decisivo curso de acción, que, aunque trágico, proporciona un sentido de libertad real y no ficticio.

Como conclusión fundamental de lo expuesto, se puede decir que lo que parece surgir de la idea de Shakespeare de la creación de una forma que no necesita consuelo es que debe suponer o requerir una combinación funcional entre personaje y estructura, y Murdoch, imitando a Shakespeare en *Hamlet*, llega a conseguirlo en cierta medida con el personaje de Bradley Pearson.

Según A.S.Byatt en el capítulo decimotercero de su libro *Degrees of Freedom*, la observación central de Bradley Pearson acerca de *Hamlet* es que es la tragedia de Shakespeare donde el autor parece sentirse identificado con el héroe, donde Shakespeare sintió

> this urge to externalize himself as the most romantic of all romantic heroes(.....) Hamlet is Shakespeare, whereas Lear and Macbeth and Othelo(....) aren't.[36]

Si bien Murdoch no es Pearson, sin embargo se siente muy cercana a él en cuanto al concepto de creación literaria. Por otro lado Pearson nos desvela su propia vida al escribir *The Black Prince*.

4.2.7.- IDENTIDAD DE THE BLACK PRINCE

Para aclarar algo más el tema de la identidad, Angela Hague sigue diciendo que las iniciales de Bradley Pearson, que corresponden al título del libro, también revelan su identificación con Hamlet. Hamlet es "the black prince" en *The Black Prince*, pero el título tiene otros significados: El príncipe negro también se refiere al "Black Eros" que Bradley menciona, la fuerza sexual y creativa que le permite escribir la novela. Murdoch a veces utiliza símbolos que, porque funcionan ambiguamente, están abiertos a un número de diferentes interpretaciones. En esta novela su título sugiere Bradley, Hamlet, y una más obscura, casi entidad divina que afecta a Bradley a través de la narrativa. Significativamente, como ya vimos, cuando Julian se viste como Hamlet es cuando Bradley finalmente es capaz de cortejarla, en la localidad de Patar, y por lo tanto cuando los tres posibles significados del título se funden.

Por otro lado Hilda D. Spear en *Modern Novelists. Iris Murdoch* nos comenta que en general también se ha aceptado que la novela toma el título de *All's Well that Ends*

Well, de Shakespeare, en el acto IV, escena 5, obscena escena donde "the Clown" declara su habilidad para servir a

> The Black Prince, sir, *alias* the prince of darkness, *alias* the devil.[37]

Esto añade mayor confusión al título de la novela, que, como Francis comenta en su postdata al final de la novela es "ambiguous in I cannot readily say how many senses".[38]

Murdoch intriga al lector con un prefacio del editor, Loxias, que clama haber sido responsable de la publicación del libro de Bradley Pearson: *The Black Prince*. Murdoch nos proporcionó una pista para averiguar la identidad de Loxias cuando en una entrevista que mantuvo con Jean Louise Chevalier en Caen le comentó que pidió a un amigo que dibujara una cabeza de la estatua de Apollo en Olimpia para la cubierta de la novela. Para ciertos críticos tanto Apollo como Loxias están asociados con la violación y el asesinato. No obstante la editorial americana Viking Press dejó claro mediante un comunicado de prensa que el nombre de Apollo no debería asociarse con el nombre de Loxias. Como resultado, muchos críticos no interpretaron correctamente el título.

K. Bove en *Understanding Iris Murdoch*, añade que Murdoch en una entrevista dijo que

> *The Black Prince*, of course is Apollo- most critics who reviewed the book in England didn't appear to realize this, even though there was a picture of Apollo on the front![39]

En su lugar, los críticos identificaron a Bradley Pearson, el protagonista de la novela, con Hamlet, conocido como el príncipe negro porque a menudo se le describe con ropa negra de luto por la muerte de su padre.

Murdoch establece la conexión entre Loxias y Apollo:

> Apollo, (is) a murderer, a rapist, as is said in the novel when they're discussing who Mr. Loxias is, who killed a fellow musician in a horrible way, a great power figure, but not necessarily a good figure.[40]

Como Conradi señala, a Apollo se le llama Luxius y Lycean en la obra de Sóphocles *Oedipus Rex*. Apollo también es conocido por violar a las mujeres y Bradley, si bien no sabemos a ciencia cierta si violó o no a Julian, sabemos que se la llevó cuando Julian se escapó de casa.

También según Hague en el capítulo cuarto, "The Artist as Eiron in *The Black Prince*", la descripción que hace Bradley de *Hamlet* como:

> a wild act of audacity, a self purging, a complete self-castigation,[41]

se puede aplicar a la presentación burlona que hace de sí mismo en la segunda mitad de la novela.

El nombre de otro de los personajes, Francis Marloe, es también una broma shakespeariana pues se ha dicho por parte de ciertos críticos de Shakespeare que tanto Francis Bacon como Christopher Marlowe son los verdaderos autores del trabajo de Shakespeare. Aquí este personaje tiene el nombre de uno y casi el apellido del otro y, como Marlowe, es homosexual. Además, para A.S. Byatt, en su libro ya mencionado, se parece al Mephistopheles de *Doctor Faustus* de Marlowe en el sentido de que sabe demasiado bien que el mundo es un infierno.

4.2.8.- OTRAS ALUSIONES A *HAMLET*

Lo más sorprendente a la hora de intentar relacionar *Hamlet* con *The Black Prince* es lo confuso y complicado que es. Ya vimos que Todd apuntaba que nunca estamos seguros en cuanto a identificar Hamlet con Bradley o con Julian. Conradi añade, además, en el capítulo octavo de su citado libro, que mientras que la novela está llena de brillantes citas de *Hamlet*, y contiene dos discusiones acerca de como debemos leer y entender la obra de teatro, sólo una situación refleja, tanto en el lenguaje como en otras características formales, la visión de Bradley de la obra original. Cuando Arnold Baffin violentamente interrumpe el idilio en la costa entre Bradley y su hija Julian, él consiente finalmente la permanencia con Bradley durante la noche exponiendo que está muy sensibilizado y que lo único que puede hacer es insinuar o aludir, con indirectas, a la situación en que se encuentra tanto él como su hija:

> And don´t - any more tonight -oh hell -you can´t think or imagine what you´ve done to me.[42]

El eco desde *Hamlet* esta claro:

> Goodnight, but go not to my uncle´s bed,
> Assume a virtue if you have it not(...)
> (...)Refrain tonight

> And that shall lend a kind of easiness
> To the next abstinence, the next more easy.[43]

Si ahora añadimos a Arnold a la lista de gente que toma el papel de Hamlet, entonces la alusión es mucho más compleja de lo que Todd sugiere.

4.3.- RASGOS AFINES ENTRE HAMLET Y LOS PROTAGONISTAS DE *UNDER THE NET* Y *THE NICE AND THE GOOD*

Dejando ahora *The Black Prince*, que indudablemente es la novela que presenta mayores similitudes con respecto a *Hamlet*, al analizar el personaje de Jake, protagonista de *Under the Net*, su primera novela, vemos que posee ciertos rasgos similares a Hamlet.

A Jake se le puede comparar con Hamlet en algunos aspectos:

1.-No se decide y duda con respecto a si publicará o no su libro *The Silencer*, en el que aparecen las ideas de Hugo acerca de la comunicación.

2.-Por otro lado, una vez que ha sido publicado, también duda con respecto a si confesarle a Hugo la verdad o no:

> I wondered whether I dared (.....) tell Hugo the truth. Once or twice I felt myself on the brink of a confession. But each time I drew back.[44]

3.-Jake reflexiona sobre la inestabilidad de su vida laboral y económica en la que sólo hace traducciones de las novelas del autor francés Jean Pierre Breuil y considera que debería escribir sus propias novelas y no dedicarse a escribir guiones para películas, y menos si están basadas en las novelas de Breuil, oferta que le está proporcionando su amiga Madge para ganar dinero fácil. También reflexiona sobre su situación de vida fácil de parásito viviendo a costa de los demás que debe cambiar pero duda en cuanto a cuándo va a tener lugar ese cambio en él y reconoce su retraso en el actuar:

> All that mattered was a vision which I had had of my own destiny and which imposed itself upon me like a command. What had I to do with script-writing?(....)The business of my life lay elsewhere. There was a path which awaited me and which if I failed to take it would lie untrodden forever. How much longer would I delay? This was the substance and all other things were shadows, fit only to distract and deceive. What did I care for money? It was as nothing to me. In the light of that vision it shrivelled like autumn leaves, its gold turning to brown and crumbling away into dust.[45]

En esta cita, haciendo también eco de *Hamlet* aparecen las palabras "shadows" y "vision", donde "shadows" hace referencia al mundo de fantasía y engaño donde ha estado sumido Jake mientras que "vision", por el contrario, alude al encuentro con la verdad, el descubrimiento de que tiene que actuar y cambiar de modo de vida. En el caso de Hamlet el significado de estas dos palabras se entremezclan para hacer referencia al punto de partida en el que Hamlet tiene razones suficientes para querer actuar con venganza al tener la 'visión' de la 'sombra' de su padre, pero indicando al mismo tiempo, al ser sólo una sombra, la forma equivocada llena de odio en la que piensa actuar al pretender matar a su tío.

4.-Por otro lado, al igual que Hamlet, se siente culpable aunque por distintas razones. Ya vimos que Hamlet se sentía culpable porque en el fondo estaba culpando a su tío de haber arrebatado a su madre de los brazos de su padre cuando él (Hamlet) también se sentía enamorado de su madre y le hubiera gustado haberla tenido sólo para él e incluso, imaginariamente, haber reinado con ella. Jake, cuando se entera que Hugo, al que considera como a una figura paternal y modelo tanto moral como intelectual, está internado en el hospital donde Jake finalmente ha entrado a trabajar media jornada, y que por lo tanto tendrá irremediablemente que verle, se sentirá muy culpable por haberle cogido sus ideas para su libro:

> My inmediate feeling was one of guilt like Hamlet confronted by the ghost of his father. I had a curious sense that it was because of some neglect of mine that(.....).[46]

Vemos en esta cita como se alude directamente a esta relación entre Hamlet y Jake y la relación de estos con sus 'padres' respectivos por medio de la palabra "ghost".

5.-Cuando Hugo le pregunta a Jake qué le pasa, él, al igual que Hamlet, en lugar de decir la verdad fingirá que está enfermo: "Hugo soon noticed my depression and questioned me about it. I feigned illness."[47]

Siendo Hamlet un personaje tan universal, es lógico y natural percibir en otros personajes de Murdoch características afines a él. El funcionario del gobierno en asuntos legales John Ducane de *The Nice and the Good* es similar a Hamlet en el sentido de que tiene dudas en un principio:

1.- con respecto a si dejar a su novia Jessica o no hacerlo, y cuando sabe que debe de hacerlo se caracteriza por su indecisión en cuanto a actuar en este sentido, posponiendo el momento:

> he ought never to have entangled himself with Jessica at all: (....) Had he the right to be happy with Kate for a second (.....) at a time when he was causing this dreadful suffering to another person?[48]

Dice que tiene que dejarla pero no lo hace por pena.

2.- También se mostrará dudoso e indeciso con respecto a si arruinar a Richard Biranne llevándole a la cárcel por su complicidad en el suicidio de Radeechy o por el contrario perdonarle :

> I am called upon to be another man's judge (....) Ducane did not see how he could let Biranne off. The idea of ruining him, of wrecking his career, of involving him in disgrace and despair, was so dreadful that Ducane kept, with an almost physical movement, putting it away from him.[49]

4.4.- LA COMEDIA SHAKESPEARIANA EN LAS NOVELAS DE IRIS MURDOCH

Como contrapunto a la parte trágica de *Hamlet*, a la que acabo de referirme, a pesar de la insistencia de Murdoch en la faceta cómica de la existencia, paso ahora a resaltar la importancia que Iris Murdoch da, en términos de su ideal shakespeariano, a la comedia en otras novelas. En cierto sentido la importancia que da a ésta es paradógica si tenemos en cuenta lo que dice en su libro de filosofía moral *The Sovereignty of Good* al hablar sobre la muerte y el sufrimiento en la literatura:

> Perhaps one of the greatest achievements of all is to join this sense of absolute mortality not to the tragic but to the comic.[50]

Esta idea está ligada a su creencia en la falta de sentido de nuestra existencia y donde, según ella, nada tiene valor excepto el intento de ser virtuoso:

> (....) nothing in life is of any value except the attempt to be virtuous (...) [51]

En unas cuantas de sus novelas Murdoch tomará de Shakespeare el uso de emparejar felizmente en matrimonio a algunos de sus personajes. Esta estratagema parece ofrecer un consuelo artístico que la misma Murdoch desaprueba. Pero por otro lado estos emparejamientos arbitrarios parecen demostrar su creencia de que los personajes deben de ser libres al actuar de tal forma que pueden incluso que sorprendan a su creador. Esta idea responde al sentido cómico de Shakespeare.

Murdoch también debe mucho en este sentido a la teoría de la comedia de Northrop Frye, que también incluyó la comedia shakespeariana. Frye concibe la comedia en general como "the integration of society"[52], tema opuesto al de "isolation from society"[53] que caracteriza la tragedia. En *A Natural Perspective* Frye distingue tres fases en la estructura de esta integración que aparecen tanto en la estructura cómica de Shakespeare como en la de Murdoch:

En la primera fase se muestra una sociedad desprovista de elementos cómicos, caracterizada por una fuerza, que a menudo toma la forma de lo que Frye llama "irrational law", donde el impulso cómico se evade o bien domina y que generalmente está relacionada con el intento en cierto sentido de "to regulate the sexual drive"[54]. Frye, en este sentido, pone el ejemplo de un funeral o un sentimiento perverso o morboso que impregna las primeras escenas de varias comedias de Shakespeare como *All's Well, Twelfth Night* y *Cymbeline*.

Dentro de las novelas de Murdoch se puede citar el funeral de la esposa de Hugh Peronett en el primer capítulo de *An Unofficial Rose* y el suicidio de Radeechy en el también primer capítulo de *The Nice and The Good; An Accidental Man* contiene también casi al principio la muerte y funeral de la niña Alice Ledgard y en *A Severed Head* nos encontramos con la sensación de presentimiento un tanto irracional de Martin Lynch-Gibbon al final del primer capítulo: Ciertamente su insistencia en mantener la existencia de su amante Georgie como un secreto con respecto a su esposa Antonia se convierte prácticamente en una obsesión y finalmente se verá forzado a acordar una confrontación entre las dos mujeres. Y el hecho de que Antonia haya aparentemente decidido, de una forma que Martin inicialmente no puede, no mantener su propia infidelidad secreta con respecto a Martin, contribuye a crear un ambiente de mayor irracionalidad, o de orgullo irracional en el caso de la conducta de Martin, al pensar que su engaño era más grande que el de Antonia al mantenerlo en secreto.

También se presenta como irracional la conducta de Randall Peronet, de *An Unofficial Rose*, al final de la primera parte de la novela cuando plantea una violenta pelea sin sentido con su esposa, Ann, que le proporciona el pretexto para marcharse con su amante a Londres.

El ejemplo shakespeariano más claro aparece en *An Accidental Man,* que presenta el arquetipo de padres hostiles y la ley que obliga al joven Ludwig Leferrier a ir a la guerra de Los Estados Unidos, aunque vive y estudia en Inglaterra, sólo por estar nacionalizado allí, siendo además una guerra en contra de sus ideas. Sus padres, que

viven en América, egoístamente le presionarán para que vaya y esté así cerca de ellos. La ausencia de elementos cómicos persistirá, ya que Ludwig será vencido por la fuerza, finalmente no se casará con su novia inglesa y regresará a Los Estados Unidos para luchar en la guerra.

La segunda fase que Frye distingue en la comedia shakespeariana es lo que él denomina "temporarily lost identity"[55]. Esto es frecuentemente una pérdida de identidad sexual y se retrata frecuentemente con una heroína disfrazada como chico. También se refiere a episodios que plantean confusión por la existencia de gemelos. En la novelas de Murdoch es habitual la rivalidad de dos hermanos por el mismo amante. Y en *The Red and The Green* hay un curioso episodio en el que los cuatro personajes masculinos protagonistas se dirigirán independientemente al lugar donde se encuentra Millie Kinnard, todos en busca de un encuentro erótico; Es posible recordar aquí la escena de la cuádruple escucha indiscreta en *Love's Labour's Lost* en el acto IV, escena 3. También hay una fase de identidad confusa en el adolescente Penn de *An Unofficial Rose*, que se enfrenta con considerables problemas en su enamoramiento de su prima Miranda, que se ve en cierto momento, a través de los ojos de Penn, vestida como un chico durante un juego de charadas.

Una de las fuentes de interés de Murdoch por el tema de la homosexualidad es de tipo moral: una verdadera teoría liberal de la personalidad sostiene que no existe tal cosa como la depravación en una forma en que los seres humanos debieran idealmente comprenderse los unos a los otros. En este sentido a las pasiones homosexuales se las debe de dar el mismo grado de atención que a las heterosexuales. La otra fuente se relaciona con la necesidad de demostrar formalmente la fase de identidad confusa que supone una visión cómica Shakespeariana. En la relación de Axel y Simon, pareja de homosexuales de *A Fairly Honourable Defeat*, encontramos reflejado el interés de Murdoch por las dos fuentes mencionadas, es decir, el interés de demostrar la confusa fase de sexualidad debidamente subordinada al interés de comprender y percibir al otro como alguien importante y que existe fuera de nuestro propio yo egoísta.

Otro ejemplo de identidad sexual confusa aparece en la secreta relación incestuosa que Honor Klein mantiene con su hermanastro Palmer en *A Severed Head*, o la especial fascinación que Martin siente hacia Palmer en la misma novela. En *The Nice and The Good* la fase de confusión sexual se presenta en términos de amor no correspondido. El grupo de personajes en cuestión aquí se refiere casi enteramente a miembros de la casa presidida por el matrimonio Kate y Octavian Gray. Theo, el hermano de Octavian, está enamorado del adolescente Pierre, que está enamorado de Barbara, la adolescente hija de

los Gray, que es también deseada por Willy Kost, un académico refugiado austríaco, que tiene una curiosa relación con Theo y que seduce a Jessica Bird, que está enamorada del amigo de Octavio, John Ducane, que a su vez es deseado por Kate Gray. Este atrevido argumento parece perversamente absurdo, pero así también entonces lo sería el de *A Midsummer Night's Dream.*

Además en *The Nice and the Good* en el periodo de confusión sentimental de Barbara con respecto a Pierce, se produce el siguiente diálogo entre el refugiado Willy y Barbara, después de que ésta le comenta que cuando se enamore de verdad no se mostrará cruel con la persona en cuestión:

> 'You remember how you used to say that I was Titania and you were the ass?' 'Did I? Well, I'm still the ass'.[56]

Esto de nuevo nos remonta a *A Midsummer Night's Dream.*

Esta obra cómica de Shakespeare influyó notablemente en *A Fairly Honourable Defeat*, llegando con ella a la más prototípica fase media shakespeariana de las novelas de Iris Murdoch. En esta novela el papel de ambivalencia sexual aparece reflejado en el mismo Julius, que aparece tanto como el ex-amante de Morgan como, de una forma burlona, interesándose por el instinto afeminado de Simon, que se está dando cuenta de que para que su relación con Axel sobreviva, debe suprimir estos instintos. Simon también asume una ambivalencia sexual: en una de las fiestas en el jardín de los Fosters a modo de broma hace una corona de flores para Morgan, hacia la que siente un cariño especial, y después descubre que le sienta mucho mejor a él:

> Oh Hilda, I must see myself. I do look rather marvellous, don't I, Axel? Who am I? Puck? Ariel? Peaseblossom? Mustardseed?. He began to dance lightly about on the hot flagstones.[57]

A pesar de todas las alusiones temáticas y verbales a A *Midsummer Night's Dream* -Puck, Peaseblossom, Mustardseed- aunque Ariel pertenece a *The Tempest*, algunos de los elementos de las escuchas a escondidas nos recuerdan a *Much Ado About Nothing.*

Lo que Murdoch nos está mostrando aquí con respecto a su interés en Shakespeare es la utilización de varias de sus estratagemas cómicas para mostrarnos, según Todd en su libro *Iris Murdoch: The Shakepearian Interest*, un problema que ella siente que comparte con escritores y pensadores contemporáneos, que no poseemos más que "a far too shallow and flimsy(...)idea of human personality".[58]

La tercera fase de Frye de la comedia shakespeariana es la que el denomina "the discovery of identity."[59] Frye la subdivide en identidad social e individual:

Esta técnica de la comedia de Shakespeare que Murdoch ha utilizado al final de algunas de sus novelas por medio de matrimonios o emparejamientos múltiples no implica que se menosprecie la seriedad individual de cada uno de ellos. En cierto sentido parece una forma de genuino auto-descubrimiento. Martin Lynch-Gibbon de *A Severed Head* progresa en cuanto a su comprensión del amor pasando primero por su amor hacia Antonia, que representa la figura de la madre, después por su amante Georgie que pudiera simbolizar en algunos momentos la figura de hija, hasta llegar finalmente a amar de una forma más sana y equilibrada a Honor Klein. Honor, por otro lado, progresa a través de su amor incestuoso hacia su hermanastro Palmer, para después amar a Martin. John Ducane de *The Nice and The Good*, que parece para otros personajes de la novela casi como un Dios, al casarse con Mary Clothier, el estatus de Ducane pasa de ser casi divino a ser más humano. Por otro lado será Ducane, antes de enamorarse de Mary Clothier, el que logrará la reconciliación entre Paula y su marido Richard, amigo de Ducane.

No hay duda que el cómico y divertido capítulo final de *The Nice and The Good* contiene ecos de la última escena de *The Merchant of Venice* :

> The moon shines bright. In such a night as this(...).[60]

Tanto los adolescentes Pierce y Barbie, como independientemente, el matrimonio Kate y Octavian, hacen observaciones sobre el tamaño de la luna; y acerca de estas escenas complementarias el narrador tiene la última palabra:

> The apricot moon shone and the night owl hooted above the rituals of love.[61]

Pero no todos los personajes quedarán emparejados. En *The Nice and The Good* Theo será el único que se quedará solo. Este hecho no debilita el final cómico sino que por el contrario parece incluso triunfar sobre él. La posibilidad de que Theo regrese a un monasterio budista renunciando al mundo ordinario se nos presenta como una imagen del bien de Murdoch o 'the Good'; por el contrario el consuelo del posesivo amor humano es visto en términos de lo agradable o 'the nice'. Estos dos aspectos dan título al libro. De esta forma, una vez más, Iris Murdoch adopta el final cómico shakespeariano.

En *A Fairly Honourable Defeat* aparece al final tanto el éxito como el fracaso sentimental. El matrimonio de Rupert y Hilda se rompe a consecuencia de las

manipulaciones de Julius, y Rupert finalmente morirá. Por el contrario el amor que existe entre Simon y Axel, pareja de homosexuales, vencerá a cualquier manipulación.

Su última novela, *Jackson's Dilemma*, es una investigación rápida tanto del humor como de los desenlaces oscuros y corrientes ocultas en las situaciones de la comedia Shakespeariana: mujeres jóvenes que están a punto de casarse con el hombre equivocado, atractivos hombres que han prometido renunciar a las mujeres, y la generación mayor tramando, aunque equivocadamente y con fines opuestos, la realización de un amor verdadero.

La novela empieza con una cena prenupcial en la mansión de Benet, entrado ya en los cuarenta años, el último de una generación de pequeños terratenientes y el heredero de su recientemente fallecido tío Tim, una figura misteriosa pero importante en La India durante la ya desaparecida colonización británica y un hombre con un talento peculiar para atraer a gente interesante aunque dañada moralmente. En esta cena están presentes varias de las personas descarriadas a las que 'Uncle Tim' conoce casualmente y da protección -el novio, Edward, terrateniente de la mansión vecina; la hermana de la novia, Rosalind; Mildred Smalden, aspirante a monja y con ideas tanto cristianas como budistas; Tuan, un extraño joven estudiante de teología; y el ejemplar y modoso Jackson, sirviente y factótum de Benet, al que se le puede comparar con un ángel guardián con percepciones místicas. La única persona ausente en la cena es la novia, la pudiente y bella Marian.

La novela continúa narrando los cambios que se producen en los personajes cuando de repente aparece una nota de Marian debajo de la puerta de entrada de la casa de Benet en la que anula su compromiso y boda con Edward.

Es una novela que cumple claramente con las tres fases de Frye en su teoría de la comedia para conseguir "la integración de la sociedad". En la primera fase, que aparece especialmente en el primer capítulo, se nos muestra claramente una sociedad desprovista de elementos cómicos donde la 'ley irracional' de Frye aparece representada por la nota de Marian a Edward en la que no da ninguna explicación aparente de por qué no se puede casar con Edward:

'Forgive me, I am very sorry, I cannot marry you. Marian'.[62]

En la segunda fase que Frye denomina "la pérdida temporal de identidad", se aprecia una pérdida de identidad total en muchos de sus personajes. Benet, que representa el mundo de los adultos, confunde la relación entre Marian y Edward al

pensar que es amor verdadero el existente entre ambos. Por otro lado Marian atraviesa un proceso donde pierde la identidad de su verdadero amor, que no sabe si es Edward, al hacer caso de la razón, o Cantor, al escuchar a su corazón. Lo mismo le ocurre a Edward con respecto Anna Durnaven y a Marian. Benet, por otro lado piensa que Rosalind, hermana de Marian, está enamorada de Edward; sin embargo Rosalind atraviesa una etapa donde está confundida en cuanto a sus sentimientos hacia Tuan.

La confusión temporal de identidad queda reflejada en ella por su pérdida de identidad sexual al vestir frecuentemente como un chico:

> Rosalind had grown up almost as beautiful as Marian, and, following Shakespeare's heroine, persistently dressed as a boy, not in jeans, but as a real trousered well-dressed boy, even with waistcoat.[63]

En esta fase es característico, al igual que lo es en la comedia shakespeariana, que una mujer se disfrace de hombre para no ser reconocida, como Portia en *The Merchant of Venice*. Esto hará Rosalind aquí para no ser reconocida cuando decide visitar a Edward para saber si sabe algo de su hermana Marian y para preguntarle por su estado de ánimo:

> After changing into her male attire, Rosalind left Penndean, not by the drive, but by a gate in the wall farther down the road, reached by a little path through the trees.[64]

En la tercera fase, que Frye denomina "el descubrimiento de la identidad", *Jackson's Dilemma* termina con una identidad social puesto que al final de la novela todo funciona, como ocurre en la comedia shakespeariana, y hay tres uniones matrimoniales: Marian se une a su verdadero amor, Cantor, un guapo australiano; Edward igualmente se casa con su amor secreto, Anna Dunarven, la viuda de un antiguo amigo; y Tuan y Rosalind se enamoran y deciden también casarse.

Por otro lado Benet se reconcilia con Jackson y le admite de nuevo, ya que le había despedido por un malentendido; e incluso Mildred encuentra el amor en un clérigo anglicano.

El homosexual Owen, aunque no conseguirá que Jackson vaya a vivir con él, progresará moralmente, como le sucedía a Theo de *The Nice and the Good,* y encontrará su identidad personal en la pintura:

> Christ, I must paint. I must try to be worthy of being a painter, I must invent, I must create, I must kneel, I must start as if from the beginning.[65]

4.5.- EL RESPETO A LO CONTINGENTE

Aunque el aspecto de la contingencia será tratado más extensamente en el siguiente capítulo, baste aquí citar a modo ilustrativo, reflejado en *An Accidental Man* y *A Fairly Honourable Defeat*, como Murdoch, siguiendo las pautas shakespearianas, respeta la contingencia de nuestras vidas y de lo que nos rodea.

Este aspecto es importante en cuanto al interés shakespeariano; por ejemplo, el respeto por algunos aspectos de vida contingente que aparece en Tallis, la figura casi santa de *A Fairly Honourable Defeat,* que no se someterá a las estructuras que el artista diabólico, representado por Julius, le querrá imponer. Como ejemplo simbólico vemos que Julius está obsesionado por el orden hasta tal punto que un día que visita a Tallis le ordenará la cocina fregándole los platos y tazas y guardándolas. Pero los acontecimientos contingentes, como el cáncer terminal de su padre, han abrumado enormemente a Tallis y la cocina ha vuelto a su estado anterior bajo la forma simbólica de desorden y suciedad. Vemos, pues, como la vida contingente de Tallis se ha respetado en términos de la plausibilidad que muy satisfactoriamente conlleva el ideal shakespeariano en el contexto del flujo cómico de la vida.

En *An Accidental Man* lo contingente también se respeta ya que, como se apuntó anteriormente, el elevado número de personajes periféricos que aparecen sólo como coro o a través de cartas, también tendrán vida propia llena de acontecimientos: se emparejarán y casarán a través de diferentes tribulaciones y comentarán acerca de la vida contingente de los personajes más prominentes. Esta novela muestra como la forma y la contingencia se pueden reconciliar.

4.5.- INFLUENCIA DE *THE TEMPEST* EN *THE SEA, THE SEA* Y EN *JACKSON'S DILEMMA.*

Si *The Black Prince* reflexiona sobre *Hamlet, The Sea, The Sea* lo hace sobre *The Tempest*. Esta novela básicamente nos habla del famoso director, escritor y actor de teatro Charles Arrowby, de alrededor de sesenta años, al que se le considera como un semidiós del teatro y conocido como un "Shakespeare man"[66] y que ahora se retira de su brillante mundo de Londres a una rudimentaria casa al lado del mar con la finalidad de:

abjure magic and become a hermit.[67]

Al menos espera escapar de las mujeres que han pasado por su vida, como Lizzie y Rosina entre otras, pero no sólo no se librará de ellas sino que volverá a encontrarse con una a la que realmente amó hace mucho tiempo atrás. Tampoco se librará de lo mágico pues aparecerán ciertos fenómenos que se mezclarán con el drama de sus propias fantasías y obsesiones. Como *The Tempest,* es un libro acerca de lo mágico y también acerca de la reconciliación y el triunfo de la virtud.

Lizzie figura en parte como Ariel y así se la nombra a menudo. Charles se enamoró de ella cuando representó el papel de Ariel en el teatro. Charles, el "Próspero" de la novela, se niega a dejar escapar el amor y la necesidad que ella siente hacia él. Simultáneamente intenta romper la nueva relación que Lizzie tiene con Gilbert Opian, que a su vez de una forma masoquista le sirve y se encarga de ir al bosque y cortar madera. Representa evidentemente a Caliban de *The Tempest.* Gilbert ama a Charles y le llama "Darling", lleva maquillaje y persigue a los chicos. El primo budista de Charles, James, y sus trucos o poderes especiales, también nos recuerdan lo mágico de Próspero.

Se da importancia al teatro ya que

> the most essentially frivolous and rootless of all the serious arts has produced the greatest of all writers.[68]

Shakespeare, una vez más, es el dios tutelar de la novela. Como *The Tempest,* combina humor y patetismo en una estructura que, según Conradi "struggles with and never quite embraces allegory".[69]

Ambas obras, tienen lugar en una zona misteriosa con acontecimientos extraños o sobrenaturales que oscilan entre lo ingenuo y lo irónico. Ambas hablan del poder: En *The Sea, The Sea* Charles ha ejercido considerable poder como director de teatro. Ahora retirado, su amigo Opium actúa como su servidor. Su primo James ha desarrollado poderes paranormales. En *The Tempest* Prospero ejerció poder como duque de Milán y ahora, a través del espíritu Ariel, también tiene poderes mágicos sobre los demás. Tendrá bajo sus órdenes al esclavo salvaje y deforme Caliban. En ambas hay rivalidad fraternal: A través de sus escritos Charles revela los celos que siente hacia su primo James, budista y general retirado; en *The Tempest* aparece la usurpación del poder sobre el ducado de Milán de Próspero por parte de su hermano Antonio. Finalmente ambas gozan de la reconciliación: entre Charles y James en la novela y entre Próspero y Antonio en el

drama de Shakespeare. Tras el presidio de Antonio y su hijo Alonso, Próspero les dará la libertad concediendo también la libertad a Ariel.

Una prueba de que Murdoch admira *The Tempest* es el hecho de que en otras novelas como en An *Unofficial Rose* compara también a sus personajes con los de Shakespeare: Cuando la perversa Miranda regresa a su casa y el enamorado adolescente Penn va a visitarla a su dormitorio, "she gave him a fastidious look which made him feel like Caliban."[70]

Casi al final de la misma novela en una conversación entre Hugh y Emma acerca de la secretaria y amiga de ésta, Lindsay, y sobre la herencia de Emma, ésta le dice a Hugh sobre Lindsay:

> She would have had it all. If she´d stayed. Then she would have been free, and she needn´t have taken Randall. I would have set her free. Like Prospero and Ariel. I often thought of it.[71]

En este sentido vemos claramente como Emma se compara a ella misma con Prospero y a Lindsay la compara con el espíritu Ariel.

En *Jackson´s Dilemma* también se hace referencia a *The Tempest*. En primer lugar con el espíritu o genio del Aire llamado Ariel y después con el esclavo salvaje y deforme Caliban:

> 'Where´s Jackson?', said Mildred.
> 'Our dark angel has flitted away like Ariel. I still can´t make out whether he is putting on that accent.'
> 'Ariel was not an angel,' said Benet.
> 'Didn´t Uncle Tim say that Jackson was Caliban?' said Mildred. 'He was the one who really knew the island, the animals and the plants and was useful and gentle and - '
> (.....)
> 'Prospero was ashamed', said Owen. "Why was he on that island
> anyway? Surely for some sin, he was suffering secret agonies of remorse -
> 'Jackson is suffering', said Mildred, 'for something, perhaps for something terrible_ '
> 'What did Prospero mean by saying "this thing of darknes I acknowledge mine", what could he mean? Of course Caliban was his son by Sycorax - that stuff about Sycorax having had a child in Algiers was a cover-up -'
> 'What nonsense,' said Mildred.
> 'We must expect that Shakespeare felt remorse', said Benet, 'Macbeth, Othello-'
> (.....)
> 'I´ve got it' cried Owen. It´s perfectly clear now! Jackson is Benet´s illegitimate son!'

'I think you should both go home, ' said Benet, rising.
'Well,' said Owen, 'however it may be, in Jackson I recognise my brother!.[72]

Tanto en esta cita del capítulo segundo como en la que aparece en el undécimo capítulo se hace alusión con vocabulario similar a la relación entre Jackson y Caliban, de *The Tempest*, trasmitiéndose aquí en forma de diálogo mientras que en el capítulo posterior aparece de forma narrada reflejando los pensamientos de Mildred y relacionando, además, a Tim con Própero:

> Mildred found herself turning towards Jackson.(.....)Uncle Tim found him and nursed him like a wounded bird, like Prospero on his island with his secret sin, suffering agonies of remorse, and he said: 'this thing of darkness I acknowledge mine', of course Caliban was his son by Sycorax, Jackson is Caliban, he is the one who knows the island and the animals and the plants and strange sounds, Jackson is really Benet´s illegitimate son, Shakespeare too felt remorse, his great soul was filled with remorse, like Macbeth, like Othello.[73]

Aparece la remota posibilidad de que Jackson fuera el hijo ilegítimo de Benet, pues hay demasiados encuentros casuales entre ambos que producen cierta desconfianza en el lector con respecto a si son casuales realmente. Además se aprecia claramente que existe un gran amor entre ambos. En este caso Benet podría representar a Prospero, suponiendo que realmente Caliban hubiera sido el hijo ilegítimo de Prospero. Jackson refleja claramente a Caliban pues conoce en cada momento las necesidades de los demás, sabe más que el resto y está , como Caliban, para servir a los demás.

También podríamos pensar que Tim, el tío de Benet, es el que representa a Prospero, pues fue él el que sugirió que Jackson se quedara con ellos y el que lo encontró en una caja de cartón al lado del río. Murdoch nos despista al indicarnos excesivos parentescos que ya no sabemos si son ciertos o no. Por ejemplo, al comentar Owen que para él Jackson es su hermano, que el lector supone que es una broma, el lector ahora se siente confundido y no sabe si realmente es broma o verdad cuando el mismo Owen comenta que Jackson es el hijo ilegítimo de Benet.

En este sentido Murdoch ha querido dejar la novela abierta para que el lector la interprete.

Vemos además que se vuelve a repetir la misma idea, y en el mismo orden, de que Shakespeare también sintió remordimiento comparándole de nuevo con sus propios personajes Macbeth y Othello, antes dicho por Benet después de que se ha hablado de Caliban y Sycorax, y ahora pensado por Mildred. Aparece por tanto una cadena de identificaciones con respecto al remordimiento donde Shakespeare pudiera ser un reflejo

de Othello, Macbeth y Prospero, y a su vez Prospero un reflejo de Benet o de Tim. Por otro lado ya hemos visto que Caliban es el reflejo de Jackson.

Para cerrar la novela con un "happy end", Murdoch tomará de Shakespeare los emparejamientos, a veces imprevisibles, que terminarán en boda: Tuan con Rosalind, Castor con Marian y Edward con Anna. Para celebrar los acontecimientos Benet les invita a todos a su mansión, donde los amantes, después de cenar, salen desfilando hacia el jardín bajo el claro de las estrellas:

> All the glasses were lifted and clinked(.....) After that there was a stampede through the drawing room and out into the garden, where, following tradition, the guests scatterd into the dark. The stars, since it was already later in the season, were less brilliantly milky, more like a very dim carpet upon which formations more familiarly appeared.[74]

4.7.- OTROS ASPECTOS SHAKESPEARIANOS EN SUS NOVELAS.

4.7.1.- DUPLICACIÓN DE LAS CIRCUNSTANCIAS O ACCIONES

Un aspecto importante de Shakespeare que Murdoch también utilizará en sus novelas es la duplicación de las circunstancias o acciones, bien simultáneamente o en una generación familiar posterior. Refiriéndose a *An Unofficial Rose* Cheryl K. Bove en *Understanding Iris Murdoch* nos cita el ejemplo donde Hugh Peronett se vuelve a encontrar con el gran amor de su juventud, Emma Sands, en el funeral de su esposa Fanny, con la que ha estado casado durante más de cuarenta años y de la que no se separó por motivos morales a pesar de pensar en Emma. Hugh revela que puede que se casara con Fanny porque codiciaba un cuadro de Tintoretto que pertenecía a ella y que es descrito como

> an earlier version of the figure of Susannah Bathing in Vienna(....)It was a picture which might well enslaved a man, a picture round which crimes might be committed.[75]

Su hijo Randall ahora espera que su padre venda el cuadro para financiar su unión con Lindsey Rimmer, la secretaria y compañera de Emma, principalmente porque Hugh ha carecido del valor suficiente para desempeñar tal acción con respecto a Emma durante su juventud. Aquí vemos como la duplicación shakespeariana de las circunstancias tiene lugar una generación después, siendo ahora Randall, hijo de Hugh, el que realmente abandone a su esposa. En esta novela la circunstancia compartida se convierte en el medio por el que el hijo fuerza a su padre a una participación indirecta en su aventura:

> Randall the child had suffered from his father's temporary unfaithfulness; Randall the man must have meditated on the significance of his father ultimate faithfulness. And it came to Hugh in a moment: he stands now where I stood then.[76]

Como ejemplo de la dualidad simultánea vemos como Martin, de *A Severed Head*, evoluciona al analizar los falsos papeles que ha desempeñado como marido y amante y mientras tanto nosotros le vemos ya sin pretensiones. A lo largo de la novela nos hemos dado cuenta de que su propia visión solipsista ha sido un acto que nosotros, junto con los otros personajes de la novela, hemos estado observando con interés. Este tipo de dualidad simultánea de la acción, según Hilda D. Spear en *Iris Murdoch*, a menudo se presenta en el drama de Shakespeare cuando la audiencia del teatro se encuentra a sí misma observando no sólo la acción principal de la obra sino también a un grupo de personajes que se han convertido en parte de un 'subtexto' dentro de la obra teatral.

> This kind of simultaneous duality of action is often present in Shakespearean drama when the theatre audience find themselves observing not only the main action of the play but also a group of characters who have become part of a 'subtext' within the play.[77]

Después cita dos ejemplos, siendo uno de ellos la escucha a escondidas en *Twelfth Night* cuando Sir Toby y sus cómplices engañan a Malvolio mientras la audiencia del teatro observa a Malvolio el actor y al mismo tiempo observa a la audiencia interna de la obra, Sir Toby y sus cómplices, que se convierte tanto en actores como espectadores. Similarmente en *A Midsummer Night's Dream*, la acción en el bosque puede percibirse con lo que Hermia llama

> a parted eye(....)When everything seems double[78],

pues tienen lugar casi al mismo tiempo acontecimientos similares, y Demetrius pregunta si él está ya despierto:

> It seems to me / That yet we sleep, we dream.[79]

A Severed Head comparte con las comedias de Shakespeare de carácter romántico las complejidades en cuanto a las variadas relaciones amorosas y según Spear en su libro citado, tanto Murdoch en *A Severed Head* como Shakespeare en *Twelfth Night* parecen estar burlándose del concepto de romance. A través del tiempo los personajes han ido cambiando sus diferentes relaciones hasta que éstas parecen estabilizarse y Martin espera pasar con Honor "through the dream and out into the waking world".[80]

En la misma novela se hace referencia al título de una de las comedias de Shakespeare, demostrando la presencia de Shakespeare en el subconsciente de Murdoch cuando utiliza la conocida expresión, en el momento en que Palmer termina las relaciones con Antonia y ésta, aunque por un breve periodo, regresa a su hogar. Su esposo Martin entonces exclama:

> All´s well that ends well.[81]

Y cuando todos van a ver a Georgie al hospital después de que ésta se hubiera intentado suicidar, pero viéndola ya más recuperada Antonia exclama:

> All´s well that ends well!.[82]

Otro ejemplo de la dualidad dramática de Shakespeare aparece en *A Fairly Honourable Defeat* cuando Julius coge en una trampa a Simon para que escuche a escondidas en un museo una escena de amor adúltero entre Morgan y Rupert, que ha sido planeada por Julius. El lector aquí observa una triple acción -a Morgan y Rupert, las "marionetas" de Julius; a Simon, el inocente espectador; y a Julius, el "mago". Tanto el lector como Simon y Julius observan al mismo tiempo la escena de amor entre Rupert y Morgan.

La conspiración de Julius contra Morgan y Rupert consistirá en probarse a sí mismo si es capaz de romper el matrimonio de Rupert y Hilda hasta conseguir que Rupert se enamore perdidamente de Morgan. Esto nos recuerda a la conspiración de Don Pedro en *Much Ado about Nothing* cuando éste determina llevar a Beatrice and Benedict

> into a mountain of affection th´one with th´other.[83]

Julius llama a este hecho como

> a midsummer enchantment[84]

y describe a Morgan y a Rupert como "asses", trayendo de esta forma también a escena *A Midsummer Night's Dream* cuando el hada reina Titania se enamora bajo los efectos de un hechizo de un "clown" trasformado en un asno por medio del duendecillo Puck.

Por otro lado a Julius se le puede comparar con el rey duende Oberon ya que éste es el que hechiza a su amada Titania para que se enamore del "asno", sintiéndose después avergonzada por ello, y el que luego la quitará el hechizo. De forma similar hechizará a Demetrio con la flor mágica para que se vuelva a enamorar de Helena.

Otro ejemplo de dualidad dramática es el que aparece en el capítulo décimo de su primera novela, *Under the Net*, cuando Jake escucha a escondidas a través de la ventana y apoyado en la escalera de incendios la conversación que tiene lugar entre la actriz y amiga de Jake, Sadie, y el magnate cinematográfico Sammy Startfield, y tanto las vecinas de enfrente como el lector, paralelamente, estamos presenciando la cómica situación.

4.7.2.- AMBIENTE MÁGICO

En *An Unofficial Rose* aparece un ejemplo similar al del hechizo de la flor mágica que aparece en *A Midsummer Night's Dream*, cuando Mildred, vieja amiga de Hugh, le hace recordar a éste el beso que le dio en su juventud al echarle ahora sobre el cuello citronella. El olor que ésta despedía, como por efecto mágico le hizo recordar el acontecimiento que tuvo lugar hace veinticinco años, el besarla y enamorarse de ella en ese instante:

> She picked up a little bottle from beside the deck-chair, and, reaching up, dabbed some on to Hugh's neck(....)The smell of the citronella troubled Hugh exceedingly (....) he just saw below him in the stream the reflection of himself, and of Mildred who was leaning close behind him and also looking down (....) It must have been the citronella that made him remember; and he somehow knew,(.....) that on that evening twenty-five years ago Mildred must, in exacly the same way, have dabbed the citronella on his neck.[85]

Y más adelante Mildred reflexiona:

> And Hugh, did he know, did he at all guess, what thing he planted, with what long consequences, when suddenly on that summer evening he had turned for looking at her reflection in the stream, and throwing his arms over her shoulder had kissed her, holding her tightly for a long moment before he let her go?(.....) She remembered. And after the citronella Hugh had certainly remembered too; she had tricked him into remembering, she had, with such joy, *seen* him remembering.[86]

Aunque el beso no se volverá a repetir, al final de la novela vemos que ambos se marchan juntos de viaje a la India.

En las dos comedias de Shakespeare citadas anteriormente, la intención de las confusiones amorosas es llegar finalmente a una conclusión con un final romántico y en armonía. Las intenciones de Julius son mucho más siniestras en el sentido de que, como Iago en *Othello*, él está buscando algún tipo de satisfacción personal y venganza. El intento de unir a Morgan con Rupert es para hacerles daño, no por su bien. Finalmente Julius conseguirá romper el matrimonio Rupert-Hilda. Será como un Próspero maligno que le confesará después a Hilda por teléfono :

> I was the magician(.....)I invented it and made it happen.[87]

En otras novelas, aunque de modo menos visible, también se deja notar la influencia shakespeariana. En *Nuns and Soldiers* aparece un ambiente como de hechizo en el enamoramiento entre Gertrude y Tim. Éste comenta: "It´s just something to do with here, with this place, this landscape. We are under a spell.".[88] Lo mismo sucede en *The Philosopher´s Pupil* entre los jóvenes Hattie Meynell y Tom McCaffrey. La residencia de Hattie en Slipper House y el ritual escenificado por la compañía de farsa *El Triunfo de Afrodita* apoya esta lectura.

En *The Nice and The Good* se comenta el hecho de que Shakespeare nunca utilizará a personajes de la leyenda arturiana en sus trabajos. Mary comenta que quizás fuera debido a que sabía que el mundo de lo mágico era peligroso y por lo tanto no podía utilizarlo. No parece que esto fuera así pues aunque no creyera en ello si que lo utilizó; por ejemplo con las brujas de *Macbeth* y el espíritu o fantasma del padre de Hamlet. Después del chiste con el que contesta Theo, "because Shakespeare was Merlin", Mary contesta:

> Shakespeare knew(....)that the world of magic(.....)the subject was dangerous (.....) and those sort of relationships (.....) not quite in the real world (....) it just wasn´t his sort of thing (.....) and it had such a definite atmosphere of its own (.....) he just couldn´t use it (.....)[89]

En cuanto a las posibilidades que el teatro tiene para trasmitir la verdad, Murdoch piensa que esto se puede conseguir con los esfuerzos de un gran genio como Shakespeare, que nos haga ver la diferencia entre lo verdadero y lo mágico o ilusorio. Así se expresa el director de teatro Charles Arrowby de *The Sea, The Sea*:

> The theatre is a place of obsession (....) one soon learns the narrow limitations of the human life (.....) All good dramatists and directors and most (not all) good actors are obsessed men. Only geniuses like Shakespeare conceal the fact, or rather change it into something spiritual.[90]

Un personaje de la novela amigo de Charles comenta de Shakespeare que es el único artista capaz de retratar la vida como diferente a un mero truco:

> All art disfigures life, misrepresents it, theatre most of all (.....) Everything, everything, the saddest, the most sacred, even the funniest is turned into a vulgar trick. You're quite right Charles. I remember your saying about old Shakespeare that he was the- he was the- only one (.....)The rest is a foul stinking sea of complacent vulgarity.[91]

Otra característica importante en la novelística de Murdoch según Conradi es que

> like Shakespeare, she approximates the remote, and familiarises the wonderful.[92]

La misma Murdoch en *The Sovereignty of Good* dijo:

> Good art reveals what we are usually too selfish and too timid to recognise, the minutely and absolutely random detail of the world, and reveals it together with a sense of unity and form.[93]

Esta idea claramente es un eco de la idea de Todd acerca de la plausibilidad. Para Murdoch, Shakespeare es el claro ejemplo de como unir el naturalismo y el simbolismo, gente e imágenes, y también es el más claro ejemplo de la moralidad más refinada pero sin ser dogmática, sino mostrándonos un gran elemento de apertura.

4.8.- OTRAS NOVELAS DE MURDOCH CON INFLUENCIA O REFERENCIAS SHAKESPEARIANAS

El interés de Murdoch por el teatro, especialmente por el de Shakespeare queda también plasmado en su penúltima novela *The Green Knight.* El profesor Lucas Graffe, al defenderse aparentemente de un asaltante nocturno, Peter Mir, con su paraguas le mata, según él por accidente, o al menos eso es la opinión general. Después del correspondiente juicio Lucas desaparece. Su hermano Clement, actor, espera ansiosamente su regreso. Una misteriosa figura aparece en su casa. Cuando Lucas regresa se ve asediado por un hombre

> returning from the dead,[94]

que exige restitución y venganza. En la lucha resultante finalmente aparece la misericordia y el perdón.

En esta novela aparece y se habla de una estructura de drama shakespeariano: El libro está dividido en cinco secciones como los cinco actos de una obra dramática; Clement, personaje bueno aunque inocente y hermano de la figura diabólica de la novela, Lucas, identifica los varios "acts" como los tres "events": 1.-El asalto original a Peter, figura santa, por Lucas, 2.-su nueva escenificación y 3.-"Act three"-la entrada de la justicia de una forma simbólica, perteneciendo respectivamente a las secciones 1-3 de la novela. Por otro lado Clement piensa que la fiesta que da Peter como reconciliación entre todos es el acto cuarto pero el hecho de que ocurra en la tercera sección sugiere que el acto cuarto real relata la muerte de Peter y los varios compromisos que tienen lugar en la sección 4, mientras que en la sección 5, el último acto, varios personajes llegan al mar. Vemos como de nuevo aparece la confusión y al mismo tiempo originalidad de Iris Murdoch. Según Hilda D. Spear en su libro *Iris Murdoch,* es como la estructura de un drama de Shakespeare.

En la misma novela en un diálogo entre los jóvenes Harvey y Aleph, ésta comenta que deberían de parecerse, en cuanto a la forma de ser, a algunos personajes nobles de Shakespeare:

> '(....) we have to be noble, both of us, don't you think?(.....)noble, heroic, straight-backed, like people in Shakespeare.'
> 'you mean good brave people in Shakespeare.' [95]

En *Nuns and Soldiers,* en el penúltimo capitulo, se alude a Jessica de *El Mercader de Venecia* cuando Gertrude comenta lo que su difunto marido, Guy, solía decir: "She sold the ring", "she souldn't have sold the ring", frases relacionadas con Jessica. Anne, su amiga se da cuenta que "she" corresponde a Jessica y lo explica así a Gertrude. De esta forma se produce el siguiente diálogo entre las dos, en el que Anne habla en primer lugar:

> 'That's Jessica, of course(....) In *The Merchant of Venice*. She sold the ring which her mother gave her father'.
> 'Good Heavens you're right. Why didn't I think of that? Guy often said he identified with Shylock. I do wish you'd met Guy'.[96]

Y después en el último capítulo se desvela el paralelismo entre Shylock, padre de Jessica, y Guy cuando Gertrude explica a Tim, su segundo marido, el significado que encierra y que Anne ha explicado a Gertrude:

> 'He used to talk about a ring, "she sold the ring, she should have kept the ring." Anne interpreted that for me. Of course it's out of *The Merchant of Venice*.

> You remember the ring which Shylock´s wife gave him and which Jessica took when she ran away-'
> 'And what happened to it?
> 'She exchanged it for a monkey.'
> 'I wonder why Guy-'
> 'He identified with Shylock. He said to me that he always felt that one day he would have to drop everything and run. I suppose it´s a deep Jewish feeling. It was he always had a bag packed.[97]

Vemos que Guy se identifica con Shylock, padre de Jessica, en su origen judío y con la idea de dejar todo y estar preparado para la muerte. Algún día se iría dejando a su mujer, símbolo de la pérdida de su anillo, para que ésta llevara el anillo de otro.

También, como vimos, hay una referencia de *The Merchant of Venice* en *The Nice and the Good* en el penúltimo capítulo donde Pierce y Barbie e independientemente Kate y Octavian son conscientes del tamaño de la luna. Y sobre estas escenas el narrador tiene la última palabra:

> The apricot moon shone and the night owl hooted above the rituals of love.[98]

Marcus, en *The Message to the Planet* le dice a Ludens que no le puede dar su amor aunque en realidad si le quiere. Después Ludens reflexiona sobre el personaje de Cordelia de *King Lear* de Shakespeare, que quería a su padre pero se negó a ser efusiva con las palabras.

En la misma novela, el doctor Marzillian, al considerar a Marcus Vallar como a "failed philosopher" comenta a Ludens que en el periódico, al hablar sobre las características filosóficas de Vallar, aparecía una referencia de Hamlet en la que éste comenta a su amigo Horacio:

> There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy.[99]

Parece ser que los periodistas no pusieron correctamente la cita y Marzillian se pregunta si "your philosophy" es simplemente una forma idiomática de decir filosofía o si Hamlet se refiere a la propia filosofía de Horacio. Este último sentido se relacionaría con las limitaciones de Vallar dando a entender que aparte de su filosofía, la gente esperaba más de él; que pudiera curar, es decir, que fuera como una figura sagrada, casi divina.

Esta gente se ha creado una falsa imagen de Vallar, al creer que éste tenía poderes divinos, y cuando Vallar les confiesa que ya no puede hacer nada más por los demás, la

gente se decepciona y le insulta. Casos similares veremos en el siguiente capítulo al analizar la relación entre el arte y la moral, donde multitud de personajes viven en un mundo equivocado que ellos mismos han construido y que les dificulta el contacto con la realidad, aunque unos cuantos rompen la barrera de su egoísmo y aprenden a 'ver' el exterior, consiguiendo de esta forma acercarse a lo que es real y al bien.

Notas

[1] Todd, Richard. *Iris Murdoch: The Shakespearian Interest* (Vision, London, 1979), p. 13.

[2] Murdoch, Iris. *Sartre: Romantic Rationalist*, (Penguin Books, Harmondsworth, 1989) p. 14.

[3] Bradbury, Malcolm. "Iris Murdoch in conversation with Malcolm Bradbury", (British Council Tape No. RS 2001, 27, February, 1976).

[4] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good* (London: Routledge and Kegan Paul, 1970) p. 79

[5] Ibid., pp. 78-79.

[6] Ibid, p.64.

[7] Murdoch, Iris. "Against Dryness", *Encounter* (Enero, 1961). En Bradbury Malcolm (ed.), *The Novel Today*, (Fontana Press, 1990), p. 23.

[8] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., p. 64

[9] Ibid, p. 87

[10] Murdoch, Iris. De una charla que dio en Morley College, 20 Oct. 1982. Los extractos se publicaron en "Writers Talking" *More*, (1983)

[11] Murdoch, *The Sandcastle* (Great Britain: Penguin Books, 1960), p. 216

[12] Murdoch, Iris. *The Black Prince* (Penguin Books, 1975) p. 287

[13] Shakespeare, William. "Hamlet". (Acto V, escena II). *The Illustrated Stratford Shakespeare*. London: Chancellor Press, (1982), p. 831.

[14] Ibid, p. 24.

[15] Shakespeare, William. "Hamlet", (Acto III, escena IV) op., cit., p. 818.

[16]Murdoch , Iris. *The Black Prince*, (Harmondsworth, Penguin Books, 1975), p. 195.

[17] Ibid., p. 370.

[18] Ibid., p. 294.

[19] Murdoch, Iris. *The Soverignty of Good*, op., cit., p. 51.

[20] Murdoch, Iris. *The Black Prince*, op., cit, p. 195.

[21] Ibid., p. 383.

[22] Ibid., p. 82.

[23] Ibid., p. 202.

[24] Ibid.,p . 83.

[25] Ibid., p. 38.

[26] Ibid., p. 40.

[27] Ibid., p. 196.

[28] Ibid., p. 160.

[29] Ibid., p. 164

[30] Byatt, A. S. "The Writer and her Work" en *Degrees of Freedom: The Early Novels of Iris Murdoch.* (Great Britain: Vintage, 1994), p. 326.

[31] Hague, Angela. *Iris Murdoch's Comic Vision.* (London and Toronto: Associated University Presses, 1984), p. 118.

[32] Murdoch, Iris. *The Black Prince,* op., cit., p. 166.

[33] Ibid., p. 200.

[34] Murdoch, Iris, Ibid., p. 199.

[35] Ibid., p 200.

[36] Murdoch, Iris. Ibid., pp. 197-198.

[37]Shakespeare, William. "All's Well that Ends Well". *The Illustrated Stratford Shakespeare.* (London: Chancellor Press, 1982) , p. 284.

[38] Murdoch, *The Black Prince,* op., cit., p. 400.

[39] Chevalier, Jean-Louis (ed.) *Recontres avec Iris Murdoch* (Caen: Centre de Recherches de Littérature et Linguistique des pays de Langue Anglaise, 1978), p. 78. En Bove, Cheryl K. *Understanding Iris Murdoch,* (University of South Carolina press, 1993), pp. 75-76.

[40] Ibid., p. 78 en Bove, Cheryl K. op., cit., p. 76.

[41] Murdoch, *The Black Prince,* op., cit., p. 200.

[42] Ibid., p. 338.

[43] Shakespeare, William. "Hamlet." Acto III, escena IV, op., cit., p. 819.

[44] Murdoch, Iris. *Under the Net* (Great Britain: Penguin Books, 1960) p. 65.

[45] Ibid., p. 184.

[46] Ibid., p. 210.

[47] Ibid., p. 66.

[48] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good* (Great Britain: Penguin Books, 1969) p. 103.

[49] Ibid., p. 279.

[50] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good,*op., cit., p. 76.

[51] Ibid., p. 87.

[52] Frye, Northon. *An Anatomy of Criticism,* (N. J. : Princenton University Press, 1957), Pags. 43 y 37.

[53] Ibid.

[54] Ibid., p.73 .

[55] Frye, Northon. *A Natural Perspective,* op., cit., p. 76.

[56] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good,* op., cit., p. 183.

[57] Murdoch, Iris. *A Fairly Honourable Defeat,* (Penguin Books, 1972), p. 117.

[58] Murdoch, Iris. "Against Dryness". En *The Novel Today,* op. cit, p. 23.

[59] Frye, Northon. *A Natural Perspective,*op., cit., p. 78. En R. Todd *The Shakespearian Interest,* op., cit., p. 81.

[60] Shakespeare, William. "The Merchant of Venice" En *The Illustrated Stratford Shakespeare*, op., cit, p. 211.

[61] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good*, op., cit., p. 352.

[62] Murdoch, Iris. *Jackson's Dilemma* (Harmonsworth: Penguin Books, 1996), p. 26

[63] Ibid., p. 16.

[64] Ibid., p. 39.

[65] Ibid., pp. 240-241.

[66] Murdoch, Iris. *The Sea, The Sea*, (Penguin Books, 1980) p. 29.

[67] Ibid., p. 2.

[68] Ibid., p. 36.

[69] Conradi, Peter, J. *Iris Murdoch:The Saint and the Artist* (London: Macmillan Press, 1989), p. 252.

[70] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose*, (Penguin Books, 1964), p. 233.

[71] Ibid., p. 269.

[72] Murdoch, Iris. *Jackson's Dilemma*. op., cit., pp. 63-65

[73] Ibid., p. 232.

[74] Murdoch, Iris. Ibid., pp. 233.

[75] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose*., op., cit., p. 92.

[76] Ibid., p. 175.

[77] Spear, Hilda D. *Modern Novelists, Iris Murdoch*, op., cit., p. 45.

[78] Shakespeare, William. "A Midsummer Night's Dream". *The Illustrated Statford Shakespeare*, op., cit., p.184.

[79] Ibid.

[80] Murdoch, Iris. *A Severed Head*, (Penguin Books, 1963), op., cit., p. 205.

[81] Ibid., p. 147.

[82] Ibid., p. 176.

[83] Shakespeare, William. 'Much Ado about Nothing'. Acto II, escena I, *The Illustrated Stratford Shakespeare*, op., cit., p, 126.

[84] Murdoch, Iris. *A Fairly Honorable Defeat*, op., cit., pp., 263-266.

[85] Murdoch, Iris. *An Unoffcial Rose*, op., cit., p. 39.

[86] Ibid., p. 68.

[87] Murdoch, Iris. *A Fairly Honourable Defeat*, op., cit., p. 45.

[88] Murdoch, Iris. *Nuns and Soldiers*, (Penguin Books, 1981), p.186.

[89] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good*, op., cit., p. 106.

[90] Murdoch, Iris. *The Sea, The Sea*, op., cit., p. 34.

[91] Ibid., p. 165-166.

[92] Conradi, Peter J. *Iris Murdoch: The Saint and the Artist*, op., cit., p. 47.

[93] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., p. 86.

[94] Murdoch, Iris. *The Green Knight*, (Penguin Books, 1994), p. 101.

[95] Ibid., p. 263.

[96] Murdoch, Iris. *Nuns and Soldiers,* op., cit., p. 474.

[97] Murdoch, Iris. Ibid., pp, 484-485.

[98] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good,* op., cit., p. 352

[99] Murdoch, Iris. *The Message to the Planet.* (Harmonsworth: Penguin Books, 1990), p. 337

5.- RELACIÓN MORAL - ARTE

The bad artist (who resides in all of us) as naive fantasist, to use (....)the imagery of the Cave, sees only moving shadows and construes the world in accordance with the easy unresisted mechanical 'causality' of his personal dream-life. (....) The good artist helps us (.....)to purify our imagination so as to contemplate the real world.

IRIS MURDOCH. *The Fire and the Sun.*

5.1.- EL ARTISTA COMO CREADOR DE TEORÍAS Y FALSAS IMÁGENES.

El siguiente tema en cuestión analiza la relación existente en el ser humano entre la moral y el arte, incluyendo en esta relación no sólo aquellos casos donde el hombre ejerce profesiones artísticas propiamente dichas tales como la pintura o la literatura (Murdoch tiene un fuerte concepto de la función moral del arte en la sociedad y como instrumento de conocimiento) sino situando al ser humano en un contexto donde es un creador constante de imágenes, que, muy frecuentemente, le obstaculizan el contacto con la realidad. En muchos de los personajes que aparecen en las novelas de Murdoch se ve la dualidad de estos dos factores, pero en otros casos el personaje no ejerce profesionalmente como artista y, sin embargo, para Murdoch, es considerado como tal por la creación de imágenes consoladoras, pero falsas, que le aíslan del bien y la verdad. Murdoch piensa que en este sentido todos somos artistas.

En su libro de filosofía moral *The Fire and The Sun* (1977), Iris Murdoch escribió:

> The Good (truth, reality) is absent from us and hard of access, but it is there and only the Good will satisfy. This fact is concealed by the consoling image-making ego in the guise of the artist whom every one of us to some extent is. Art with its present claim to supreme power blurs the distinction between the presence and the ausence of reality.[1]

En *Metaphysics as a Guide to Morals* (1992), también de filosofía moral, Iris Murdoch dice:

> we instinctively use art for consolation at an immediate personal level.[2]

Por otro lado, en este mismo libro, de nuevo aparece la idea de que todos somos artistas:

> The work of imagination in art may be seen as a symbol of its operation elsewhere; this might also be expressed by saying that there is artistry in the sorting, separating and connecting movement of the mind in other areas, in science and scholarship, and in morals and politics where an ordering activity is fused with an ability to picture what is quite other; especially of course to picture and realise, make real to oneself, the existence and being of other

> people(.....)The concept of imagination is, on reflection, an essential one, not least perhaps because it can strengthen or clarify the sense in which 'we are all artists'(.....)I think we need the familiar word to designate something (good by definition) to which the contrast with fantasy (bad by definition) gives substance. The human mind is naturally and largely given to fantasy. Vanity (a prime human motive) is composed of fantasy. Neurotic or vengenful fantasies, erotic fantasies, delusions of grandeur, dreams of power, can imprison the mind, impeding new understanding, new interests and affections, possibilities of fruitful and virtuous action.[3]

Vemos, pues, como Iris Murdoch distingue entre aquellos artistas que utilizan la imaginación, que para ella es buena, y consiguen así acercarse al bien y a la verdad a través de la toma de conciencia de la existencia de los otros, y los que utilizan la fantasía, término que Murdoch utiliza negativamente, para consolar al yo egoísta que hay en cada uno de ellos, creándose falsas respuestas e impidiendo de esa forma que comprendan la realidad de las personas y del entorno o que lleguen a ser virtuosos.

Esta última idea queda reflejada en Jake de *Under the Net* al necesitar egoístamente hacer juicios, que luego resultan equivocados, sobre personas y cosas, y crear una visión subjetiva de la realidad por medio de teorías y conceptos que le separan de esa realidad.

En la creación de imágenes la mente de cada individuo es la que dirige la formación de esas imágenes y la esencia de cada ser u objeto. Así lo expresa Christopher, de *A Word Child,* siguiendo el pensamiento de Platón :

> (....)the basis of all being is mental, I mean it´s got to be(...)You see, I make that iron exist, I mean it looks different to spider, doesn´t it?.[4]

Hay múltiples ejemplos en los que vemos a Jake, en solitario, malinterpretando una situación o a una persona, por medio de la creación de teorías o formas fantásticas a las que Murdoch alude al hablar del artista que hay en el ser humano. Por ejemplo, Jake se forma una idea falsa de su amiga Sadie, actriz y hermana de la mujer de quien está enamorado, al pensar, antes de verla, que le va a despreciar:

> I felt that to be snubbed by a film star would put me in a bad state of mind for months.[5]

En este sentido Jake es un eco del personaje existencialista Roquentin de *La Nausée*, que vive y trata de dar respuestas a su vida sin tener relaciones humanas,

quedando horrorizado porque no puede encontrarlas debido muchas veces a la naturaleza contingente de la existencia.

Antes de continuar parece necesario hacer una referencia al significado que da Murdoch a ciertos conceptos tales como existencialismo, voluntad (will) y su relación con la fantasía (fantasy) y la libertad, puesto que no sólo Jake sino otros personajes protagonistas están relacionados con ellos.

En su libro de filosofía moral *The Sovereignty of Good* (1970) vemos como Murdoch define al hombre existencialista al decir que

> It is existentialist in (.....)its emphasis on the solitary omnipotent will.[6]

Jake de *Under the Net*, Martin de *A Severed Head* y en cierto sentido Randall de *An Unofficial Rose* representan el patrón de hombre existencialista y la lógica de Wittgenstein, para el que no existe vida interior. El existencialista actúa movido por su voluntad (will), que constituye el punto de partida para la acción, que es irracional al no saber por qué realmente se ha hecho esa acción ya que el que actúa no se para a pensar. La razón no tiene poder suficiente para justificar sus acciones, por lo que surge esa angustia existencialista; es decir, este hombre hace lo que quiere en lugar de lo que debe, sin reflexionar y por

> the corresponding emphasis upon the idea of movement rather than vision.[7]

Por lo tanto no hay razonamiento ni reflexión, solo acción:

> Will does not bear upon reason so the 'inner life' is not to be thought of as a moral sphere.[8]

Esto implica que este hombre lo tiene todo claro y por eso actúa por voluntad y sin necesitar reflexionar demasiado, y por lo tanto no se plantea juicios morales.

Murdoch nos dice que para Simone Weil:

> the will does not lead us to moral improvement, but should be connected only with the idea of strict obligations. Moral change comes from attention to the world whose natural result is a decrease in egoism through an increased sense of the reality of, primarily of course other people, but also other things.[9]

Por eso estos personajes sólo mejoran moralmente cuando dejan sus deseos egoístas y miran al exterior.

Martin de *A Severed Head* actúa movido por su voluntad en un principio cuando tiene claro mediante sus planteamientos que tiene poder sobre su mujer Antonia:

> In almost every marriage there is a selfish and an unselfish partner(.....) In my own marriage I early established myself as the one who took rather than gave.[10]

Jake, de *Under the Net*, adoptará una postura similar cuando cree que Anne está enamorada de él.

Randall de *An Unofficial Rose* actúa como existencialista porque se deja llevar por la acción de forma romántica, por impulsos, y responde a lo que Murdoch dice en *The Sovereignty of Good* acerca del existencialismo:

> Although it can certainly inspire action, it seems to me to do so by a sort of romantic provocation rather than by its truth; and its pointers are often pointing in the wrong direction(.....)Moral philosophy of an existentialist type is still(...)egocentric(...)We have isolated, and identified ourselves with, an unrealistic conception of will, we have lost the vision of a reality separated from ourselves.[11]

Esto es lo que les ocurre tanto a Jake como a Martin y a Palmer de *A Severed Head* entre otros.

En este mismo artículo aparece el concepto de 'fantasía' (que acabamos de definir según Murdoch) unido al de 'will' como opuesta a la atención, que podemos verlo reflejado en Jake, Martin y Randall respectivamente:

> What I have called fantasy, the proliferation of blinding self-centred aims and images, is itself a powerful system of energy, and most of what is often called 'will' or 'willing' belongs to this system. What counteracts the system is attention to reality inspired by, consisting of, love. [12]

Pero después les ocurrirá lo mismo que en el ejemplo que Murdoch nos propone en el mismo artículo, *The Sovereignty of Good*, donde vemos la relación existente entre una madre y su nuera. La madre en un principio no acepta a la nuera y tiene claro que no le gusta pero después finalmente

> M *looks* at D, she attends to D, she focuses her attention. M is engaged in an internal struggle.[13]

Martin verá a los demás como seres individuales con vida propia y los aceptará como son; lo mismo le pasará a Jake. Como dice Murdoch en el artículo citado anteriormente:

> It is in the capacity to love, that is to see, that the liberation of the soul from fantasy consists. The freedom which is a proper human goal is the freedom from fantasy.[14]

Se ha producido un progreso que ha requerido una vida interior para que se haya producido un cambio en las apreciaciones que en un principio se tenían. Murdoch fue influida por Simone Weil en cuanto a su concepto de 'attention'.

Para Murdoch precisamente la libertad

> is not the sudden jumping of the isolated will in and out of an impersonal logical complex, it is a function of the progressive attempt to see a particular object clearly.[15]

De esta forma Martin (*A Severed Head*) finalmente verá a Honor y Jake (*Under the Net*) verá el mundo tal y como es y no como lo había imaginado.

También en *The Sovereignty of Good* aparece la idea de que en el gran arte se exhibe bondad, amor y objetividad. Esto se compara a veces con el amor humano cuando es verdadero:

> Human love is normally too profoundly possessive and also too 'mechanical' to be a place of vision(...)That the highest love is in some sense impersonal is something which we can indeed see in art(...)the realism which we perceive to be connected with goodness, and with the love and detachment which is exhibited in great art.[16]

El arte refleja la vida, lo absurdo de nuestra existencia. También representa la forma en que el concepto de virtud está ligado al de la condición humana. El disfrute del arte es un entrenamiento en el amor a la virtud:

> the representational arts(...)seem to be concerned with morality in a way(....).[17]

El buen arte transciende a las limitaciones egoístas y además se le define como

> the most educational of all human activities and a place in which the nature of morality can be *seen*(....) it reveals to us aspects of our world which our ordinary dull dream-consciousness is unable to see. Art pierces the veil and gives sense to the notion of a reality which lies beyond appearance; it exhibits virtue in its true guise in the context of death and chance.[18]

Esto queda totalmente plasmado tanto en el cuadro que Dora de *The Bell* como Paula de *The Nice and the Good* ven en la Galería Nacional de Londres. Ambas, gracias a los cuadros respectivos que ven, comprenderán mejor las distintas motivaciones de sus esposos y tratarán de mejorar moralmente.

Es interesante notar como el mito de la caverna que Murdoch explica en este artículo hace referencia a muchas de sus novelas para reflejar la 'ceguera' espiritual en la que viven, en un principio, personajes tales como Martin o Jake, o para reflejar como algunos de ellos nunca llegarán a ver la realidad y volverán metafóricamente de nuevo a la cómoda y cálida caverna (donde se encuentra el agradable fuego) de su mundo convencional, que para ellos es el verdadero. Tal es el caso de Effie de *The Unicorn,* que regresa, como Murdoch dice en *The Sovereignty of Good* "to the cave" ; o el caso de Randall, que en lugar de enfrentarse con la realidad reflejada en su esposa Anne, preferirá seguir mirando al 'fuego', que le resulta más cómodo y consolador:

> They see the flames which trew the shadows which they used to think were real(.....)They do not yet dream that there is anything else to see. What is more likely than that they should settle down beside the fire, which though its form is flickering and unclear is quite easy to look at and cosy to sit by?.[19]

5.1.1.- *UNDER THE NET* (1954)

Iris Murdoch en una entrevista que tuvo con Frank Kermode en 1963 apuntó con referencia a *Under the Net* (1954) :

> The problem which is mencioned in the tittle is how far conceptualizing and theorizing, which from one point of view are absolutely essential, in fact divide you from the thing that is the object of theoretical attention.[20]

La raíz del probema de Jake es su odio a todo lo que es contingente. Casi al principio de la novela afirma:

> I want everything in my life to have a sufficient reason.[21]

y de ahí su interés constante por querer dar una respuesta rápida a todas sus dudas y por querer comprender todo. Lo mismo les ocurre a los alumnos de Dave, profesor de filosofía y amigo de Jake:

> To Dave´s pupils the world is a mystery; a mystery to which it should be reasonably possible to discover a key (.....)Dave´s pupils feel sure that the dedication of between four and ten hours a week (.....) should suffice it to find it.[22]

Está bastante claro que tanto Jake como los alumnos están totalmente equivocados al pretender hallar una respuesta a todo. Por eso Dave quiere disuadirlos de la filosofía.

Jake, además, es artista profesionalmente puesto que es escritor aunque sin éxito y trabaja como traductor de las novelas de otro escritor francés, Jean Pierre Breteuil, al que considera de mala calidad. En cierta ocasión se le ocurre escribir un libro basado en las ideas sobre el lenguaje que aprendió de otro amigo suyo, Hugo Belfounder, y finalmente decide publicarlo con el título de *The Silencer*. Jake cree erróneamente que está traicionando a su amigo por copiarle sus ideas y considera conveniente ocultar a Dave la identidad de Hugo:

> Since I knew how much the whole project would displease him, I had felt myself bound to conceal Hugo´s identity (.....) Hugo might discover my treachery. [23]

Irónicamente el propio Hugo no solamente no estaba enojado sino que no reconocía sus propias ideas reflejadas en el libro. Cuando inesperadamente Jake ve en una librería en París que el último libro de Breteuil había ganado un importante premio litrario, el Prix Goncourt, y que por lo tanto había escrito una novela considerada como buena, lo primero que hace es crear su propia teoría sobre las circunstancias relativas al premio:

> I was of course very surprised to find Jean Pierre in the role of a Goncourt winner (....) that their coronation of Jean Pierre represented a moment of sheer insanity was a theory which I could set aside.[24]

Y como existencialista sentirá horror y enfado hacia este hecho pues el concepto que tenía formado se ha desvanecido:

> I felt an indignant horror as at some monstruous reversal of the order of nature: as a man might feel if his favourite opinion was suddenly controverted

> in detail by a chimpanzee. I had classed Jean Pierre once and for all (.....) Jean Pierre had no right to turn himself surreptitiously into a good writer (.....) It wrenched me, like the changing of a fundamental category.[25]

Como Roquentin, de *La Nausée*, Jake siente terror del mundo contingente que no puede dominar y al que trató de imponer orden y crear sus propias teorías que ahora ve que se están desmoronando. De esta forma clasificó a Breteuil como a un mal escritor.

Al igual que Conradi en *Iris Murdoch: The Saint and the Artist* (1986), considero que *Under the Net* es un eco de *La Nausée* en su preocupación con el papel del arte para redimir la contingencia, aunque Murdoch al final de su novela adoptará una aptitud mucho más conciliadora con el mundo contingente de lo que lo hace Sartre, pues mientras que Jake terminará aceptando los misterios del mundo y decidirá dedicarse a escribir como si fuera una habilidad modesta que debe también negociar con el detalle, lo singular y no con las grandes teorías y las clasificaciones y, por otro lado, con la contingencia del mundo, Roquentin, por el contrario, que también al final de *La Nausée* decidirá escribir un libro, lo hará sólo porque piensa que así será capaz de conseguir una concepción de su propia vida, de encontrar una razón necesaria para su existencia, concibiendo así el arte como necesario y no contingente. Esto es lo que Murdoch entiende que Sartre quiere decir casi al final de su novela :

> Llegaría un momento en que el libro estaría escrito(.....) un poco de claridad caería sobre mi pasado. Entonces quizás pudiera, a través de él, recordar mi vida sin repugnancia (.....)Y llegaré(.....) a aceptarme.[26]

Esta conclusión es totalmente pobre e insatisfactoria pues aunque Roquentin terminará aceptándose a sí mismo a través del arte, poder escribir y publicar su libro, sin embargo su finalidad de nuevo será para dar forma y teorizar su vida. Por lo tanto, Roquentin, a diferencia de Jake, no consigue madurar aceptando la contingencia del mundo y de nuestra existencia.

Roquentin contrasta fuertemente con Hugo de *Under the Net*, personaje que ya presenta rasgos de las figuras santas que aparecen en sucesivas novelas de Murdoch. Para Hugo, a diferencia de Roquentin, el arte es efímero, mortal. Los cohetes que fabrica los considera obras de arte a las que compara con la música, que van desapareciendo según se van tirando uno tras otro. Cada nota de música va desapareciendo una vez que ha sido emitida. Esta idea también aparece en *La Nausée*. Hugo comenta:

> Leonard understood this. He deliberately made the Last Supper perishable.[27]

Jake quiere que todo tenga una razón en su vida y por eso se desespera al necesitar urgentemente encontrar respuestas cuando oye a escondidas una conversación que no entiende entre Sadie y Sammy , empresario de cine:

> (.....)most of all I wished that I could understand what in heaven's name they were up to.[28]

Hay un contraste entre Jake y sus amigos Finn y Hugo en la forma de percibir el mundo. Jake define a Finn por

> his aptness to make objective statements.[29]

y a Hugo como

> the most purely objective and detached person I had ever met.[30]

Ya veremos al analizar su novela *A Severed Head* como Honor Klein, el personaje más cercano al bien y la verdad, se caracteriza por sus enjuiciamientos objetivos y por su defensa de la verdad.

Otro ejemplo donde Jake se forma una idea falsa de las personas y actúa antes de tiempo ocurre cuando va a casa de su amiga Madge, que le dejó un apartamento gratis para vivir, para recoger su radio, y nada más ver a Sammy, supuesto novio de Madge, se quita el cinturón porque cree equivocadamente que quiere pelear, ya que Madge le advirtió que tenía un carácter violento. Como existencialista que es, actúa sin tratar de comprender antes al otro, lo que crea una situación cómica cuando Sammy le responde invitándole a una copa y él se siente avergonzado:

> You can imagine what a fool I felt, with the whisky in one hand and my belt in the other.[31]

Otra situación que igualmente hace reír al lector aparece cuando se imagina equivocadamente que está persiguiendo a Ann, cuando en realidad no es ella:

> That she was thinking of me now, that she was ready for me, I could not after this long pursuit any longer doubt. This was a rendezvous. My need of her drew me onward like a physical force. Our embrace would close the circle of the years and begin the golden age. As the steel to the magnet I sped forward. I caught up with her and spread out my arms. Alors, Chérie? said a soft voice.

> The woman who turned to face me was not Anna. I reeled back like a wounded man.[32]

Esto produce una situación de humor donde el lector no puede por menos que sonreír al igual que cuando se piensa que tanto Hugo como Sammy le van a romper el cuello, cuando ninguno tiene esas intenciones.

Al teorizar llegará a conclusiones falsas sobre la relación existente entre Sadie y Hugo, pues era éste el que estaba enamorado de Sadie, como ésta le dijo, y no al revés, que es como piensa Jake por no tener en cuenta lo que Sadie le comentó:

> (.....)it became clear to me that Sadie simply couldn't be telling the truth(....)Also the sheer improbability of Hugo being in love with Sadie was, when I considered it, overwhelming (.....) Indeed , it was even possible that it was Sadie who was in love with Hugo and was trying to entangle him in some way(....)and whereas Hugo was not at all the man to love Sadie, Sadie was just the woman to be in love with Hugo. When I had come to this conclusion I felt better.[33]

De nuevo vemos que el Jake artista se desespera porque tiene necesidad de crear una teoría nueva acerca de la relación existente entre Hugo y Anna:

> I had a sense of everything falling into place to make a pattern which I had not yet had the time to survey. The thought of Hugo knowing Anna was new to me and profoundly disturbing.[34]

y finalmente concluye con la teoría falsa y subjetiva de que

> in an instant it was clear to me that it was not Sadie that Hugo was in love with but Anna.(.....)I felt(....) confident that I had diagnosed these correctly (.....)[35]

Más adelante pensará erróneamente que Sadie estaba celosa de su hermana Anna porque, de nuevo, equivocadamente, piensa que Hugo prefería a Anna en lugar de Sadie, cuando la realidad es que Hugo de quien está perdidamente enamorado es de Sadie. En el esquema mental solipsista de Jake, Sadie

> was jealous of his preference (Hugo's) for Anna.[36]

En este sentido a Jake se le puede comparar con el comportamiento de los gatos, que no atienden cuando se les indica algo con el dedo. Aparecen de forma simbólica

para parodiar el comportamiento de Jake. Mrs. Tinckham le explica este comportamiento:

> If you have ever tried to direct a cat's attention to anything, you will know how difficult this is. The beast will look elsewhere but where your finger points.[37]

Resulta curioso observar como Murdoch crea personajes que están parodiando la creación de la visión subjetiva de la realidad que aparece en Jake: Unas vecinas de enfrente de la casa de Sadie descubren a Jake agarrado al escape de humos para tratar de escuchar la conversación entre Sadie y Sammy y se crean sus propios conceptos acerca de la identidad de Jake, lo que crea también una situación de humor:

> -If you ask me, I think he's an escaped loonie, said the second woman. They retired a little from the window(. . . .)
> -Perhaps he's deaf and dumb, said the woman with the pinafore.[38]

Otro modo de parodiar la forma en que Jake percibe el mundo, es a través de la lucha a ciegas entre The United Nationalist y los socialistas cuyo líder es el amigo de Jake, Lefty. En lugar de tratar de comprender el punto de vista del otro partido, cada uno de estos tratará por medio de una disputa que terminará en una pelea múltiple imponer sus ideas:

> Everywhere we looked a fight seemed to be in progress. The whole mass swayed to and from like a vast Rugby scrum (....)showing us with an astonishing clarity the enraged faces of the combatants.[39]

Murdoch describe al líder socialista en términos de hombre existencialista, al igual que lo es Jake:

> Winged by sincerity and passion, his speech fell like an arrow from above, clean and piercing. The thousand men where under his spell.[40]

Para Murdoch la sinceridad es subjetiva a diferencia de la verdad que es objetiva y absoluta.

Otra forma de parodiar a Jake se ve reflejada en la actitud de los alumnos de Dave, como ya vimos, al querer dar respuestas a todas las dudas que la vida les planteaba.

Jake es un hombre contradictorio porque por un lado es un constante buscador de formas, de razones que den respuesta a sus dudas; quiere ordenar el mundo para que

nada le resulte contingente. Pero por otro lado es un hombre que no planifica su vida, vive de forma desordenada al pretender vivir siempre en casa de los demás sin pagar renta. Cuando Madge, la dueña del piso que Jake comparte con Finn, modelo y mecanógrafa, le echa de su casa, Jake reflexiona:

> This was what always happened. I would be at pains to put my universe in order and set it ticking(.....)I say my universe, not ours, because I sometimes feel that Finn has very little inner life.[41]

Jake, de lo que debería ser responsable, de su propia vida, especialmente de un alojamiento y medios económicos propios, no lo es, sino que echa la culpa a los demás como existencialista que es y está constantemente juzgando erróneamente y menospreciando a los demás como lo hace con Finn. Vemos también en esta cita claramente el carácter solipsista y egoísta de Jake, que se percibe a sí mismo como el centro del universo y sólo considera a Finn, 'ciudadano de la periferia.'

Con respecto a él (Finn), que ha desaparecido, Jake subjetivamente piensa que

> concerning his present whereabouts we could not even get as far as framing a theory.[42]

En otras novelas, como *A Word Child*, aparece el carácter solipsista de su protagonista, Hilary Burde, que, al compararse con Mick y Jimbo, amigos de su compañero de piso, nos comenta:

> At their age I was a fierce tormented solipsist.[43]

Hilary, más adelante, expresa su aislamiento, característico de los solipsistas:

> With relentless authority my own special personal aloneness was calling me away, my own pain was calling me into its privacy.[44]

Por otro lado a Arthur , novio de la hermana de Hilary, se le puede comparar con Finn en el sentido de que ambos son buenos y son concebidos por otros (como Hilary o Jake respectivamente, que se consideran a ellos mismos como necesarios) o por ellos mismos, como periféricos, no importantes o contingentes, estableciendo el contraste entre lo necesario y lo contingente, idea que Murdoch ha tomado de Sartre, especialmente de *La Nausée*: "Arthur had no sense of status".[45]

Jake también proyectará una visión subjetiva sobre el lector, al dirigirse a él. El lector, por supuesto, no piensa como Jake equivocadamente y no comparte muchas de

sus afirmaciones. Por ejemplo, con respecto al hecho de que Magdalen le echara de su casa, pues ahora ella la necesitaba. Aquí Jake seguirá el patrón de hombre existencialista que echa la culpa a la sociedad y no analiza sus errores. Le dice al lector:

> You may be thinking that it was rather unkind of Magdalen to throw me out with so little ceremony, and you may think too that it was soft of me to take it so quietly.[46]

Jake tiene mentalidad de príncipe mimado al pensar que todo el mundo tiene, dicho vulgarmente, que estar a sus pies. Nos comenta.

> I live usually in my friend's houses. This is financially convenient also.[47]

Aunque por otro lado se da cuenta que es un parásito. Después Jake reconoce que no tenía ningún derecho a seguir en Earls Court Road, en la casa perteneciente a Madge.

Jake se define a sí mismo cuando nos dice que con lo que más disfruta es con

> the sort of dreamy unlucrative reflection.[48]

El adjetivo dreamy nos habla del mundo ficticio de falsas imágenes en el que vive. También se define a sí mismo como egocentrista, solipsista y existencialista cuando dice:

> The substance of my life is a private conversation with myself which to turn into a dialogue would be equivalent to self-destruction.[49]

Y su carácter solipsista y egoísta queda claro cuando dice

> It is not in my nature to make myself responsible for other people.[50]

y cuando Dave le propone que trabaje en el hospital que hay enfrente de su casa y él responde "to save my soul" a lo que Dave le responde:

> Always you are thinking of your soul. Precisely it is not to think of your soul, but to think of other people. [51]

Es característico, como vimos, del héroe artista existencialista el dejarse llevar por su voluntad y por la acción, sin que haya una previa reflexión. Cuando ve a Hugo

después de mucho tiempo escuchando un mitin político, egoístamente en lugar de dejarle que termine de escuchar nos narra:

> I felt coming upon me that nervous impulse to act at any price which so soon overtakes me in periods of frustration.[52]

Más adelante ya veremos a protagonistas que son considerados artistas por Murdoch precisamente por tener como centro de su vida su voluntad o "will" y no reflexionar lo suficiente para salir de su yo. Tal es el caso de Randall Peronett de *Unofficial Rose* o de Martin o de Palmer de *A Severed Head*, que consideran como su deber hacer lo que ellos desean en lugar de lo que deben, oponiendo así la voluntad al deber.

Es característico de Jake que una vez que se le ha destruido una teoría o concepto creados por él mismo, de nuevo quiere intentar seguir creando nuevas formas o estructuras que respondan a sus dudas:

> My previous pattern of life was gone forever(.....)What new pattern would in due course emerge I had no means of telling.[53]

Cuando llega a París para ver si puede encontrar a Anna, en un principio se dejará llevar por su mundo de ensueño, que él considera real:

> When I arrived(.....)I was for letting the usual spell bind me;(.....) and as I wandered towards the Seine I felt sure that, wherever the line was to be drawn between appearance and reality, what I now experienced was for me the real.[54]

Ahora analizaremos, mediante ejemplos de la novela, como Jake deja de teorizar y empieza a percibir la realidad aceptando la realidad contingente y decidiéndose por fin a explotar sus talentos como escritor:

Anne, influenciada por las ideas de Hugo, precursor de las figuras santas en sucesivas novelas de Murdoch, está tratando de encontrarse a sí misma y de separar la ficción de la realidad ya que le comenta a Jake que dejó el mundo de la canción porque era "ostentatious". Y le continúa diciendo:

> There´s no truth in it. One´s just exploiting one´s charm to seduce people(....)It´s corrupt. I had again the curious feeling of seeing someone in the grip of a theory.[55]

Y ahora trabaja en un teatro de mimo donde, al no haber palabras, hay menos posibilidades de engaño y donde quiere aproximarse lo más posible a expresar la verdad.

Por otro lado le dirá a Jake que el amor tiene que ver con comprender al otro y no con tratar de poseerle.

> Love is not a feeling. It can be tested. Love is action, it is silence. It´s not the emotional straining and scheming for possession that you used to think it was.[56]

Anne ayuda a Jake a empezar a ver la realidad con estas conversaciones. Cuando de nuevo va a verla al teatro y entra en los camerinos donde Anna le había parecido como

> a mermaid rising out of a motley coloured sea,[57]

al ver que los decorados y el vestuario han cambiado de lugar y orden, Jake piensa que "their magic had departed". Esto simboliza que Jake va a empezar a ver la realidad.

Pero la persona que más influirá en Jake para que éste cambie la visión subjetiva y falsa que tiene de la realidad y deje de hacer generalizaciones, clasificaciones y teorías sobre las personas y el mundo es su amigo Hugo.

Cuando Hugo le comenta en el centro de rehabilitación donde se conocieron sus puntos de vista sobre las limitaciones del lenguaje, Jake nos relata :

> During these conversations I began to see the whole world anew,[58]

si bien en aquella época Jake todavía vivía en un mundo de confusión ya que nos comenta:

> By this time I was under Hugo´s spell.[59]

Es curioso observar el papel simbólico tan fuerte que desempeñan estas palabras: spell, enchanment, fairy, prince, para designar el mundo irreal en el que vivía Jake. Éste, gracias a Hugo, empieza a percibir el mundo de forma diferente :

> It was as if his very mode of being revealed to me how hopelessly my own vision of the world was blurred by generality (.....)Hugo only noticed details.

> He never classified(.....) for each thing was seen absolutely unique. I had the feeling that I was meeting for the first time an almost completely truthful man.[60]

En esta cita clave para la comprensión del problema de Jake, Murdoch nos expone sus ideas a través de Hugo por medio de las palabras con implicaciones negativas "generality" y "classified" y las positivas "details" y "unique". Jake se da cuenta de que Hugo no generaliza ni hace clasificaciones encasillando a las personas o a las cosas con clichés fijos sino que se fija en la singularidad, el detalle y en el ser único, irrepetible y diferente que hay en cada creación, especialmente en cada ser humano. Jake se da cuenta que sólo de esta forma puede acercarse y entender a los demás, aceptando lo imprevisible y contingente que puede aparecer en cualquier momento y el misterio del mundo.

Comparto la visión de Raymond J. Porter en su artículo *Leitmotiv in Iris Murdoch's Under the Net* (1969), donde expone la visión subjetiva de Jake y su posterior toma de conciencia de ese subjetivismo:

> As Donaghue comes to realize, what he thought he understood, he did not understand at all. He discovers he really has not known his friends but has projected upon them as objective reality his own inaccurate, subjective vision of reality. [61]

Jake, al negarse a aceptar el trabajo como guionista de las novelas de Breteuil que le proporcionaría dinero fácil (aunque seguiría siendo un 'don nadie'), dará un importante paso al darse cuenta que debe empezar un camino en solitario sin vivir a costa de los demás y escribiendo sus propias novelas. El hecho de enterarse de que Breteuil ha ganado un premio, al sentir su orgullo herido puesto que él le consideraba mal escritor, sin embargo le dará fuerzas para independizarse y querer él también escribir una buena novela dando así más importancia a su carrera artística que al dinero o a la comodidad :

> I was being offered the key to the world in which money comes easily(.....) All I had to do was to shut my eyes and walk in (.....). Why should I waste time transcribing his writings instead of producing my own? [62]

Al rechazar la oferta finalmente le dice a Madge:

> I only know it would be the death of me(.....)The fact is that I must live my own life. And it simply doesn't lie in this direction.[63]

Aparece una imagen del mito de la Caverna de Platón, que explica la percepción de la verdad y el mundo de ilusiones donde el hombre muchas veces vive inmerso y donde Jake reconoce que estaba:

> I had so littered my life already with compromises and half-truths(.....) The twisting hills of falsehood never cease to appeal me, but I constantly enter them; possibly because I see them as a short of corridors which lead out again into the sun though perhaps, this is the only fatal lie.[64]

Aquí vemos como Jake se da cuenta que esa "caverna de falsedad" donde se encuentra no le dirigía a la verdad, que es simbolizado por el sol.

Jake finalmente reconoce sus juicios equivocados sobre su amigo y pariente lejano irlandés Peter O´Finney, comúnmente llamado Finn. Jake nunca se había tomado en serio los planes de Finn acerca de que quería regresar a Irlanda y daba por hecho que Finn seguiría con él en Londres. Cuando Finn se va, Jake

> felt ashamed, ashamed of being parted from Finn, of having known so little about Finn, of having conceived things as I pleased and not as they were.[65]

En cuanto a las relaciones amorosas que él se había inventado, creyéndolas como ciertas, reconoce que

> I got it all the wrong way round. That´s all(.....)I didn´t realize all this(....) All I knew was that I had a wrench which dislocated past, present and future.[66]

Haciendo un balance de los acontecimientos en los que había dado una interpretación errónea vemos que:

1.-Hugo no se siente ofendido con él por haber copiado sus ideas para su libro *The Silencer*. 2.- Hugo no ama a Anna sino a Sadie, la hermana de Anna. 3.- Anna no está enamorada de él sino de Hugo. 4.- Sadie no es tan fría y superficial como él pensaba pues siente gran simpatía hacia Jake. 5.- La idea de montar el teatro de mimo no fue de Hugo sino de Anna.

Cuando finalmente se da cuenta de que Anna no tiene su corazón reservado para él y que ya no es la figura maternal o el hada madrina hacia la que puede dirigirse buscando protección piensa entonces:

> It seemed as if, for the first time, Anna really existed as a separated being, and not as a part of myself.[67]

Cuando por fin comprende todo lo que Hugo le ha dicho en el hospital, simbólicamente Murdoch dice a través de Jake:

> I saw his face clearly for the first time.[68]

Siendo el verbo 'ver' uno de los favoritos de Murdoch para indicarnos la importancia de comprender a los demás para conocerse a uno mismo y alcanzar virtud moral, vemos como finalmente Jake, al olvidarse algo de sí mismo para tratar de comprender lo que Hugo le está diciendo, también ha conseguido valorar a Hugo como a un ser único e independiente, acercándose así a la realidad.

En *The Sovereignty of Good* también aparece la idea de como debemos acostumbrarnos a mirar los detalles particulares del mundo, como Hugo de *Under the Net*:

> The great artists reveal the detail of the world.[69]

En esta novela hay una crítica muy fuerte a la subjetividad del individuo que al estar encerrado en sus ideas utiliza lo que se denominan psicológicamente heurísticos, que según Soledad Ballesteros Jiménez y Beatriz García Rodriguez en su libro *Procesos Psicológicos Básicos* :

> (....)son procedimientos eficaces y rápidos que se utilizan con frecuencia cuando deben de tomarse decisiones en condiciones de incertidumbre. Es probable que estos procedimientos se activen de modo automático y consuman pocos recursos atencionales.[70]

Es curioso observar como aquí Ballesteros y García utilizan, al igual que Murdoch, las palabras automático y atención. Murdoch también dice que creamos teorías de forma automática para consolar a nuestro ego ante una incertidumbre a la que queremos dar una respuesta. Por otro lado, tanto Murdoch como las autoras de *Procesos Psicológicos Básicos* dicen que esto frena el que prestemos atención a la individualidad de cada ser, al realizar un juicio rápido basándonos en, o bien, un prototipo determinado o en nuestra experiencia subjetiva. Pero con los heurísticos no tenemos en cuenta la parte de información que resulta necesaria para llegar a una decisión acertada. Es decir, son teorías personales de la propia experiencia de cada uno, que se suponen como ciertas y no se hace caso de otras posibilidades y de los razonamientos de los demás.

Esto es precisamente lo que le ocurre a Jake, de *Under the Net* y, en menor medida, a Martin de *A Severed Head.* Aquí el lenguaje juega un papel importante para recibir esta comunicación por parte de los demás, aunque tenga sus limitaciones. La novela proporciona una crítica con gran sentido del humor del héroe masculino de ficción, que es más bien un anti-héroe, en busca de respuestas, que finalmente 've' la realidad. Al final de la novela Jake ha encontrado su verdadera búsqueda pudiendo traspasar 'la red' de teorías y visiones subjetivas, y lo celebra simplemente contemplando perplejo el nacimiento de cuatro gatitos, siendo dos de ellos diferentes con respecto a los otros dos, y llegando a la conclusión de que quizás las cosas son más simples de lo que nosotros pensamos y no hay que complicarlas ni buscar mayores razonamientos sino aceptarlas. Este es el final del libro cuando Jake hace alusión al nacimiento de los diferentes felinos y está abierto a los misterios y las maravillas del mundo:

I don´t know why it is. It´s just one of the wonders of the world [71]

5.1.2.- *THE BLACK PRINCE* (1973)

Continúo analizando *The Black Prince*, a pesar de ser posterior en creación y publicación con respecto a otras novelas analizadas en este apartado, por la similitud existente entre el protagonista de *Under the Net*, Jake, y el de esta novela, Bradley Pearson.

Estas dos novelas aparecen narradas en primera persona por sus protagonistas respectivos, Jake Donaghue de *Under the Net* y Bradley Pearson de *The Black Prince*, escritores que quieren ser artistas importantes y que se ven a sí mismos con esta capacidad. Sin embargo, una barrera frenará su triunfo: la tensión entre el intento de decir o ver la verdad y el hecho inevitable de su mundo de fantasía, la necesidad de conceptos y formas falsas.

Ambos tiene dificultad para escribir pues, debido a su indecisión y a su espíritu de perfeccionismo, publican muy poco pero se sienten atrapados y conducidos por un sentido de destino, de dirección, que ellos mismos crean, como de una fuerza de poder que les dirige al arte, al amor y a la fantasía. Bradley, al igual que Jake con respecto a Anna Quentin, tiene como una visión de orden cósmico, como si viera su destino que le dice que está, con respecto a su relación con la joven Julian, ante el bien y la verdad. Esto es debido a que, al igual que Jake, tampoco quiere admitir lo contingente o accidental:

> Of course, the mind of the lover abhors accident(....)My love for Julian must have been figured before the world began. I realized now that my whole life had been travelling towards this moment. *Her* whole life had been travelling towards it.[72]

Ya hemos visto que cualquier personaje en una novela de Murdoch que siente que su vida tiene una forma necesaria y no accidental, que su vida tiene cierta razón de ser que él dice comprender, simplemente se ha forjado ilusiones, fantasías y se engaña a sí mismo. En su trabajo filosófico Murdoch habla de la tendencia humana de deformar la realidad viéndola a través de fantasías egocéntricas pues para ella hay una ausencia de finalidad en la vida. Utiliza además la imagen freudiana de 'la máquina' para las operaciones inconscientes de la mente.

> (....) an acceptance of the utter lack of finality in human life(.....)'All is vanity' is the beginning and the end of ethics. The only genuine way to be good is to be good 'for nothing' in the midst of a scene where every 'natural' thing, including one´s own mind is subject to chance, that is, to neccessity.[73]

Freud ve al ser humano como

> an egocentric system of quasi-mechanical energy(....)whose natural attachments are sexual, ambiguous and hard for the subject to understand or control.[74]

En otro aspecto donde tanto Jake como Bradley se crean falsas teorías es en sus comparaciones respectivas con otros escritores que, a diferencia de ellos, son prolíficos, al considerar a sus novelas de mala calidad. Mientras que Jake se gana la vida traduciendo al escritor francés Jean-Pierre Breteuil, por su parte Bradley mantiene una relación de amistad y de competitividad con Arnold Baffin, un escritor bastante prolífico. Jake, que piensa equivocadamente que Breteuil no es un escritor de buena calidad de repente descubrirá que es un excelente escritor al ganar el premio 'Goncourt' y esto impone sobre Jake 'a vision of his own destiny' y le incentiva para dedicarse a escribir seriamente. Bradley tiene una conversación con Arnold Baffin, que según A. S. Byatt en *Writers and their Work. Iris Murdoch* es su 'alter ego'. Su intervención sugiere, en palabras de Byatt, como un tipo de parodia de los puntos de vista poco halagüeños de Murdoch, es decir, parece como si Murdoch expusiera el debate entre ambos escritores para exponer su propio conflicto literario, pues al ser una prolífica novelista parece como si se planteara hasta que punto una gran cantidad de novelas devalúa la calidad de las mismas. El trabajo de Baffin, según Bradley,

> was a congeries of amusing anecdotes loosely garbled into 'racy stories' with the help of half-backed, unmeditated symbolism(....) Arnold Baffin wrote too much, too fast.[75]

Dice también comparándose con él:

> He wrote very carelessly of course(.....)I have always felt that art is an aspect of the good life, and so correspondingly difficult, whereas Arnold, I regret to say, regarded art as 'fun'.[76]

Como con otros personajes inmaduros y que viven en un mundo de fantasía se alude a él, como lo hace Rachel, comparándolo con Peter Pan:

> I spoke advisedly of an 'adolescent' fantasy. B.P. is what might be called a Peter Pan type(....)He is the sort of man who likes(....)to behave as if he were eternally twenty-five.[77]

Bradley es condenado por el asesinato de Baffin, que Rachel, la esposa de éste, realizó. Cuando Rachel mató a su marido llamó a Pearson, que rápidamente llegó a la casa de sus amigos. Cuando la policía llega le culpan a él. Bradley debería haber esperado el comportamiento de Rachel, que se venga de él por no haberle correspondido sentimentalmente, pues de quien Pearson se enamora es de la hija de Rachel y Baffin, Julian. Bradley se había creado una falsa imagen de Rachel, como una mujer más bondadosa de lo que en realidad es.

Bradley no entendió ni prestó la suficiente atención a las casi proféticas palabras que Rachel le dijo y que después, una vez en la cárcel, recordaría:

> 'You know there is a lot of fire in me(...)A lot of fire and power yet. Yes.
> 'Of course-' (Pearson responde sin prestar mucha atención)
> 'you don´t understand (...)I don´t mean anything to do with simplicity and love(...)I mean *fire, fire*. What tortures , what kills.[78]

Bradley es moralmente culpable del suicidio de su hermana Priscilla, a la que desatendió cuando le pidió ayuda mientras que él se había fugado con Julian. Su aventura amorosa con Julian le ha permitido reflexionar. El artista engreído y egoísta que era antes, en los años que ha pasado en la cárcel ha cambiado. A través del sufrimiento y del olvido de sí mismo para reflexionar sobre los demás, ha descubierto la verdad.

5.1.3.- *THE SANDCASTLE* (1957)

En *The Sandcastle* (1957) Murdoch hace importantes declaraciones acerca de su filosofía moral y estética a través de uno de los pocos personajes buenos de sus novelas, el profesor de arte Bleyard, que demuestra la relación entre la verdad en el arte y la virtud moral: los que perciben la verdad al prestar atención al objeto que va a ser convertido en arte olvidándose de sus egoísmos y fantasías personales serán los que actuarán correctamente. De esta forma el arte puede contribuir a la mejora moral.

La novela trata la pintura de la misma forma que *A Severed Head* lo hace con la escultura, como un paradigma de los problemas de representar lo humano en el arte, y como una implícita analogía de la creación misteriosa del novelista.

Bleyard expresa la preocupación platónica sobre los peligros inherentes en las formas de arte figurativo, preocupación que aparece en el libro de filosofía moral de Murdoch *The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists*:

> The art object is a false whole which owes its air of satisfying completeness to the licensing of a quite other process in the quasi-mechanical fantasy of the client, and also of the artist, who, as Plato frequently pointed out , probably has little idea of what he is at. The formal properties of the art object are delusive(....)truth in art is notoriously hard to estimate critically. Human beings are naturally liers.[79]

De la misma forma que Hugo de *Under the Net* aprueba la idea de que Leonardo da Vinci hiciera *La Última Cena* perecedera y se da cuenta de la fugacidad de los cohetes y fuegos artificiales, Bleyard está interesado en los antiguos debates sobre la iconoclasia en las iglesias orientales y apoya el arte bizantino. Siente que con el Renacimiento se produjo una pérdida de la correcta y verdadera reverencia:

> It is a fact (....) that we cannot really observe really observe our betters. (Bleyard tiene síntomas de tartamudismo) Vices and pecularities are easy to portray. But who can look reverently enough upon another human face?. The true portrait painter should be a saint- and saints have another thing to do than paint portraits. Religious painters often understand this obscurely. Representations representations of Our Lord are usually not presented as if they were pictures of an individual. Pictures of Our Lord usually affect us by the majesty of the conception, and not by any particular expresion or gesture.[80]

Esta idea de la defensa del arte oriental como más unido a lo espiritual aparece en *The Fire and the Sun:*

> In the East(....)art is seen as a humbler and more felicitously ambiguous handmaid of religion. Whereas Western art, becoming separated and grand and 'an authority', just as Plato feared, has surreptitiously lent its power to an ossifying of the religion it purports to serve. (The sin of pride.) (.....)Eastern art is humbler, less 'grand', and has a quieter and perhaps for that reason deeper relation to the spiritual.[81]

Bleyard no es el típico artista que hemos visto en otras novelas como Jake de *Under the Net* o Randall de *An Unofficial Rose*. Según R. Todd en *Iris Murdoch*, para Murdoch, Bleyard es 'the anti-art artist'. Es artista por profesión aunque no quiere seguir ejerciendo como tal, pero da clases de arte a los alumnos. Es el personaje aspirante a santo que va en busca de la verdad en lugar de crear falsas teorías o imágenes. Aquí la confrontación moral típica de Murdoch entre artista y santo queda determinada por el contraste entre Mor y Rain (los artistas) y Bleyard (el santo).

El camino de perfección moral que Bleyard aconseja a Bill Mor, profesor de St. Bride y a su amante, la joven pintora Rain, que llega al colegio para realizar el retrato del antiguo director, Demoyte, al decirles que su relación está basada en fantasías egoístas y que Mor debería regresar con su mujer, va paralelo a la perfección artística por la que Bleyard lucha. Cada vez que Bleyard aparece Rain reconoce su autoridad y se da cuenta de que es necesario un cambio en su pintura. Ésta parece ser un asunto meramente provisional, nunca completamente terminado. Para Murdoch, tanto el arte como la moral deben incluir el valor de la verdad y la consecución de la perfección, que aunque es inalcanzable hay que tratar de acercarse lo más posible a ella.

Rain queda desolada cuando Bleyard critica el retrato de Demoyte en su primera fase, sin embargo esta crítica la ayuda a recapacitar. Le dice a Rain:

> When we look upon a human face, we interpret it by what we are ourselves.[82]

Este punto de vista de Bleyard acerca del arte figurativo hacen ver a Rain que

> everything she does must be rotten.[83]

Por otro lado Bleyard se dirige a Mor criticando su actitud por los efectos negativos causados no sólo sobre su esposa abandonada, Nan, sino sobre la habilidad de Rain para pintar:

> You are diminishing her by involving her in this. A painter can only paint what he is. You will prevent her from being a great painter.[84]

Rain reconoce que su retrato de Deymote no es muy bueno y será capaz de volver a pintarlo mejorando el aspecto de la cabeza cuando renuncia a Mor:

> I must finish this. I want to repaint the head. I see what to do now. I must go on working.[85]

De esta forma Rain, a través del arte, ha dejado sus falsas imágenes de bienestar personal y ha crecido moralmente a nivel de artista y como persona.

5.1.4.- *A SEVERED HEAD* (1961)

En *A Severed Head* la creación de falsas imágenes del mundo por parte de los personajes de Murdoch se ve reflejado principalmente en Martin, que tras recibir varios 'golpes' sentimentales pasará de verse a sí mismo como el centro de sus propias historias a verse como ser periférico en las vidas de otros personajes. Como Jake, de *Under the Net,* se da cuenta de su propia contingencia y esto le fuerza a 'ver' lo que hay a su alrededor y a apreciar la individualidad de cada ser.

Esta novela, al igual que en el caso de Jake en *Under the Net*, de Randall en *Unofficial Rose* o de Michael Meade en *The Bell*, todos ellos artistas en el sentido general del mismo, habla de la preocupación con uno mismo ofreciendo aquí un carácter psicoanalítico, quedando reflejado en el artista Martin, pero también en el resto de los personajes, que, egoistamente, solo piensan en satisfacer su ego. Cuando uno lee la novela pronto queda claro que Murdoch, aunque respeta algunas ideas de Freud, siente que el psicoanálisis no provee una solución universal para los problemas en la conducta humana (por ej. la neurosis). Además piensa que el paciente se encierra más en sí mismo y se encuentra menos deseoso de mirar a su alrededor y a otros. También piensa que el analista no puede ser árbitro en cuestiones morales, como lo hace en la novela el analista Palmer con respecto a Martin, el personaje central. Palmer ha desarrollado del psicoanálisis una noción de permisividad por medio de la que espera liberar a sus pacientes, lo que conduce a la anarquía moral.

Murdoch, en *The Sovereignty of Good* critica el psicoanálisis, al que denomina

> a muddled embryonic science.[86]

Según Murdoch para explicar los móviles últimos de comportamiento no tenemos necesariamente que ir al psicoanalista, sino que también hay otras vías como la

literatura, la religión, la filosofía o la psicología. Y además piensa que el conocimiento de uno mismo normalmente es un engaño ya que es muy difícil ver y comprender nuestro propio yo, al igual que otras cosas que hay fuera de nosotros:

> Self-knowledge, in the sense of a minute understanding of one's own machinery, seems to me, except at a fairly simple level, usually a delusion. A sense of such self-knowledge may of course be induced in analysis for therapeutic reasons, but 'the cure' does not prove the alleged knowledge genuine. Self is as hard to see justly as other things(.....)The idea of life as self-enclosed and purposeless is of course not simply a product of the despair of our age. It is the natural product of the advance of science and has developed over a long period.[87]

Murdoch critica el psicoanálisis porque piensa que se limita a consolar y resolver los problemas del hombre de forma egoísta en beneficio de su propio yo pero olvida la moral como fin último para alcanzar la virtud, ser libres y acercarnos al bien, cualidades a las que, según ella, debe aspirar el ser humano y no simplemente limitarse a pensar en él mismo, que es a lo que anima el psicoanálisis. La religión para Murdoch, al igual que la moral, ayuda también a reflexionar y es una vía positiva para alcanzar la virtud. Comparto con Rubin Rabinovitz la objeción que le hace a Murdoch con respecto a la idea de que tenemos que olvidarnos de nuestro yo. Según él el conocimiento de uno mismo en parte es necesario para alcanzar plenitud moral y no tiene por qué ser el origen del egoísmo y el solipsismo.

> Another weak point is Murdoch's constant emphasis on the dangers of subjectivity.Certainly, some degree of self-knowledge is needed to achieve morality or love; a person must have a good idea of his moral strenghts and weaknesses to be able to overcome the vicissitudes of a moral crisis. But Murdoch argues as if all swimming should be outlawed because swimmers sometimes drown; any introspection, she seems to feel, is a step on the dangerous path toward solipsism.[88]

En *The Sovereignty of Good* se satiriza claramente al psicoanálisis cuando Murdoch dice:

> Science can instruct morality at certain points and can change its direction, but it cannot contain morality, nor ergo moral philosophy.[89]

Como contraposición Murdoch define el amor como

> knowledge of the individual.[90]

Según Murdoch, este concepto de psicoanálisis se opone al de libertad, a la cual define diciendo:

> If we ignore the prior work of attention and notice only the emptiness of the moment of choice (will) we are likely to identify freedom with the outward movement since there is nothing else to identify it with. But if we consider what the work of attention is like, how continuously it goes on, and how imperceptibly it builds up structures of value round about us, we shall not be surprised that at crucial moments of choice most of the business of choosing is already over.[91]

Como Iris Murdoch dice: "There is more than this",[92] entendiendo por "this" el egoísmo de cada uno.

Según Iris Murdoch, Freud hizo grandes descubrimientos sobre la mente humana pero su cuadro del hombre es pesimista. Según Freud, la psique parece quasi-mecánica, difícil de controlar, confundida por las fantasías (como Jake, Michael, Randall o Martin), una constante fuente de egoísmo. Esto les ocurre en general a los personajes de esta novela, que son esclavos de su propio subconsciente, y algunos, como Martin, desean redención para salir de la esclavitud en que se encuentran (principalmente sexual) y transcender esa esclavitud aprendiendo a amar. Mientras que el objetivo de Freud con respecto al psicoanálisis fue meramente hacer que el hombre conozca sus propias motivaciones, el de Murdoch, como filósofo moral, es acercarse a la bondad humana. Esta es la razón de por qué un enfoque metafísico en lugar de científico es necesario en la filosofía moral, o, como Murdoch la llama, la psicología moral.

Estos personajes artistas, que tienen una edad parecida a su autora cuando escribió la novela, en el caso de Jake de *Under the Net*, Martin de *A Severed Head*, y Edmund de *The Italian Girl*, son los narradores en primera persona y se produce un cambio positivo (no en Randall, que continuará en su fantástico mundo con su amante Lindsay) al volverse más abiertos al mundo. Terminan percibiendo, aprendiendo a aceptar lo contingente y adquiriendo la verdad. Hablando de 'ver', 'mirar', 'aprender', 'descubrir personas' en el caso de Martin, éste aprende a a ver a una mujer no como objeto de posesión, de forma egoísta como con su amante Georgie, o como refugio maternal, como en el caso de su esposa Antonia, sino como a un ser independiente, que es como finalmente ve a Honor, con la que se queda. Murdoch, citando a Blaise Pascal, una vez escribió:

> The more spirit one has, the more original men one discovers. Ordinary people do not notice the difference between men.[93]

A Antonia también se la puede considerar como una artista porque "she wanted to know *everything*.[94]

Cuando se entera de la relación que su esposo Martin mantenía con Georgie, hizo que éste le contara con todo detalle su relación con ella. Antonia, además quería experimentar todo tipo de sensaciones para llegar a sus propios esquemas mentales con respecto a su secreto amante, Alexander, su amante oficial, Palmer, y su marido Martin.

El artista por profesión es Alexander, el hermano de Martin, escultor preferentemente de bustos y cabezas. Una vez que Martin va a su estudio se produce el siguiente diálogo entre ellos en el que Martin habla en primer lugar:

> 'I envy you. You have a technique for discovering more about what is real.'
> 'So have you. It is called morality'
> 'Rusted through lack of practice, brother.'[95]

Esto nos recuerda lo que Murdoch dice acerca de la relación entre la moral y el arte:

> Art and morals are, with certain provisos,(....)one(.....)The essence of them both is love. Love is the perception of individuals. Love is the extremely difficult realization that something other than oneself is real. Love, and so arts and morals, is the discovery of reality.[96]

O lo que Scott Dunbar dice en su artículo acerca del arte, la moral y la religión:

> Great art reflects nature: its canvas is the world and the human condition(....) Art is the constant reminder that the world is independent of my will and that persons are distinct from and independent of my consciousness(.....)Illusion, fantasy and magic are the enemies of good art. The good or great artist does not indulge the fantasy life of his client, though the mediocre and lesser does. The good artist shows truth(.....)art is based on love of the real and this implies attention away from self towards the world. In this context art is the analogy of morals and is also the place where a fundamental aspect of religion can be seen and made comprehensible(....) Art indicates the connection between the good and the real.[97]

Pero por otro lado Alexander, al igual que Julius de *Fairly Honourable Defeat* es un artista perverso porque seducirá a Georgie y le propondrá matrimonio falsamente y sin quererla, para vengarse de Antonia, al haber tomado ésta por amante a Palmer. Lo hará por celos pero luego la dejará aunque de quien seguirá estando enamorada Georgie

será de su hermano Martin. Baste aquí recordar de nuevo que Murdoch dijo en *The Fire and the Sun* que un buen artista no necesariamente es una buena persona. Tal es el caso de Alexander.

5.1.5.- *AN UNOFFICIAL ROSE* (1962)

En *An Unofficial Rose* el énfasis radica en la naturaleza cíclica de la vida basada en dos generaciones dentro de la misma familia, en la que Hugh Peronett, casi en contra de su voluntad, finalmente vende la reliquia de la familia, un famoso cuadro de Tintoretto, para permitir que su hijo Randall lleve a cabo en su vida la aventura romántica que Hugh, cuando era joven, nunca llevó a cabo con la escritora Emma Sands, por razones morales y convencionalismos. Esta consiste en abandonar a su esposa Ann y marcharse con Lindsay Rimmer para Italia y, quizás después, seguir una vida juntos. Mildred, amiga de Randall, le dice a éste:

> 'You want to help Randall to do something extravagant and foolish.'
> 'Yes, said Hugh. ' In a way.' He added, 'I was never myself-extravagant and foolish.'[98]

Randall vive el éxtasis del enamoramiento pero sufre pesadillas donde aparece su hogar. Ann, el personaje casi santo, por el contrario, rechaza la oportunidad de ser feliz con el oficial Felix Meechan, por el deber y fidelidad que siente hacia su marido, y le seguirá esperando. Miranda, hija diabólica de Ann y Randall, al estar también secretamente enamorada de Felix, colaborará fuertemente para que su madre finalmente rechace al bueno de Felix.

El personaje artista de esta novela, *An Unofficial Rose*, es Randall Peronett, que al igual que Jake de *Under the Net*, impone formas o teorías sobre el mundo que hay a su alrededor y siente necesidad de ello para saciar su yo egoísta. Hay múltiples ejemplos a lo largo de la novela que lo demuestran. Como consecuencia de ello, al igual que Jake, de *Under the Net*, clasifica diferentes lugares en necesarios y contingentes o sin interés. Recordemos que declara que Australia, de donde viene el inocente sobrino suyo, Penn, es "a meaningless place". Similares casos son los de Hilary Burde de *A Word Child*, que sólo puede soportar Londres cerca del parque, y de Jake, de *Under the Net*, que clasifica las partes de Londres como necesarias y contingentes y que se sentirá espantado y con repugnancia por la noción de tener que vivir fuera de Londres, lo que equivale a decir para él que tendrá que renunciar a su posición como centro.

Randall ha creado una teoría falsa sobre su opuesto, es decir, el personaje santo de esta novela, su esposa Ann, al culparla injustamente de la muerte de su hijo Steve. En este sentido es un personaje existencialista al culpar injustamente a la sociedad de sucesos irreparables o de sus propios errores:

> Nothing had been right since Steve died (.....) It was rather perhaps that he had never forgiven Ann, upon whom by some insane and fantastic logic he had seemed to fix the blame of his bereavement.[99]

Por otro lado Randall es artista, profesionalmente, pues, aunque estudió Agricultura en la universidad, últimamente se dedica a escribir obras de teatro y se dice de él, como si fuera la propia encarnación del arte, que

> was in the end more artist that scientist;(.....)looking a little like something by Hogart.[100]

Su necesidad urgente de crear formas y estructuras en su vida queda reflejado cuando le dice a su padre, Hugh, que se quiere mover en un mundo

> which has some sort of structure. Ann is awfully bad for me (.....) I ought to have people around me who have *wills*, people who take what they want. Ann has no will.[101]

En esta cita aparece otra característica del héroe existencialista y del artista (en contraste con el santo que sacrifica su voluntad, según Murdoch) al basar su existencia en la voluntad, en sus deseos y en una acción rápida de éstos.

Continúa diciendo:

> I need a different world, a formal world. I need form(.....), structure, will, something to encounter, something to make me *be*. Form, as this rose has it. That´s what Ann hasn´t got.[102]

Mediante esta cita queda claro que Ann representa a la rosa silvestre que da título a la novela, puesto que al no tener necesidad de dar forma a su vida, es una rosa diferente a la que Randall comenta y a las del resto de su vivero. Por otro lado vemos al artista que representa Randall en el mismo sentido que cuando nos referíamos a Jake. Queda claro, por lo tanto, que sus necesidades, según las expresa, son las del existencialista sartreano. Según Murdoch en su artículo *The Sublime and the Beautiful Revisited*,

> According to Sartre, a desire for our lives to have the form and clarity of something necessary, not accidental, is a fundamental human urge.[103]

Y después continúa:

> Virtue for total man is sincerity, courage, will: the unillusioned exercise of complete freedom.[104]

Para seguir definiendo al héroe romántico sartreano, artista por naturaleza, sigue diciendo:

> An adoration of necessity, more or less concealed, has always been a characteristic of Romanticism (.....)What is feared is history, real beings and real change, whatever is contingent, messy, boundless, infinitely particular, and endlessly still to be explained; what is desired is the timeless non-discursive whole which has its significance completely contained in itself.[105]

En la novela queda patente que Randall posee todos estos atributos: adoración de la necesidad, necesidad de forma y se deja guiar por la sinceridad, es decir, lo que él subjetivamente considera como cierto, y su voluntad para actuar. Él siente también un odio, de forma simbólica, hacia todo lo que es "messy", que tanto en la novela como en el artículo Murdoch lo asocia con el individuo contingente e infinitamente particular. Según A.S. Byatt en *Degrees of Freedom*, Murdoch critica esta antipatía hacia lo que ella llama "mess" como una ausencia de tolerancia y amor, como un temor

> of the real existing messy modern world, full of real existing messy modern persons(....).[106]

En este sentido es como Randall ve a su esposa Ann:

> Form. That´s what Ann hasn´t got. She´s as messy and flabby and open as a bloody dogrose(.....)That´s what destroys all my imagination, all the bloody footholds(....)[107]

A Randall también se le puede comparar con Gerard de *The Book and the Brotherhood*, que quería subir muy alto y no se daba cuenta de que así no conseguiría llegar a percibir la realidad sino un mundo ficticio. Con respecto a este tema, el siguiente diálogo tiene lugar Randall y su padre Hugh, que le pregunta:

> 'So you´re climbing *up*, are you?'
> '(.....)up to where I can move about, up into a world which has some sort of structure'. [108]

Más adelante aparece de nuevo la imagen de Randall de querer elevarse a un mundo ficticio como Gerard:

> With exhilaration Randall felt himself become light, light, able to rise at last into the airy world of the imagination, the world above the mess of morality, the world inhabited by those two angelic beings.[109]

Y casi al final de la novela vemos como se da cuenta de que no ha conseguido llegar a ese lugar alto donde él imaginaba, creando diversas formas, llegar:

> He had thought of them (Emma and Lindsay) as living high up in a region of perfect freedom, in a sort of paradise of the imagination(.....) which perhaps he was likely to attain especially by committing crimes. But he had not, or had not yet, been able to live up to the promise of those dreams and those early moments. Something in his slovenly darkened self prevented his attaining the immaculate condition which he had pictured, and for which he had conceived Lindsay as the perfect consort.
>
> What here impeded him was, he was fairly sure, not the demon of morality. It was more like some restless rapacity, a rapacity such as is the mark of mediocrity in art. The great artist is not rapacious. Randall felt restless, he wanted, now more than ever, to have everything.[110]

A Randall se le puede comparar con el Fausto que ha vendido su alma al diablo (en este caso por vender el valioso cuadro) por tener todo a cambio, perdiendo así su moral. Aún así se da cuenta de que no es suficiente donde ha llegado, pues está ciego por la avaricia y quiere seguir al acecho para encontrar en todo una razón en su vida y así seguir moviéndose de un país a otro e incluso se plantea la posibilidad de experimentar con otras mujeres. Al no detenerse se le compara con un artista mediocre pues para que exista un gran artista se necesita reposo y una atención especial desinteresada hacia el objeto, situación o persona que se quiera tratar. También puede ser comparable con la avaricia de Macbeth.

Su padre, Hugh, si bien es un hombre convencional y donde la moral cobra en él gran importancia, también inevitablemente a veces crea teorías sobre la mujer de la que en cierto periodo del pasado estuvo enamorado, la escritora de novelas policiacas Emma Sands:

> (....)his disturbed spirit began to compose into a fresh pattern, as the thoughts which came to him in the early morning began to take on form and structure again, he found that Emma Sands occupied a new and significant place(.....)knew even something of the mechanics of this tiny obsession(.....)

> and he had time too to reflect on how instinctively he classed her with the dark free things, with that other shapely world of the imagination into which he had failed, and he found himself using Randall's metaphor, to 'climb' at the crucial period of decision twenty-five years ago.[111]

Pero la vida de Hugh no había terminado en caos. Se había atenido a las convenciones morales con dignidad, aspecto que su hijo Randall admiraba. Hugh es el hombre convencional que ha sabido aguantar las tentaciones, y aunque ha impuesto formas alguna vez, no ha sucumbido a ellas:

> He (Randall) respected and at moments envied the presence in Hugh of workable principles. His father's life had had dignity, had not degenerated into chaos.[112]

Una vez que su esposa Fanny ha muerto, muy ingenuamente piensa que el Tintoretto puede comprar el amor de Emma pues al venderlo, Linsday, compañera de piso de Emma, se marchará con Randall y de esa forma, al quedarse Emma sola, Hugh piensa que podrá irse a vivir con ella. Esta imagen que se forma es falsa pues la novela terminará con que Emma ha encontrado otra compañera de piso que se va a encargar de cuidarle. Hugh no se da cuenta de que el amor no es cuestión de dinero en este caso y que los sentimientos de una persona no se pueden comprar, no dependen de una obra de arte.

Vender el cuadro simboliza cometer un crimen y está asociado con violencia:

> Violence it was, and Randall loved every moment of it.[113]

Cuando Randall recibe el cheque por el valor del cuadro

> He felt as if he had killed his father (....) what his father's emotions and opinions about the matter really were Randall no longer cared.[114]

El egoísmo de Randall es evidente. Por otro lado, desde un punto de vista psicológico, lo que Randall ha matado es el super-yo de lo convencional, reglas morales y sociales. Se ha revelado contra ello.

Randall, que no tiene en cuenta demasiado los principios morales de la sociedad, trata de crear sus propias teorías,

> principles in that sense were out of the question. It remained to be seen whether out of his present chaos some higher form would yet emerge.[115]

La necesidad de Randall de formas y de encontrar todo necesario en su vida le conduce a la relación que mantiene con Emma y Lindsay, relación que él considera que precisamente tiene forma, voluntad y libertad. Randall en este sentido es el artista, que como Jake busca estructuras sólidas en su vida, y compara a Lindsay con una actriz de comedia o con la compleja rosa, que, a diferencia de Ann, la "unofficial rose" del título, está repleta de forma. Por eso Randall llama a Ann "his destroyer", ya que al no tener necesidad como Finn, Hugo o Mrs.Tickham, figuras que representan el bien en *Under the Net*, de crear formas, al no compartir su punto de vista, inconscientemente le está destruyendo la creación de estructuras, al no aceptarlas. Por su parte Randall se siente a veces algo culpable por crearlas al irse con su amante Lindsay. Randall está equivocado pues Ann no le está destruyendo sino que él se está destruyendo a sí mismo. Ann es descrita por Randall como

> that honest simplicity that destroyed the footholds of his imagination and which made her for him so deadening structureless(.....).[116]

Al comparar a Lindsay con una actriz de comedia se destaca la artificiosidad de ésta, que no se nos hace real pues sólo se nos dice como es pero no se nos muestra, y esto ocurre de igual forma muchas veces con Randall y con Emma, lo que limita nuestra percepción:

> With the passion of the artist which he now increasingly felt himself to be he adored Lindsay´s awareness, her exquisite sense of form(.....)which made her like a great comedian. She was shapely and complete; and (.....) like a complex rose her polychrome being fell into an authoritative pattern which proclaimed her free.[117]

Vemos como las palabras "form", "pattern", "shapely", "structure" al igual que en *Under the Net* son claves para expresar la relación del artista con la moral.

Como se puede comprobar hay múltiples ejemplos que muestran la subjetividad de Randall. Por ejemplo, más adelante creará su propia teoría o forma con respecto a que Ann, su esposa, debió haber adivinado que fue Linsday, su amante, la que desde su casa, cuando se encontraba con Randall, llamó a casa de éste y de Ann para hablar con Emma, la cual había visitado junto a Hugh la casa de Ann y Randall. Se piensa que la comunicación telefónica entre Emma Y Lindsay había sido planeada por éstas.

> (....)she (Ann) must have guessed it was Lindsay on the telephone, even if Emma didn´t tell her.[118]

Randall, al igual que Jake, no cree a nadie, y se deja llevar por sus propias conclusiones. Cuando se queda a solas con Lindsay piensa que todo ha sido planeado por ella y por Emma:

> (.....)he was prepared to believe himself the victim of some unimaginable motivated hoax.[119]

Mildred también disfrutó creando subjetivamente su mundo interior:

> She had enjoyed making up her myth of being in love with Hugh.[120]

Y se crea su propio esquema mental bajo un heurístico acerca de que Emma va a poner a Hugh bajo sus pies. Le dice a su hermano Felix sobre Emma:

> 'She seems to have got poor old Hugh back into her clutches'.
> 'I wouldn´t exaggerate that, Mildred.You´re such a schemer yourself, you´re a bit too ready to attribute schemes to other people.'[121]

Hay que tener en cuenta que el mundo moral de Emma queda definido por

> (.....)its own rules(.....) the consolations of art.[122]

Por otro lado Mildred no se deja llevar por estructuras convencionales e influirá en Hugh para que venda el cuadro, a pesar de que ella saldría perjudicada aparentemente pues este hecho dejaba terreno libre para que Hugh fuera hacia su rival en el amor, Emma:

> He (Randall) had been(.....) much set on his way by Mildred who showed, suddenly, a remarkable firmness about his doing the bold thing, the brave thing, the beautiful thing, without regard for a structure of convenction (....)[123]

Hugh también se crea su propia imagen al pensar en la vida agradable y placentera que pasará con Mildred en la India, estructura que se derrumbará cuando Mildred le diga: "You *want* to go and see her." Entonces Hugh se da cuenta de que

> all that structure had dissolved. It had been but a dream structure in any case, raised up to mask the determination, the rapacious need, which he had had all along to see Emma again.[124]

Otra manifestación en la creación de formas por parte de Hugh, Randall y Penn es la idea romántica del amor cortés, donde los caballeros respectivos sienten la necesidad

de cortejar a la dama y se crean un mundo ficticio, a veces platónico, donde aparecen como liberadores de las damas y esclavos de ellas. (Esto mismo le pasó a Effigham con respecto a Hannah de *The Unicorn*):

> Penn at this stage pictured himself somewhat as a disciple of Courtly Love. He imagined himself Miranda's slave, devoted to her service, running errands for her or, preferably, rescuing her from terrible dangers. And he envisaged this too, though less clearly, as a process which would transform Miranda, which would, in short, make her love him.[125]

Penn, dentro de su imagen de caballero, adopta una postura masoquista. Cuando Miranda se cae del árbol y Felix llega primero a recogerla, piensa:

> If only he had got there first, and, preferably, broken a leg or something in the attempt.[126]

Y además se creará teorías falsas sobre Miranda, la cual no estaba enamorada de él sino de Felix:

> He felt convinced that she needed him and that she really liked him far more than she pretended to.[127]

Hay una diferencia entre Jake de *Under the Net* y Randall al final de las respectivas novelas. Mientras que Jake, como vimos, finalmente aprende a respetar lo contingente y a sentirse feliz sin la necesidad de crear conceptos y querer dar sentido rápido a todo, y decide escribir sus propias novelas como modo de vida, con entusiasmo y esfuerzo propios, Randall, sin embargo, que empezó escribiendo obras de teatro sin éxito, no va a continuar esforzándose en ello. Tiene demasiado miedo a lo contingente e individual y a amar con tolerancia. Randall, como aparece en la novela, es demasiado "rapacious" para ser un gran artista, tiene

> a rapacity such as is the mark of mediocrity in art.[128]

Por otro lado vive centrado en sí mismo, como lo es el existencialista sartreano, y para él los demás son

> organized menazing extensions of the consciousness of the subject(.....)Randall(....) had entered a region of beautiful solitude,[129]

una vez que tiene el dinero del cuadro, al estar ciego por ello y no pensar en nada ni en nadie más.

Esto, para Murdoch, no lleva al gran arte, el cual no es consciente del yo, sino sólo por medio del amor a los otros. El buen trabajo de arte, como las rosas del vivero o como Ann, es en cierto sentido libre porque su forma es particular, respeta lo individual, ama, e incluye lo contingente.

Otro ejemplo donde se nos muestra el carácter existencialista de Randall aparece cuando, una vez que Randall ha recibido el dinero por el valor del Tintoretto, se olvida hasta de Lindsay:

> Randall, through the very labouring of his spirit, had entered a region of beautiful solitude. All the same Emma existed and, and with what authority, with what horrible contingent power, he suddenly felt as he neared the raucous whirlpool of Hyde Park Corner. He felt himself in the mood of another assassination.[130]

Por otro lado le molesta lo contingente, la duda, que ahora suscitan las intenciones de Emma, y esto le exaspera hasta tal punto que siente que le gustaría 'asesinarla' para no verse impotente ante ella.

Al final le vemos con la artificial y dominante Lindsay que ha ganado a cambio de que su padre vendiera el Tintoretto. Es como si a cambio de un cuadro perteneciente a la familia, se introdujera otro, Linsday, a la que ve como a Venus Anadyomene:

> For reality he made do with a vague shimmering apprehension of Linsday´s continual presence. She was indeed the Aphrodita of the world of sleep.[131]

Como Mildred le dijo a su hermano Felix, el dinero compra mercancías espirituales, y aquí es cierto.

Jake, por el contrario, no se dejó seducir por el dinero y la vida fácil, y renunció a ello. Randall consigue 'su libertad' con dinero pero será esclavo de una necesidad imperiosa de seguir construyendo su propio mundo. Con el dinero también comprará a Lindsay, que queda definida en el diálogo entre ésta y Randall:

> He added, 'I suppose we are rather unprincipled, aren´t we?.
> 'We don´t live by abstract rules', said Lindsay. 'But our acts have their places. They belong to us.'
> 'Their places in a pattern', said Randall. 'Yes. In a form. Our lives belong to us'.[132]

Un caso similar aparece cuando, ya en Italia con ella, Randall dice que "(...)she had (.....)both style and form.[133]

Lindsay, por lo tanto, no se guía por leyes morales sino que al igual que los héroes (o anti-héroes) existencialistas se guía por su propia voluntad y por su 'sinceridad', siendo también, al igual que Emma, otra figura del artista en contraste con la figura aspirante a santa que es Ann.

Esto es similar a las declaraciones que hace Martin Lynch-Gibbon de *A Severed Head*: "My acts, were, with a richness, my own." Y también la relación existente entre él y Georgie, que, según Martin, antes de que Georgie se viera obligada a abortar, era una "lawless existence".[134]

Como dijo Murdoch en *Partisan Review*, teorizar a veces se nos hace esencialmente necesario e inevitable y por eso hasta los más santos, como Ann, no pueden evitar en algún momento llegar a sus propias conclusiones. Así, una vez que Randall le ha dejado y el párroco Douglas va a visitarle para darle su punto de vista,

> There would be for her no sudden switch of the light which would show a different scene. But there was a dreariness, a hollowness(.....) She felt this, anticipating the things which Douglas would certainly say.[135]

Sin embargo, al ser un personaje casi santo, una vez que Douglas está con ella, en lugar de seguir centrada en sus problemas, por un momento se olvidará de ella misma haciéndose invisible y reprochándose su egoísmo, y en su mente aparecerá la imagen (todos somos artistas en la creación de imágenes) de la madre de Douglas, enferma. Entonces empezará hablando acerca de ella e interesándose por su salud :

> She(.....) rebuked her own self-centred condition. 'But how is your mother? I do hope she is a little better?'[136]

Felix también se hará invisible, sin forma, como Ann, al olvidarse de sí mismo y volcarse en ella y no intentar crear ninguna falsa imagen:

> She (Ann) recalled his cry, 'I've become, with you, invisible' He too, alas, was one of the invisible ones.[137]

En la conversación que sigue Ann con Douglas se plasma claramente el contraste entre el artista y el santo, que es objeto de debate en casi todas sus novelas. Ann es el personaje santo que ve todo el mundo contingente sin forma y en desorden, sin soluciones ni respuestas a sus interrogantes, pero que sabe aceptarlo con dignidad y sin

fantasear con teorías o creando heurísticos, como por ejemplo hace su marido Randall. Ella misma se siente sin forma y torpe:

> 'All that one *sees* is shapeless and awkward.'
> As she uttered the words she felt, shapeless and awkward is what I am(.....)
> 'Shapeless and awkward,' said Douglas. 'Precisely. We must not expect our lives to have a visible shape. They are invisible shaped by God. Goodness accepts the contingent. Love accepts the contingent. Nothing is more fatal to love than to want everything to have form.'
> 'Randall wants everything to have form,' said Ann. 'But then he´s an artist.'
> 'He is a man before he is an artist,' said Douglas with magisterial severity.[138]

Como vemos, Ann define a su marido como artista ya que quiere que todo tenga forma, pero como muy bien le responde Douglas, él es un ser humano ante todo y por lo tanto debería en primer lugar buscar el bien; lo de artista es más secundario.

En su libro de filosofía moral Iris Murdoch nos dice que

> Good artists can be bad men; the virtue may,(.....)reside entirely in the work, the just vision be attainable only there.[139]

Además ya vimos como el bien se puede ocultar a través de

> the consoling image-making ego in the guise of the artist whom every one of us(.....)is.[140]

Una prueba de que Ann no intenta crear conceptos aparece cuando Mildred le comunica que su marido está teniendo una aventura con Lindsay Rimmer. Ann entonces contesta:

> I didn´t know who it was and honestly I don´t care much(.....)It´s just that I´m not curious about the details.[141]

Y más adelante aparece la misma idea:

> Ann had been sincere in saying that she did not want to know what Randall was up in London. She thought it better that her imagination should not entertain images of her husband´s unfaithfulness: and in a way which was obviously incredible to Mildred she had not even felt curiosity about Randall´s doings when he was away from home.[142]

Una vez que Douglas visita a Ann se produce el siguiente diálogo entre ambos, hablando Ann en primer lugar:

'I feel now I've lived all the time in unconsciousness'.
'Being good is a state of unconsciousness.'[143]

Aquí la idea radica en que Ann nunca ha tratado de crear teorías negativas con respecto a los demás pues ha estado en ese estado de inconsciencia que caracteriza a los seres bondadosos como ella. En el mundo moral de Ann no cuenta lo que quiere hacer sino lo que debe hacer:

> Ann had never really had the conception of doing what she wanted. The idea of doing what she ought, early and deeply implanted in her soul (.....) had by now almost removed from her the possibility (.....) of a pure self-regarding movement of will(.....)There was, in her open formless life, some dreadful lack of vigour, some lack of any hard surface to grasp or to brace oneself against(.....)it sometimes seemed to her that both Randall and Miranda shrank away from her for the same reason. They needed about them the invigorating presence of shapely human wills(.....)now it seemed to her more likely that their reaction to her was a sort of aesthetic one. They found something messy, something depressing, in her mode of existence.[144]

En este texto, bastante filosófico al igual que gran parte del libro, se refleja la filosofía moral que Murdoch quiere transmitirnos. De nuevo queda patente el contraste artista-santo tan característico en sus novelas. Ann, al basar su vida en lo que debe hacer, no tiene necesidad de crear formas. Por el contrario, Randall y la hija de ambos, Miranda, como basan su existencia en su voluntad, necesitan crear sus propias estructuras, de una forma estética, para satisfacer su ego. Por eso a ellos el modo de existencia de Ann les resulta deprimente y desordenado, confuso, ya que ella no necesita ordenar ni clasificar sus acciones ni pensamientos sino que se deja llevar y acepta lo desordenado y misterioso de lo contingente, que es lo real. Por el contrario las teorías , imágenes y conceptos creados por Randall, y en menor medida por la perversa Miranda, crean una barrera que nos les permite ver la realidad.

Miranda es la otra artista de la novela pues, al igual que Julius de *A Fairly Honourable Defeat* , que separó a Rupert de su esposa, ingenia una estratagema para separar a su madre de Felix, y lo conseguirá. Por ejemplo, mentirá a su madre diciéndola que Randall, su padre, le dijo que regresaría a su hogar.

Al renunciar al amor de Felix, reflejando así el carácter que se acerca al de las figuras santas (como Anne de *Nuns and Soldiers* con respecto a Peter) Ann le dice:

> It´s *not* wanting things, it´s denying things, that makes me too bad for people, that made me so bad for Randall(.....)I do what I have to do(.....)I am bound to Randall. (.....)She *had* worked it out, or partly worked it out, that it was her duty to hold to Randall.[145]

El negarse a hacer lo que uno quiere de forma egoísta y sacrificarse es también uno de los temas de *The Unicorn*, pero en esta novela ¿en que momento esto se convierte en fantasía, aislamiento y alejamiento de la realidad?. El problema se plantea aunque no queda claramente resuelto si bien nos damos cuenta, en el caso de Hannah, que lo que en un principio parecía sacrificio para redimirse luego resulta ser puro egoísmo y producto de su imaginación aunque no percibimos cuando tiene lugar ese cambio. Para Felix, el hecho de que Ann, queriéndole, se niegue a aceptarlo, lo considera negativo:

> That he should be almost mechanically renounced with the renunciation of her own will seemed to him too cruel. He was to be destroyed, with her, by the sheer overbrimming existence of the absent Randall.[146]

Cuando Ann descubre que principalmente había sido su hija la que había planeado separarla de Felix, al estar ésta enamorada de él, Ann reflexiona :

> She had had no act at all of her own, she had been part of someone else´s scheme, she had been in unconsciousness too long(.....)In the end perhaps, for her, not knowing was better than knowing. Felix would never understand either. But to be understood is not a human right. Even to understand oneself is not a human right(.....)to forget was best. But it would not be Randall or Felix that she would forget but only herself, only what she had done and what it meant(.....)How little she had known Fanny(.....) She thought too of Steve(.....)there arched for her a great silent dome of resignation. She had not known them. She did not know herself. It was not possible, it was not necessary, it was perhaps not even proper. She would never know, and that would be her way of surviving.[147]

En este fragmento se perciben dos temas claros: Por un lado, la falta de libertad en el ser humano. Ann averigua finalmente que su incapacidad para entregarse a Felix totalmente, a pesar de su mutuo amor y de que Randall le había abandonado, ha sido planeada por su hija Miranda que los ha separado sin que ella se diera cuenta en un principio. Por otro lado vemos como Ann se esfuerza por no crear imágenes negativas de su marido; prefiere no saber nada de Randall. Esto lo traslada a su conocimiento de Fanny, la esposa ya fallecida de Hugh y Steve, su hijo también ya muerto, y se da cuenta de lo poco que los había conocido. Aquí radica el error de Ann, que aunque nunca intentó crear imágenes y estructuras negativas sobre los demás, tampoco imaginó

cosas buenas y esto le alejó del conocimiento de los demás hasta tal punto que ignoró completamente los movimientos de su marido, al que se podía haber acercado más para ayudarle a imaginar los dos juntos cosas bellas.

Este estado de Ann se puede comparar al de Nan en *The Sandcastle*, que siente, al percibir que puede perder a su marido, como si se separara de la realidad, y siente necesidad de reflexionar cuando en condiciones normales nunca lo había hecho. De forma similar Barnie, de *The Red and the Green*, se sentirá molesto y herido por el estoicismo pasivo e improductivo de su buena esposa Kathleen. Estos personajes buenos tienen un punto negativo al no aceptar o reconocer la imaginación de aquellos con los que viven. El arte, en cierto sentido, depende del estilo y se alimenta de la forma, y lo importante es no caer en lo banal y aceptar al mismo tiempo lo contingente. Un ejemplo ilustrativo lo constituye el pintor español, recientemente fallecido, Antonio López, que se negó a terminar su cuadro de un ciruelo y darle una forma acabada porque cada día que continuaba pintándolo la ramas iban cambiando de posición por el peso de las ciruelas; eh ahí el aceptar el hecho contingente de la realidad, que , inesperadamente de un día para otro produce cambios.

Ann también ignorará los sentimientos de su hija Miranda hacia Felix y ella misma reconoce lo poco que conoció a Fanny y a Steve. Ya que para Murdoch conocer a los demás, 'verlos', es indispensable para conseguir virtud moral, Ann, aunque buena y sacrificada, no consigue la perfección moral que caracteriza a la figura santa de otras de sus novelas. Por lo tanto, el estar en un estado de inconsciencia total, como el sacerdote Douglas Swam le dijo, no es lo más adecuado para ser totalmente bueno y para amar a los demás.

El tema de la falta de libertad que ya ha aparecido en el caso de Ann, como acabamos de ver, también queda reflejado en otros personajes, que se ven sorprendidos cuando las acciones que habían planeado y considerado como realizadas por ellos y decisiones que habían tomado, resultan haber sido ingeniadas por otros, que, por lo tanto, en este caso, resultan tener más cualidades artísticas que ellos mismos. Randall descubre que el hecho de separar a Lindsay Rimmer de Emma Sands para marcharse con ella, fue en parte planeada por Emma: "His action was stolen from him".[148]

La diferencia entre Randall y Ann es que mientras que Randall se sintió ofendido por la situación, al querer como artista mandar en todas sus estructuras, Ann no le guardó ningún rencor a su hija Miranda. Incluso la poderosa Emma es abandonada primero por Hugh y después por Lindsay. Además, al final del libro aparece víctima de

una enfermedad. Miranda tampoco hace lo que realmente le hubiera gustado, es decir, quedarse con Felix, pues éste está enamorado de la madre de Miranda y, por lo tanto, aunque ésta le separa de su madre ella tampoco le consigue. Finalmente hay una ligera posibilidad de que Randall regrese al hogar y, ante esa duda, Ann sigue siendo esclava de su espera.

Uno de los logros más importantes del libro, al igual que en *Under the Net* a través de Jake, es la presentación, a través de Hugh y Ann, de las limitaciones de nuestros intentos para comprender lo que hemos hecho o lo que estamos haciendo a través de nuestra misteriosa conciencia y para comprender lo que hay a nuestro alrededor.

Continuando con el mismo tema, la novela finaliza de la misma forma en que lo hiciera *Under the Net,* aceptando la contingencia y los misterios del mundo, que, como en el caso de Ann, ni es posible ni es necesario conocerlos sino vivir en paz con ellos. Así es como Hugh reflexiona en el barco que, junto con Mildred y Felix, viaja con rumbo a la India:

> What hold had one on the past? The present moment was a little light travelling in darkness(.....)And ahead was India and the unknown future, however brief (.....) Perhaps he had been confused, perhaps he had understood nothing, but he had certainly survived. He was free.[149]

5.1.6.-*THE UNICORN* (1963)

Aunque ya tratada en el capítulo dedicado a la novela gótica, merece un lugar en este capítulo por el mundo de fantasía en el que viven algunos de su personajes y su consecuente creación de falsas imágenes.

Ya vimos que Murdoch declaró que el interés del existencialismo radicaba en la dramática, solipsista, romántica y antisocial exaltación del individuo. Un ejemplo que define el carácter solipsista, antisocial y romántico de esta filosofía, al mismo tiempo que describe la soledad interior del individuo, factor también existencialista, es la actitud de Hannah en la conversación que tiene lugar entre ella y Effingham Cooper. Habla primero Effingham:

> 'Then perhaps I can be with you, as it were on the inside.'
> 'Ah, but nobody can be with me on the inside. Nobody can see. That would be another illusion and a far more dangerous one.'[150]

Ya desde su primera novela, *Under the Net,* Murdoch critica esta filosofía por el antagonismo tan grande que ofrece con respecto a la filosofía moral que Murdoch propugna, basada en el encuentro con el exterior.

En *The Sovereignty of Good* Murdoch ha descrito como el romanticismo tendía a transformar la idea de la muerte en la idea de sufrimiento:

> To do this is of course an old age temptation. Few ideas invented by humanity have more power to console than the idea of purgatory.[151]

Para Murdoch no existe un purgatorio posterior a nuestra muerte sino que es donde nosotros vivimos la mayor parte del tiempo. Para Murdoch la idea cristiana del purgatorio es una degeneración romántica del bien que muchas veces incluye sadomasoquismo, que es un enemigo para la claridad de visión:

> Fascinating too is the alleged relation of master to slave, of the good self to the bad self which, oddly enough ends in such curious compromises(....) The truly good is not a friendly tyrant to the bad, it is its deadly foe.[152]

Hannah, que lleva cautiva siete años por su marido, al haber intentado matarle en una discusión, vive en un mundo solipsista, como si estuviera en el purgatorio, y pretende que a través de su sufrimiento en cautiverio pueda expiar su culpa. Dentro de este purgatorio mantiene una relación de sadomasoquismo con Gerald, su carcelero particular. Aquí Hannah, que es la que aparentemente sufre, es la que se hace pasar por buena. Hannah puede que sea sumisa a modo de penitencia en un principio, pero a través de Gerald aparece en ella un fondo violento que parece proporcionarle satisfacción. Después sabremos que en realidad sólo finge que sufre.

> It was your belief in the significance of my suffering that kept me going. (....)I lived by your belief in my suffering. But I had no real suffering.[153]

Parece que sufre cierta neurosis o al menos se dice de ella que

> she might not be always absolutely right in the head(....) her manner was that of a sort of despair. Ill or deranged or in despair.[154]

Byatt dirige la atención al origen freudiano de la historia. Observa particularmente la presentación de Hannah como una caricatura de aparente santidad y con la característica neurótica de un tabú impuesto por ella misma en su aislamiento o retiro al

modo de una monja de clausura. El comportamiento religioso de Hannah es profundamente ambiguo, pero mantiene un cercano parecido con la descripción de Freud de la neurosis obsesiva.

Murdoch a través del comportamiento de Hannah nos relata el mito de la caverna donde Hannah vive sumida en un mundo de falsas imágenes. De este mito de Platón habla en *The Sovereignty of Good.*

Las cadenas de fantasía que separan a Hannah de la realidad se rompen momentáneamente por el despertar de su amor hacia Pip, que la ama verdaderamente, o cuando consigue una institutriz con la intención de aprender literatura aunque es dudoso si consigue aprender pues se habla de la somnolencia de ambas durante los estudios, aparte de la referencia al poema solipsista *Le Cimetiere Marin* que ambas leen. Según Obumselu, Gerald, mediante su comportamiento sádico, moverá a Hannah a otra segunda etapa de claridad. Hannah 've' que lo que ha considerado como la contemplación del bien es la contemplación de sí misma. Pero es incapaz de abandonar la comodidad de la caverna y marcharse con Pip hacia la luz del sol, que representa la realidad. La invitación de Pip es una llamada al reconocimiento positivo de las contingencias:

> Come out of the gates into the real world(.....)we would decide it as people in the world decide things considering this and that, considering posibilities.[155]

Según Ben Obumselu en su artículo de 1975 "Iris Murdoch and Sartre" su consternación cuando Marian y Effie intentan llevársela casi por la fuerza recuerda la conjetura de Platón en *Republic* sobre lo que le ocurriría si un prisionero de la caverna fuera empujado

> forcibly up the steep and rugged ascent.[156]

Hannah no necesita dejar la 'caverna', es más, le interesa seguir como está, siendo el centro de atención de todos. Más que miedo a dejarla como Marian pensó en cierto momento :

> 'I thought perhaps she hasn't gone because she was afraid of someone in the house or because she couldn't manage to make the arrangements by herself. She is dreadfully unpractical.'[157]

no quiere irse de allí donde se encuentra en paz al encontrar su situación, como después Marian afirma "spiritually interesting",[158]

dando así lugar a una degeneración romántica de la verdad.

Murdoch dijo que la novela

> is about the ambiguitity of the spiritual world itself, the curious connections there are between spirituality and sex.[159]

La relación Gerald-Hannah dramatiza las ambigüedades de la conciencia moral. Según Ben Obumselu en *Murdoch and Sartre* en Gerald podemos ver reflejado al padre y patriarca castrante de *Totem and Taboo* de Freud cuya tiranía gradualmente se hace interna en los sentimientos de Hannah como mala conciencia.

Otro prototipo de héroe existencialista es Effingham Cooper, que como Jake de *Under the Net,* actúa movido por su voluntad como un héroe ansioso, egoísta, intentando encontrarse a sí mismo. Su principal tentación es el egoísmo. Cuando va a visitar a Hannah, lo hace pensando en sus vacaciones y no en ella. Effie se crea la falsa imagen de que es el caballero romántico que va a visitar a la bella dama cautiva, pero cuando realmente tiene que ayudarla por el peligro inminente en el que se encuentra con respecto a Gerard, que la fuerza sexualmente y con respecto a su marido que llega después de siete años de ausencia sin saber nadie con qué intenciones, se evadirá de los problemas y no sabrá 'ver' a Hannah.

El propio Effigham dice a Marian:

> I was an existencialist when I was your age, Marian.[160]

Para Obumselu, Effigham es como un tipo de Alciabides(alumno) para el Sócrates que representa el maestro Max .

Marian también es existencialista en el sentido de que nunca ve finalizados sus proyectos aunque desea que alguno quede completo. Marian, que huye del fracaso amoroso y la contingencia de Londres, desea con la llegada a Gaze Castle como institutriz, consolidar al menos algo en su vida, o que al menos esto tenga carácter de acontecimiento:

> (.....)her sense of her life hitherto as a series of makeshift stage-setting preliminaries had made her the more rapaciously welcoming to what seemed at last an event.[161]

La misma indeterminación moral de la mansión de Gaze es, de hecho, una versión del punto de vista sartreano.

Otro producto de las falsas imágenes del héroe existencialista es el horror y la repugnancia hacia todo lo que es contingente. Esto es lo que experimenta Effie, en sus primeros contactos con la ciénaga en la que gradualmente se va sumergiendo y en la que queda atrapado:

> He was, in this place, an intruder, and he felt the menace round about him of presences to whom human beings were abhorrent.[162]

Tales momentos nos recuerdan *La Nausée* de Jean Paul Satre en esa aversión a lo contingente que sufre su protagonista Roquentin.

Hay otros personajes de otras novelas que en algún momento sienten horror hacia lo contingente como Barney de *The Red and the Green,* angustiado por la visión del mar y las rocas en Kingstown o Theo de *The Nice and The Good* , en la costa de Dorset.

Diogenes Allen en su artículo *Two experiences of Existence: Jean Paul Sartre and Iris Murdoch* nos muestra comparando *La Nausée* de Sartre con *The Unicorn* de Murdoch como ambos difieren en su actitud y creación de imágenes hacia todo lo que uno mismo no puede controlar o comprender inmediatamente.

En *La Nausée,* su protagonista, Roquentin, experimenta la existencia de las cosas como algo repugnante, obsceno y amenazador, al estar en continuo fluir, en continuo cambio.

Esto le ocurre, por ejemplo, mientras mira las raíces de un castaño en un parque público:

> (.....) hace un rato estaba yo en el Jardín público. La raíz del castaño se hundía en la tierra exactamente debajo de mi banco(.....) Y entonces tuve esa iluminación(.....)la raíz, las verjas del jardín, el césped ralo, todo se había desvanecido; la diversidad de las cosas, su individualidad sólo era una apariencia, un barniz. Ese barniz se había fundido, quedaban masas monstruosas y blandas, en desorden, desnudas, con una desnudez espantosa y obscena(.....); el mundo de las explicaciones y razones no es el mundo de la existencia(.....)Aquella raíz(.....)existía en la medida en que yo no podía explicarla.[163]

Sartre nos parece decir que en esta experiencia se nos ha revelado la verdadera naturaleza de los objetos: cambiadizos y extendiéndose en ostentosa abundancia y además son absurdos porque no se puede explicar ni la existencia ni el cambio de los mismos.

Además, al igual que Jake, trata de clasificar lo que hay a su alrededor sin encontrar solución:

> En vano trataba de *contar* los castaños, de *situarlos*(.....) de comparar su altura con la de los plátanos: cada uno de ellos huía de las relaciones en que yo intentaba encerrarlos; se aislaba, rebosaba.[164]

Si nosotros experimentásemos la existencia como lo hizo Roquentin, ¿no nos estaríamos engañando a nosotros mismos?. Esta experiencia es rara. Desde un punto de vista psicológico se podría pensar que Roquentin está loco al percibir con tal repugnancia y horror el mundo cambiante, en movimiento. Según Sartre somos incompletos y buscamos ser completados y ver completo el mundo, ver todo con una razón de ser, debido a la inestabilidad de nuestras vidas y de lo que nos rodea. Por eso tendemos a crear nuestras propias teorías que den un sentido al mundo en que vivimos. Esto es lo que le ocurre a Roquentin y personajes existencialistas-solipsistas de Murdoch como Jake de *Under the Net*, Randall de *An Unofficial Rose* o Charles de *The Sea, The Sea,* que se fabrican, para consolar a su ego del mundo contingente, su propio mundo ilusorio con imágenes y teorías falsas para dar respuestas y soluciones al mundo que crean a su medida. Lo absurdo de nuestra existencia es que somos por naturaleza inestables e incompletos. Sin embargo, también somos eso que siempre lucha para ser firme y completo.

Según Murdoch tenemos que aprender a 'ver' la belleza que hay a nuestro alrededor y pensar menos en nosotros.

Effie, un funcionario de éxito, egoísta y vanidoso, al quedar atrapado en un pantano y enfrentarse con la muerte aunque en un principio siente el mismo terror que Roquentin experimenta, aprenderá a experimentar la existencia de las cosas como profundamente adorables, en lugar de horribles y amenazadoras y no tratará de plantearse el por qué de su existencia creando falsas teorías.

> Something had been withdrawn, had slipped away from him in the moment of his attention, and that something was simply himself(.....)What was left was everything else, all that was not himself, that object he had never before seen and upon which he now gazed with the passion of a lover(....) Since he was mortal he was nothing, and since he was nothing all that was not himself was

> filled to the brim with being, and it was from this that the light streamed. This then was love, to look and look until one exits no more, this was the love which was the same as death. He looked and knew, with a clarity which was one with the increasing light, which with the death of the self the world becomes automatically the object of the perfect love.[165]

Para Allen lo fundamental para reconocer la independencia e importancia de los demás es la pérdida o renuncia del poder o control, para Murdoch es el dejar de percibir la existencia de las cosas considerando a uno mismo como el centro alrededor del cual las demás cosas y personas giran (Recordemos que esto es lo que le ocurría a Martin de *A Severed Head* con respecto a diferentes relaciones.). En definitiva sólo 'veremos' a los demás cuando renunciemos a nuestro egoísmo. Por lo tanto 'something(....) had slipped away' parece referirse o bien a su egoísmo o a su poder.

Es de alguna forma sorprendente que Effie tuviera la experiencia del amor perfecto ya que es un auténtico egoísta. Por ejemplo, antes de tener esta experiencia, creaba fantasías relacionadas con mujeres a las que conocía al pensar que todas le amaban o estaban enamoradas de él-Hannah, Marian, Alice, Carrie-. Marian se da cuenta de ello:

> Then it suddenly came to her: he thinks I´m in love with him!.[166]

Su subjetividad forma falsas imágenes. Aparentemente es incapaz de entregar un amor verdadero a alguna de estas mujeres.

Este hombre que hasta ahora ha sido incapaz de percibir la realidad de otras personas y cosas, descubre la característica principal del amor, es decir, el reconocimiento o percepción de algo aparte de uno mismo. Enfrentándose al hecho de la muerte escapa de la ceguera causada por su egoísmo ('What had slipped away(.....)was simply himself), ese 'himself' referido a a la importancia de su ego, a su egoísmo). Ahora que va a morir es cuando realmente empieza a valorar la vida y a darse cuenta de todo lo que podría haber hecho por los demás. Como resultado ve la realidad de otras cosas('that object which he had never before seen'). Y ese reconocimiento de 'all that was not himself' como totalmente independiente de él mismo es lo mismo que Murdoch llama amor. El hecho de morir actúa como una metáfora de la muerte del egoísmo de uno ('this was the love which was the same as death')

La experiencia de Roquentin será opuesta a la de Effie al percibir la contingencia del mundo repugnante en lugar de gloriosa. La razón fundamental por la que su imagen del mundo es así y siente angustia es porque no ha renunciado, como lo hizo Effie, a su

deseo, en palabras de Sartre, de ser 'en soi'; es decir, de tener un ser en él mismo. La contingencia de las cosas es amenazadora y repugnante porque él todavía quiere estar en control de la situación y se da cuenta de que no puede porque no sólo lo que le rodea es inestable sino que él también es inestable y experimenta esa inestabilidad. Para él el mundo no tiene sentido, está fuera de su control y por eso siente naúseas. Es un egoísta sin un yo que ansía tenerlo, entendiendo por 'yo' la estabilidad y la perfección, lo que es completo.

Por el contrario cuando Effie se da cuenta de que no es nada, de que con la muerte dejará de ser y de controlar, abandona esos deseos de querer controlar lo que le rodea y entonces en lugar de sentir angustia y desesperación percibe la independencia de las cosas como realidades preciosas y gloriosas pues se da cuenta, 've' el gran valor de éstas ya que cuando él desaparezca del mundo, sin embargo, dejará lo que hay a su alrededor, que todavía continuará ahí.

Esto nos lleva a la mayor diferencia entre las dos percepciones o creaciones de imágenes: Sartre dice que la existencia no se puede explicar ni controlar, por eso Roquentin siente naúseas. Murdoch piensa que algo que es adorable no necesita explicación , es un fin en sí mismo. Reconocer su gloria sólo requiere que uno cese de mantener el control de ello. Uno se encuentra a sí mismo primordialmente amando al mundo, no explicándolo o controlándolo.

Según Diogenes Allen nuestra perspectiva corriente no es una en la que todos los objetos son adorables o repugnantes. Normalmente no estamos en ningún extremo. En el caso de Sartre es una percepción o creación de imagen de autoengaño y en el caso de Murdoch de deformación de la realidad:

> (.....) both present us with a problem. We occupy a normal or ordinary perspective which, in Sartre's case, is one of self-deception and, in miss Murdoch's case, one of serious distortion.[167]

Pero, según Murdoch, deformamos también la realidad cuando la vemos desde nuestro centro.

La imagen que se forma Roquentin está cercana a la pesimista y diabólica imagen del sacerdote ateo Carel Fisher de *The Time of the Angels*. Le muestra a su hermano Marcus que el secreto de la vida es:

> chaos and old night, power and the marvel of power(.....)chance and the marvel of chance.[168]

Caren muestra a Marcus la multiplicidad del universo y le dice que tal multiplicidad es el triunfo del mal

> or rather of what used to be evil and is now nameless.[169]

¿Qué soluciones, pues, nos ofrecen Sartre y Murdoch respectivamente desde un punto de vista moral? La solución de Sartre es más bien pesimista. Sartre recomienda, como vemos al final de *La Nausée* cuando Roquentin decide escribir, un modo de existencia en que uno actúe para introducir alguna estructura y orden en uno mismo, como las distintas profesiones de cada uno etc., lo que él denomina 'mala fe', es decir, adaptarnos o resignarnos, pero al mismo tiempo hay que ser conscientes de nuestra inestabilidad y de que esa inestabilidad siempre obstaculiza la realización completa que uno anhela. Él promueve una acción hacia fuera del interior de uno pues para él no hay continuidad interior o persona para desarrollar. Hay que traspasar la máscara del autoengaño, de creer que somos estables.

Según Allen la experiencia de Effie de *The Unicorn* no es el correctivo para la desvirtuación de la realidad en la que vivimos. Es cierto que Effie, después de esta experiencia, vuelve a ser como era, viendo el mundo desde su centro. Lo mismo le ocurre a Barney de *The Red and the Green* cuando en una iglesia de los frailes dominicos experimenta la presencia de la bondad perfecta haciéndole un reproche y una cariñosa llamada al mismo tiempo para que mejore su vida, pero poco después regresará al mundo del autoengaño y contemporización que había habitado antes. Pero, sin embargo, la experiencia de Dora de *The Bell* en The National Gallery cuando observa el cuadro de Gainsborough de sus dos hijas es moralmente útil para su vida posterior pues, de la misma forma que mientras que ve el cuadro se olvida de ella misma, esto la hace caer en la cuenta de que debe de afrontar los problemas que hay a su alrededor y no evadirlos por comodidad de su ego. De esta forma deja Londres y regresa a Imber para solucionar la relación con su marido y para hacerse más responsable e independiente. He aquí la función del arte como mejora moral:

> the pictures were something real outside herself, which spoke to her kindly and yet in sovereign tones, something superior and good whose presence destroyed the dreary trance-like solipsism of her earlier mood.[170]

Según Murdoch debemos esforzarnos en percibir objetos, a otras personas y a nosotros mismos más correctamente mediante la atención. No obstante es difícil viendo

el corto efecto que en Effie ha producido. Murdoch considera que nuestra percepción se deforma debido al excesivo y engreído significado que damos a nuestra propia persona. De esta forma ella promueve el desarrollo interior espiritual de la persona reconociendo que no somos más que una realidad entre muchas y que sin embargo la mayoría de las veces no nos vemos a nosotros mismos, o a otros, de esa forma. Para Allen la solución de Murdoch al problema nos da una presentación más lógica y profunda de nuestra misión que la que Sartre presenta.

Según Allen tanto Sartre como Murdoch están intentando dar un contexto realista a la imagen de Platón fuera de la caverna.

Según Simone Weil en *Gravity and Grace*

> to come out of the cave, to be detached, means to cease to make the future our objective.[171]

es decir sólo conseguiremos acceder al bien y la verdad cuando aceptemos la contingencia del mundo y por lo tanto cuando no tratemos de crear estructuras y teorías para nuestro futuro , pues este es impredecible.

Platón en *El Fedón* dibuja la virtud a través de la imagen de la muerte y es muy probable que Murdoch haya tomado de aquí esta idea para reflejarla en algunas de sus novelas: La muerte de Lucius Lamb en *Henry and Cato*, la de Bruno en *Bruno's Dream* o las situaciones al borde de la muerte de Ducane en *The Nice and the Good* o de Effie en esta novela, *The Unicorn.*

Según Platón en *El Fedón* la vida simboliza la clave de que la virtud es una preparación para el morir y el estar muerto. Esta idea es similar a la idea de *Pincher Martin* de Golding o a la de Greene en *The Power and the Glory*. Para Obumselu, en "Iris Murdoch and Sartre" la idea también es el centro de la disputa entre Heidegger y Sartre sobre la visión moral de Tolstói en *The Death of Ivan Ilyich*: El magistrado satisfecho consigo mismo cuando está muriendo de una misteriosa enfermedad, apenas recibe apoyo y amigos excepto su sirviente Gerasim. Ilyich lucha contra la desesperación hasta que ya no puede disimular más la cercanía de su muerte. Y es entonces cuando parece 'ver'. El reconocimiento de la muerte le libera de su egoísmo habitual:

> Suddenly some force struck him in the chest and the side and cut off his breath; he plunged straight into the hole, and there,at the end of the hole, he found a glimmering light.[172]

Recordemos que Effie en el momento de su 'iluminación' espiritual ve también la luz. Ilyich, antes de morir, comienza por primera vez a comprender el punto de vista de su mujer y a sentir lo que ella sentía. En ese momento

> there was light instead of death. So that is it!, he suddenly said out loud. What happiness! [173]

Tomando esta historia como el texto ilustrativo, Heidegger sostiene que la muerte clarifica la vida y la da significado; a lo que Sartre replica que la muerte es

> on the contrary, that which in principle removes all meaning from life (....) the nihilation of all my possibilities.[174]

La ambigüedad de *The Unicorn* hace que se pueda leer a través de diferentes interpretaciones como ya vimos en el capítulo de las influencias góticas. Al incluir esta novela en este capítulo dedicado a la relación entre el arte y la moral podemos concebirla como una parábola general de nuestra naturaleza moral y las contradicciones a las que está sujeta debido a la creación de falsas imágenes. Influenciada por Platón, Murdoch enfatiza, como en *El Fedón*, el intento de llegar a la verdad y al bien por medio de la purificación del alma, aunque finalmente vemos que esto resulta ser un fracaso debido a nuestra propia naturaleza. Al ser, además, una novela temprana con influencia gótica, se aprecia el pesimismo en cuanto a la redención particular de cada persona refejando la oscuridad existencial de situaciones morales reales utilizando formalmente un melodrama simbólico porque los personajes representan estados de conciencia. Sin embargo, ella nos recuerda, a través de los momentos de 'iluminación' que tiene Effingham en la ciénaga al borde de la muerte, la necesidad de aspiración espiritual y mejora moral.

5.1.7.- *THE NICE AND THE GOOD* (1968)

En *The Nice and the Good*, a John Ducane, un respetable funcionario para asuntos legales de Whitehall, en Londres, Octavian Gray, su superior y amigo, le pide que investigue el suicidio de otro compañero de trabajo. En su investigación descubre el mundo pervertido del homicidio, chantaje y magia negra y por momentos se sentirá atrapado. Por contraste, John en su tiempo libre se refugia en la entrañable comunidad

de la costa de Dorset, cuyos propietarios de la gran mansión de Trescombe House son Octavian y su esposa Kate. Pero incluso aquí casi todos los componentes de esta gran 'familia' guardan un secreto pasado de sufrimiento, disputas y sentimientos de culpabilidad. añadiendo las presentes peleas entre los adolescentes Pierce y Barbara.

Después de que Ducane se enfrente con la muerte al salvar a Pierce en una cueva en la costa comienza a darse cuenta que ser agradable no es suficiente y que sólo el amor es la mejor solución a todos los problemas. Por otro lado, después de enfrentarse con esta desagradable experiencia se dará cuenta de lo que realmente significa ser libre que, como ya vimos, para Murdoch es

> the progressive attempt to see a particular object clearly.[175]

De esta forma Ducane tratará de comprender la situación particular de Biranne y finalmente le perdonará y librará de la cárcel para que pueda de nuevo reunirse con su esposa Paula e hijos, que le necesitan.

Otra idea moral importante de este artículo es la de la justicia. Esto se ve reflejado en John Ducane en *The Nice and the Good,* que finalmente liberará a Biranne de la cárcel, aunque en cierto sentido merecía fuera a ella. Pero el amor y la bondad triunfarán sobre la justicia humana:

> What should be aimed at is goodness, and not(.....)right action, although right action(....) are the natural products of attention to the Good(.....)right action is important in itself(....)But it should provide the starting-point of reflection and not its conclusion.[176]

De esta forma Ducane, en lugar de sentirse esclavo de la imperfecta justicia humana, se sentirá libre.

No obstante, excepto en determinados casos como hemos visto en esta novela, Murdoch dice que el concepto de amor es igual al concepto de justicia:

> Love should be inseparable from justice(.....)The love which brings right answer is an exercise of justice and realism and really *looking*.[177]

Veamos ahora como los personajes se forman falsas imágenes. A Ducane se le puede considerar artista en el sentido de que

> was a man who needed to think well of himself.[178]

Willy le dice: "You are our picture of the right man".[179]

Por otro lado creará teorías equivocadas sobre el asesinato de Radeechy. Luego descubrirá con sorpresa que la causa del asesinato y los responsables eran muy diferentes a los que él había imaginado. Era primordialmente un asunto de celos.

Jessica, la que fuera en un principio novia de Ducane,

> was living in a world of fantasy.[180]

ya que no quiere 'ver' que Ducane ya no la quiere. Jessica tiene espíritu de artista: Había estudiado historia de la pintura y aunque no había adquirido mucho conocimiento de ella si poseía

> a sort of craving for immediate and ephemeral 'artistic activity'. This had by now become, in perhaps the only form in which she could know it, a spiritual hunger.[181]

Debido a la poca estabilidad afectiva en su infancia

> Jessica had never developed the faculty of colouring and structuring her surroundings into a moral habitation, the faculty which is sometimes called moral sense. She kept her world denuded out of a fear of convention. Her morality lacked coherent motives.[182]

Según Simone Weil la falta de raíces es la que provoca inestabilidad emocional y por lo tanto este desarraigo hace que las personas no puedan adquirir bondad. Esto le ocurre a Jessica en su relación con Ducane, al que trata de retener egoístamente a pesar de que éste no la quiere. A pesar de que Murdoch la describe como "uncorrupted and innocent" no parece que precisamente estas sean las cualidades que más la describan.

Debido a su desarraigo tenía miedo y antipatía hacia lo fijo, lo sólido, lo permanente y lo antiguo.

> So Jessica sought to create and to love that which was perfect but momentary.[183]

Sin embargo en su corazón de artista anhelaba un lugar sólido en el que apoyarse:

> Jessica´s disguised longing for a place of absolute rest,(.....)found a magisterial and innocent satisfaction in John.[184]

En este sentido pudiera saber lo que es contingente y no tener necesidad de crear estructuras falsas permanentes; sin embargo finalmente se verá obligada a sospechar de Ducane y los celos harán que se crea una imagen en cierto sentido algo falsa ya que la relación entre Ducane y Kate no era una relación ni profunda ni en serio.

Jessica finalmente pasará de dejar sus fantasías con Ducane a 'ver' el mundo positivo de la imaginación gracias a Willy, del que se enamorará y que la ayudará a ver en que consiste el verdadero amor.

En esta novela los personajes también crean teorías o heurísticos especialmente acerca de las personas. Por ejemplo, Ducane cree que el refugiado Willy puede venir de Praga pero Octavian insiste que de Viena, sin embargo Mary, que basaba su moral en ayudar a los demás,

> had no theory, coming at last to accept Willy´s sad European mysteriousness as a sort of physical quality and one which racked her tenderness more than any positive knowledge could have done.[185]

Mary, por otro lado será incapaz de determinar o clasificar en un color los ojos de Theo, al que también trata de cuidar. Vemos como hay una relación entre la ternura y el hecho de ver todo fuera de clasificaciones, de igual forma que lo veía el candidato a santo Hugo en *Under the Net.*

Conradi cita el hecho de que el perro Mingo se parece más a una oveja que a un perro y el gato Montrose tiene el talento de parecerse a un pájaro, alusiones a las que hace Murdoch referencia para desdibujar más el mundo de las clasificaciones, dando así más individualidad a cada ser. El chófer de Ducane, Fivey, es escocés para Ducane, irlandés occidental para Kate y galés-australiano para Judy McGrath, con la que se escapa al final. Como cada uno tiene una teoría diferente acerca del origen de Fivey, se transciende a la teoría, ya que no hay una teoría única y ésta queda desdibujada. Hasta la misma mansión de Trescombe House transciende a la clasificación de familia en el sentido convencional de la palabra, dada la variedad y multiplicidad de personas que conviven en ella: tres mujeres, Kate, Mary y Paula, con sus respectivos hijos y Kate, además, con su marido, Octavian; la sirvienta Casie, el hermano de Octavian, Theo, el refugiado Willy (a pocos metros, en una casa perteneciente a Kate y Octavian, dueños

de Trescombe House), el perro Mingo y el gato Montrose. Ducane, amigo de la familia, frecuenta mucho la casa.

Todo ello unido al descubrimiento por parte de los gemelos Henrietta y Edward de un platillo volante, nos recuerda al descubrimiento final de Jake de *Under the Net* de que el mundo es misteriosamente más grande que nuestra descripción y comprensión de él, y que por lo tanto muchas veces es imposible hacer clasificaciones o crear teorías acertadas. Lo mejor es aceptar el mundo tal y como es, sin intentar dar respuesta a todos los interrogantes que este plantea. Este descubrimiento fue, según Conradi, lo que hizo enloquecer a Carel de *The Time of the Angels*.

El deseo constante por parte de los gemelos por aprender, hace que éstos sean grandes observadores de lo que hay a su alrededor, y así de esta forma desarrollan la virtud positiva, según Murdoch, de la imaginación. Llegan incluso a adquirir un sexto sentido, que les hace saber, por ejemplo, que su padre, Richard Biranne, finalmente volvería con ellos. En *The Sovereignty of Good* Murdoch dice que

> attention is rewarded by a knowledge of reality(.....) studying is normally an exercise of virtue as well as of talent, and shows us a fundamental way in which virtue is related to the real world. [186]

5.1.8.- OTRAS NOVELAS.

Las novelas que aparecen a continuación pertenecen a la última etapa de Iris Murdoch donde se profundiza principalmente en el papel de la religión como reformadora moral en un mundo sin Dios. En este capítulo se comentan algunas de ellas brevemente para exponer la importante relación existente entre el arte y la moral aunque su peso específico será abordado en el último capítulo.

5.1.8.1.- *THE SEA, THE SEA* (1978)

Charles Arrowby, de *The Sea, The Sea,* (1978) es uno de los personajes más típicos de Murdoch que simboliza esta percepción equivocada de la realidad al estar solamente preocupado con sus propias necesidades y sus deseos: su éxito, sus mujeres, su casa y, en definitiva, sus problemas. Y por eso a modo también simbólico, producto de su distorsión de la realidad, ve monstruos marinos que salen de entre las olas del

mar. Como le ocurría a Jake de *Under the Net*, ve las cosas con su mente subjetiva y crea falsas imágenes.

En un lenguaje platónico Charles es el artista que cree que ha salido de la caverna y ha visto la luz del sol al encontrar de nuevo a Hartley, de la que estuvo enamorado en su juventud. Lo que Charles ha hecho para defenderse del hecho de poderla perder, y por lo tanto a modo de consuelo, es confundirla con

> the one great light,[187]

representación del Bien para Murdoch. En la mente equivocada de Charles, Hartley, a pesar de estar casada, aparece como enamorada todavía de Charles. Este no se da cuenta de que los sentimientos de las personas pueden cambiar con el tiempo, como le ha ocurrido a Hartley. Pero Charles de forma platónica y solipsista crea la teoría de que el amor que existió una vez entre ambos es eterno.

La rivalidad entre Charles y su primo James existe solamente en la mente de Charles. En este sentido es el descendiente directo de Jake, que también imaginó que Hugo estaba resentido con él y finalmente descubre que todo era falso y que todo había sido producto de su fantasía. Por el contrario, tanto Hugo como James sentían un profundo cariño hacia Jake y Charles respectivamente.

En esta novela los monstruos marinos que se le aparecen a Charles simbolizan el estado de fantasía en el que se encuentra. Cuando al final de la novela ve leones marinos en lugar de monstruos esto coincide con su apercibimiento de la realidad y su convencimiento de que no puede modelar la vida de los demás a su gusto.

5.1.8.2.- *NUNS AND SOLDIERS* (1980)

Iris Murdoch en esta novela como en la mayoría de las restantes nos presenta a algunos de sus personajes como artistas. Tim y su novia Daisy son pintores fracasados que no han conseguido brillar artísticamente todo lo que les hubiera gustado. Tim imitaba a los grandes pintores. Los padres de Tim y de Daisy respectivamente también habían sido artistas.

Para Murdoch el artista bueno tiene que tener capacidad para percibir y ver correctamente lo que hay en el exterior. Así lo expresa en *The Fire and the Sun:*

> The painter and the writer are not just copyists or even illusionists, but through some deeper vision of their subject-matter may become priviledged true-tellers.[188]

Tal es el caso de Tim, aunque se considere fracasado:

> Tim possessed by nature a gift yearned for by sages, he was simply able to *perceive*! (He did not realize that this was excepcional, he thought everybody could do it.) This gift does not of course ensure that its owner can paint well or indeed at all.[189]

Aunque la aptitud de percibir no asegura al artista que el resultado sea excelente, al menos, facilita su creación artística. Tim tenía, al menos, capacidad para 'ver', para percibir:

> Of course he was not creating the world, he was discovering it, not even that, he was just seeing it and letting it continue to manifest itself. He was not even sure, at these good moments, whether what he was doing was 'reproducing'. He was just there, active as a part of the world, a *transparent* part. [190]

Por esa capacidad que tenía para 'ver', el paisaje francés le transforma y le ayuda a volver a producir arte más serio del que estaba realizando últimamente. Finalmente, además, se da cuenta de que su relación con Daisy no tenía ningún sentido y que su lugar estaba junto a Gertrude. Murdoch expresa la relación complementaria de esta pareja a través de sus aficiones artísticas, pudiéndose ayudar y enseñar mutuamente:

> He could not write a business letter or conduct an impersonal conversation. She was also shocked at the way he seemed to be able to live without reading. Tim on the other hand was amazed at how little visual sense she possessed. She did not seem to know much about any art except literature. She professed to enjoy music but (rather to Tim´s relief) did not suggest concert going. Thus each of them felt, in a new way, a little superior to the other, while quickly transforming the superiority into a kind of protective tenderness.[191]

En esta novela, que será analizada en mayor profundidad en los siguientes capítulos, la creación de falsas imágenes se ve reflejada en algunos personajes, tal es el caso de Tim, novio de Daisy y enamorado al mismo tiempo de Gertrude, a la que ocultará su relación con Daisy porque equivocadamente piensa que si le confesaba esta relación la perdería. La mentira y el engaño fue su error:

> He wondered whether he ought not to tell her at once, but decided on reflection not to. The revelation would hurt her(.....)he were not to lose Gertrude(....)[192]

Tim al vivir en un mundo bohemio en el que pasa por dificultades económicas, al igual que Jake de *Under the Net* vive gratuitamente en el apartamento de Magdalen, se crea la falsa imagen de poder vivir a costa de la situación económica acomodada de Gertrude. Cuando Gertrude rompe temporalmente la relación con Tim por sus mentiras, éste, al tener todavía dinero de Gertrude, se plantea la posibilidad de seguir viviendo del dinero que Gertrude le había prestado en un hotel:

> Should he go and live in a hotel in Paddington on Gertrude´s money?[193]

Peter, apodado el 'conde', también se crea falsas imágenes con respecto a Gertrude, de quien también está enamorado. Finalmente reconoce :

> I´ve lived on illusions for so long. I´ve lived in an 'imaginative' love(.....)I enacted it, I enacted both sides of the relation, and this was easy because she was inaccesible.

El conde ha vivido inmerso en la caverna de Platón, en un mundo de ilusiones, de irrealidad, al igual que Charles Arrowby de *The Sea, The Sea* lo hiciera con respecto a Hartley.

Gertrude también se encuentra dentro de la caverna de Platón al creer equivocadamente que la razón por la que se va su amiga Anne a vivir al extranjero es porque no quería compartir a Gertrude con Tim (que finalmente se casa con Gertrude), es decir, porque egoístamente Anne quería a Gertrude sólo para ella. Esto es irónico porque precisamente es lo contrario pues Anne se marcha para hacer apostolado por el mundo. La que es realmente egoísta es Gertrude, que quiere retenerla como su confidente para poderse apoyar en ella siempre que lo necesite. El egoísmo de Gertrude llega a tal punto que no comprende como Anne puede abandonarla y seguir su propia vida. No comprende por qué no puede tener todo.

> How could she leave me, she thought again and again, how *could* she, when I needed her and loved her so much? Oh why can I not have everything(.....)Anne was such a necessary being.[194]

Finalmente Anne se marchará para desempeñar su labor de apostolado y Gertrude, casada con Tim, tendrá que aprender a vivir sin la atención constante de otros hacia su persona.

5.1.8.3.-*THE GOOD APPRENTICE* (1985)

Esta novela nos expone el sentimiento de culpabilidad y el sufrimiento derivado de tal sentimiento. Edward Baltram se siente obsesionado por su culpa indirecta y no intencionada con respecto a la muerte de su mejor amigo. Por otro lado su hermanastro Stuart Cuno desea hacerse bueno encontrando un tipo de moral sin Dios. La búsqueda de la redención de Edward le guiará hasta una bella y ambigua mansión donde desea encontrar a su verdadero padre, el artista Jesse Baltram. Cuando Stuart va a rescatarlo se desencadenará un encuentro y choque de fuerzas opuestas.

En *The Good Apprentice* se establece un contraste entre la figura del artista y del santo. Cuando Stuart, el personaje santo, va en busca de su hermanastro Edward que a su vez ha ido en busca de su padre natural, el anciano Jesse, el artista, que además ha sido pintor toda su vida, éste, cuando ve a Stuart le señala y dice contundentemente:

> There´s a dead man, you´ve got a corpse there(....)That man´s dead, take him away, I curse him.[195]

Esto se puede comprender si vemos el antagonismo entre el mundo moral de Jesse y de Stuart. Stuart tiene un sentido moral disciplinado pidiendo la muerte de la energía negativa. Jesse, su casa y su familia presentan un mundo amoral decadente. El artista Jesse se guía, dentro de la creación de falsas imágenes y de su mundo de fantasía, por lo que quiere hacer, por sus deseos personales(will) y así coge a su primera mujer, Chloe, la deja embarazada, de cuyo embarazo nacería Edward, y después la deja. Después se casa con May y se encapricha de Midge, hermana de Chloe, enamorándose finalmente de su amigo también pintor Max. Jesse es el artista que vive constantemente organizando y modelando su propio ego sin tener en cuenta el sufrimiento ocasionado a los que hay a su alrededor. Stuart y Jesse se excluyen mutuamente. Stuart busca la muerte del egoísmo de Jesse, razón por la que Jesse le rechaza y le dice que se marche.

La imagen de Jesse nos remonta al poder degenerativo del arte del que nos habla Platón y que Murdoch nos comenta en *The Fire and The Sun.* Según Suguna R. en *Iris Murdoch. Figures of the Good,* Jesse es como un Merlin en el mundo de Seegard. El hecho de que sea un artista es bastante significativo puesto que el arte es energía, magia y juego, y necesita, para ser bueno, ser dirigido hacia el bien. Murdoch, sin embargo, es mucho más positiva que Platón en el sentido de que piensa que un arte bien encaminado puede conducirnos a a adquirir plenitud moral.

En el caso de Edward, atormentado por la culpabilidad que siente por la muerte de su mejor amigo, se crea la falsa imagen de que su vida ya no tiene ningún sentido y que no se podrá redimir. Esto hace que viva encerrado dentro de sí mismo, actitud que para Murdoch sólo fomenta nuestro egoísmo y mundo de fantasía y nos aísla de la realidad del mundo exterior. Cuando está en casa de Sarah, la chica que le seduce mientras que su amigo se hallaba en peligro, se describe como una caverna, indicando el mundo de fantasía en el que Edward se encuentra:

> her little cave-like candle lit room (.....) her suffocating Sibyl´s cave.[196]

Su dolor y culpabilidad se incrementa por las crueles cartas contra él de la madre de su amigo.

Gracias a su hermano Stuart, Edward , tras un proceso de aprendizaje aprenderá a valorar su vida, especialmente cuando es capaz de hacer buenas obras por los demás, en definitiva cuando se siente útil para ayudarles. Por ejemplo, Stuart aconseja a su hermano que vaya a ver a Midge para ayudarla a ver en el error en que se encuentra con respecto a su adulterio con Harry, padrastro de Edward:

> Ed, I wish you´d go and see Midge, she likes you(....) you could help her.[197]

Edward, al hablar a Midge y ayudarla a ver cual es su deber, por primera vez deja de pensar obsesivamente sobre él.

Y tras fallecer su verdadero padre, una postal que le llega de su hermana, le hace sentirse responsable de ella:

> (....) In the future he would look after her; after all he was her elder brother.[198]

Finalmente, será perdonado por la madre de Mark.

Un proceso similar de pasar de un mundo de fantasía a un mundo de verdad se ve reflejado en Midge, amante de Harry y padrastro de Edward. Cuando finalmente decide regresar con su marido y tratar de 'verlo' descubrirá la verdad y el bien.

Y así, al final de *The Good Apprentice* vemos a Edward leyendo literatura, otra forma de arte, *En Busca del Tiempo Perdido* de Marcel Proust, que le va a mostrar la experiencia de su propia existencia: como el sufrimiento y las experiencias

desagradables finalmente nos pueden llevar a alcanzar júbilo. Y vemos también a Stuart leyendo *Mansfield Park* de Jane Austen, novela de la que exclama: "It´s awfully good" y donde descubre la bondad implícita en ella. Ambos autores, admirados por Murdoch, combinan lo verdadero, lo bueno y lo bello. Vemos claramente aquí la relación entre el arte y la moral de la que Murdoch nos quiere hablar, ya que la moral adecuada está íntimamente ligada a nuestra más esmerada actividad de nuestra imaginación, palabra que ya vimos que siempre es positiva para Murdoch.

5.1.8.4.- *THE BOOK AND THE BROTHERHOOD* (1987) AND *THE MESSAGE TO THE PLANET* (1989)

Hay una analogía entre Gerard de *The Book and the Brotherhood* y Ludens de *The Message to the Planet* por un lado y Jenkin también de *The Book and the Brotherhood* y Marcus de *The Message to the Planet.* Ludens y Gerard piensan que pueden ir 'más allá' o alcanzar la verdad absoluta, o al menos que algunos seres humanos pueden. Sin embargo, Marcus y Jenkin saben que aquí en la tierra es imposible conseguirlo y que es puro romanticismo lo que Ludens y Gerard exponen respectivamente. Vemos, pues, un contraste entre verdad y romanticismo. Esto aparece en un diálogo entre Marcus y Ludens donde se alude al mito de la caverna de Platón. Habla primero Ludens:

> 'You´ve just had an experience and a lot of great moments and you´ve come through it and left it behind you and seen it as a lesson. Passing through the fire, yes, if you like, and through the fire *ahead* too, but the truth of it is the peace and freedom beyond. The fire is not and end in itself. The truth is something that you don´t know yet, something that will be lived later on, lived as humans live through time(...)Marcus, please listen to what I say - about the peace later, the freedom, the *goodness,* the life to be lived, the open space and the *light-*'
> 'I can see that you are trying every argument. But for you it is still romanticism.'
> *'Romanticism!'*
> 'You warn me about pictures and drama - but you are painting pictures - and the thing itself is not there(.....)There is no light where I am, if any comes it is not enlightenment but lightning.[199]

Tanto Gerard como Ludens se han creado una falsa imagen del mundo ya que, según Murdoch, influida por Platón, piensa que en este mundo es muy difícil llegar a la verdad debido a nuestro egoísmo y que sólo muy pocos, que son aspirantes a santos o personas que en algún momento 'ven' mediante alguna experiencia en su vida, acceden a ella.

5.1.8.5.-*THE GREEN KNIGHT* (1993)

Esta novela relata lo que aparentemente le sucedió al profesor Lucas Graffe, que al defenderse con su paraguas de un asaltante nocturno, le mata accidentalmente. Después del consecuente juicio Graffe desaparece. Su hermano Clement, actor, espera ansiosamente con sus amigos su retorno. Uno de ellos, Bellamy James, que desea dedicarse al sacerdocio, entrega con tristeza su perro a Moy, hija de su amiga Louise Anderson, que se preocupa demasiado de sus hijas.

Cuando su hermano Lucas regresa, aparece un hombre misterioso que dice haber regresado del mundo de los muertos y que exige a Lucas restitución y venganza. Pero durante la lucha, como le sucedió a Ducane con respecto a Biranne en *The Nice and the Good*, aparece la compasión y el perdón.

A veces el arte o la literatura, si no es bien interpretado puede ser el origen, para el que lo disfruta, de la creación de falsas imágenes. En *The Green Knight* vemos como las imágenes religiosas pueden ayudar a acercarnos a Cristo pero se corre el riesgo de sentimentalizar tales imágenes y quedarnos sólo con una imagen falsa. El Padre Damien le dice a Bellamy, convertido al catolismo:

> you should stay with Christ, that presence need not fade, it can be an icon.[200]

Lucas, el personaje que mata al supuesto atracador, dice:

> The painters, you know, the painters what they did for Christianity! But Christ is too portrayed by Michelangelo as vindictive, presiding over the Last Judgement and rising his fist.[201]

Las falsas imágenes también aparecen cuando algunos personajes confunden el sufrimiento para liberarse de sus pecados por la muerte real de éstos, es decir su desaparición total. Esta falsa imagen aparece, por ejemplo, en Bellamy. El padre Damien le comenta en una carta:

> (...)we make idols of the visible, icons which are made for breaking, the agonies of that pilgrimage may consume a lifetime and end in despair , your wish to suffer is a soothing day dream(.....)do not punish your sins, you must destroy them.[202]

La casa donde vive Louise Anderson con sus tres hijas Aleph, Sefton y Moy, refleja la caverna de Platón, donde tanto las hermanas como el amigo de éstas, Harvey, se encuentran creyendo equivocadamente que ésa es toda la realidad. Viven en un mundo de excesiva protección por parte de su bondadosa madre Louise, a consecuencia de lo cual tienen una especial sensibilidad que se transforma muchas veces en pura sensiblería romántica: Todas lloran con mucha facilidad por cualquier menudencia, tienen un piano y juntas cantas poesías románticas. Representan a un prototipo ideal de hermanas, tan cultas, tan unidas entre ellas y con su madre, tan interesadas en aprender, que nos recuerdan a las hermanas de *Mujercitas* de Louise May Alcoy o incluso a las hermanas Brontë en la vida real. Además no tenían televisión pues la criticaban, (al igual que Murdoch en *Metaphysics as a Guide to Morals*). La hermana pequeña, Moy, sumida en su mundo irreal se crea la siguiente falsa imagen:

> I shall never leave. I shall never marry. Oh, Aleph, how I wish we could all stay like this forever, we've been so happy, why can't it go on and on![203]

Hablando sobre el futuro que se les viene encima se produce el siguiente diálogo entre Sefton y su hermana mayor, Aleph, quien lo inicia:

> 'The calm before the storm. It is true that there is a barrier between us and the world like a wall of rays'.
> 'You are romantic. You like to think about what Moy's so afraid of' .
> 'No, I'm afraid of it too. But perhaps I am romantic, I want romance!'[204]

Este romanticismo está basado en un desconocimiento del mundo real y en la creación de falsas imágenes. Las hermanas viven refugiadas en su caverna y les gustaría permanecer allí pues les resulta más cómodo,

> being sheltered and naive.[205]

Hay algunos ejemplos en esta novela donde los personajes se dejan llevar por el subjetivismo al imaginarse circunstancias que no son ciertas. Sefton cree equivocadamente que Harvey está celoso de ella porque recibe clases de Lucas:

> I am jealous because Harvey sees Lucas - and Harvey is jealous because I do.[206]

Esto nos recuerda la subjetividad de Jake de *Under the Net*, que se crea imágenes inexistentes.

Más adelante, Aleph, la hermana mayor, siguiendo la filosofia de Murdoch, tiene bastante claro el concepto de fantasías o falsas imágenes:

> Of course evil itself isn't unreal, but certain kinds of thoughts we feel about it, like revenge and hatred and so on, are useless, made up of fantasies. Wouldn't you agree that we should not spend time wanting to revenge and punish?(....)we should try to overcome our egoism and see the unreality and futility of so much of our instictive thinking. We occupy too much time blaming and hating and envying other people and wishing them ill.We shouldn't do it![207]

La creación de falsas imágenes como consuelo aparece en Clement cuando se niega a admitir que su hermano Lucas quisiera matarlo a pesar de que tiene sus dudas:

> Am I mad?, Clement wondered, am I not aware that he intended to kill me? I have busied my life with wrapping up that fact, de-realising it, making it not be. Anyway, he didn't kill me, and he might not have done it, even if I haven't been rescued by poor Peter Mir.[208]

Cuando Mir le da una lección a Lucas al hacerle una pequeña raja en el costado de forma simbólica es ahora Lucas quien tendrá la duda con respecto a las intenciones de Mir, (de si le quería matar o no). Dice Lucas a Clement:

> I doubt if he ever intended to kill me. But of course I wasn't sure. That was the essence of the matter(...)He chose to dispatch me with a symbolic retribution.[209]

Vemos pues aquí el tema de la apariencia versus la realidad. Y es inevitable que ante la duda creemos diferentes imágenes. A veces es muy difícil saber dónde se encuentra la realidad.

Otra circunstancia en la que aparece la imagen del mito de la caverna es cuando Lucas se encuentra encerrado en sus instintos diabólicos y, a modo simbólico, le dice a su hermano Clement: "Pull back that curtain again." Sin embargo Peter, que se encuentra en la misma habitación y ha recobrado la memoria dice :

> My sense of value, my moral sense, was darkened and depraved, reverting to that of my previous unenlightened self(.....)but let us say that now I see the light, the light which I had lost, and have found again.[210]

Vemos como esa luz representa el conocimiento de la realidad: Peter ha recobrado la memoria y ahora 've' que lo importante es perdonar a su enemigo Lucas.

En una carta que Peter escribe a Lucas le dice lo mismo. De nuevo hay un juego de luces relacionado con la caverna de Platón:

> I now see that vindictive rages and vengeful intentions are but fantasies, the superficial frothing of the ego(.....)My desire for revenge, an eye for an eye, the humiliation and destruction of my enemy, is now understood for me as an impulse of unenlighted egoism, a submission to determinism, an evil fantasy, which I now hereby repudiate and make to vanish.[211]

Peter, por lo tanto, en su peregrinaje por el mundo hacia la luz de la realidad, por fin la ha encontrado al traspasar, en palabras de Murdoch,

> the veil of selfish consciousness.[212]

en favor de Lucas. De esta forma ha transcendido su propia existencia. Aquí radica el significado que Murdoch da al bien como realidad transcendente.

5.1.8.6.- *JACKSON'S DILEMMA* (1995)

En esta reciente última novela de Murdoch ya aparecen desde las primeras páginas los temas más representativos de todas sus novelas anteriores. Representa como una recopilación de los temas tratados anteriormente.

En la gran mansión de Penndean, los preparativos para el enlace entre Edward Lannion y Marian Berran están casi listos.

El amigo de Edward, Benet, que unió a la pareja, se encarga de preparar todo para la boda y desea de forma especial que todo salga bien. Marian, a la que le encantan las sorpresas, va a llegar el mismo día de la boda por la mañana mientras que el resto van a tener una pequeña celebración el día anterior por la tarde. Mientras que los invitados están anticipando el acontecimiento, sucederá algo imprevisto que les sorprenderá.

Se descubrirá una nota misteriosa de Marian en la que cancela su boda y le expresa a Edward que no puede casarse con él, pidiéndole disculpas. Por otro lado Marian desaparecerá y no se le puede encontrar. Benet y sus amigos se sienten confundidos y decepcionados. Edward se esconderá en su soledad.

Es una novela que comparte por un lado la parte místico-espiritual de la última etapa de Murdoch pero que por otro lado rescata el elemento pícaro y de suspense o espionaje típico de su primera novela *Under the Net.* También comparte con esta primera novela la subjetividad en sus personajes, que, como Jake de *Under the Net*, especulan de una forma subjetiva sobre el paradero de Marian, fantaseando la realidad. Benet, por ejemplo, piensa formando diversas falsas imágenes:

> Where was Marian now, floating in the Thames, self-destroyed by poison in some shabby London room, where months, perhaps years, could pass before she was discovered?.[213]

Rosalind imagina que su hermana está muerta y Benet piensa erróneamente que él, al animar a Edward y Marian a que se casaran, es el culpable de la situación y que ha perdido la amistad de ambos:

> By now he resents his emotion, his opennes to me(.....)for having led him into this morass, this pit(.....)I have lost him, and I have lost Marian, and it is all my fault.[214]

Tanto Benet como Mildred se echarán la culpa a sí mismos por no haber conocido lo suficiente a Edward. El secreto de Rosalind, hermana de Marian, es que ama al judío Tuan, aunque Benet pensará, creándose una falsa imagen, que de quien está enamorada es de Edward.

Marian, por otro lado, también se comporta de forma similar a la de Jake, al creer que todo el mundo la odia por haberse escapado y eso no es cierto. Dice a Jackson:

> 'I have destroyed everything around me, everyone despises me, even if they try to be kind they despise me, you despise me, I hate it all-'.[215]

Además Benet piensa que Jackson, su sirviente y confidente, no le quiere y que ya no quiere seguir trabajando en su casa. Esto no es cierto. Lo que ocurría es que Jackson últimamente apenas estaba con Benet pues, sin que éste lo supiera, estaba ayudando a Marian, entre otros, a resolver sus problemas sentimentales llevándola hacia su verdadero amor, Cantor. Por medio de una brusca carta le despedirá. Vemos como debido a la ausencia de comunicación Benet se forma falsas imágenes:

> What he imagined was *not true*!,[216]

reflexiona Jackson cuando ve la carta de despido. Benet sentirá remordimiento por haber despedido a Jackson de su trabajo como mayordomo, pues le quería y apreciaba enormemente.

Por otro lado, equivocadamente, Benet pensó que Rosalind estaba enamorada de Edward y que sería ella, después de que su hermana le abandonara, quien se casaría con él.

Otro tema característico en las novelas de Murdoch y estrechamente relacionado con el de la creación de imágenes y la subjetividad es el de la percepción. Muchos de sus personajes evolución y finalmente llegan a 'ver' la verdad. Otros por el contrario se crean, como acabamos de ver en esta novela, falsas imágenes. Cuando Benet trata de recordar como fue su primer encuentro con Jackson, tiene dudas sobre que hubo de real y cree que es simplemente producto de imágenes que no son verdaderas:

> (...)there were even many things, besides the walking stranger. Or had he *brought* these things with him? Could he not now sober up and *remember?* Or was it just the *pictures*?(.....)Or was the whole thing a complete farrago of sick nonsensical illusions brought upon him (.....)?.[217]

Por otro lado Benet tampoco comprenderá como finalmente Edward se iba a casar con Anna y no con Marian. Se sentirá confuso, ciego:

> *Edward* marrying *Anna* ? How could that be?(....)Oh how *confusing*![218]

Mildred también se crea una falsa imagen de consuelo acerca de las intenciones y del paradero de Marian:

> That note was just a protective cry when she realised she'd be married, I could feel like that myself, she may come running back, she may even suddenly turn up here, we don't have to say it's all over-.[219]

Marian pasará por un proceso que comienza con culpabilidad y confusión al haber dejado a Edward y donde crea falsas imágenes en las que considera el suicidio:

> Marian, whom everyone was worrying about and searching for, was not dead. She had considered suicide. She had stared down at the shining rails at tube stations(.....)She could of course throw herself in front of a bus(.....)All these thoughts were superficial, false, unreal, hideous dreams which segregated her from the ghastly *reality* of what had happened to her, what she had *done*(.....).[220]

Lo que le ocurrió a Marian es que, en un viaje que realizó a Australia y estando en cierto sentido comprometida con Edward, se enamoró de Cantor. Cuando regresa a Inglaterra se lo oculta a Edward pues los preparativos para su boda empezaron a prepararse al poco tiempo de regresar y, por otro lado, Marian pensó que nunca más volvería a ver a Cantor. Éste, sin embargo, la escribió y llegó a Inglaterra para declararle su amor y pedirla que frenara su matrimonio con Edward. Ésta es la razón por la que Marian desaparece el mismo día de su boda sintiéndose después culpable y recriminando a Cantor su impetuosa llegada que la hizo quedar mal con Edward. Marian atraviesa un intervalo de profunda confusión.

Marian, al igual que le ocurría a Edward de *The Good Apprentice* cuando involuntariamente produjo la muerte de su mejor amigo, en lugar de enfrentarse a sus problemas reales, trata de evadirlos sumiéndose en la más profunda tristeza y desesperación, sintiéndose culpable y odiándose a sí misma y comparándose con una rata malévola:

> I have done *everything* wrong, I am like - a spiteful rat - everyone will - oh I don't know - want to *kill* me, I must be *killed* - (.....) *Everybody hates me*. (.....) I must go away, *right* away, I must *disppear*(.....) I have just wrecked my life. I shall have to make a plan. I shall go abroad *forever*. You cannot realize how desperate I am (.....)Don't you see that I *hate* myself-.[221]

A esto Jackson responde:

> It may help you to say all this but none of it is real.[222]

Vemos por otro lado como Jackson

> was fond of Marian, he grieved for her, he tried to be near her, now, to see her.[223]

Días antes de su boda con Edward, Cantor, que viajó desde Sidney, fue a visitarla a Londres y aquí Marian, aunque en un principio luchaba contra sus sentimientos y le rechazó, a través de la intervención de Jackson, el personaje aspirante a santo de esta novela, se empieza a perdonar y a aceptar a sí misma y se dio cuenta de su realidad:

> (.....)she could not possible be in love with Edward (.....)she knew that she was in love with him, Cantor(.....)She loved him, Cantor, and no one else(.....)All the reality was with him.[224]

Gracias a Jackson, Marian reconoce de que a quien quiere realmente es a Cantor. Jackson dice a Marian :

> Marian, you must realize that you have done *nothing wrong*-(.....)You decided that you did not want to marry - if you had married *then* against your own will and reason *that* would have been wrong, for both of you, Edward does not hate you or blame you-(.....)and you have not really hurt him.[225]

Finalmente Cantor alabará a Jackson por haber producido el encuentro y la reconciliación de ambos de nuevo:

> You have made us *so happy*(....)you have rescued us - you must be a *magician*(.....) *you* appeared like a *god*.[226]

E igualmente Marian agradecerá su ayuda:

> I feel I've been made into some wonderful absolutely new person, I've simply lost my old self, and so *quickly*, and *you did it*![227]

Por otro lado lamenta el haberle ocultado a Edward la verdad. La mentira es otro ejemplo de creación de falsas imágenes.

'Ver' para Murdoch significa olvidarse de uno mismo y darse a los demás y también descubrir la verdad, la realidad separándola de las fantasías personales, que siempre van acompañadas de egoísmo. Jackson 'verá' realmente a Marian. En cuanto a él, "Uncle Tim *knew* at once". Tim, un hombre dotado con una gran percepción espiritual, sabía que Jackson era una persona extraordinaria que velaría por toda la familia. Por otro lado las últimas palabras de Tim antes de morir fueron: "I see, I see."[228]

Un aspecto importante a lo largo de toda la novelística y estudios filosóficos de Murdoch es la función del arte como benefactor moral al podernos trasmitir muchas veces la verdad o realidad del mundo que no 'habíamos visto' hasta ese momento, y por otro lado nos puede motivar a actuar en pro de esa verdad o a variar una determinada conducta.

Mildred tendrá una visión en el Museo Británico. Mildred, al ver al dios Shiva (figura que y apareció en *The Book and the Brotherhood*), a su esposa Pavarti y al dios Krishna,

> felt a profound warmth of pasion, of love, that of the gods themselves but also of their numberless worshippers (.....)This was religion, the giving away of oneself , the realisation of how small (....) one was in the vast misery of the world -and yet how vast the power of goodness, of love,(.....) These gods - and animals, Shiva with snakes about his neck. (.....)Worms, tiny creatures, (.....) Shiva with his delicate uplifted hand, smiling upon Pavarti, while round about them whirl creatures innumerable. The Ganges, the Thames, Mildred with tears in her eyes, turning away. What chaos, what suffering, such passion, such love, such infinity, she felt faint, she might fall to the ground. The gods - *and Christ upon His Cross.*[229]

Estas imágenes la harán caer en la cuenta de lo insignificantes que somos ante la grandeza de Dios o del Bien absoluto(para Murdoch) y por el contrario de lo grande que es olvidarse de uno mismo y darse a los demás por amor como lo hizo Jesucristo. Por otro lado mediante las serpientes y los gusanos Mildred reflexionará sobre nuestra vileza y el caos en el que los seres humanos vivimos, luchando unos contra otros, a veces por el poder, y sufriendo. Y, trasladando la imagen del Ganges al Támesis , Mildred trasladará todos sus pensamientos del mundo oriental de La India al mundo occidental de Inglaterra, especialmente de Londres.

Al igual que en *The Green Knight*, en esta novela aparece el soldado santo San Miguel que Rosalind observa en la iglesia donde iba a tener lugar la boda entre su hermana Marian y Edward. Al ver, a los pies del santo, la cabeza decapitada del inmenso reptil, abriendo su boca con pena, pensó en la inocencia de la pobre serpiente y en el sufrimiento del ser humano. Una vez más vemos la función del arte para sensibilizarnos con respecto al mundo:

> Looking at the saint she noticed between his feet the decapitated head of the inmense reptile, opening its mouth piteously, showing(....)terrified anguished eyes.She thought, poor innocent serpent.[230]

Edward también pasará por un proceso similar al de Marian. Después de que Marian desapareciera el día de la boda de ambos, caerá en una gran depresión, unido ello a la obsesión que siente por sentirse culpable en la muerte de su hermano Randall cuando éste se ahogó en el mar. Pero por otro lado guardaba el secreto de estar enamorado de Anna.

Edward se dará cuenta de que Marian no le quería y de que todo había sido puro compromiso:

> (.....)she´s gone off with someone else, she just had to *get away from me* - it was all arranged - she never really want me - *at all.*[231]

Cuando finalmente Edward regresa con Anne y con el hijo de ambos Bran, al darse cuenta de que lo mejor que le podía haber ocurrido es que Marian le dejara plantada el mismo día de la boda , sin embargo dirá:

> We must sober up, we must work it all out, lay it all out, see the picture of what has happened.[232]

Owen, que será rechazado por Tuan, se dará cuenta de que su camino estaba en la pintura, y se conformará con que su amigo Jackson pase grandes temporadas con él.

> Christ, I must paint, I must try to be worthy of being a painter, I must invent, I must create, I must kneel, I must start as if from the beginning.[233]

Benet se siente como un filósofo fracasado. Al igual que Jake, de *Under the Net,* empezó a escribir una novela que nunca terminó y, también como él, confunde todo debido a la formación de falsas imágenes como consecuencia de su subjetivismo y, en algunos casos, solipsismo. Además Benet queda en cierto sentido ridiculizado pues es el último en enterarse de todo y es irónico el hecho de precisamente es uno de los personajes más cultos que está investigando sobre Heidegger y había sido líder, y luego no es capaz de 'ver' los problemas de los otros, como Jackson los ve. Esto podría interpretarse como una crítica (autocrítica por parte de Murdoch, como en el caso de Rupert o de Gerard) a la filosofía, que a veces se recrea en planteamientos generales sobre la vida y no se detiene en los problemas reales de personas concretas.

Todos, de una forma o de otra, son artistas obsesionados con alguna forma falsa en cuanto a acontecimientos, algunos pasados, que están constantemente de forma egoísta en sus mentes: Edward por el trágico acontecimiento en el se ahogó su hemano, Tuan por el comportamiento de su abuelo durante el Holocausto y Marian por su aventura amorosa con el australiano Cantor.

Por otro lado, cada uno de los protagonistas, todos ellos ricos aristocráticos, es un afficcionado a alguna actividad artística o intelectual que absorbe gran parte de su tiempo: Benet en cuanto a la filosofía de Heidegger, Mildred en cuestiones de religión, Rosalind es pintora amateur, y a Tuan le gusta hablar acerca de cuestiones de teología. Tanto Edward como Marian son amateurs de la vida. Sólo el asalariado Jackson, un hombre que ha dormido debajo de los puentes de Londres, tiene la visión mística necesaria para asegurar que sólo la práctica del amor a los demás es lo que triunfa. El

difunto Tim también lo sabía, habiendo dejando en las mentes y los corazones de todos una huella imborrable.

5.2.- LENGUAJE Y MORAL

He incluido este apartado en la relación arte-moral al considerar al lenguaje como una forma de arte, ya sea hablado o escrito, puesto que presupone imágenes mentales para que se lleve a cabo. Además a través del lenguaje podemos crear arte, literatura, exponiendo no sólo imágenes o ideas sino que éstas aparecen en una estructura formal bella.

A veces el lenguaje se puede convertir en un obstáculo para alcanzar la verdad si lo utilizamos para crear falsas teorías al dejarnos llevar por nuestra subjetividad. Este tema ya apareció en *Under the Net* donde aparece la idea, según Conradi, de "art-as-lies". Por otro lado el lenguaje puede suponer una barrera para la comunicación si no se está dentro del mismo contexto que el interlocutor.

Iris Murdoch, en su libro anteriormente citado *Metaphysics as a Guide to Morals*, al hablar del lenguaje se expresa diciendo:

> We have to "talk" and our talk will be largely "imaginative" (we are all artists). *How* we see our situation is itself, already, a moral activity, and one which is, for better as well as worse, "made" by linguistic process.[234]

Aquí hace constar que desde el momento en que estamos capacitados para hablar somos artistas en el sentido de que la construcción del habla supone una actividad creadora e imaginativa, y al mismo tiempo, según la forma y bajo el contenido en que nos expresemos, es también una actividad moral.

Murdoch también dice en el mismo libro:

> Language is a huge area of which we know little(.....)spoken words do not have to have mental equivalents, recognition and remembrance do not depend on comparison with inner pictures, words are not names of things, there is no God-named reality lying under the net of some single correct meaning language(.....) Thought and language must depend entirely on the use of public concepts.[235]

El mensaje que nos quiere transmitir aquí Murdoch es que el lenguaje es tremendamente subjetivo y particular según la cultura o la persona que recibe o emite

un mensaje. De la misma forma que vivimos en un mundo que puede ser interpretado de distintas formas según la persona o grupo de personas que lo analice, el lenguaje o cada uno de sus componentes individuales (palabras) pueden recibir diferentes interpretaciones debido a la subjetividad del hombre. Por lo tanto esa realidad que hay 'bajo la red' puede ser interpretada a través del lenguaje de formas diferentes según lo que se perciba.

Lo expuesto anteriormente también queda reflejado en su libro *The Sovereignty of Good* :

> We learn through attending to contexts, vocabulary develops through close attention to objects, and we can only understand others if we can to some extent share their contexts. (Often we cannot).[236]

Murdoch, al igual que Hugo de *Under the Net*, se muestra algo pesimista al decir:

> (.....)the same words may occasion different results in different hearers(.....)Humans beings are obscure to each other, in certain respects which are relevant to morality, unless they are mutual objects of attention or have common objects of attention, since this affects the degree of elaboration of a common vocabulary. We develop language in the context of looking: the metaphor of vision again.[237]

Y habla también de "the unavoidable contextual privacy of language".[238]

que puede ir más allá de lo que denomina

> 'the ordinary world of rational argument'(.....)and except at a very simple and conventional level of communication there is no such ordinary world. [239]

En esta cita queda también palpable la limitación del lenguaje, que no nos permite expresar todos nuestros sentimientos y sensaciones.

Por otro lado, como se dijo, desde el momento en que hablamos de una forma racional estamos cayendo en el riesgo de fabricar teorías y conceptos equivocados que nos alejan de la realidad. Por ello, si nos preguntan por alguien que (los que preguntan) no conocen, es mejor decir, según Murdoch: "I can't explain. You'd have to know her".[240]

El lenguaje, por tanto, muchas veces no sirve para comunicarnos, pues es muy difícil expresar lo subjetivo y ser comprendido y tan sólo sirve para expresar conceptos

objetivos o públicos. De esta forma, el lenguaje como forma de arte tiende a la mentira, a falsear la realidad.

En *Metaphysics as a Guide to Morals* Murdoch también expone su idea filosófica acerca de cómo el lenguaje funciona y de la relación entre el lenguaje y la verdad donde ciertamente es platonista y pone en duda la validez de los estructuralistas:

> The fundamental value which is lost, obscured, made not to be, by structuralist theory, is truth, language as truthful, where 'truthful' means faithful to, engaging intelligently and responsibly with, a reality which is beyond us(...) 'Truth' is learnt, found, in specialised areas of art where the writer (for instance) struggles to make his deep intuitions of the world into artful truthful judgement. This is the truth, terrible, delightful, funny, whose strong lively presence we recognise in great writers and whose absence we feel in the weak, empty, self-regarding fantasy of bad writers .[241]

5.2.1.- *UNDER THE NET*

Este tema del lenguaje como falsedad es una constante en *Under the Net*. Jake nos cuenta que al hablar con el filósofo y amigo suyo Dave

> most of our conversations consisted of my saying something and Dave saying he didn't undestand what I meant and I, saying it again and Dave getting very impatient. It took me some time to realize that when Dave said he didn't understand, what he meant was that what I said was nonsense.[242]

Anne introduce lo que más tarde Jake escuchará a través de Hugo. Ésta dice a Jake:

> Only very simple things can be said without falsehood.[243]

Anna, influenciada por las ideas de Hugo, deja el mundo de la canción al parecerle un mundo presuntuoso y de apariencia y montará un sencillo teatro de mimo, para poder expresar la verdad sin falsearla por medio del lenguaje.

Según Hugo, cuando nos comunicamos nos estamos engañando el uno al otro y sólo las acciones no engañan. Con respecto a esta idea se produce el siguiente diálogo entre Jake y Hugo, que comienza a hablar en primer lugar:

> 'I know myself that when I really speak the truth the words fall from my mouth absolutely dead'
> 'So we never really communicate?'

'Well, I suppose *actions* don't lie.'[244]

Sin embargo paradógicamente con respecto a lo dicho anteriormente, el lenguaje puede ayudar bastante, aunque a veces la comunicación sea difícil si no se escucha al otro y si no se trata de comprender. Precisamente Jake, por no comunicarse con Hugo y preguntarle si le ofendería que Jake publicara *The Silencer,* basado en las ideas de Hugo sobre la comunicación, Jake se crea un mundo falso al creer que Hugo le odiaría por haber tomado sus ideas. Jake, por lo tanto, una vez publicado *The Silencer* evitará el contacto con Hugo:

> I knew that our friendship was domed(.....)I was unable to face his scorn and anger. [245]

Hugo a veces decía a Jake, cuando éste le pedía que le diera su opinión:

> Well, I can say nothing about that.[246]

y le da a entender que con el lenguaje no se puede expresar nada subjetivo.

Partiendo de Proust, Jake y Hugo llegan a discutir lo que supone describir un sentimiento o estado de la mente. Hugo habla en primer lugar:

> 'There is something fishy about describing people's feelings(.....)Things are falsified from the start(.....)As soon as I start to describe I am done for(.....)The language won't let you present it as it really was(.....)it would be a lie'.
>
> 'In that case one ought't to talk.'
> 'I think perhaps one oughtn't to(.....)All the time when I speak to you, even now, I am saying not *precisely* what I think, but what will impress you and make you respond(....) The whole language is a machine for making falsehoods'.[247]

Jake se da cuenta cuando ha terminado su libro *The Silencer* con las ideas de Hugo de que era

> an objective justification of Hugo's attitude. That is, it *was* a travesty and falsification of our conversations. Compared with them it was a pretentious falsehood(.....)it was clearly written for effect, written to impress.[248]

Aquí queda claramente plasmado el tema del arte como proyección de falsedades en lugar de transmitir la verdad.

Cuando finalmente se lo muestra a Dave y trata de explicar su significado en palabras, expresar de que se trata comenta:

> I was totally unable to reproduce them in talk with anyone else. When I tried to explain some notion of Hugo´s it sounded flat and puerile, or else quite mad and I soon gave up the attempt.[249]

Aquí vemos claramente la dificultad del ser humano para expresar su punto de vista o su percepción particular sobre un tema determinado o para expresar algo que ya se ha vivido anteriormente y, al contarlo después de que ha ocurrido, se puede dar una versión algo diferente a como fue realmente, pues los sentimientos pueden haber variado o bien el paso del tiempo puede haber hecho olvidar parte de esa verdad, especialmente si se trata de expresar los sentimientos de uno. Las ideas de Hugo son las mismas que las del filósofo Wittgenstein.

En *The Silencer* aparece por medio del diálogo entre dos personas que simulan o parodian a Hugo (Annadine) y a Jake (Tamarus), (introduciendo así Murdoch la ficción dentro de la ficción), la oposición a lo general y lo teórico reflejando así las ideas de Murdoch. Lo que indica es que la misma teoría no se puede aplicar a dos cosas porque cada una es única. Dice Annadine:

> The moment away from theory and generality is the movement towards truth. All theorizing is flight. We must be ruled by the situation itself and this is unutterably particular. Indeed it is something to which we can never get close enough, however hard we may try as it were to crawl under the net.[250]

Aquí Murdoch nos avisa del peligro de crear conceptos, formas o teorías pues se puede caer en una visión falsa de la realidad, ya que los conceptos y las teorías pueden separar al que construye tal concepto de la cosa en sí que es el objeto de la teoría. Como ya vimos esto fue lo que declaró en 1963 en una entrevista que apareció en *The Partisan Rewier*, en el artículo "The House of Fiction".

Por otro lado dos personas pueden estar en distintos planos morales, cada una de las cuales estando segura de que sus ideas son las acertadas, lo que hace más difícil la comunicación, teniendo en cuenta que lo que dice una persona puede ser interpretado de forma diferente a como lo interpreta la otra. Una persona 've' las cosas diferentes a como las 'ven' las otras.

Annadine, criticando la creación de teorías, exponiendo la dificultad para el hombre ordinario de decir la verdad y alabando al silencio como medio posible para acercarnos a la verdad , continúa diciendo:

> Only the greatest men can speak and still be truthful. Any artist (.....) knows that a theory is death, and that all expression is weighted with theory. For almost all of us, truth can be attained, if at all, only in silence. It is in silence that human spirit touches the divine.[251]

5.2.2.- *THE BLACK PRINCE* (1973)

Ya vimos como *The Black Prince* guarda un paralelismo con *Under the Net* en cuanto a que sus protagonistas respectivos crean falsas imágenes que les separan de la realidad. Este afán de necesidad de conceptos y formas hemos visto que también se distorsiona mediante el lenguaje. Tanto Jake de *Under the Net* como Bradley de *The Black Prince*, ambos escritores, llegan a reconocer que el habla es en cierto sentido una distorsión de la realidad y que los novelistas muchas veces crean un mundo de fantasía.

Mientras que en *Under the Net* Jake reflexiona acerca de lo que Hugo le dice con respecto a la falsedad y futilidad del lenguaje:

> The whole language is a machine for making falsehoods.(....)all teorizing is flight.We must be ruled by the situation itself and this is unutterably particular(....).[252]

en *The Black Prince* cuando Pearson está escribiendo la que considera que será su obra maestra, hay momentos en los que se siente pesimista e impotente para poder describir con precisión pues no tiene palabras para reflejar lo que hay en su pensamiento, y finalmente sus emociones quedan traducidas por medio del lenguaje en teorías generales que no responden a la particularidad que en ese momento es objeto de la descripción :

> How can one describe a human being 'justly' ? How can one describe oneself ? With what an air of false coy humility, with what an assumed confiding simplicity one sets about it! 'I am a puritan', and so on. Faugh! How can these statements not be false? Even 'I am tall' has a context(.....) Emotions cloud the view, and so far from isolating the particular, draw generality and even theory in their train.[253]

Ya vimos que Murdoch habla de la carencia de un lenguaje preciso que refleje la realidad:

> The fundamental value which is lost (.....) is truth, language as truthful, where 'truthful' means faithful to, engaging intelligently and responsably with, a reality which is beyond us.[254]

Según A. S. Byatt en *Degrees of Freedom* mientras lo que hace escribir a Jake es su necesidad constante de crear conceptos y sus falsas imágenes que hacen que se considere diferente a los demás y que cree a unas personas más complejas de lo que realmente son, Bradley se siente motivado por el Príncipe Negro, personalizado en el mito Apollo, dios de todos los mitos, donde se funden el arte, el amor y la muerte. Hay en su búsqueda por la perfección en el lenguaje y en el libro que está escribiendo una especie de sadomasoquismo donde parece que la destrucción y el caos son necesarios para el buen arte.

Por otro lado se inspira en la obra de Shakespeare, especialmente *Hamlet*, que para él al igual que para Murdoch representa

> the purification of speech(.....)*Hamlet* is words and so is Hamlet.[255]

No hay contradicción entre el hombre y su imagen o entre el hombre y sus palabras.

En el debate acerca del proceso creativo que tiene lugar entre Bradley, el escritor comedido que tiene pocas publicaciones y que parte de lo que ha escrito lo ha destruido, y Baffin, que escribe rutinariamente libro tras libro con éxito, se ve reflejado el propio conflicto de Murdoch con respecto a su creación literaria. Bradley habla en primer lugar:

> 'I detest chatter and gossip. One must hold one´s tongue(.....)Real thoughts come out of silence(.....)Art isn´t chat plus fantasy. Art comes out of endless restraint and silence.'
> 'If the silence is endless there isn´t any art. It´s people without creative gifts who say that more means worse '
> '(.....)Those who only do what´s easy will never be rewarded by-'
> 'Nonsense. I write whether I feel like it or not. I complete things whether I think they´re perfect or not. Anything else is hypocrisy. I have no muse. That´s what being a professional writer is'
> ' Then thank God I´m not one.'[256]

Murdoch piensa que el silencio a veces es importante para no caer en la degradación de la mentira pero ella es una prolífica escritora que trata de revelarnos la verdad.

La musa especial de Bradley para su inspiración artística también es la joven Julian, que vestida con los atuendos de Hamlet crea en Bradley, a través de la atracción que siente hacia ella, la necesidad de escribir.

5.2.3.- *THE SANDCASTLE* (1957)

En *The Sandcastle* Bleyard toma el mismo papel que Hugo en *Under the Net.* Es el hombre puritano aspirante a santo que va en busca de la verdad. De la misma forma que Hugo defendía el efecto purificador del silencio, pues el habla es un vehículo de engaño, Bleyard es un artista que ya no pintará más al desconfiar en que el resultado sea un reflejo de la realidad, y que constantemente, como Hugo, actúa como la voz de la conciencia de los demás.

Es además significativo el hecho de que tiene una deficiencia en el habla que le hace tartamudear y , por lo tanto, no hablar demasiado. El hecho de que tartamudee es objeto de burla, como cuando da una conferencia en el colegio donde trabaja dando clases, lo que nos recuerda a las burlas que Jesucristo recibió. Para agudizar más la burla y la risa, los alumnos han sustituido a la enorme cabeza socrática de Rembrandt por un trozo del aparato digestivo de una rana. Hay gran ironía pues en medio de semejante burla Bleyard comenta grandes verdades sobre la moral y el arte:

> (.....)if we ask what is the bond here that holds the sitter the sitter and the painter together the answer is- charm. The sitter wishes to be depicted as charming, and the painter obliges him without difficulty(.....) Now, what have we here? Not a portrait of an individual by an individual, but an abstract abstract conception of power and magnificence created in the form of a man(.....) If we ask what relates, relates the painter to the sitter, if we ask what the painter is after, it is difficult to avoid answering- the truth.[257]

Según Conradi en *Iris Murdoch: The Saint and the Artist*, la burla es en parte la propia ironía y disfraz de Murdoch, como con Sócrates, para quien las ironías siempre eran más grandes cuando la aproximación a la verdad estaba más cerca.

Es también significativo que al igual que Hugo, de *Under the Net*, o cualquier otro personaje aspirante a santo, como Tallis de *A Fairly Honourable Defeat*, que era

también bastante parco en palabras, el puritanismo del lenguaje y el arte se extiende hasta la propia habitación de Bleyard, que como la de Hugo, es sobria y simple:

> The floor was scrubbed and the walls whitewashed. No picture, no coloured object adorned it. The furniture was of pale wood and even the bed had a white cover.[258]

5.2.4.- *A SEVERED HEAD* (1961)

También aparece en esta novela la idea de que el lenguaje no sirve muchas veces para expresar los sentimientos, como cuando Palmer y Antonia le piden explicaciones a Martin acerca del porqué de haberles ocultado que tenía una amante, Georgie.

> 'I can't explain', I said, 'though there is an explanation. It doesn't matter.' I felt sunk in confusion and guilt. I could not possibly make clear to them the compulsion under which I had treasured the secret of Georgie. Understanding was out of the question.[259]

Hay otro ejemplo cuando Martin pide disculpas por carta a Honor y no encuentra las palabras adecuadas para ello:

> (....) What form of words can I use to say how very deeply I regret my extraordinary conduct?.[260]

En esta novela aparecen unos cuantos ejemplos donde vemos la conciencia del personaje, los conflictos mentales y sentimientos:

> When had I begun, unbeknown to myself, to love Honor Klein? Was it when I threw her to the cellar floor? Or when I saw her cut the napkins in two with the Samurai sword? Or at some earlier time, perhaps at that strange moment when I had seen her dusty, booted and spurred, confront the golden potentates who were my oppressors? Or even, most prophetically, when I had glimpsed the curving seam of her stocking in the flaring orange lights at Hyde Park Corner?[261]

En *The Sovereignty of Good* Murdoch da especial importancia a la literatura de la cual dice que es

> the most essential and fundamental aspect of culture (.....) since this is an education in how to picture and understand human situations. We are men and we are moral agents before we are scientists, and the place of science in human life must be discussed in *words*. This is why it is and always will be

more important to know about Shakespeare than to know about any scientist: and if there is a 'Shakespeare of science' his name is Aristotle.[262]

5.2.5.- *AN UNOFFICIAL ROSE* (1962)

En *An Unofficial Rose* hay ciertos mal entendidos en la utilización del lenguaje. Cuando Ann le comunica a Felix que le ama pero que no puede entregarse a él porque su deber radica en esperar a su marido, Randall, Felix entiende que Ann no le quiere lo suficiente y que no está sufriendo tanto como lo está realmente. En este sentido Ann se siente limitada por el lenguaje para expresar todo lo que siente:

> She had not meant the words as Felix had taken them. She had only meant to say everything, to show him everything, the ultimate difficulties, the ultimate problems - and then ask him at one step to solve it all. But the picture, as she had too truthfully revealed it, was too much for him.[263]

Esta dificultad de expresar de la forma adecuada y en el momento adecuado los sentimientos de uno queda patente cuando Randall, una vez que ha conseguido el dinero suficiente para llevarse a Lindsay con él, cuando se encuentra delante de Emma, para la que Lindsay trabaja, no puede expresar lo que quiere:

> Randall had intended to say to her at once: Lindsay is mine. But he found now that he had no words ready with which to make the disclosure. What had happened was not so easily named. He stammered a moment, and then said thickly, ' I had a postcard too.' This was pathetic.[264]

El proceso moral del personaje queda muy bien reflejado a través de una gran introspección psicológica, a través del cual, por ejemplo, conocemos el conflicto mental de Hugh con respecto a si hacía lo correcto al vender el cuadro de Tintoretto, reliquia familiar:

> His conscience continued to be busy with the matter. Was he depraving Randall? Was he depriving Ann?. But Randall was depraved and Ann deprived already. The new situation would have at least a clarity and an honesty. Nothing, he felt, could be worse for all concerned than Grayhallock with Randall *there*. He shuddered when he recalled the last days, with Randall(....) drinking. (.....) At the end of this frequently repeated argument he could sometimes achieve a moment when he felt himself to be a fairy godfather. But then he would start off again with picturing the loneliness of Ann(.....)Yet(.....) Ann would manage, (.....) And then with a strange vicarious thrill which silenced his officious conscience for the time he envisaged the lovers in flight. And with that his thougth returned to his own affairs and to Emma.[265]

Este proceso narrativo es muy frecuente en todas las novelas de Murdoch y, gracias a él, el lector puede introducirse en las mentes de sus personajes.

5.2.6.- *THE UNICORN* (1963)

En la mansión de Riders, ésta recibe su nombre de los dos caballos inseparables, el bien y el mal, que conducen al alma en el *Fedro*. Este libro de Platón relata el intento por conseguir la verdad y la purificación del amor. Max comenta que para que el lenguaje sea efectivo tanto el hablante como el oyente deben estar dentro del mismo contexto comunicativo:

> I shall take refuge in the *Phaedrus*. You remember at the end Socrates tell Phaedrus that words can't be removed from place to place and retain their meaning. Truth is communicated from a particular speaker to a particular listener.[266]

5.2.7.- OTRAS NOVELAS

Las novelas que son brevemente comentadas en este apartado se analizan en los capítulos relativos a la relación entre la moral y las relaciones afectivas y la moral y la religión. Baste ahora simplemente citar algunos ejemplos relativos a la relación entre el lenguaje y nuestro comportamiento.

5.2.7.1.- *THE SACRED AND PROFANE LOVE MACHINE* (1974)

Una vez más en esta novela aparece la idea de la carencia del lenguaje adecuado para expresar en un momento determinado ciertos sentimientos. Esto es lo que le ocurre a Emily, una vez que Harriet, su contrincante, ha muerto y Blaise ahora se ha casado con ella:

> She now experienced so much which she could not tell to Blaise (simply, like a mystic, for lack of a vocabulary in which to convey such transports) (....).[267]

Y Edgar, amigo de Blaise, y personaje que representa al bien junto con Harriet, hablando con David, hijo de Blaise y Harriet, habla de otro tipo de lenguaje, el lenguaje de nuestra conciencia que nos invita a cambiar y a 'ver' las necesidades de los demás, pero que hay que saber escucharlo. Esto es lo que le aconseja a David:

(....)not to protect one´s pride with false ideas, never to be pretentious or bogus(.....)There´s a kind of pure speech of the mind which one must try to attain. To attain it is to be in the truth, one´s own truth, which needn´t mean any big apparatus of belief. And when one is *there* one will be truthful and kind and able to see other people and what they need!.[268]

5.2.7.2.- A WORD CHILD (1975)

En *A Word Child* vemos como el lenguaje religioso juega un papel muy importante en la vida de los personajes pues, por medio de él, aunque no son creyentes, como es el caso de Hilary Burde, pueden encontrar una guía para perdonar y ser perdonados y para sustituir los atributos de Dios por el bien. Esto queda reflejado en el deseo Hilary de que su hermana Crystal haga de Jesucristo para poder redimir los pecados de él:

Well, since there´s no Jesus it´ll have to be your love that saves me, Crystal, so don´t stop praying, will you?.[269]

Ese Dios no existente para ellos, sin embargo les comunica que debe existir el perdón y el amor entre los hombres, comunicación a través de palabras religioso-seculares, que este "word-child" (pues Hilary es especialista en lingüística) escucha en su corazón.

Por otro lado 'el lenguaje' del arte religioso de la iglesia de St. Stephen enternece a Hilary hasta proporcionarle una paz interior capaz de arrepentirse de sus malas acciones. En el último capítulo dedicado a la religión se habla extensamente de ello.

Como en *The Message to the Planet* en esta novela se alude a la poesía como la mejor al compararla con la novela y el drama y como forma bella del lenguaje donde las palabras empiezan o terminan:

'Novels explain. Plays don´t.'
'It´s better not to explain, said Arthur. 'Poetry is best of all. Who wouldn´t rather be a poet than anything else? Poetry is where words end.'
'Poetry is where words begin.'[270]

5.2.7.3.- *THE SEA, THE SEA* (1978)

En The Sea, The Sea una prueba de que Charles ha crecido espiritualmente es que ahora considera a su diario como

> a facade, the literary equivalent of the everyday smiling face which hides the inward ravages of jealousy, remorse, fear and the conciousness of irretrievable moral failure.[271]

Una vez más el lenguaje se muestra insuficiente para expresar la verdad. Charles se reconoce a sí mismo como un narrador muy poco fidedigno. Es el principio de una nueva comprensión sobre su propia persona.

5.2.7.4.- *NUNS AND SOLDIERS* (1980)

En esta novela también aparece la dificultad que tenemos para expresar la verdad por medio del lenguaje. Tim, aun sabiendo que es mucho más inocente de lo que Gertrude y los demás suponen, encuentra muy difícil expresar en qué fue inocente y en qué fue culpable pues todo está entremezclado y ha habido malos entendidos que han llegado a oídos de Gertrude acerca de un engaño a Gertrude planeado por Tim y Daisy:

> How could he face Gertrude, what could he say, what could he *explain* to her? Would she listen patiently while he rambled on telling how he hadn't been with Daisy like she thought(.....)[272]

Y cuando finalmente Gertrude y Tim están juntos, de nuevo le dice Tim:

> But I must explain, I have to, you must *see* it all, you didn't *see* it before(.....)I was so bloody frightened, I thought I'd lose you if I told. I felt I just couldn't *explain* Daisy without our thing collapsing.[273]

pero Gertrude también reconoce su error:

> I should have *waited* and let you *talk*.[274]

De nuevo el verbo 'explain' aparece para que veamos que la comunicación verbal a veces no nos ayuda a entendernos, especialmente si son nuestros sentimientos los que

queremos expresar. Esta es la misma teoría que, siguiendo a Wittgenstein, también vimos que apareció en *Under the Net* en el diálogo mantenido entre Jake y Hugo acerca de la inutilidad de la palabra.

5.2.7.5.- *THE PHILOSOPHER'S PUPIL* (1983), *THE GOOD APPRENTICE* (1985) AND *THE BOOK AND THE BROTHERHOOD* (1989)

De nuevo, como ha sucedido con otros personajes aspirantes a santos, aparece una desconfianza con respecto al lenguaje como creador de ilusiones. La negación educada de Eastcote, de *The Philosopher's Pupil*, a hablar sobre filosofía con Rozanov:

> There must be someone here for your purposes.[275]

es indicativo de su control. Su negación implica que esa discusión puede crear fantasías o ilusiones que impidan el contacto con la realidad.

Stuart Cuno de *The Good Apprentice*, la figura del bien de la siguiente novela, comenta a Thomas el psiquiatra, que quiere continuar una conversación con él, que "talking spoils everything."[276]

Y en otra ocasión, cuando ve que sus palabras no están llegando a ningún sitio en su conversación con Thomas, le dice: "I'm talking too much".[277]

Jenkin, de *The Book and the Brotherhood*, no se detiene a dialogar sobre el bien sino que actúa, lo que nos llevaría a relacionar el lenguaje con la moral de la misma forma que Stuart se niega a hablar porque "talking spoils things".

En la misma novela aparece el tema de la conveniencia de la no comunicación porque quizás al hablar existía el peligro de "making matters worse",[278]

cuando Gerard se siente indeciso sobre si a hablar o no con su padre con respecto al hecho de averiguar por qué su padre había vendido el querido loro de Gerard.

La comunicación, que en muchos casos sería muy conveniente, brilla por su ausencia, tal es el caso de la relación entre Duncan y Tamar cuando ésta le oculta que está embaraza y, sin contar con él, aborta.

Por otro lado la comunicación se realiza a través de la mentira, como cuando Duncan miente a su esposa Jean al decirle que durante su ausencia no ha tenido relación con otra mujer y cuando le oculta que va a tener un encuentro mortal con Crimond que Jean, de saberlo, lo podría haber evitado, y evitar así al mismo tiempo la muerte casual de Jenkin que se interpone entre Crimond y Duncan. Por otro lado Jean oculta a Duncan la proposición de suicidio que Crimond le hace yendo ambos en el mismo coche en dirección prohibida.

5.2.7.6.- *THE MESSAGE TO THE PLANET* (1989)

La pérdida del lenguaje se hace evidente cuando Marcus Vallar, de *The Message to the Planet* ,dice a su amigo y discípulo Ludens:

> When words, even thoughts fail, one might attempt, as it were, an identification, something one might die of.[279]

Más tarde le dice:

> (....)when one comes near(....)to the evil which only God could forgive or understand, there are no words, the spirit faints, one must try to think on, onward, in silence, with no God, just through a persisting tension of being.[280]

Estos fragmentos simbolizan las evocaciones del inolvidable horror y sufrimiento de los campos de concentración judíos a manos de los alemanes en la guerra mundial, donde las palabras se quedan cortas para describir tales escenas y donde quizás sólo queden las metáforas. El hecho de que Marcus esté obsesionado con esta idea que no puede relatar con sus palabras, indica su lucha por tratar de comprender e identificarse de alguna manera con ello para poder así acercarse al bien, a la santidad.

Vallar se siente reticente a escribir ya que muchas veces, a través de lo que se escribe, la verdad se puede deformar. Ludens le compara con Platón, que "was suspicious of writing."[281]

Ludens narra cómo Marcus no muestra ningún interés por escribir:

> Had he not seen for himself, after all, Marcus's inability to write anything down. It was true that at the very beginning (.....) he had had his first sighting of Marcus sitting on the bed in the downstairs room writing

> something. But he had never seen piles of notebooks or a sea of papers scattered on the floor(.....)He went to the upstairs room in which Marcus had said to him: there will be no writing.[282]

También se le puede comparar con Jesucristo pues éste nunca escribió tampoco.

Marcus, además, apenas da opinión ni expresa sentimientos, sólo escucha y 've' lo que hay a su alrededor. No habla mucho porque piensa que no hay lenguaje disponible para expresar sus ideas y le dice a Ludens que no quiere continuar con el libro que estaba escribiendo. Por lo tanto aparece el tema de la imposibilidad de expresar en un lenguaje comprensible lo que está más allá de la moralidad terrenal, es decir, la verdad. Se necesitaría un lenguaje universal que no existe.

Murdoch expresa esta idea en *Metaphysics as a Guide to Morals:*

> Language is meaninful(.....)and its truthfulness is a function of the struggle of individuals creatively to adjust language to contingent conditions outside it(.....)the limits of my language are the limits of my world.[283]

Marcus dice a Ludens que no le puede dar su amor(aunque si le quiere). Después Ludens reflexiona sobre el personaje de Cordelia de *King Lear* de Shakespeare, que quería a su padre pero se negó a ser efusiva con las palabras:

> I know you want- something from me(.....) love, or something like that. I cannot give it. I think I said that before. I am sorry- but, as I also said before, infinitely grateful (.....) Cordelia really loved her father, she just refused to be effusive about it: rather a tiresome girl actually, Ludens had always thought her, who had caused a great deal of trouble by being so priggishly precise. Still one had to admire such a person and put an extra value upon the love which they felt but did not name.[284]

En realidad, salvo en raros casos, nunca aparecen expresados los sentimientos de Vallar, representante de lo sagrado en la tierra, ni a través del narrador ni a través de un monólogo interior, aspecto que, por el contrario, es frecuente en Ludens, representante del hombre bueno pero sin atributos divinos:

> He felt so happy and so sad, he felt his breast might break open. He felt a strange awful pity(....)as he used to feel when he thought about his mother´s tears. [285]

Sin embargo, Vallar, a diferencia de Tallis, el personaje santo de *A Fairly Honourable Defeat*, tiene una gran dicción expresándose con gran corrección. Su ama de llaves, aunque no le entendía "just loved to hear him."[286]

Por otro lado se habla de un lenguaje del amor en lugar de un lenguaje de discurso. El discurso, a través del amor, se transforma en otro tipo de lenguaje. Esto es lo que se narra con respecto al amor entre Irina y Ludens:

> Their secret intimacy transformed all ordinary discourse into the language of love.[287]

La literatura también se entremezcla como forma bella del lenguaje y como la más alta manifestación para expresar la verdad, si es buena literatura. Especialmente, para Marcus la poesía es quizás "the highest thing".[288]

Cuando Vallar muere, Ludens se siente incapaz de hablar:

> Ludens(.....)tried to reply. But the demon of speechlessness sealed his mouth and he could utter no sound.[289]

5.2.7.7.- *THE GREEN KNIGHT* (1993)

En *The Green Knight*, Aleph, escribiendo a su madre Louise, le dice: "words cannot express this".[290]

y Clement le comenta a Louise: "One cannot say what one feels".[291]

Estas ideas parten de la influencia de Wittgenstein en Murdoch, que se deja notar en sus libros de filosofía moral. De hecho hay una referencia a Wittgenstein en la novela. En un diálogo entre Clement y Lucas, lo que se dice no puede expresar la idea exacta:

> Clement said in a forced cracked tone which he had intended to sound conversational, 'I believe you saw Bellamy.'
> 'I believe you know that I saw Bellamy'
> 'Of course I haven't said- and well of course-'[292]

5.3.- El ARTE (FICCIÓN) FRENTE A LA VIDA (REALIDAD): REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA DE MURDOCH

5.3.1.- LA VIDA COMO REFLEJO DEL ARTE, EL TEATRO O LA FICCIÓN

En esta sección se analizarán aquellos ejemplos donde nuestra propia naturaleza refleja la ficción o el arte a través de la pintura, la literatura o el teatro. Al mismo tiempo, al estar todo ello incluido en una forma de ficción literaria, la novela, serán, por lo tanto, ejemplos donde la ficción que representan esos personajes está a su vez dentro de otra ficción, la novela. Paradógicamente, sin embargo, las novelas nos muestran grandes verdades en cuanto a nuestro comportamiento egoísta, poco fiable y de apariencias, y nuestra percepción de las personas y del entorno equivocada.

5.3.1.1.- *UNDER THE NET* (1954)

En *Under the Net* hay múltiples ejemplos donde la vida refleja el arte, el teatro o la ficción como sucede en algunas obras de Oscar Wilde tales como *The Picture of Dorian Gray* o *The Importance of Being Earnest*.

El arte que crea Murdoch hace que nos encontremos ante una realidad que simula una ficción y Murdoch utiliza estas convenciones para simbolizar el estado de confusión y de equivocación en el que vive Jake y para mostrar como nuestras percepciones están codificadas de formas particulares y en tiempos particulares y como continuamente transgredimos y explotamos estos códigos buscando respuestas que nos consuelen o a veces en busca de amor o de poder. Por ejemplo, en esta novela, como veremos a continuación, esto se realiza con efectos dramáticos, uso de máscaras y espejos que producen situaciones cómicas y por medio de reflejos en el agua.

Casi al principio de la novela aparece un juego de palabras donde se mezcla la ficción con la realidad. Jake cuida la forma en que se va a expresar para, a veces, tapar la verdad buscando formas y actitudes dramáticas que convenzan. Por ejemplo, cuando Madge le echa de su casa y después Mrs. Tickham le pregunta que le pasa, Jake comenta:

> (.....)I gritted my teeth against speech. I wanted to wait until I could present my story in a more dramatic way. The thing had possibilities, but as yet it

lacked form. If I spoke now there was always the danger of my telling the truth.[293]

Cuando éste va a visitar el teatro de Anna, Jake comenta que

The actors seemed to keep the whole house spellbound.[294]

Jake descubre la habitación de accesorios del teatro donde se encuentra a Anne

like a vast toy shop that had been hit by a bomb(.....)I sat down(.....)and surveyed the scene.[295]

En la contemplación de 'la escena' por parte de Jake, Anna aparece también como un ser irreal, "a very wise mermaid rising out of a motley coloured sea" y después de que la lance para besarla sobre los ropajes multicolores y accesorios del suelo la describe como

a great doll, a fairy-tale princess tumbled from her throne.[296]

Vemos, pues, como tanto las acciones de Jake como el escenario o marco en que se encuentran desvían de una forma muy interesante cualquier impacto realista que este erótico encuentro pudiera haber tenido.

Después continúa diciendo que

for some time I stood as one enchanted in the middle of the room (.....) It looked, in this half-light, more fantastic than ever [297]

La relación entre Kate y Ducane, de *The Nice and the Good,* se describe como

under romantic spell,[298]

lo que nos recuerda a la relación de Jake con respecto a Anna.

Jake se mueve muchas veces hacia tales convenciones en momentos de indecisión, miedo o simple vergüenza o aprieto. Esto es exactamente lo que le ocurre cuando conoce a Sammy, al que considera por lo que le han dicho como superior en fuerza y carácter:

> I took a gulp of the whisky and put on my belt, endeavouring to wear the expression of one who, contrary to apperances, is master of the situation. The films provide one with useful conventions of this kind [299]

Cuando va a la peluquería en busca de Sadie la verá reflejada en el espejo, al igual que al resto de las mujeres, simbolizando la idea equivocada que tiene de ella:

> I started to glide along one of the rows, looking into each mirror. Each pair of eyes met mine with a questioning look until I began to feel like a prince in a fairy tale(.....) Here at last I met in the mirror a pair of eyes which were unmistakably Sadie´s(.....) She looked like a beautiful snake; and the curious fantasy came to me that if I were to look under the drier at the real face and not at the reflection I should see there some terrible old witch.[300]

Por otro lado él mismo se ve a través del espejo "like a prince in a fairy tale", creando otra falsa imagen, ya que todas las mujeres de la peluquería le están mirando, de forma que esto le hace enorgullecerse y presumir un poco delante de ellas.

Esto mismo ocurre en *The Unicorn* donde uno de los símbolos recurrentes de la novela son los espejos que rodean la habitación de Hannah que representan tanto las limitaciones como las distorsiones de la percepción de la realidad, y al mismo tiempo son el reflejo de interioridad del propio yo egoísta y encerrado en sí mismo. Marian, por ejemplo, ve los espejos de Hannah como extensiones idealizadas de ella que

> seemed to change her(. . .)[301]

Cuando Jake va a París tendrá, al lanzar una estaca de uno de los cohetes en el río, una visión subjetiva de Anna, que el lector finalmente no sabe si era la Anna real:

> She sat as still as a spellbound princess (.....)I threw it into the water so that it fell directly into Anna´s reflection [302]

Vemos que todo lo que queda reflejado a través del agua, especialmente si ésta está en movimiento, implica cómo el personaje percibe el mundo equivocadamente.

Y también en París cuando va a ver a Madge dice de ésta que

> her sense of drama was acute enough to electrify the whole atmosphere.[303]

Cuando decide llevarse a Mars, el perro actor que Sammy había comprado, lo expresa diciendo que

I felt a feverish desire to become an actor in this drama. [304]

Continuando con Mars, de nuevo aparece la idea de la vida como reflejo de la ficción y a su vez del arte dentro del arte, o ficción dentro de ficción, cuando Mars, al ser actor, se hace pasar por herido para poder huir con Jake de la policía cuando tuvieron lugar los enfrentamientos políticos.

Otro ejemplo de ficción dentro de ficción simbolizando la ceguera de Jake aparece cuando equivocadamente Jake confunde a Anna con otra mujer en París :

> As I saw Anne turning towards the gardens my heart leapt up, as the heart of Aeneas must have done when he saw Dido making for the Cave.[305]

En esta confusión de Anna con otra mujer en los jardines de Las Tullerías, Jake describe a la que supuestamente piensa que es Anna caminando con un

> dreamer's pace (.....)outlined against the forest like a lonely girl in a story.[306]

Las Tullerías por la noche tienen

> the dangerous charm of an enchanted garden.[307]

Como vemos, todo parece sacado de un cuento de hadas en lugar de parecer real para mostrarnos la forma fantástica en que Jake percibe la realidad.

Jake crea también juicios equivocados al no distinguir lo real de lo ficticio. Al pensar sobre la gran capacidad de Mrs. Tickham para atender a sus clientes y en general a los demás dice:

> She lives, perhaps, in a world of other people's dramas, where fact and fiction are no longer clearly distinguished.[308]

pero Mrs. Tickham no es la Mrs. Vane de *El retrato de Dorian Gray*, que sí que vivía en plena fantasía ya que trasladaba sus representaciones teatrales a la vida real. Jake, al expresar esto, inconscientemente se está definiendo a sí mismo, y no a la bondadosa Mrs. Tickham, ya que es él el que no sabe distinguir el mundo real del mundo ficticio en el que vive.

5.3.1.2.- *THE SANDCASTLE* (1957)

En esta novela ya vimos como la relación entre Mor, profesor del colegio St Bride y la joven pintora Rain, que llega al colegio para quedarse temporalmente, sólo existe en un ambiente de fantasía y no se basa en una estabilidad real. Prueba de ello es el simbolismo relacionado con lo mágico que aparece a través de la hija de Mor, Felicity, que realiza ritos mágicos, en los que cree. Esta atmósfera de irrealidad queda también enfatizada por las misteriosas apariciones de un gitano y por el título simbólico de la novela: el castillo de arena que Mor y Rain construyen, inevitablemente se destruye con el cambio de la marea, pues no había sido construido con cimientos sólidos.

Aparece, además, un cierto elemento de teatralidad que produce artificiosidad como el rescate de Donald, hijo de Mor, de la torre más alta del colegio o el descenso del coche de Rain al río, donde queda atascado. Sin embargo estos incidentes, como el rapto del perro estrella Mr. Mars del apartamento de Sammy en *Under the Net*, se describen con el mismo absorbente e ingenioso detallismo.

5.3.1.3.- *A SEVERED HEAD* (1961)

En *A Severed Head* el elemento teatral o de ficción dentro de la ficción o, en otras palabras, de cómo la vida refleja la ficción, aparece cuando finalmente Honor y Martin deciden compartir sus vidas, ofreciendo esta connotación esperanza. Martin dice a Honor:

> We have lived together in a dream up to now. When we awake will we find each other still? (....)We must (.....) hope that we can keep hold of each other through the dream and out into the waking world.[309]

Como en otras novelas ya comentadas, en A *Severed Head* los personajes fingen un papel para mantener las apariencias. Tanto la pareja de lesbianas que trabajan a su cargo como él mismo, en la empresa de vinos cuyo propietario es el mismo Martin,

> kept up the fiction that the business had scarcely been able to carry on without me.[310]

En una carta que Martin escribe a Georgie, comprendiendo la fantasía de su relación le dice:

> (....)I feel as if we had been actors in a play, and there must be some exchange between us for the drama to be complete(....)In the name of reality.[311]

Cuando Martin va al aeropuerto para ver por última vez a Honor, aunque sea a escondidas, y la ve junto a Palmer y a Georgie, Martin describe de la siguiente forma la escena:

> As they sat there talking and laughing, bathed in an almost unbearable glow of significance, they seemed like actors.(.....)I had thought, once, that I might have to run forward to her. But they were already as remote from me as persons seen in a film.[312]

Y en el último capítulo, cuando Martin regresa a su casa después de ver a Honor en el aeropuerto, Martin piensa:

> There had been drama, there had been some characters, but now everyone else was dead and only in my memory remained of what had been; and perhaps mercifully that memory too would fade.[313]

5.3.1.4.- *AN UNOFFICIAL ROSE* (1962)

Las interferencias ficción-realidad que aparecían en *Under the Net* y las que aparecen en *An Unofficial Rose* son similares con respecto a la forma en que la vida refleja el arte, el teatro o la ficción por medio de la creación de ciertos efectos dramáticos tales como el sentirse los mismos personajes actores que representan un papel en su vida, convirtiéndose éste en su razón de ser; o los efectos que producen los reflejos, de nuevo, en el agua, o bien otro tipo de reflejos, como los espejos, para, una vez más, reflejar preferentemente el empeño de Murdoch por mostrarnos el mundo de fantasía y equivocación en el que viven muchos:

La superficialidad de la relación que Lindsay y Emma mantenían con Randall queda patente:

> They turned his love-relation into a play-relation.[314]

Parece como si para ellas Randall fuera un juego, no una realidad. Queda patente también el dominio de ellas sobre él.

Vemos que tanto Hugh como su hijo aspiraban a un mundo romántico de ficción. Hugh se pregunta:

> am I just being foolish- romantic, meddlesome, or worse?.[315]

En la relación entre Hugh y Mildred se entremezcla la ficción con la realidad de dos formas: a) porque aparecen reflejados en el lago y recuerdan el episodio en el cual, una vez que Hugh vio ese reflejo, besó a Mildred. Esto implica que ese beso sucedió como por embrujo, que no implicaba un amor verdadero sino sólo un reflejo de éste.

b)porque ese mismo día del beso, al igual que en *Midsummer Night's Dream* de Shakespeare, Mildred le puso citronela en el cuello, y, por efecto mágico del olor que despedía Hugh se enamoró por un instante y besó a Mildred:

> The accident of the citronella had been a charm which had worked for him but not for her. [316]

Esta relación no se consolidará puesto que Hugh seguirá toda su vida con su esposa Fanny. Una vez que ésta ha muerto Hugh intenta ganarse de nuevo el amor de la que estuvo enamorado, Emma Sands, y, al ser rechazado por ella, vemos a Hugh al final del libro viajando hacia la India con su amiga de siempre, Mildred, y el hermano de ésta, Felix.

También hay una imagen de reflejo donde la relación entre Ann y Felix no se va a consolidar porque Ann seguirá esperando a su marido. Cuando Hugh y Mildred flanquean la casa, ésta es la escena que Hugh presencia :

> They turned the edge of the house, beside the very dark blue Mercedes, in whose shining flank he saw reflected Ann and the tall figure of Felix Meechan who were following close behind.[317]

Cuando Hugh va a visitar a Emma se nos describe la habitación de ésta y se nos dice :

> Hugh got up. It was odd to be moving about in this room. It was like moving about in a picture or beyond a looking glass and his body felt heavy with fatality.[318]

Aquí vemos claramente, al hablar de un cuadro o un espejo, como Hugh no se siente en una situación auténtica o verdadera, sino como Alice de *Alice in Wonderland*, transportado a través de su propio espejo de ficción pues su relación con Emma no se

podrá consolidar al no existir la necesaria ternura o entendimiento entre ambos ya que cada uno se regía por diferentes reglas morales.

La vida imita al arte en el caso de Miranda, y el arte imita la vida en el caso de sus muñecas. Cuando Penn sale de la habitación de Steve, el hermano ya muerto de Miranda, ésta estaba sentada en la penumbra de la escalera con las muñecas, las cuales, según la descripción parecía que le miraban con odio a Penn y le reprendían por haberse introducido en la habitación de Steve, o al menos eso es lo que siente Penn; y por otro lado la ficcion se introduce en la ficción al parecer tales muñecas como actrices en un escenario:

> The little cold group of strange beings regarded him. Sitting there quite still(....) picked out in the light from he staircase window, they seemed like something in a play, at some moment when the main character is immobile at the back of the stage; only now their stillness suggested some jumbled and senseless drama in a dream.[319]

Penn ve una ficción que no tiene sentido, como si fuera un sueño, por lo tanto se le aparece como ficción más profunda al no representar para él la realidad.

Aquí queda reflejado el desconocimiento y miedo de Penn hacia Miranda, chica perversa que no da pie a que Pen pueda intercambiar impresiones con ella.

A Ann, la madre de Miranda, le ocurre algo parecido con las muñecas de ésta:

> (....)she stared at the dolls, whose ranks were drawn up facing her, like hostile presences. The fantasy ocurred to her that Miranda had put the dolls there to keep an eye on her mother.[320]

Esta imagen de las muñecas hace recordar el teatro de mimo donde trabajaban Anna y Hugo de *Under the Net,* y, especialmente la habitación o camerino donde Anna guardaba todos los utensilios y ropaje utilizado en el teatro.

El juego de actores y espectadores continúa y así a Hugh se le describe como espectador:

> He himself contributed nothing, he was the spectator (.....) he was always the spectator(.....)[321]

Sin embargo a Randall, cuando se inventa la discusión sin sentido para abandonar a su esposa, se le describe como que parecía

more than usually like an actor.[322]

Y Hugh, su padre, le dice :

Sit down, Randall and stop looking like Banquo's ghost.[323]

y después dirá a Ann:

You hadn't a chance. He was obviously determined to go away, and he just wanted a scene so that he could pretent to himself that it was your fault.[324]

Vemos, pues, como Randall se comportará como un actor fingiendo una pelea sin sentido para marcharse con Lindsay Rimmer.

Moverse en la habitación de Emma era como

moving about in a picture or beyond a looking glass(.....).[325]

A Emma también se le describe como poseedora de una "veiled sardonic face".[326] Por otro lado, si Emma iba a Grayhallock, según Hugh

might put a spell on them all.[327]

El mundo de ficción en el que vive Randall con respecto a Lindsay queda reflejado cuando Randall

wished he could explain to Lindsay how important it was to him that she should let her wildness play, as it were, upon him.[328]

Más adelante Randall piensa que

now that he was passing, as he thought, out of fantasy into reality, the real world seemed a region even more fantastic than the dream palace he had inhabited before.[329]

Hugh observará la artificiosidad que hay en la relación entre Emma y Lindsay:

Lindsay Rimmer(.....)embraced Emma as if she had been away for a twelvemonth. The immodest displays of affection on both sides made Hugh uneasy.[330]

La forma en que se describe a Emma también nos resulta muy distante, artificial y casi fantástica:

> Leaning back, the silver-topped cane in its place, her frizzy grey hair more orderly than usual like a contrived and generous wig, she seemed something remote, something French, something vastly clever and timeless out of some courtly world of ceremony and sophistication.[331]

Y más adelante se nos dice de ella que

> Hugh stood before her looking down at the dog-mask of her face in which the eyes burned so sadly and anxiously. [332]

Cuando Hugh propone a Emma vivir los dos juntos el resto de sus vidas y recuperar así el pasado perdido, se produce el siguiente diálogo entre ambos: '

> 'Emma, let us be together, let us have some *reality* together at last'
> 'It is to late for reality', she said. 'It is better that you should dream about me. Why spoil your dream?(.....)Let it be some innocent dream love, a courtly love, something never realized, all dreams.[333]

5.3.1.5.-*THE BLACK PRINCE* (1973)

Gran parte de la ficción moderna es habla sobre la creación literaria: ficción acerca de ficción o arte acerca de arte. Esta novela, *The Black Prince*, también se nos presenta como si estuviera en diferentes cajas chinas, es como un juego acerca de la identidad de los escritores ficticios y de los escritores de carne y hueso, como Murdoch, y acerca de las fuentes de inspiración artística.

El hecho que tanto Jake como Bradley sean intelectuales hace que sus ilusiones y fantasías sean bastante refinadas. En *The Black Prince* Murdoch expone, cómicamente por medio de una broma y a través de Loxias, esta dificultad expresando que tanto él como Apollo pudieran ser la invención de un novelista poco importante. Por otro lado vemos cómo, a modo de cajas chinas, la ficción de Murdoch se introduce así dentro de otra ficción :

> I hear it has even been suggested that Bradley and myself are both simply fictions, the inventions of a minor novelist.[334]

Finalmente la nota final del editor, Loxias, nos comunica la muerte de Pearson en la carcel y declara las propias ideas de Murdoch con respecto al buen arte:

> Art is not cosy and it is not mocked. Art tells the only truth that ultimately matters. it is the light by which human things can be mended. And after art there is, let me assure you all, nothing.[335]

5.3.1.6.- *THE SACRED AND PROFANE LOVE MACHINE* (1974)

Un artista por excelencia en la novela es Monty Small, vecino de Blaise y escritor, que inventa al inexistente Magnus Bowles como enfermo mental para que por las noches Blaise pueda visitar a Emily. He aquí como la ficción se introduce dentro de la ficción. Blaise le hablaba a Harriet positivamente de Magnus, incluso un día le dijo, inventándolo, que para el pobre enfermo Harriet era la única mujer que realmente existía en su mente, pues Blaise le hablaba de su querida esposa. Cuando Harriet se entera de la doble vida de su marido se sentirá sola, desvalida y, tras ser rechazada sentimentalmente por Monty, se le ocurre ir en busca del ficticio Magnus para apoyarle y ser apoyado y querido por él:

> (.....)If he needs me I need him. And he´s -the last one-.[336]

Finalmente, cuando Harriet pide a Monty la dirección de Magnus para ir a verle, de nuevo Monty sigue mintiendo y ahora le dice a Harriet que no podrá ir a verle porque la noche anterior se había suicidado con pastillas. Esto resulta cómico y a la vez el lector siente pena por Harriet, la verdadera víctima. Vemos, pues, como la ficción se introduce dentro de la ficción reflejando el mundo de fantasía y engaño en el que viven tanto Blaise como Harriet y Monty. Éste dice :

> He made my thing with Emily possible by inventing Magnus Bowles, and he made Harriet run away by killing him. Monty really is the king of cynics.[337]

Hasta la misma Harriet en cierto momento, cuando se entera de la doble vida de su marido, con ella y con Emily, le dice a Monty:

> I feel I´m living in a myth.[338]

En *The Sacred and Profane Love Machine* parece que hay establecido como un contexto cuasi-mágico donde los malos pensamientos causan accidentes: Antes de la muerte de Harriet en el aeropuerto hay premoniciones que parecen estar controladas

por la autora y resultan un tanto artificiales: Tanto Blaise, el marido de Harriet, como su amante Emily han deseado su muerte y Harriet, además, proclama a Blaise que a menudo se siente como

> people who go to an airport with a gun and just shoot everyone on sight. You simply have no idea how I suffer.[339]

Después Harriet morirá en estas condiciones. Se morirá sin saber que Magnus Bowles nunca existió.

En cuanto a la muerte de Sophie, primera esposa de Monty, se nos comenta que la madre de Monty, que la detestaba,

> had doubtless willed her death, who knows how ineffectually.[340]

Da la impresión de que se ha planeado muy cuidadosamente el argumento y la estructura formal de tal forma que esto en cierto sentido provoca cierta artificiosidad en la novela y hace que los personajes parezcan marionetas bajo el control del mito subyacente y no personajes que se mueven libremente.

Otro de los personajes buenos es Edgar, amigo de Monty y de Blaise, que al final de la novela, hablando a David, hijo de la fallecida Harriet y de Blaise, sobre las limitaciones de los humanos, le comenta:

> One mustn´t worry too much. All human solutions are temporary,[341]

lo que nos recuerda al final de *Under the Net*, cuando Jake aprende a aceptar la contingencia del mundo. Y al igual que Jake siguió el consejo de Hugo de fijarse en los pequeños detalles del mundo como únicos y particulares para evitar las falsas ideas e imágenes, Edgar dice a David :

> I mean just that one´s ordinary tasks are usually immediate and simple and one´s own truth lives in these tasks. Not to deceive oneself, not to protect one´s pride with false ideas, never to be pretentious or bogus.[342]

Y finalmente concluye diciendo: "Every little thing matters, yes it does."[343]

5.3.17.- *THE MESSAGE TO THE PLANET* (1989)

Ludens tiene un sueño en el que una bicicleta pintada se transforma en una real. En este caso el arte se transforma en vida.

Vallar para los demás es como un Jesucristo en la sociedad contemporánea donde los medios de comunicación como la televisión y los periódicos hablan de él y de sus 'milagros'. De la misma forma que Cristo se hizo famoso así lo es Vallar. Pero para algunos es simplemente un impostor.

Alison le dice a Ludens que debe fingir que todos son felices, actuar, cuando en realidad Alison está afligida y Ludens debe actuar también no diciendo nada. Sigue diciendo Alison:

> You must act in the play too (.....)I must pretend - it hurts so-I must keep it until we get to London.[344]

De nuevo la ficción se sobrepone o refleja la realidad.

5.3.1.8.- *THE GREEN KNIGHT* (1993)

En *The Green Knight* hay innumerables ejemplos donde la ficción refleja la vida. Uno de los más claros ejemplos es el uso que se hace de la leyenda arturiana personificada en Peter Mir, que representa al famoso caballero verde arturiano pero que, a la vez, presenta elementos cristianos y budistas. Comienza en los jardines de Kensington cuando dos mujeres de mediana edad, viejas amigas de la infancia y de los días de colegio, están paseando junto con el perro de Bellamy, llamado Anax, siendo éste uno de los personajes principales de la novela. A través de la conversación entre las dos mujeres, Louise Anderson y Joan, se van presentando la mayoría de los otros personajes y al mismo tiempo aparece el tema principal del argumento, la muerte de un supuesto atracador, Peter Mir, a manos de Lucas Graffe, un historiador y amigo tanto de la familia Anderson como de la familia Blacket y según Joan, un excéntrico. Tras morir el marido de Louise ésta sigue manteniendo contacto con los amigos de su marido: Con Bellamy James, con Clement y con su hermano Lucas Graffe.

Un ejemplo claro de cómo la ficción se introduce en la ficción es a través de las semejanzas entre el protagonista de la novela, Peter Mir y el caballero verde de *Sir*

Gawain and the Green Knight. Ambos parecen morir por un golpe en la cabeza y después vuelven a la vida.

Las primeras palabras de la novela nos introducen en el mundo de lo mágico o de los 'Fairy tales', que aparecerá a lo largo de toda la novela cuando Joan hace alusión a las tres hijas de Louise:

> Once upon a time there were three little girls-(....)and they lived at the bottom of a well.[345]

Estas son las palabras con las que comienzan los cuentos de hadas y hacen alusión a la vida como reflejo de la ficción. Con intenciones quizás similares a las de Murdoch, *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce comienza con las mismas palabras cuando el padre de Stephen Daedalus le cuenta una historia por la noche.

Estas palabras, dichas irónicamente por Joan acerca de las tres hijas de su amiga Louise, al mismo tiempo crean una atmósfera como de pertenecer a otro tiempo remoto e irreal

Se advierte inmediatamente un contraste en el cuento de hadas donde Joan es la chica mala y Louise la buena, siendo la vida de Joan desordenada y anárquica y por el contrario la de Louise dócil y con "soothing possibility of order".[346]

Joan y Louise no son el centro moral de la historia pero en cierto sentido las dos mujeres son un reflejo de los hermanos Graffe. Uno de ellos, Lucas, guarda cierto parecido con el diabólico Julius King de *A Fairly Honourable Defeat* mientras su hermano más joven, Clement, se siente especialmente preocupado acerca de la rectitud moral y su deseo por conseguir la verdad está constantemente siendo obstaculizado por su hermano Lucas.

El elemento de cuento de hadas de la novela es reforzado a través de las tres hijas de Louise, pero especialmente de Moy, la más joven de "the three little girls" en el cuento de hadas de Joan Blacket. Para Moy todo lo que hay a su alrededor tiene vida, puede pensar y sentir; por ejemplo, tendrá una experiencia casi mística con las piedras que ha coleccionado cuando se imagina que se mueven por su habitación; aparentemente incluso Anax observa este fenómeno.

Joan comenta sobre las tres hijas de su amiga Louise:

> Those girls are paralysed, they've become fairy-tale damsels, grail-bearers, sleeping princesses inside an enchanted castle. Harvey ought to be the prince who hacks his way through the forest, but he can't be, he's *in* the castle![347]

Esto nos recuerda al aislamiento de Elizabeth, de *The Time of the Angels*, con respecto el mundo exterior aunque las consecuencias de ésta sean mucho más negativas:

Aleph, debido a la confusión con respecto a su relación con Harvey exclama:

> (...) it's as if we are in a fairly tale.[348]

The Green Knight es una novela altamente teatral y el acontecimiento tratado más teatralmente es la representación de la escena del asesinato, escena que deciden representar a petición de Mir para que éste pueda recordar lo que ocurrió realmente y poder quizás así recobrar la memoria con respecto a su pasado. Es el aspecto de la novela donde vemos mejor reflejado cómo la vida refleja el arte del teatro. Peter ve esta representación como "a sort of mystery play."[349]

Clement además se nombra a sí mismo como el director de la obra para prevenir que se convierta en el incidente original real. Y es en esta representación cuando Mir se queda inconsciente. Al recuperarse, su espíritu vengativo del Antiguo Testamento se convierte en un espíritu conciliador de perdón típico del Nuevo Testamento aunque recuerde que es budista y no cristiano. De nuevo, como sucedía entre la leyenda de *Sir Gawain and the Green Knight* y la historia de Jesucristo, todo está mezclado.

Sería equivocado sugerir que Peter, cuando recupera su memoria después de revivir su experiencia de muerte mediante una representación teatral, cambie de ser un caballero verde pagano a un héroe cristiano, puesto que el mismo caballero verde fue correctamente moral, ofreciendo un reto y poniéndose a prueba con respecto a la corte del rey Arturo; sin embargo, Peter afirma que ha recuperado su comprensión del budismo, no del cristianismo, fe por la cual, como James en *The Sea, The Sea*, se ha convertido en un budista, aunque el golpe que recibió en la cabeza le hizo olvidar este hecho.

El juego entre ficción y realidad queda patente cuando lo sucedido para Lucas es, quizás, "a play-acting."[350]

y cuando Clement ve el argumento completo como "The slow enactment of an awful pantomime", lo que nos recuerda a *Under the Net*.

Por otro lado considero oportuno aludir aquí de nuevo, aunque ya se aludió en el capítulo dedicado a la influencia de Shakespeare, a los cinco actos en los que está dividida la novela, asemejándose a una obra de teatro, para demostrar cómo la vida o realidad imita al arte o ficción: Clement identifica los varios actos como cada uno de los tres acontecimientos: El asalto original de Lucas a Peter, su representación y "act three"- la representación de la justicia simbólica o retribución, es decir, el simbolismo de la raja y la sangre en el costado a modo simbólico que Peter le hace a Lucas como retribución por los daños causados-. El acto cuarto relata la muerte de Peter y el quinto concluye la historia. Cada uno de los pasos seguidos con respecto al enfrentamiento entre Peter y Lucas son como los actos de una obra de teatro para Clement. Louise, al igual que Lucas, dice a Clement sobre lo sucedido que ha sido un "play-acting".[351]

Aparece la idea de la vida como arte o mystery play. Esta idea se vuelve a repetir cuando Clement dice que

> according to Bellamy, Peter thinks of it as a mistery play. I certainly think of it as theatre.[352]

Lucas dice a Clement sobre todo lo sucedido que es un

> play acting (.....)the slow motion movement of the three actors.(.....)They wanted theatre and they would get theatre. It was *his* mystery play and *he* would direct it.[353]

Otra relación con el teatro que también aparece en *Under the Net* es que al igual que Jake y Anna se vuelven a reencontrar después de mucho tiempo en un teatro, Louise va al teatro con el fin de encontrarse con Clement y allí le encuentra.

Se dice de Mir al proponer la idea de la representación de lo sucedido que es un artista. Dice Clement:

> It occurs to me that this apparently ridiculous re-enactment may be part of some plan (.....) It´s a battle between two magicians![354]

La representación para Mir es:

> a symbolic revenge without bloodshed, something rather aesthetic and picturesque.[355]

Después de que finaliza la representación

> Clement, like a spectator leaving the theatre after the performance is finally over, began to fiddle for his coat.[356]

Hablando sobre la representación se dice que tendrá un principio, una parte intermedia y un final "like theatre" y que como el teatro "It´s got to be aesthetic"[357]

Clement establece la relación entre la vida y el teatro describiendo a éste último:

> (....)the theatre is a tragic place, full of endings and partings and heartbreak. You dedicate yourself passionately to something, to a project, to people, to a family, you think of nothing else for weeks and months, then suddenly is over, it´s perpetual destruction, perpetual divorce, perpetual adieu.[358]

En esta misma página Clement critica el mundo competitivo de envidias y celos de los actores de teatro y por el contrario expresa su simpatía por los actores de circo, que no hacen fríos cálculos y son más sufridos al no tener un destino fijo, sino, como los expatriados y forasteros, viajan sin vida privada ni casa fija. Clement, haciendo eco de la propia vida de Murdoch, que se sentía como exiliada dice que

> compulsory travelling, perhaps that´s what I need(.....)One would become despersonalised and ego-less.[359]

El hecho de que Moy, la hermana pequeña, de vida a lo inerte, como las piedras, es otro ejemplo de la relación entre la ficción y la realidad. Moy devuelve las piedras a su sitio para que sean 'felices' pues para ella tienen vida.

> The whole world was a jumble of mysterious destinies. Did the stones who were picked up by humans and taken into their houses *mind*, did they dislike being inside a house, dry, gathering dust, missing the open air, the rain, perhaps the company of other stones? Why should she think that they must feel privileged because she had, out of a myriad others, discovered them and picked them up? She felt this weird anxiety sometimes as she caressed a rounded sea-worn pebble or peered into the glittering interior of a flint(.....)Beneath the grass there was a hole. She looked back at the rock. Yes, that was where it had been(....) Moy lowered the stone into the hole. It fitted exactly. Moy felt something snap inside her as if her heart had snapped(.....) Tears came into her eyes. She touched the stone, pressing it firmly into its hole. Kneeling, she kissed it. Then she hurried to the rock and kissed it.[360]

Al igual que en *Under the Net*, donde distintas personas aparecen disfrazadas en una representación teatral en el teatro de mimo de Anna, en esta novela hay una fiesta de disfraces donde Moy se disfraza de búho que es símbolo de la desolación en la Biblia y Mir de asno, animal muy sufrido, simbolizando el peso del sufrimiento que Mir lleva tras de sí. Una persona comenta en la fiesta: "Everything deep loves a mask".[361]

5.3.2.-LOS COLORES

5.3.2.1.- *A SEVERED HEAD* (1961)

Los colores juegan un papel importante para simbolizar lo ficticio y lo verdadero. A lo largo de las novelas *An Unofficial Rose*, *The Nice and the Good* y *A Severed Head* hay referencias constantes a lo dorado, que expresa el mundo de fantasía donde viven sumidos algunos de los personajes.

Paradógicamente éste es el color del sol, que, en el mito de la caverna de Platón simboliza la verdad. Resulta curioso como en sus novelas, sin embargo, Murdoch, gran seguidora de Platón, utilice este color dorado para expresar el mundo de fantasía en lugar de la verdad. Inevitablemente entonces parece que Murdoch asocia este color con el fuego que hay dentro de la caverna, que representa para ella, influida por Platón

> the self, the old unregenerate psyche(.....)They do not yet dream that there is anything else to see. What is more likely than that they should settle down beside the fire, which though its form is flickering and unclear is quite easy to look at and cosy to sit by?(.....) The fire may be mistaken by the sun.[362]

El color dorado representa entonces ese fuego consolador y agradable de donde no queremos salir debido a nuestro egoísmo y que muchas veces confundimos con lo que es real.

En *A Severed Head* la casa de Palmer es descrita como

> a stream of golden light showed the open door. [363]

simbolizando la ceguera espiritual de Palmer. Cuando Martin se marcha de la casa de Palmer, nos relata:

> Antonia sat down again on the bed and they both watched me go. The light from the candlesticks shone upon her golden head and his soft silver one(....)

> they glowed at me out of a centre of white and golden light. I closed the door on them as one closes the door of some rich reliquary or glorious triptych. The light was left within.[364]

Vemos, por otro lado, como Martin los idealiza viéndoles como si en vez de ser de carne y hueso fueran los componentes de un tríptico.

Mientras que Martin se debate entre sus distintas relaciones sentimentales y encuentra inesperadamente a su amante Georgie con su hermano Alexander, que sólo está con ella para vengarse de la relación que Antonia, su amante por excelencia y de la que está enamorado, mantiene con Palmer, Londres se describe

> with a golden sun-pierced mist in which buildings hung as insubstantial soaring presences (.....) I watched, where a long golden streak had opened in the mist, the water flowing under Waterloo Bridge.[365]

Cuando Antonia revela a su marido Martin, que el hermano de éste, Alexander, llevaba siendo su amante incluso antes de que Antonia se casara con él, Martin narra:

> She looked like an actress. But a great actress. I walked away to the window and looked out at the magnolia tree. The weak sun revealed the moss upon its old trunk. It looked dead. [366]

5.3.2.2.- *AN UNOFFICIAL ROSE* (1962)

Cuando Ann está limpiando la habitación de Randall, una vez que éste ha abandonado a su mujer, en ésta

> the little row gold-rimmed Dresden cups stood in descending order on the mantelpiece.[367]

Esto implica el mundo de falsedad donde Randall se ha sumergido al marcharse con su amante Lindsay.

El color dorado aparece en la relación Emma-Lindsay donde vemos la forma en que imitan la ficción, el arte, dando así un carácter de superficialidad a la relación, que se ve aumentado al compararlas con un cuadro de Fabargé:

> Their hands touched, golden in the sunshine as some complexity by Fabergé.[368]

El color dorado tanto del pelo como de los ojos de Lindsay connota su artificiosidad, comparándola con un cuadro de Diane de Poitiers. A Hannah de *The Unicorn*, también se le describe en términos dorados.

Una vez que Randall ha conseguido el cheque por el valor del cuadro

> Lindsay was dissolved in a big golden consciousness, vast annihilating as the beatific vision,[369]

es decir, Lindsay le resulta como un sueño, como irreal.

Para Randall el hecho de haber permitido que su padre vendiera el cuadro era como

> his symbolic assassination of his father(.....)his trance-like pursuit of the golden grail.[370]

Aquí el color dorado tiene connotaciones de egoísmo, que para Murdoch es la mayor de las fantasías.

5.3.2.3.- *THE UNICORN* (1963)

Siguiendo con los contrastes entre la luz y la oscuridad y el uso de los colores, Riders, la mansión enfrente de Gaze y habitada por el platónico Max, con sus doncellas de pelo dorado, se nos muestra por primera vez en una niebla soleada; por el contrario Gaze, con sus doncellas morenas, es simplemente gris y prohibido.

Según Conradi, en *Iris Murdoch, The Saint and the Artist*, quizá el énfasis omnipresente de la luz de la luna, ya que la luna toma prestada o copia la luz del sol, sirva para enfatizar la naturaleza paródica de la virtud que Hannah practica.

5.3.2.4.- *THE NICE AND THE GOOD* (1968)

En *The Nice and The Good* hay también bastantes alusiones al color dorado indicando de nuevo una relación que no se va a consolidar por no estar basada en cimientos verdaderos sino más bien idealizados. Tal es el caso de la hedonista Kate, casada con Octavian, y Ducane :

> There was a clean grey shaft of fallen tree from which a skirt of dry curled golden brown beech leaves descended on either side. They sat down upon it, their feet rustling the dry leaves, and turned to face each other(.....)Then Kate kissed him with a slow and lingering motion(....)[371]

Y más adelante se dice de la misma relación:

> How precarious it all now seemed to him, this big golden good round which he was now arranging his existence(....)[372]

En cuanto a la relación entre Jessica Bird y Ducane, cuando éste le dice que su relación no tiene sentido y que es mejor terminar, Jessica comenzará a gritar y, una vez que el primer trago se le había pasado, se describe:

> As her hands interlocked across his back she sighed deeply, gazing up at the ceiling which the slanting golden sunlight of the evening had made shadowy and dappled and deep, and the gold filled her eyes which seemed to grow larger and larger like great lakes brim full of peace.[373]

La casa de Kate también es descrita en términos similares:

> The lazy sun, slanting along the front of the house, cast elongated rectangles of watery gold on to the faded floral wallpaper of the big paved hall.[374]

Este hedonismo de Kate también se describe en términos dorados:

> (.....)the golden life-giving and rich self-satisfaction of Kate and her husband inspired in Mary a certain hedonism, which puny as it was by comparison, was for her a saving grace.[375]

El color con el que van vestidas las tres mujeres protagonistas de esta novela en uno de los capítulos, parece simbolizar su forma de ser y estado en que se encuentran, Paula, con el color amarillo, representa su mundo ficticio al no estar con el hombre al que ama, su marido, y ser acosada por un antiguo amante que tuvo, Eric. Se aprecia cierta nostalgia hacia el pasado cuando era feliz con su marido, Biranne. Mary que va de blanco, es la figura 'madre' de la familia, y como la madre Virgen María, llena de pureza y de bondad; y Kate, vestida de rojo, representa la pasión, el hedonismo y el placer:

> Paula,(.....) dressed in a plain shift of yellow cotton. Mary (....) in a white dress (....) and Kate(.....)in a purplish reddish dress.[376]

El budista Theo las llama "The Three Graces".[377]

5.3.2.5.- *THE GREEN KNIGHT* (1993)

Esta novela posee muchas de las características de un thriller, aunque ciertamente no es una novela policiaca puesto que conocemos desde el principio quién comete el asesinato. Lo que no sabemos es la identidad de la víctima o ni siquiera podemos asegurar si fue realmente asesinado, puesto que, como el legendario caballero verde de *Sir Gawain and the Green Knight,* parece resucitar de sus propias cenizas.

Cuando Louise observa por primera vez a Peter Mir, el caballero verde de esta novela, a pesar de la oscuridad se da cuenta de que lleva un paraguas verde. Pronto nos damos cuenta de que el verde es el color de Peter; él lleva una chaqueta, corbata y traje de color verde y además afirma que es un miembro del Green Party. Es Aleph, la hija mayor de las tres hermanas, la que primero sugiere que él es "The Green Knight". Ciertamente, como el caballero verde, él fue derribado por un golpe en la cabeza y después resucitará aunque 'de una forma no inmediata', para desafiar a Lucas desde un punto de vista moral.

5.3.3.- LA CAVERNA DE PLATÓN

5.3.3.1.- *A SEVERED HEAD* (1961)

En *A Severed Head* el juego de ficción-realidad aparece también al utilizar su autora el símbolo de la caverna de Platón de nuevo para describir distintas habitaciones donde los personajes se mueven en su mundo de engaño, fantasía y egoísmo.

En la primera página del libro la habitación de la amante de Martin, Georgie, es descrita como una habitación alumbrada por la chimenea y algunos candelabros, representando el fuego de la caverna de Platón:

> Georgie´s room was obscure now except for the light of the fire and a trio of red candles burning upon the mantelpiece (.....) yet the room had a glitter (....) as of some half descried treasure cavern.[378]

La casa de Palmer es descrita en términos similares:

> Candles were burning still in the silver in the silver candlesticks on the long table, making the room a cave of warm dim luminosity to which my eyes became in a moment accustomed.[379]

También en la casa de Palmer, cuando Martin habla, comenta:

> my voice sounded hollow, like someone talking in a cavern.[380]

La bodega de Palmer se describe como

> the bleak musty cavern that was Palmer´s cellar.[381]

5.3.3.2.- *THE UNICORN* (1963)

The Unicorn está lleno de puestas de sol y salidas de luna. Como Conradi en su libro anteriormente apunta, el sol es el modelo del bien, y el fuego, en la reinterpretación freudiana que hace Murdoch de Platón, el yo que lo imita y proporciona una luz y calor sustitutorios. La habitación de Hannah se calienta continuamente por medio de un pequeño fuego de turba, aislada de la luz directa del sol; es mitad caverna platónica, mitad celda ascética y a todas horas las cortinas están echadas y para ver se valen de la luz artificial:

> The room smelt broodingly of the past, chilly and obscure in the warm September evening (.....).[382]

> The room was brilliantly lit with a great many lamps and the curtains were drawn although it was still so bright outside.[383]

En estas citas y en las siguientes se aprecia claramente el mito de la caverna de Platón, donde tanto Gaze Castle como la oscuridad mental en la que se encuentra Hannah representan esta caverna, siendo esta mujer como una bella durmiente que no ve la realidad ya que no la distingue del hechizo o ficción en el que vive:

> It sounds to me as if she were really under a spell, I mean, a psychological spell, half believing by now that she´s somehow got to stay here. Oughtn´t she to be wakened up?.[384]

Cuando Marian y Effie intentan liberar a Hannah sacándola de Gaze Castle, a ésta se la decribe como a una bella durmiente a la que quieren liberar de la caverna, de la prisión para ponerla en contacto con una vida más real:

> This day(....) would surely be the last day of the prison and the end of the legend. What would come after would be inconceivably different, would be real life(.....)It was the last drowsy moment for the sleeping beauty.[385]

Y Gerald, hablando con Marian sobre Hannah, le comenta:

> Do you think there is, for Hannah, an inside and an outside any more?(.....) She would hardly notice, she would hardly even notice.[386]

5.3.3.3.- OTRAS NOVELAS

En *Under the Net*, cuando Jake abre la puerta de la habitación del hospital donde se encontraba Hugo compara la habitación con "the cave of Sibyl".[387] Comenta que "it opened like a dream door.[388]

En *An Unofficial Rose*, cuando Mildred va a visitar a Hugh su sala de estar le parece como una caverna:

> She found it quite like a cavern, one lamp glowing and the light turned on above the picture.[389]

Esta habitación describe el mundo de ensueño en el que vive Hugh. Por un lado se compara a esa habitación con una caverna y por otro aparece una luz en ella que nos recuerda a la hoguera que hay en la caverna de Platón. Tanto la hoguera como la luz son de color dorado.

En *The Green Knight*, cuando inesperadamente el doctor Fonsett y su equipo llegan a la fiesta de Mir para llevárselo al hospital, la intromisión negativa del doctor se ve simbolizada por una de las habitaciones de la casa donde el doctor comenta que se va a llevar a Mir para continuar estudiándolo. La habitación se describe como si fuera una caverna:

> (...)the candle-lit room seemed like a long dark cavern. Clement turned on all the lights.[390]

Aunque Clement enciende las luces, es luz artificial la que reciben y no la natural del sol.

5.3.4.- PINTURA Y ESCULTURA

5.3.4.1.- *THE NICE AND THE GOOD* (1968)

En muchas de las novelas de Murdoch hay un centro estético y ético al mismo tiempo representado por un cuadro de arte. El centro estético de *The Nice and the Good* es el cuadro de Bronzino *An Allegory* donde aparece Venus, Cupido, La Locura y El Tiempo. Un detalle del cuadro se encuentra reproducido en la cubierta de la edición de Penguin. Uno de los personajes lo describe como el cuadro donde aparece "the only real kiss ever representred in a picture". Simboliza la reconciliación entre Paula y su esposo Biranne:

> (.....)did you go to see my picture, Paula?, Richard would always say, if Paula had been to the Gallery. The last time he had said it to her was at the end of the first and only quarrel they had had about Eric. He had said it to reconcile them.[391]

Por lo tanto aquí tenemos un claro ejemplo de como el arte contribuye, al olvidarnos de nosotros mismos para ver su mensaje, a desarrollar en nosotros virtud y a que progresemos, por consiguiente, moralmente. Representa ante todo su relación amorosa, atracción sexual y la sensualidad de Richard:

> Paula knew a good deal about pictures and they brought to her an intense and completely pure and absorbing pleasure which she received from no other art(.....)It was long ago, before their marriage even, that Richard had "taken over" that picture of Bronzino´s. It was he who had first made her really *look* at it, and it had become the symbol of their courtship, a symbol which Paula had endorsed the more since she found it in a way alien to her. It was a transfiguration of Richard ´s sensuality, Richard´s lechery, and she took it to her with a quick gasp of surprise even as she took Richard.[392]

El énfasis del cuadro radica en el erótico beso entre Venus y Cupido simbolizando la atracción erótica que había existido entre Paula y Richard. Pero después de su divorcio, cuando Paula de nuevo contempla el cuadro una vez que ha hecho las paces con Richard, se fija en otra parte diferente del cuadro:

> Paula stared at the enamel-faced figure of Deceit, and at her reversed hands and scaly tail. Was it here, after all, that everything broke down and descended into a roaring shaft of shattered masks(....)?[393]

Una vez que Paula decide aceptar de nuevo a Richard, se produce un diálogo entre ambos en el que Paula expresa el significado simbólico de la figura del engaño (Deceit), y Richard reconoce su incapacidad para permanecer siendo fiel a Paula indefinidamente:

> 'All right. But lies corrupt and spoil'.
> 'I know that. I would keep them to a minimum.'[394]

Aunque los Birannes son los que guardan mayor relación con el cuadro, éste también se puede aplicar a casi todos los demás personajes en el sentido de que, según K. Bove, aman de forma errónea y presentan falsas imágenes de ellos mismos. Por ejemplo, los celos de Jessica se ven reflejados en la figura que representa los celos, que de angustia se está tirando del pelo. Y el placer o engaño, que en el cuadro es representado por una chica mitad animal, mitad persona, con un panal de miel en una mano y el aguijón que sale de su cola en la otra, que nos recuerda la dualidad de nuestra naturaleza en cuanto a que lo dulce y placentero puede conducirnos también al sufrimiento, en la novela se personifica a través de Judy Mc.Grath, que actúa como panal para atraer a los hombres como a Ducane, Biranne y el suicidado Radeechy, siendo su marido Peter el que provee el aguijón por medio de sus chantajes a los tres anteriores. Hay además que añadir que Judy llama a Ducane "Mr. Honey " y "Mr. Honeyman".

A Barbara se le describe cabalgando con su nuevo pony como

> a figure in the background of a painting by Ucello.[395]

y Ducane recuerda a Judy Mc.Grath como si fuera un cuadro de Goya o Velázquez.

5.3.4.2.- *JACKSON'S DILEMMA* (1995)

En *Jackson's Dilemma* aparece el tema del remordimiento reflejado en pintores famosos como en Ticiano y en su cuadro mitológico *La Desolladura de Marsias*, figura a la que se hace alusión en *The Black Prince* y que fue desollado por Apollo. Dice Owen:

> Artists know all about it,(....)How Titian must have felt it, when he was very old, *The Flaying of Marsyas*-the pain, the pain, the old man must have felt it deeply at the end. I wonder what Jackson is ashamed of -.[396]

De Mildred se dice que

> Owen who had known her longer than Benet, often painted her, spoke of her pale wistful pre-Raphaelite look.[397]

Un aspecto importante a lo largo de toda la novelística y estudios filosóficos de Murdoch es la función del arte como benefactor moral al podernos trasmitir muchas veces la verdad o realidad del mundo que no habíamos 'visto' hasta ese momento, y por otro lado nos puede motivar a actuar en pro de esa verdad o a variar una determinada conducta.

Mildred, de *Jackson's Dilemma*, tendrá una visión en el Museo Británico. Mildred, al ver al dios Shiva (figura que apareció en *The Book and the Brotherhood*), a su esposa Pavarti y al dios Krishna,

> felt a profound warmth of pasion, of love, that of the gods themselves but also of their numberless worshippers.(.....)This was religion, the giving away of oneself, the realisation of how small (....)one was in the vast misery of the world - and yet how vast the power of goodness, of love,(.....) These gods - and animals, Shiva with snakes about his neck.(.....)Worms, tiny creatures, (.....) Shiva with his delicate uplifted hand, smiling upon Pavarti, while round about them whirl creatures innumerable. The Ganges, the Thames, Mildred with tears in her eyes, turning away. What chaos, what suffering, such passion, such love, such infinity, she felt faint, she might fall to the ground. The gods - *and Christ upon His Cross.*[398]

Estas imágenes la harán caer en la cuenta de lo insignificantes que somos ante la grandeza de Dios o del Bien absoluto (para Murdoch) y por el contrario de lo grande que es olvidarse de uno mismo y darse a los demás por amor como lo hizo Jesucristo. Por otro lado mediante las serpientes y los gusanos Mildred reflexionará sobre nuestra vileza y el caos en el que los seres humanos vivimos, luchando unos contra otros, a veces por el poder, y sufriendo. Y, trasladando la imagen del Ganges al Támesis, Mildred trasladará todos sus pensamientos del mundo oriental de La India al mundo occidental de Inglaterra , especialmente de Londres.

5.3.4.3.- OTRAS NOVELAS

La relación entre la realidad y la ficción o entre la vida y el arte también aparece a través de la comparación de los personajes con cuadros artísticos: A la cara de Honor, de *A Severed Head*, se la describe como:

a Spanish religious painting.[399]

y de nuevo a Honor y a Georgie cuando ésta yace tumbada y Honor está inclinada sobre ella como

an instant into an eerie *pietà*.[400]

A lo largo de todas las novelas, como se puede observar, hay múltiples ejemplos donde se compara la realidad con cuadros famosos. En *An Unofficial Rose* cuando Hugh y Mildred están pensando acerca de qué hacer con respecto a vender o no el cuadro,

(...).He joined her by the window and looked up at the misty dome which hung before them like some southern cupola in a painting by Turner.[401]

Y cuando finalmente Randall posee el cheque, se dice que

he had been somehow transported to a Renoir landscape which was a heavenly version of Hyde Park that the curious idea came to him of going to call on Emma Sands.[402]

La mezcla de ficción y realidad se unen en el cuadro del desnudo de Tintoretto *Susannah and the Elders*, que aparece en la cubierta de la edición de Penguin, símbolo de la novela:

it was a picture which might well enslave a man, a picture round which crimes might be committed(.....)small Fanny had feared perhaps: Hughs´s golden dreams of another world.[403]

The Sacred and Profane Love Machine es una novela que nos recuerda *The Green Knight* en la forma en que se mezcla la fantasía con la realidad y en la similitud existente entre Peter de *The Green Knight* y el niño Luca de esta novela en cuanto que ambos quieren conocer el destino de otros personajes y actúan como espías descubriendo la realidad de esos personajes. Hay una gran relación entre fantasía-realidad.

Como *The Nice and the Good* esta novela se relaciona con un cuadro artístico, en este caso con la pintura de Ticiano *Sacred and Profane Love* que expresa tanto el amor humano-carnal como el espiritual-divino. Esta dualidad se refleja en Blaise Gavender, un psicoterapeuta, cuya buena mujer, Harriet, representa el amor espiritual mientras que

su amante, Emily, representa el más terrenal y cuya base es primordialmente erótico-sexual.

En *Nuns and Soldiers* (1980) cuando Murdoch describe a Daisy, la novia de Tim, la compara con uno de los personajes de Goya en sus cuadros:

> She had increasingly the rather dotty smile of a Goya peasant.[404]

Hay una similitud entre la naturaleza y el arte en cuanto a que al observarlos nos hacen olvidarnos de nosotros mismos para prestar atención al exterior. Actúan como fortalecedores morales. Por ejemplo, cuando Tim divisa por la noche el paisaje de rocas y la charca que hay delante de él, 'The Great Face', en Francia, cuando decide ir a buscar a Gertrude,

> (....)For a moment Tim forgot everything except the marvel that was before him.[405]

A Marcus de *The Message to the Planet* en su descripción se le compara con las obras de arte o pinturas de Botticelli y como si un escultor le estuviera creando.

> His mouth in repose was shapely and pensive, longuish, the lips perfect, Botticelli-allegorical as Jack styled them; his features generally chiselled as with authority by some Greek sculptor to be expressive of some universal, more than human, charm. [406]

Marcus, además, aprendió pintura y se especializó en lo abstracto. El distrito de Los Lagos se compara con una pintura victoriana:

> He scarcely knew the Lake District? He must go at once(.....)They had found the *very pond* where Wordsworth had met the Leech Gatherer! And the weather had been perfect, slightly misty, slightly rainy, *such* rainbows, and the great place had looked just like a Victorian painting, which was just how it ought to look![407]

Aparece el uso del arte en la imaginería religiosa: ángeles de Anunciación en el nacimiento de Cristo, en su muerte, en su Resurrección y en el Juicio Final. Aparece también el Arcángel San Gabriel con una espada. Por otro lado Bellamy hace alusión a las imágenes antiguas bizantinas de Cristo sujetando una espada a modo de joven soldado. También se hace referencia a cuadros de arte por Carpaccio de San Jorge.

Al igual que en *The Green Knight*, en esta novela aparece la escultura del soldado santo San Miguel que Rosalind observa en la iglesia donde iba a tener lugar la boda entre su hermana Marian y Edward. Al ver a los pies del santo la cabeza decapitada del inmenso reptil, abriendo su boca con pena, pensó en la inocencia de la pobre serpiente y en el sufrimiento del ser humano. Una vez más vemos la función del arte para sensibilizarnos con respecto al mundo.

5.3.5.- MITOLOGÍA

5.3.5.1.-*THE BLACK PRINCE* (1973)

De la misma forma que, según la mitología griega, el dios Apollo mató al músico Marsyas, Bradley queda en la memoria de los demás como el que mató a su contrincante literario, Arnold Baffin. Bradley despreciaba a Baffin por utilizar a sus amigos en su ficción, por ser el héroe de sus propias novelas y por escribir cuentos con ideas metafísicas. Pero la historia de amor que Bradley escribe narrando su amor por la joven Julian no dista mucho de los métodos empleados por Baffin pues él se alza como protagonista y aparecen también pinceladas metafísicas. Ya vimos que mientras que Bradley critica a Baffin por el elevado número de novelas mediocres que publica, Baffin critica de Pearson la cobardía implícita en su perfeccionismo y su incapacidad para escribir. La crítica de Bradley a Pearson es una parodia de la autocrítica que se hace la propia Iris Murdoch. He aquí la relación entre la vida y la ficción, entre la realidad y lo artístico. Pero Shakespeare, modelo para Murdoch, fue al mismo tiempo un escritor prolífico y grande.

La representación tradicional del castigo divino por la vanidad y arrogancia artísticas es, desde la antigüedad clásica, la del desollamiento del músico Marsyas a manos de Apollo. Murdoch habla de esta obra de arte en la novela para simbolizar la muerte del engreído Baffin-Marsyas a manos de Pearson, que representa a Apollo, por lo que será llevado a prisión. Hay razones para pensar que Pearson asesinó a Baffin: los celos por el mayor número de novelas vendidas y con éxito de Baffin y la relación que Pearson mantuvo con Julian, hija de Baffin, llegando los dos a huir, como si se tratara de un rapto por parte de Bradley, relación que Baffin prohibió. Además, a través de la literatura clásica, a Apolo se le ha asociado con el rapto y la violación de mujeres.

Pero por otro lado, P. Loxias, el personaje que aparece como el editor de la narración de Pearson *The Black Prince. A Celebration of Love*, y que comienza la novela dirigiéndose al lector con un prefacio, es descrito al final del libro por Rachel como

> a notorious rapist and murderer, a well known musical virtuoso, whose murder, by a peculiarly horrible method, of a succesful fellow musician made the headlines some considerable time ago.[408]

En este sentido Loxias tomaría la parte de Apollo, que asesinaría a Pearson-Marsyas antes de publicar su novela. Murdoch proporcionó una pista con respecto a la identidad de Loxias cuando en una entrevista que mantuvo con Jean-Louise Chevalier en Caen en 1978, comenta que pidió a un amigo que dibujara la cabeza de la estatua de Apollo en Olimpia para decorar la cubierta de su novela.

En la misma entrevista Murdoch declaró:

> The Black Prince, of course is Apollo- most critics who reviewed the book in England didn't appear to realize this, even there was a picture of Apollo on the front![409]

En su lugar, muchos críticos identificaron a Bradley Pearson con Hamlet, conocido como el príncipe negro porque a menudo lucía ropajes negros como luto hacia su padre. Además Bradley dará lecciones de literatura sobre Hamlet a Julian.

Murdoch establece la conexión entre Loxias y Apollo:

> Apollo is a murderer, a rapist, as is said in the novel when they're discussing who Mr. Loxias is, who killed a fellow musician in a horrible way, a great power figure, but not necessarily a good figure.[410]

Como Conradi señala en su libro ya mencionado, a Apollo se le llama Luxius y Lycean en la obra de Sóphocles *Oedipus Rex*.

A Apollo se le ha asociado con la música y aquí se establece un paralelismo entre la literatura y la música. Murdoch ha asociado la destrucción o, por el contrario, la sublimación del ego, con la creatividad del artista y reiteró su posición al elegir el cuadro de Ticiano *La Degollación de Marsyas* como pintura de fondo para su retrato de la National Portrait Gallery. En la pintura de Ticiano Apollo aparece quitando la piel del músico Marsyas por razones de enfrentamiento musical. Este mito se repite en el supuesto asesinato de Pearson a su compañero artista y amigo Baffin, en el supuesto

rapto de Julian y consumación sexual con ella a manos de Pearson y en el posterior sufrimiento y muerte de Pearson como elementos necesarios para la producción de su obra de arte, la novela *The Black Prince.*

Para Murdoch, la pintura de Ticiano del mito de Apollo y Marsyas refleja

> something to do with human life and all its ambiguities and all its horrors and terrors and misery and at the same time there's something beautiful, the picture is beautiful, and something also to do with the entry of the spiritual into the human situation and the closeness of the gods. [411]

Murdoch quiere también

> to exalt Apollo as a god who is a terrible god, but also a great artist and thinker and a great source of life.[412]

Claramente Apollo ha influido tanto en la vida como en el arte de Pearson. Murdoch sigue diciendo :

> Bradley is somehow destroyed by art; he's also destroyed by the black Eros, whom I identifify in a way with Apollo. But the voice of Apollo is very much there- a cold, ambiguous voice.[413]

Según Bove estas connotaciones "recall the classical celebration of death in life".[414]

5.3.5.2.-OTRAS NOVELAS

Como ya vimos un ejemplo de ficción dentro de ficción simbolizando la ceguera de Jake de *Under the Net*, donde se compara a él mismo y a Anne con Dido y Aeneas, aparece cuando equivocadamente Jake confunde a Anna con otra mujer en París :

> As I saw Anna turning towards the gardens my heart leapt up, as the heart of Aeneas must have done when he saw Dido making for the Cave.[415]

En *A Severed Head* también hay referencia a personajes de la mitología griega. Cuando Martin ve juntos a su esposa Antonia y a Palmer, hacia el que sentía una especial atracción, los idealiza , y a éste le ve como

> some casual yet powerful emperor upon a Byzantine mosaic.[416]

y los compara con Ares y Aphrodite, a lo que Palmer le responde:

> But you are not Hephaistos, are you, Martin?.[417]

He aquí un trío similar al de Randall, Emma y Lindsay en *An Unofficial Rose.*

Al final de la novela se hace alusión a la historia de Giges y Candaulo para simbolizar la relación entre Martin, Honor y su hermanastro Palmer. Honor y Palmer mantenían relaciones incestuosas y Martin las descubrió. En esta historia se cuenta como Candaulo quería mostrar a su amigo Giges a su esposa desnuda para que viera su belleza. Candaulo escondió a Giges en la habitación pero la esposa de Candaulo se dio cuenta de que estaba allí. Y después le forzó a que matara a Candaulo y que se convirtiera él mismo en rey. Por supuesto Martin no matará a Palmer pero éste se marchará y Honor se quedará con Martin.

A Palmer también se le describe como

> an old warrior(....)a picture of Dionysus.[418]

La referencia a personajes de la mitología griega es frecuente y la comparación de éstos con personajes de las novelas:

Cuando, en *An Unofficial Rose*, Randall se entrevista con su padre para que éste venda el Tintoretto, Randall

> looked a harmless degenerate Dionysos with already the faintest touch of Silenus.[419]

y para Randall, Lindsay era

> the Aphrodite of the world of sleep.[420]

Emma, de la misma novela, en cierta ocasión le dice a Hugh:

> It´s just that we can´t talk to each other. It´s a meeting in Hades.[421]

Esto le hace parecer a Emma un personaje más ficticio y menos real.

Como en otras novelas, en *The Nice and the Good* hay referencias a personajes de la mitología griega. Willy le dice a Pierce, cuando éste le comenta su tristeza al sentirse rechazado por Barbara,

> Only try to rap the suffering inside yourself. Crush it down in your heart like Odysseus did.[422]

Después Willy le comenta, haciendo alusión a Platón, que Cephalus, en el primer libro de la República, pasó la edad de sentirse enamorado. También vimos que Theo llama a Kate, Mary y Paula 'Las Tres Gracias', haciendo referencia de ese modo tanto a la mitología como a la pintura y a la escultura.

En The *Green Knight* se establece un paralelismo entre la leyenda de *Sir Gawain and The Green Knight* y esta novela aunque también hay muchas diferencias. Desde un punto de vista pagano Peter Mir, el protagonista, es el caballero verde. Cuando cuenta parte de su historia dice, al igual que el caballero verde medieval, que estuvo hospedado en "The Castle", que aquí no es un castillo sino el nombre de un pub que también tiene habitaciones. Clement, además, tiene un sueño en el que encuentra el Santo Grial como en la leyenda arturiana. Clement reflexionando sobre Mir y su relación con el caballero verde de la leyenda arturiana piensa:

> After all, the Green Knight came out from some other form of being, weird and un-Christian, not like Arthur´s knights. But he was noble and he knew what justice was - and perhaps justice is greater than the grail.[423]

También vemos como Sefton, al estudiar historia, se mete dentro de los personajes de tal forma que se imagina a sí misma como Julio Cesar, el duque de Wellington, Harold y Hannibal entre otros.

Murdoch sigue jugando con el vocabulario clásico. Ahora le toca el turno al joven Harvey, al que describe, debido a su flequillo, con

> a raffish Renaissance look(.....) which was his intention.(.....)He was said, by Emil, to resemble the ***kouros*** in the Copenhagen museum.(.....) a quattrocento dandy(.....)studying Dante.[424]

Todos estos ejemplos muestran una vez más la interconexión entre la vida y el arte, la ficción y la realidad y a la vez aportan una atmósfera clásica y de medievalismo.

La Biblia crea un símbolo de retribución: De nuevo la religión se mezcla con la creación de imágenes cuando Lucas, que habla en primer lugar, y Clement hablan de Peter, el personaje aspirante a santo en la novela, diciendo que

> 'he used that image of the heavens rolling up like a scroll. It occurs in Isaiah, and again in Revelation. In Isaiah it is reserved for God's enemies. In Revelation(...)there is an earthquake and the sun becomes black (.....) '
> 'It certainly seems to have included the idea of retribution'.[425]

Esto responde a la idea de Peter de hacer justicia y dar un castigo merecido a quien ha atentado contra su vida.

5.3.6.- LITERATURA

Dado que los personajes poseen un cierto nivel intelectual la alusión a escritores y a personajes que aparecen en novelas o dramas es frecuente. Un ejemplo, donde además donde se entremezclan la ficción y la realidad, es el hecho de que *Under the Net* se ha relacionado con una posible influencia de Raymond Queneau, a quien Murdoch dedica la novela, y de Beckett. Curiosamente Jake tiene entre sus novelas *Pierrot Mon Ami* y *Murphy,* de Queneau y Beckett respectivamente. Estas dos novelas son un tanto picarescas y de aventuras y la vida de Jake y su entorno en la novela transcurren de forma similar. En *El retrato de Dorian Gray,* de Oscar Wilde, se dice que Lord Henry Wotton leyó un libro en su adolescencia que le influyó en su filosofía de la vida y después éste regalará a Dorian un libro amarillo de similares perversos pensamientos que le influirán negativamente y nunca se podrá separar de esta influencia:

> For years, Dorian Gray could not free himself from the influence of the book(.....)he never sought to free himself from it.[426]

En *An Unofficial Rose,* cuando Randall se inventa la discusión sin sentido para abandonar a su esposa, Hugh, su padre, le dirá :

> Sit down, Randall and stop looking like Banquo's ghost.[427]

Otro ejemplo más de la ficción dentro de la ficción es la comparación de los personajes de *Peter Pan* con algunos personajes de sus novelas. Mildred, también de *An Unofficial Rose,* al hablar a su hermano, Felix, de Hugh, le comenta:

> He´s like a new-born babe, always was. He thinks of me as a big solid sensible girl, a nice shaggy old friend, rather like Nana in Peter Pan![428]

Vemos también como sus personajes están interesados en leer obras de arte de la literatura universal como *Sense and Sensibility* de Jane Austen, leído por Gertrude en *Nuns and Soldiers*. Esta novela, especialmente en el capítulo segundo habla sobre la maldad, la miseria humana y el mundo de la falsedad y el engaño en el que muchos seres humanos están inmersos, temas que aparecen en muchas de las novelas de Murdoch, como en ésta.

En *The Message to the Planet* el ex-sacerdote Gildas compara a Vallar con la mujer protagonista del cuento de Oscar Wilde *The Sphinx without a Secret* introduciendo de nuevo la ficción dentro de la ficción. Cuando habla con Ludens le dice:

> So far he´s written nothing. I think you´re wasting your time(.....)you should know by now he´s a Sphinx without a secret.[429]

Por otro lado se habla de Ludens y de Daniel Most como judíos con parecido a Kafka.

En *The Green Knight* también se hace referencia al romántico Byron como objeto de estudio y donde Harvey, que está atravesando una mala situación sentimental, se imagina que no le gustaría ser como él. Habla primero Bellamy:

> 'Byron didn´t give up sex'
> 'Yes, my mother was on about Byron. But who wants to be like Byron? I despised him (.....) I feel a sort of paralysed about the whole business. I wish I was a gay.[430]

También se hace referencia a las novelas de Henry James.

En *Jackson´s Dilemma* hay varias alusiones a la obra de Shakespeare, como sucede en muchas de sus otras novelas. Por un lado, sin nombrar ninguna obra en particular, se compara el estado de angustia, emoción y temor característico de algunos fragmentos de dramas de Shakespeare con la situación por la que pasa Benet al tener que ir a consolar a Rosalind sin tener todavía noticias de la desaparición de la hermana de ésta:

> He heard Rosalind's door opening above - and the pain now came back and the fear, the *awfulness* of the situation, its bottomless void, suddenly something out of Shakespeare, the dreadful peril of the Bard himself.[431]

Uno de sus personajes cita al mismo tiempo a un escritor famoso, Shakespeare, y a los personajes que él ha creado para expresar que todos sintieron remordimiento. Benet dice:

> We must expect that Shakespeare felt remorse,(...)Macbeth, Othello-[432]

También se refiere a

> the bizarre devastation of Kafka's people.[433]

Así pues, las obras de arte que escoge Murdoch en sus novelas, por ejemplo, retratos de Goya o libros de J. Austen, en cierto sentido simbolizan o bien una actitud de un personaje en particular o sentimientos más generales que un gran grupo de ellos comparte. También se aprecia el conocimiento y entusiasmo de la autora por temas de la mitología griega y al mismo tiempo el conocimiento que poseen sus personajes. Vemos como sus novelas, también obras de arte, se introducen dentro de otros trabajos de arte; he aquí el arte dentro del arte.

5.4.- LA CONTINGENCIA FRENTE A LA CREACIÓN DE IMÁGENES. *AN ACCIDENTAL MAN* COMO COMEDIA DE LA CONTINGENCIA.

En su libro de filosofía moral *Metaphysics as a Guide to Morals,* Iris Murdoch expone el concepto de nuestra naturaleza contingente:

> We may be quite prepared to be told that there is no God, that we are limited contingent beings affected by forces beyond our control(....)and are not the free independent ordinary individuals we imagined we were.[434]

Por lo tanto , según Murdoch, somos seres contingentes , limitados y no libres.

Igualmente en *The Sovereignty of Good* aparece su rechazo a creer en un creador absoluto y su negativa a abandonar el concepto de contingencia, considerando al mundo guiado por lo fortuito, lo desordenado y sin un objetivo general. Somos seres mortales predispuestos a lo necesario y a lo fortuito y nuestro destino no se puede explicar

completamente, circunstancias que hacen que se la pueda considerar desde un punto de vista ortodoxo como atea :

> I can see no evidence to suggest that human life is not something self-contained. There are properly many patterns and purposes within life, but there is no general and as it were externally guaranteed pattern or purpose of the kind for which philosophers and theologians used to search. We are what we seems to be, transient mortal creatures subject to necessity and chance. This is to say that there is, in my view, no God in the traditional sense of that term(.....)Our destiny can be examined but it cannot be justified or totally explained. We are simply here.[435]

Aunque no parece ofrecer ninguna esperanza que pueda orientar a la historia o al futuro de la humanidad, claramente ofrece algo que puede compensar la pesadilla del azar y la mortalidad: su concepto del bien. Después del párrafo anterior ella continúa diciendo:

> And if there is any kind of sense or unity in human life and the dream of this does not cease to haunt us, it is of some other kind and must be sought within a human experience.[436]

El hecho de que diga "if there is any kind of sense or unity in human life" y "must be sought within a human experience" nos da una esperanza y nos abre la posibilidad de que a través del contacto con los demás podamos transcender nuestra existencia. Por otro lado evoca el anhelo constante del ser humano artista que hay en nosotros por dar un sentido o unidad a nuestra existencia.

En el mismo libro dice que la idea de lo transcendente pertenece a la moral y que la idea del bien como una realidad transcendente significa que la virtud

> is the attempt to pierce the veil of selfish consciousness and join the world as it really is.[437]

Sus novelas evocan simultáneamente tanto el vacío en que nos deja la contingencia como el sentido que el concepto del bien da a nuestra existencia terrenal.

Murdoch, por lo tanto, piensa que para que una novela sea realista debe incluir esta dimensión contingente e inexplicable de la realidad y de la naturaleza humana, y es un error del artista tratar de simplificar esa realidad intentando dar una interpretación racional y diseñada, con forma, de este mundo. Ya vimos como por artista se entiende no sólo el que se dedica exclusivamente a escribir literatura, a pintar o a desarrollar

cualquier otra actividad artística sino cualquier persona desde el momento en que con su mente está creando imágenes.

Al aparecer el tema de la contingencia en prácticamente toda su novelística, he hecho una selección de algunas de sus novelas que pueden ser un buen ejemplo para el análisis del fenómeno contingente y su relación con el destino. En las siguientes novelas analizaremos esta naturaleza contingente y cuál es la actitud del hombre artista que hay en cada uno de nosotros frente a esa naturaleza. Hay personajes que, encerrados en su mundo de fantasía, se crean su propio destino sin que éste exista hasta que un fenómeno contingente, por supuesto inesperado, les crea una gran confusión haciéndoles, en muchos casos, enfurecer, y o bien, continúan con su misma postura egocentrista, o estos sucesos les hacen reflexionar y terminan aceptando lo contingente.

5.4.1.- *UNDER THE NET* (1954)

La primera vez que se hace referencia en esta novela a la idea de destino es para hablar de la posibilidad de encontrar a Anna en cualquier lugar, en el caso de Jake, implicando que cuando está interesado en conseguir o encontrar algo o a alguien, una serie de sucesos inesperados le surgen por medio del destino para ponerse en contacto con el objeto de interés.

> My fates are such as soon as I interest myself in a thing a hundred accidents happen which are precisely relevant to that thing. [438]

La idea de destino en esta novela se ve centrada en Jake y su relación con Hugo, al que Jake le considera su destino en cuanto a que, más tarde o más temprano, se enfrentaría con él para que éste le hablara sobre el pasado, presente y futuro de Jake.

Cuando se entera de la relación entre Sadie y Hugo y de que si iba a vivir a casa de Sadie vería irremediablemente a Hugo piensa que

> some fate which I would not readily deny was leading me back to Hugo,[439]

y más adelante comenta que

> Hugo was my destiny(....)To whatever effect the threads of my destiny might be interwoven with his,[440]

para poder 'ver' así la verdad que hay bajo la red.

Más adelante cuando se da cuenta de que se ha equivocado en su percepción de las cosa y las personas comenta:

> All that mattered was a vision which I had had of my own destiny and which imposed itself upon me as a command.[441]

Cuando coincide con Hugo en el hospital piensa :

> The sense of my own destiny , which had so curiously deserted me(....) had now returned, and I felt sure that whatever god had arranged for me and Hugo to have deeply to do with one another would not leave his work unfinished.[442]

Tambien habla de "wait for my destiny to catch up on me."[443]

Y finalmente comenta que

> It was an odd trick of fate that although we had been brought together it was under circumstances which made communication virtually impossible.[444]

El fenómeno de lo contingente tiene mucho que ver con la idea de destino. Es curioso observar como lo que en un principio es el objetivo principal de Jake como, por ejemplo, coger su traducción que estaba en casa de Sammy, se ve obstaculizado por sucesos inesperados como encontrar allí a Mars, el perro actor, y, a cambio del libro, al no encontrarlo, decidir raptarle. O como después siendo el siguiente objetivo buscar a Hugo, se encuentra en sus estudios de cine un mitin político que termina en una pelea entre dos bandas políticas opuestas.

Otro ejemplo de fenómeno contingente aparece cuando Jake llega a París con la finalidad de ver a Madge y a Anna e inesperadamente ve en una librería que a Breuil, a quien él traducía y que siempre le había parecido mal escritor, le habían dado un premio literario, lo que le hará reflexionar y cambiar parte de su forma de ver el mundo.

Por lo tanto hay desviaciones de objetivos que llevan a nuestro protagonista a actuar de otra forma diferente a lo que él había planeado en un principio y que se imaginaba que era su destino. Murdoch utiliza esta técnica para expresar la contingencia del mundo que Jake debe aprender a aceptar y también para mostrarnos de nuevo como Jake crea conceptos, planes, teorías o formas que planea sin pensar que pueden

estropearse en cualquier momento. Jake debe aprender a aceptar lo contingente y a no teorizar y hacer heurísticos constantemente.

Jake se crea su propio destino sin que éste realmente exista. Planea o pretende controlar su destino y no se da cuenta de que hay que aceptar nuestra naturaleza desordenada y contingente, donde todo es accidental. El destino va en contra de lo contingente en este sentido.

5.4.2.- *THE NICE AND THE GOOD* (1968)

De la misma forma que de modo imprevisible tienen lugar un accidente de tráfico en *An Accidental Man* y otro similar en *Philosopher's Pupil*, así sucederá en esta novela cuando un coche termina con la vida de Alistair, el marido de Mary. Aunque fue accidental Mary se siente algo culpable pues piensa que podría haberlo evitado:

> 'It was the accidentalness of it', she said. 'Sometimes I've nearly gone mad just thinking of it. That it should be so *accidental*. If I'd just said another sentence to him before he went out of the room, he'd just stopped to tie his shoe lace, anything, and oh God, we'd just been quarrelling, and I let him go away without a word, if I'd only called him back, but he went straight out all upset and the car went over him.(....) If only it hadn't happened like *that*, so suddenly and all by chance, he walked straight out and under the car. You see, so few cars came down our road'- [445]

A esto Ducane le responde diciéndole que uno debe aceptar lo casual en nuestra existencia ya que es inevitable, lo que equivale a decir que hay que aceptar lo contingente:

> Chance is really harder to bear than mortality, and it's *all* chance my dear, even what seems most inevitable. It's not so easy to do, but one must accept it as one accepts one's losses and one's past.[446]

Este tema también se vuelve a repetir en *A Word Child* cuando las dos esposas de Gunnar, de las que Hilary se enamora, fallecen accidentalmente. Como el sacerdote Gildas Hernes dice al final de *The Message to the Planet*,

> Innumerable things could have altered other things. Everything is accidental, that's the message.[447]

Mas adelante Mary, cuando su hijo Pierce se pierde en el mar y no le encuentran, reflexiona sobre la relación entre lo accidental, la muerte y el amor, que es lo único importante en nuestra existencia. Se tiene que aprender a amar lo que un día morirá y cambiará:

> Death happens, love happens, and all human life is compact of accident and chance. If one loves what is so frail and mortal(.....)must not one's love become changed?(.....) how can one endure to go on loving what must die, what indeed is dead?(.....) One is oneself this piece of earth, this concoction of frailty, a momentary shadow upon the chaos of the accidental world. Since death and chance are the material of all there is, if love is to be love of something it must be love of death and change. This changed love moves upon the ocean of accident, over the forms of the dead(.....)This love Mary felt now for her dead husband and for the faceless wraith of her perhaps drowned son.[448]

Hay un momento en la novela en el que se describe al mar, siendo así un símbolo de lo contingente, como

> the ocean of accident [449]

Otro hecho accidental es el que ocurre en la pelea entre Richard Biranne, esposo de Paula, y su amante, Eric, al cual Biranne le dejó sin pie al lanzarle accidentalmente una mesa de billar en una pelea entre ambos. Estos hechos van también unidos al de la pérdida de un ser querido.

Este acontecimiento accidental es similar al empuje accidental por un desfiladero por parte de Hannah de *The Unicorn* a su marido Peter, siendo también la causa una razón de celos, al tener Hannah un amante, Pip Lejour.

Por otro lado cuando Pierce, el hijo de Mary está bajo el peligro del agua

> the concept of death had been growing in Pierce's mind, an expanding, curiosly dazzling object which was not a physical possibility or even a consolation, but the supreme object of love. A shiver of panic went through Pierce like an electric shock and he began at one to feel cold.[450]

Esta situación rápidamente nos recuerda a aquella por la que pasó Effie cuando casi se ahoga en el lodo.

Si bien hay unas fuerzas externas que marcan nuestro destino de forma accidental, por otro lado hay unas fuerzas que gobiernan nuestros impulsos y deseos no dejándonos ver la realidad y que nos convierten en seres egoístas que vivimos en un mundo de fantasía. Así lo piensa Murdoch implicando que no somos libres del todo: Cuando Paula reflexiona sobre una de las causas por las que se destruyó su amor hacia Eric piensa que fue debido a su derrota a manos de Richard, su marido, hacia el que sentía una enorme atracción física, y sentirá gran pena por Eric, que en cierto momento del pasado la amó. Richard después abandonó a Paula:

> This was unjust, but with the deep dark logical injustice of forces which govern us at our most extreme moments and which, though they have nothing to do with morality, must sometimes be recognized in our lives like gods.[451]

Lo que le ocurrió a Paula es que se vio atrapada por ese 'mecanismo' o 'machine(ry)' de impulsos egoístas del que nos habla Murdoch en *The Soveregnty of Good* y que no sabemos cual es su origen.

Sin embargo también en este sentido Murdoch, aunque se muestra más bien pesimista, nos abre una esperanza pues piensa que, al menos, hay una pequeña parte de nuestra alma que, como cuando Ducane perdona a Biranne, puede liberarse de 'la máquina' y ser atraída por el bien:

> As there is no philosophical or scientific proof of total determinism the notion is at least allowable that there is a part of the soul which is free from the mechanism(.....)[452]

5.4.3.- *JACKSON'S DILEMMA* (1995)

En esta novela hay unos cuantos ejemplos donde se habla de lo accidental o el destino dentro del caos en el que vivimos, siendo estas sorpresas a veces afortunadas y otras, por el contrario van cargadas de elementos trágicos. Por ejemplo se habla de que fue "fate" lo que produjo que Marian se decidiera por Edward . Anque ya hemos visto que la boda finalmente no se consolidará.

El hecho de que Benet encontrara a Jackson en un caja de cartón una noche cerca del río para Mildred sería debido también al destino, a lo accidental:

> The idea "it is fate", was taken up later by Mildred (.....) *Can* it be that one particular person, sent by the gods, is singled out for another particular person?.[453]

Esta misma idea se volverá a repetir más adelante cuando Benet de nuevo recuerda como conoció a Benet y como después Tim fue el que defendió a Jackson y propuso que se quedara con ellos:

> (.....)why should he have, at last, taken Jackson on?(.....)Was it really something like *fate*?.Yes, it was Uncle Tim´s doing.Tim had loved the fellow. Nothing could be done about that.[454]

Marian se refugiará en casa de Tuan y éste piensa que ella ha ido hacia él porque aparte de considerarse una persona insignificante,

> It was all chaos, accident - would she stay with him, perhaps for a long time?.[455]

Por otro lado, Marian irá accediendo sin quererlo a las peticiones de Castor, el cual la alentará a que se case con él y no con Edward. Si Castor no hubiera llegado hasta Inglaterra desde Australia y no la hubiera hecho firmar el papel donde cancelaba la boda, sólo el destino habría decidido si finalmente Marian se hubiera casado con Edward. Pero finalmente el amor triunfará sobre la convención y Marian se casará con Castor.

Finalmente Rosalind reflexionará acerca de todos los pequeños acontecimientos casuales que les habían llevado, a Tuan y a ella, a terminar juntos formando pareja:

> So many strange things have brought them together, so many divine accidents.[456]

Como vimos éste será el mensaje en *The Message to the Planet* cuando Gildas le dice a Ludens (cuando al final se enteran de que Irina ama a Lord Claverden, y no a Ludens, y se va a casar con él):

> Innumerable things could have altered other things. Everything is accidental. That´s the message.[457]

Otra manifestación de nuestra naturaleza contingente es el constante sufrimiento que nos acecha, ya sea a través de la muerte de un ser querido o a través de inesperados cambios en la forma de ver el mundo, que hacen, por ejemplo romper con diferentes relaciones afectivas cuando en un esto se consideraba imposible.

Y así casi todos los personajes, de los que siempre recibimos información con respecto a su pasado, han tenido una infancia desdichada donde ha habido pérdidas de familiares a temprana edad o desavenencias en las relaciones tanto paternales como filiales o de pareja. Baste citar las referencias que tenemos sobre Edward al comenzar la novela:

> His beautiful mother had died of cancer when he was ten. He had seen her die.When he heard his father's sobs he knew. When he was eighteen, his younger brother was drowned. He had no other siblings. He loved his mother and brother passionately. He had not got on with his father. His father, who was rich and played at being architect, wanted Edward to be an architect too. Edward did not want to be an architect. He studied medieval history at Cambridge (.....)When Edward's father died Edward shed tears and wished he had behaved better to his father, who had left him the house in Notting Hill, and the estate, and the handsome house in the country.[458]

Y de Benet, que perdió a su madre en accidente de tráfico y su padre de cancer de pulmón:

> Eleanor died quite early on in a car crash, Pat driving. Pat himself, a dedicated smoker, died of lung cancer, by which time Benet had grown up, had left the university, where he had studied philosophy, and followed his father into the Civil Service. Benet had loved his parents and regretted later that he had not revealed his love more openly. Remorse.[459]

La pérdida de un ser querido y del dolor que conlleva esta pérdida aparece a lo largo de toda la novela. Se nos narra la pérdida de los padres y el tío de Benet, de los padres y el hermano de Edward, del padre de Marian y Rosalind a temprana edad y de los padres y la tía de Tuan, esta última ocasionada por el Holocausto judío. Este tema de la matanza nazi ha aparecido en muchas de sus novelas anteriores como *The Good Apprentice* o *The Message to the Planet.*

5.4.4.- *AN ACCIDENTAL MAN* (1971)

No cabe duda que el arte es creación de formas y frente a esa forma aparece la contingencia del mundo. Murdoch ha creado esta novela para trasmitirnos la grandeza de la contingencia por encima de cualquier forma de arte. Por otro lado vemos la actitud que los personajes artistas tienen ante tal mundo contingente. De todas sus novelas ésta es la principal comedia de la contingencia. Sucesos inesperados ocurren en cada momento.

Es una novela donde sus personajes respiran libremente en el sentido de que, debido a la intensidad con la que los sucesos contingentes ocurren, la mano de la autora queda bastante distante en cuanto a la planificación de la vida de sus personajes.

Esta libertad, pues, se ve compaginada con el azar, lo accidental y la dimensión de contingencia. Murdoch piensa que una novela realista debe retratar precisamente esta dimensión contingente y ya vimos que así lo expresa en *The Sovereignty of Good* cuando dice:

> we are what we seem to be, transient mortal creatures subject to necessity and chance.[460]

Al mismo tiempo también expresa que en este mundo de casualidades, azar, accidentes y contingencia vivimos sin un Dios:

> This is to say that there is, in my view, no God in the traditional sense of that term(.....) We are simply here.[461]

Murdoch, que cree que hay una relación directa entre comedia, contingencia y realismo en la ficción, ha escrito una novela cómica que encarna su visión del azar en un mundo sin Dios.

Es una comedia de costumbres con más de veinticuatro personajes, que contiene cuatro muertes, dos intentos de suicidio y personajes que sufren retraso mental, esquizofrenia y han sufrido daños cerebrales. Según Angela Hague en su libro *Iris Murdoch's Comic Vision* esta novela es un intento de imitar el estilo de Charles Dickens, es decir, plasmar un elevado número de personajes para crear un mundo que expresa su creencia en la naturaleza cómica de la contingencia, que también según Angela Hague, muestra sus habilidades de comedia mejor que en cualquier otra novela, combinando con éxito lo cómico y lo terrible de una forma que resalta ambas.

Esta novela, que se desarrolla en la época de la guerra del Vietnam, se centra en la historia de Ludwig Leferrier, un joven americano nacido en Inglaterra al que inesperadamente llaman para que haga el servicio militar mientras está estudiando en Inglaterra. Al saber que será forzado a luchar en la guerra del Vietnam, se niega a regresar porque no está de acuerdo con esa guerra, aparte de que está comprometido con Gracie y tiene un buen trabajo en Oxford. Sus padres desde América le piden que regrese pues sienten que tiene el deber de servir a su patria o bien, si cree que sus leyes

son injustas y no quiere ir a la guerra, su deber es hacer frente a esas leyes mediante un juicio como disidente y aceptando la sentencia de cárcel que le den. A Ludwig se le presenta un gran dilema moral teniendo en cuenta además que por accidente nació en Inglaterra y no en América. Su patria de origen es Inglaterra, lo que le podría quitar cierta responsabilidad.

Después de mucho agonizar y de romper su compromiso con la superficial Gracie, el deber triunfará frente a todo lo demás, convenciéndole el argumento de sus padres. Renunciará a las comodidades de Inglaterra y regresará a su hogar para ser encarcelado como objetor a la guerra. Pero aceptará los avatares de la contingencia al aceptar su deber transcendiendo su egoísmo personal.

Por el contrario, el sufrimiento neurótico de Austin Gibson Grey ante todo lo negativo que accidentalmente le ocurre es producto de su egoísmo y de su incapacidad de atender a los demás. Echa la culpa al destino. Él se identifica como un hombre accidental: "I´m an accidental man" a lo que Mavis, hermana de su fallecida esposa Dorina le contesta:

> Aren´t we all accidental? Isn´t conception accidental(.....)We are all like you.[462]

Según Conradi en su libro ya mencionado algunos críticos americanos normalmente opinan que Ludwig es el hombre accidental del título de la novela por el hecho de ser americano mientras que otros piensan que es Austin pues él mismo se identifica como tal y le ocurren bastantes sucesos accidentales.

A Austin se le describe como "a huge fat egoist, as fat as a bull-frog".[463] Austin se siente como una víctima de la vida, que refleja la contingencia del mundo. Ha sido despedido de su trabajo sin recibir pensión y es desafortunado con sus esposas. Su segunda esposa Dorina, se electrocuta en el baño. Gran parte de la actitud violenta de Austin se debe a los celos que siente hacia su hermano Matthew, "a horribly successful diplomat."[464] Esta es una falsa imagen puesto que Matthew regresa a Londres desde Japón para hacer las paces con Austin, actitud por parte de Matthew que Austin ignora. Es un caso similar , como veremos, a la rivalidad existente entre Charles Arrowby y su primo James, de *The Sea, The Sea,* por parte de Charles.

La reacción y actitud de Austin ante la inseguridad, la contingencia, siempre incluye violencia. He aquí algunos ejemplos:

-Parece ser que mató a su primera mujer, Betty, porque creyó que estaba manteniendo una aventura amorosa con su hermano, Matthew. Aunque se dice que se ahogó accidentalmente en un río.

-Golpeó fortuitamente la cabeza de Norman Monkley, el padrastro de Rosalind, a la que Austin, bajo los efectos del alcohol, mató con su coche cuando intentaba chantajearle. A consecuencia del golpe Norman se cae y se hace una fisura en el cerebro.

-Mató sin querer a un búho con un ladrillo cuando voló hacia él.

-Y rompió la valiosa colección de porcelana de su hermano Matthew en un ataque de celos hacia él.

La novela está llena de sucesos inesperados, accidentes que sólo están sujetos al azar y a la contingencia: la vida de varios personajes se verá alterada por tales accidentes, entre ellos:

-El tobillo roto de Mitzi Ricardo, lo que producirá que su carrera como atleta de levantamiento de peso se vea truncada:

> It was not ten years since the unspeakeable accident which had changed her from a goddess into a wreck(.....)why she had ever left the world of ballet for the world of sport she later wondered. Any other path would not have led through a million entwining contingencies to that hideous tennis court moment when she sprang over the net, tripped, fell, and through some utterly improbable complex of injuries destroyed her ankle for ever(.....) Her life had been wrecked by a momentary absurdity which it should be possible to delete. She raged only briefly against fate.[465]

Este hecho es similar al de Harvey en *The Green Knight* cundo se rompe la pierna al cruzar el puente subido en el parapeto, y también parece ser accidental la muerte de Rupert en *A Fairly Honourable Defeat* cuando se ahoga en la piscina de su casa.

-Son accidentales las muertes de Rosalind Monkley, Henrietta Sayce y Dorina Gibson.

-La ruptura de la mano de Austin al intentar subir por una montaña.

-La casualidad de que Ludwig naciera en Inglaterra y conociera allí a Gracie, siendo ciudadano americano, y de encontrarse con Dorina el mismo día que ésta falleció y no saludarla, sintiéndose así culpable de su muerte.

También aparecen ejemplos de cómo los personajes reflexionan sobre el mundo caótico y accidental en el que viven:

-Garth Gibson Grey, hijo de Austin, al igual que su padre mantiene una actitud existencialista similar a la de Roquentin de *La Nausée* al sentirse preocupado por la visión que tiene de un mundo lleno de azar y dirigido por la contingencia donde se ve enfrentado a una insegura elección:

> The contingent details of choice disturbed him. Everything that was offered him was too particular, too hole and corner and accidental, not significant enough, though at the same time he realised with dazzling clarity that all decent things which human beings do are hole and corner. That was indeed, as he has told himself earlier, the point.[466]

Deja la filosofía porque siente que no significa nada en su vida. Fue testigo de un asesinato en las calles de Nueva York y no tomó una actitud activa y positiva frente a ese suceso. Después escribirá un libro contando esa experiencia donde el que ve el suceso se suicida. Esto refleja el poco coraje y valor de Garth para enfrentarse a los sucesos contingentes de la vida y el suicidio de su personaje se corresponde con su propia muerte espiritual. A su amigo Ludwig no le sorprende su actitud:

> This sense of Garth´s pointlessness was increased for Ludwig by Garth´s own gloom.[467]

Garth había estudiado filosofía con Ludwig en Harward. A diferencia de Garth, Ludwig mantiene su idealismo, regresando a América donde será encarcelado.

Garth también le comenta a Gracie que su felicidad con ella fue casual, accidental, pero que la supo aprovechar: "I saw happiness passing and grabbed it"[468]. Garth no llegará a aceptar la contingencia como Jake de *Under the Net* pues se amoldará simplemente a la superficial y cómoda existencia de 'formas' representada por la riqueza económica de Gracie(antigua novia de Ludwig con quien Garth termina casándose) y su mundo social.

-Charlotte Ledgard, que comete un intento de suicidio, tiene una visión similar de un universo gobernado por el azar y ve en él

> chaos upon which everything rested and out of which it was made (....) She had always been the slave of chance, let it kill her if it would by a random stroke.[469]

-Incluso la materialista, hedonista y poco reflexiva Gracie Tisbourne, cuando pierde a Ludwig y recuerda el accidental y disimulado encuentro que tuvo con Garth, se siente aterrorizada por

> a sense of the world being quite without order and other things looking through.[470]

-Ludwig Leferrier, intentando decidir lo que debería hacer para evitar incorporarse al ejército que va a ir a la guerra se encuentra en un estado de absoluta confusión:

> A sense of absolute confusion about the deep bases of his life had rendered him almost mad with misery(.....) Human life perches always on the brink of dissolutions, and that makes all achievement empty.[471]

-Al final de la novela Matthew Gibson Grey, hermano de Austin, se da cuenta de como éste se ha apropiado y ha contaminado a su novia Mavis Argyll, llegando a la conclusión de que "it had all been, like so many other things in the story, accidental". [472]

Varias imágenes en la novela son simbólicas de lo accidental y del mundo inexplicable en el que los personajes viven:

-Esto se ve claramente reflejado en el laberinto de las calles de Londres que representan la ignorancia y ceguera de los personajes y el mundo impredecible donde tienen que moverse cuando pasan unos al lado de otros y, o bien no se ven, o pierden la oportunidad de encontrarse agudizándose esta ceguera con el accidente de tráfico de Austin que causa la muerte de la niña Rosalind Monkley.

-También tienen lugar en las calles dos escenas de violencia que por azar Garth en Nueva York y Matthew en Moscú respectivamente presencian.

-Al principio de la novela Matthew y Ludwig pasan por la calle uno cerca del otro sin verse ni por supuesto sospechar que después se desarrollará entre ellos una gran relación. En este sentido el lector tiene más información que los personajes con respecto a sus propias vidas.

-Vemos también como la muerte accidental de Dorina se podría haber evitado si el destino la hubiera facilitado el haber contactado con Charlotte o su marido Austin, o si Ludwig hubiera reconocido haberla visto en la calle y no la hubiera ignorado.

-De forma similar, la búsqueda de Dorina por parte de Austin casi se consolida pero el azar no quiere que esto ocurra: Austin iba a lugares que luego ella visitaba al día siguiente:

> He too walked along the Serpentine, but too late. He went too to the Tate Gallery, but too early. Once they were both in the same cinema at the same time, but arrieved and left at different moments.[473]

Parece que el destino quiso que no se encontraran y también implica que los personajes viajan a través de un laberinto que no pueden ver o comprender claramente. Viven en un mundo de duda y confusión y como resultado no tienen poder para desarrollar ningún tipo de acción efectiva. Tras la muerte de Dorina dice Austin:

> There 's no thing to be done. One can't see the net work. Who knows how networks of causes can make one blameworthy.[474]

Otro tema paralelo y consecuente de lo accidental es la incapacidad del ser humano para poder controlar la complejidad del mundo y su realidad. Por otro lado vemos como, desde un punto de vista platónico, es muy difícil alcanzar y ver la verdad y la realidad pues los seres humanos normalmente se consuelan con fantasías personales o ilusiones que bloquean el camino hacia esa verdad o realidad. Matthew, hermano de Austin reflexiona lo siguiente:

> When a man has reflected much he is tempted to imagine himself as the prime author of change. Perhaps in such a mood God actually succeeded in creating the world. But for man such moods are times of illusion. What we have deeply imagined we feign to control, often with what seems to be the best of motives. But the reality is huge and dark which lies beyond the lighted area of our intentions.[475]

Para Murdoch la naturaleza humana y la realidad en sí misma son irracionales, sin estructura e impredecibles y la gente que intenta imponer estructuras o manipular a otros está actuando en contra de la naturaleza de la realidad. Esta opinión de Murdoch de que la realidad es demasiado compleja para que los seres humanos la comprendan o controlen se expresa en sus novelas en los intentos frustrados de sus personajes por encontrar estructuras consistentes o razones o causas con respecto al comportamiento, funcionamiento y destino del mundo que les rodea: por ejemplo Garth Gibson Grey busca algún tipo de orden lógico y racionalidad (busca razones, teorías) en el mundo, pero es incapaz de descubrir el sistema pues en el mundo existe el misterio y la accidentalidad imposibles de entender y opondrá lo necesario a lo contingente como complementarios:

> Because a child could step into the road and die there was a certain way in which it was necessary to live. The connections were there, a secret logic in the world as relentlessly necessary as a mathematical system(....)These deaths

> were merely signs, accidental signs even. They were not starting points or end points. What lay before him was the system itself(.....)Absolute contradiction seemed at the heart of things and yet the system was there, the secret logic of the world, its only logic, its only sense.[476]

Iris Murdoch en su libro *Methaphysics as a Guide to Morals* nos comenta que la contingencia debería tenerse en cuenta no como destino o producto de factores genéticos sino para recordarnos nuestras debilidades, nuestra inevitable mortalidad, el sufrimiento vano de nuestro frustrado yo y la vaciedad de muchos de nuestros deseos mundanos:

> Contingency should be apprehended not as fate or genes, but as a reminder of our frailty, of death and of the vain suffering of the frustrated ego and the emptiness of so many of its wordly desires.[477]

Esto implica que deberíamos ser más conscientes de que vivimos para morir, y este hecho hay que afrontarlo y aceptarlo.

Iris Murdoch también para mostrarnos esta idea satiriza el mundo por medio de algunos personajes como Dorina, que sufre un problema mental. Mavis, hablando de su hermana Dorina, muestra también ese miedo que mostraba Garth de que aunque algún tipo de orden racional puede que existiera, es imposible para los seres humanos verlo:

> Sometimes I think it´s like a puzzle and she can see and yet not quite see.[478]

Es irónico pues no sólo no ve con claridad Dorina debido a su enfermedad mental sino que tampoco pueden ver con claridad los demás personajes.

Matthew se pregunta si la bondad y el luchar contra la tiranía tiene algún sentido en este mundo y si tiene un efecto positivo en la vida humana puesto que solamente "in the great web of cause and effect" que se encuentra escondida para el hombre, esto se puede discernir. Y no estará de acuerdo con la visión positiva de Ludwig de que "there must be a way through".[479]

Vemos también como este mundo de significados ocultos y de destinos imprevistos, accidentales, es también un mundo sin Dios. Garth, por ejemplo, reflexiona sobre "the rhetoric of the casually absent god"[480]. Mientras que Matthew, que no reza a Dios sino a

> whatever great and powerful heart might yet throb in the universe with some consciousness of good,[481]

piensa en su destino como planeado por "whatever deep mythological forces" que controlan los destinos de los hombres. Ninguno de los personajes cree en Dios y hay constantes referencias a este hecho.

En esta novela, a pesar de las muertes y accidentes que aparecen en ella es principalmente cómica y estos accidentes y muertes se pueden presenciar como partes de una comedia con perspectiva cómica.

Relacionando la vida(realidad) con el arte(ficción), o queriendo introducir la ficción dentro de la misma ficción, puesto que los personajes de la novela aunque al lector se le presentan como reales forman parte de la ficción novelística, Iris Murdoch introduce una vez más la figura de Peter Pan de forma simbólica para mostrarnos la inmadurez espiritual y el poco deseo por parte de Austin Gibson de crecer espiritualmente. Esta figura de ficción también se asocia en las novelas respectivas con Randall Peronett de *An Unofficial Rose*, Hilary Burde de *A Word Child* y Edward Baltram de *The Good Apprentice.* En *Accidental Man* no sólo se asocia con Austin sino con su hermano Matthew y con la materialista Gracie Tisbourne, los tres casi siempre centrados en su persona respectivamente: Cuando Matthew trata de evitar que Gracie le vea en Hyde Park pues no le apetece hablar con ella, irónicamente al llegar hasta la estatua de Peter Pan en los jardines de Kensington, Gracie también aparece allí.

5.4.4.1.-LA COMEDIA IRÓNICA Y LA COMEDIA TÍPICA EN *AN ACCIDENTAL MAN*

Murdoch es una gran maestra en el uso que hace de las estructuras de la comedia. Puesto que el arte también requiere por parte del autor la creación inevitable de formas e imágenes bellas para el disfrute del lector, he aquí los elementos artísticos formales de esta novela. Lo importante, según Murdoch es la transmisión de la verdad y crear la ilusión de que, a través de esa forma artística, nuestro mundo escapa de ella, es azar y contingencia y no tiene un objetivo general que se pueda explicar:

> (....)form in art is properly the simulation of the self-contained aimlessness of the universe. Good art reveals what we are usually too selfish and too timid to recognize, the minute and absolutely random detail of the world.[482]

Murdoch utiliza tanto la estructura de la comedia irónica como de la comedia regular propiamente dicha que tomará de la teoría de los modos en la comedia de Frye. Según Angela Hague en su libro de 1984 *Iris Murdoch's Comic Vision,* para Frye, el

tema de la comedia típica o regular es la aceptación de la figura cómica dentro de la sociedad y la integración de ésta. La estructura del argumento (que, continúa diciendo Frye, se parece a la nueva comedia griega general), presenta una relación romántica entre dos jóvenes obstaculizada por una fuerza opuesta, normalmente paternal. Algún tipo de descubrimiento acerca, o bien del héroe o de la heroína resuelve el problema concerniente a su unión (similar a la comedia teatral *The Importance of Being Earnest* de Oscar Wilde) y una nueva sociedad reaparece rodeando al héroe y a su novia con la que planea casarse. Esta nueva sociedad normalmente es controlada por jóvenes porque las figuras paternales han sido vencidas y el acontecimiento frecuentemente se celebra con una fiesta o ritual festivo.

Pero si pasamos a la estructura de la comedia irónica comienza con un tono más pesimista y en su fase más irónica permite que la sociedad que ha estado causando problemas al héroe, permanezca invencible o permita que el héroe, que no ha podido transformar su sociedad (como *El Misántropo* de Moliere) la abandone.

La comedia irónica también contiene "The Comedy of Manners" (comedia de costumbres) que Frye define como "The portrayal of a chattering-monkey society devoted to snoberry and slander" (como *El Misántropo* de Moliere). La comedia también incluye características del mundo diabólico incluyendo la expulsión del héroe desde un punto de vista irónico (en este caso Ludwig). Murdoch utiliza todos estos elementos de la comedia en *An Accidental Man* y manipula las varias estructuras cómicas para sus propósitos narrativos.

En esta novela apenas hay un personaje central y carece de héroe en el sentido tradicional del término. Sin embargo, hay dos figuras que corresponden a la descripción de Frye del héroe cómico. Austin Gibson Grey y Ludwig Leferrier representan, a menudo irónicamente, los héroes de la comedia típica e irónica respectivamente. Austin, al emerger victorioso sobre las fuerzas que hay alrededor de él se parece en gran medida al héroe de la acción cómica típica, mientras que Ludwig corresponde al héroe de la comedia irónica, el cual, según el esquema de Frye, elige abandonar a una sociedad sin reformar. A Austin, un personaje repugnante y de acciones egoístas finalmente se le ve física y emocionalmente transformado en un individuo sano y feliz que ha utilizado bienes personales para producir este cambio.

Irónicamente esta transformación es parcialmente el resultado de perder a su mujer (más que el de ganar una nueva acompañante). Murdoch también invierte muchas de las convenciones de la típica acción cómica en su tratamiento de la relación de

Ludwig con Gracie Tisbourne. La figura cómica típica normalmente debe luchar por su dama o novia, venciendo objeciones parentales o sociales a la unión, pero para Ludwig el problema es que todo es simplemente demasiado fácil. El libro comienza con la aceptación de Gracie de su proposición de matrimonio y el agrado de sus padres, acontecimientos que irán seguidos por la consecución de un puesto de enseñanza en Oxford. En lugar de que la herencia de Gracie tenga lugar para que se pueda respetar a la heroína y que el matrimonio pueda ser llevado a cabo, como en la comedia tradicional, su toque de suerte ocurre después de su compromiso matrimonial y es simplemente un aspecto más de la situación idílica de la pareja. Por el contrario la figura bloqueadora es el padre de Ludwig y el gobierno de los Estados Unidos: su padre quiere que termine su compromiso matrimonial, que regrese a casa y se haga objetor de conciencia para evitar así luchar en Vietnam. En lugar del final de la novela con la esperada boda de Ludwig y Gracie, él decide dejar a Gracie y un prometedor futuro en Inglaterra, optando por regresar a los Estados Unidos y cumplir un periodo de tiempo en la cárcel.

Por el contrario la nueva pareja casada al final es la formada por Gracie y Garth, un antiguo amigo, y la fiesta que concluye la novela es una versión irónica del "festival" del que Frye habla como el final típico de la acción cómica típica: Gracie, Garth y Austin encarnan las figuras de la comedia típica mientras que Ludwig encarna la figura de la comedia irónica.

Murdoch invierte la estructura de la comedia típica y utiliza elementos de la comedia irónica en el tratamiento de las fortunas de Austin y Ludwig, y por medio de ello crea una estructura extremadamente compleja que vence las esperanzas genéricas del lector. Murdoch también cambia la convención cómica del triunfo del joven y en su lugar da el triunfo al adulto como ocurre en el caso del joven veinteañero Ludwig y el adulto Austin, el cual triunfará y se verá rejuvenecido al final de la novela.

Ya hemos visto como el deber se alza como la bandera principal de la moralidad para, entre otras cosas, superar la contingencia. En el siguiente capítulo, donde se relaciona la moral con diferentes relaciones afectivas, veremos como también el deber junto con el 'ver' a los demás es fundamental frente a la voluntad y los deseos egoístas para aceptar nuestra naturaleza contingente.

Notas

[1] Murdoch, Iris. *The Fire and the Sun* (Oxford University Press, 1978), p. 69.

[2] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*, (Penguin Books, 1993), p. 96.

[3] Ibid., pp. 321-322.

[4] Murdoch, Iris. *A Word Child* (Penguin Books, 1976), p.46.

[5] Murdoch, Iris. *Under the Net,* (Great Britain: Penguin Books, 1960), p.49.

[6] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, (London: Routledge and Kegan Paul, Ltd, 1970), p. 9.

[7] Ibid., p. 35.

[8] Ibid., p. 8.

[9] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*, op., cit., p. 52.

[10] Murdoch, Iris. *A Severed Head* (Penguin Books, 1963), p. 14.

[11] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., p. 47.

[12] Ibid., p. 67.

[13] Ibid., p. 22.

[14] Ibid., p. 66.

[15] Ibid., p. 23.

[16] Ibid., p. 75.

[17] Ibid., p. 86.

[18] Ibid., p. 88.

[19] Ibid., p. 101.

[20] Kermode, Frank. "House of Fiction: Interviews with Seven English Novelists", *Partisan Review*, 1963, p. 65, en *The Novel Today*, Malcom Bradbury, 19, p. 122.

[21]Murdoch, Iris. *Under the Net*, op., cit., p. 24.

[22] Ibid., p. 25.

[23] Ibid., p. 63.

[24] Ibid., p. 170.

[25] Ibid., p. 171.

[26] Sartre, Jean Paul. *La Náusea* , (Alianza Editorial, Trad. Aurora Bernárdez, Madrid, 1996) p. 226.

[27] Murdoch, Iris. *Under the Net*, op., cit., p. 54.

[28] Ibid., p. 119.

[29] Ibid., p. 9.

[30] Ibid., p. 107.

[31] Ibid., p. 70.

[32] Ibid., p. 194.

[33] Ibid., p. 68.

[34] Ibid., p. 82.

[35] Ibid., pp. 83 y 89.

[36] Ibid., p. 115.

[37] Ibid., p. 19.

[38] Ibid., 117.

[39] Ibid., 146.

[40] Ibid., p. 144.

[41] Ibid., p. 9.

[42] Ibid., p. 208.

[43] Murdoch, Iris. *A Word Child*, op., cit., p. 50.

[44] Ibid., p. 43.

[45] Ibid., p. 32.

[46] Murdoch, Iris. *Under the Net*, op., cit., p. 20

[47] Ibid., p. 21.

[48] Ibid., p. 10.

[49] Ibid., p. 31.

[50] Ibid., p. 12.

[51] Ibid., pp. 26-27.

[52] Ibid., p. 145.

[53] Ibid., p. 113.

[54] Ibid., p. 168.

[55] Ibid., p. 41/ 43.

[56] Ibid., p. 40.

[57] Ibid., p. 39.

[58] Ibid., p. 58.

[59] Ibid., p. 61.

[60] Ibid., p. 61.

[61] Porter, Raymond J. *Leitmotiv in Iris Murdoch's Under the Net*, (Modern Fiction Studies 1969), p. 379.

[62] Murdoch, Iris. *Under the Net*, op., cit., pp. 171 y 177.

[63] Ibid., p. 178.

[64] Ibid., p. 183.

[65] Ibid., p. 247.

[66] Ibid., p. 227.

[67] Ibid., p. 238.

[68] Ibid., p. 227.

[69] Murdoch, Iris.*The Sovereignty of Good*, op., cit., p.96.

[70] Ballesteros Jiménez, Soledad. García Rodriguez, Beatriz. *Procesos Psicológicos Básicos*, (Ed. Universitas, 1995), p. 520

[71] Murdoch, Iris.*Under the Net*, op., cit., p. 253.

[72] Murdoch, Iris. *The Black Prince*, (Penguin Books, 1975) p. 170

[73] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., p. 71

[74] Ibid., p. 51.

[75] Murdoch, Iris. *The Black Prince*, op., cit., p. 51.

[76] p.186-187.

[77] Ibid., p. 403.

[78] Ibid., p. 150.

[79] Murdoch, Iris. *The Fire and the Sun*, op., cit., pp.41/42.

[80] Murdoch, *The Sandcastle*, (Penguin Books, 1960), p. 77.

[81] Murdoch, Iris. *The Fire and the Sun*, op., cit., pp.70-71.

[82] Murdoch, Iris. *The Sandcastle*, op., cit., p. 81.

[83] Ibid., p. 86.

[84] Ibid., p. 232.

[85] Ibid., p. 330.

[86] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., p. 26.

[87] Ibid., pp. 67 y 79.

[88] Rabinovitz, Rubin. 'Iris Murdoch' en *Six Contemporary British Novelists*, (edit. George Stade, Columbia University Press, 1976), pp. 330-331.

[89] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., p. 27.

[90] Ibid., p. 28.

[91] Ibid., p. 37.

[92] Ibid., p. 73.

[93] Murdoch, Iris. *The Sublime and Beautiful Revisited*, (Yale Review, vol. 49, Winter, 1959), p. 269.

[94] Murdoch, Iris. *A Severed Head*, (Penguin Books, 1963), p. 99.

[95] Ibid., p. 43.

[96] Murdoch, Iris. T*he Sublime and the Good*, (Chicago Review, vol. 13, 1959), p. 51.

[97] Dunbar, Scott. *On Art, Morals and Religion: Some Reflections on the work of Iris Murdoch*, (Department of Philosophy and Religion, Dawson College, Montreal: Religious Studies 14, December, 1978), pp. 522, 523 y 524.

[98] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose* (Penguin Books, 1964), p. 160.

[99] Ibid., p. 13.

[100] Ibid., pp. 24 y 28.

[101] Ibid., p. 32.

[102] Ibid., p. 32.

[103] Murdoch, Iris. *The Sublime and the Beautiful Revisited*, op., cit., p. 255.

[104] Ibid., p. 255.

[105] Ibid., p. 260.

[106] Ibid., p. 260.

[107] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose*, op., cit., p. 32.

[108] Ibid., p. 31.

[109] Ibid., p. 63.

[110] Ibid., p. 262.

[111] Ibid., p. 50.

[112] Ibid., p. 64.

[113] Ibid., p. 168.

[114] Ibid., p. 168.

[115] Ibid., p. 64.

[116] Ibid., p. 64.

[117] Ibid., p. 63.

[118] Ibid., p. 122.

[119] Ibid., p. 124.

[120] Ibid., p. 68.

[121] Ibid., p. 136.

[122] Ibid., pp. 96 y 99.

[123] Ibid., p. 187.

[124] Ibid., p. 91.

[125] Ibid., p. 207.

[126] Ibid., p. 232.

[127] Ibid., p. 232.

[128] Ibid., p.262.

[129] Ibid., p. 170.

[130] Ibid., p. 170.

[131] Ibid., p. 259.

[132] Ibid., p. 102.

[133] Ibid., p. 261.

[134] Murdoch, Iris. *A Severed Head*, op., cit., p. 20.

[135] Murdoch , Iris. *An Unofficial Rose*, op., cit., p. 107.

[136] Ibid., p. 108.

[137] Ibid., p. 276.

[138] Ibid., pp. 110-111.

[139] Murdoch, Iris. *The Fire and the Sun*., op., cit., p. 84.

[140] Ibid., p. 69.

[141] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose*, op., cit., p. 113.

[142] Ibid., p. 129.

[143] Ibid., p. 227.

[144] Ibid., p. 240.

[145] Ibid., pp. 250 y 274.

[146] Ibid., p. 249.

[147] Ibid., p. 279.

[148] Ibid., p. 174.

[149] Ibid., p. 287.

[150] Murdoch, Iris, *The Unicorn,* (Penguin Books, 1966), p. 92.

[151] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good,* op., cit., p. 82.

[152] Ibid., p. 68.

[153] Murdoch, Iris. *The Unicorn*, op., cit., p. 219.

[154] Ibid., pp. 42-43.

[155] Ibid., p. 223.

[156] Plato, *Republic*, VII 515E-516. En Obumselu, Ben. "Iris Murdoch and Sartre" (*ELH*, XLII, Verano 1975), p. 307.

[157] Murdoch, Iris. *The Unicorn*, op.,cit., p. 118.

[158] Ibid., p. 119.

[159] Rose, W.K. "Iris Murdoch Informally", (*London Magazine*, 1968) , p.68.

[160] Murdoch, *The Unicorn,* op., cit., p. 116.

[161] Ibid., p. 116.

[162] Ibid., p. 164

[163] Sartre, *la Náusea*, op., cit., pp. 164/166-167.

[164] Ibid., p. 165.

[165] Murdoch, Iris. *The Unicorn,* op., cit., p. 167.

[166] Ibid., p. 208.

[167] Diogenes, Allen. "Two Experiences of Existence: Jean Paul Sartre and Iris Murdoch". *International Philosophical Quarterly*, (Junio 1974), p. 186.

[168] Murdoch, Iris. *The Time of the Angels*, (Penguin Books, 1968), p. 172.

[169] Ibid., p. 172.

[170] Murdoch, Iris. *The Bell,* (Harmondsworth: Penguin Books, 1967) , p. 191.

[171] Simone Weil, *Gravity and Grace,* (London, tr. Emma Craufurd, 1952), p. 19.

[172] Tolstoy, *Short Stories*, (Moscow, n.d., tr. M. Wettlin y H. Altschuler), p.165; en Ben Obumselu op., cit, p. 314.

[173] Ibid, p. 167 en Ben Obumselu, op., cit, p. 314.

[174] Heidegger, *Being and Time* (New York, tr. J. L. Macquarie y E, Robinson, 1962), p. 235 ff; Sartre, *Being and Nothingness*, p. 533, 540. Ambas citas en Obumselu, op., cit., p. 314. Murdoch no menciona

a Heidegger en su trabajo y cuando lo hace, como en *The Sovereignty of Good,* sus comentarios son adversos.

[175] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good,* op., cit., p. 23.

[176] Ibid., pp. 70-71.

[177] Ibid., p. 91.

[178] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good,* (Great Britain, Penguin Books, 1969), p. 187.

[179] Ibid., p. 191.

[180] Ibid., p. 178.

[181] Ibid., p. 83.

[182] Ibid., p. 83.

[183] Ibid., p. 84.

[184] Ibid., p. 85.

[185] Ibid., p. 93.

[186] *The Nice and the Good,* op., cit., p. 89.

[187] Murdoch, Iris. *The Sea, The Sea,* (Penguin Books, 1980), p.77.

[188] Murdoch, Iris. *The Fire and the Sun,* op., cit., p. 7.

[189] Murdoch, Iris. *Nuns and Soldiers,* (Penguin Books, 1981), p. 129.

[190] Ibid., p. 131.

[191] Ibid., p. 290.

[192] Ibid., p. 286.

[193] Ibid., p. 350.

[194] Ibid., p 479.

[195] Murdoch, Iris. *The Good Apprentice,* (Penguin Books, 1986), p. 292.

[196] Ibid., pp. 4 y 16.

[197] Ibid., p. 378.

[198] Ibid., p. 518.

[199] Murdoch, Iris. *The Message to the Planet,* (Penguin Books, 1990), pp. 396-397.

[200] Murdoch, Iris. *The Green Knight,* (Penguin Books, 1994), p. 266.

[201] Ibid, p. 254.

[202] Ibid., p. 464.

[203] Ibid., p. 17.

[204] Ibid., p. 18.

[205] Ibid., p. 18.

[206] Ibid., p. 276.

[207] Ibid., p. 304.

[208] Ibid., p. 188.

[209] Ibid., pp. 321-322.

[210] Ibid., p. 313.

[211] Ibid., pp. 306-307.

[212] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., p. 93.

[213] Murdoch Iris. *Jackson's Dilemma* (Harmondsworth: Penguin Books, 1995), p. 47.

[214] Ibid., p. 68.

[215] Ibid., p. 152.

[216] Ibid., p. 160.

[217] Ibid., p. 82.

[218] Ibid., pp. 202 y 203.

[219] Ibid., p. 28.

[220] Ibid., p. 106.

[221] Ibid., pp. 147, 149 y 152.

[222] Ibid., p. 149.

[223] Ibid., p. 122.

[224] Ibid., pp. 115 y 199.

[225] Ibid., pp. 147 y 149.

[226] Ibid., p. 159.

[227] Ibid., p. 159.

[228] Ibid., p. 89.

[229] Ibid., pp. 207-208.

[230] Ibid., p. 36.

[231] Ibid., p. 119.

[232] Ibid., p. 193.

[233] Ibid. pp 240 y 241.

[234] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals* op., cit., p. 315.

[235] Ibid., p. 152.

[236] Murdoch, *The Sovereignty of Good*, op.cit., p. 32.

[237] Ibid., p. 33.

[238] Ibid., p. 33.

[239] Ibid., p. 33.

[240] Ibid., p.33.

[241] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*, op., cit., pp. 214-215.

[242] Murdoch, Iris. *Under the Net*, op., cit., p. 22.

[243] Ibid., p. 43.

[244] Ibid., p. 60.

[245] Ibid., p. 65.

[246] Ibid., p. 57.

[247] Ibid., pp. 59-60.

[248] Ibid., p. 62.

[249] Ibid., p. 63.

[250] Ibid., p. 81.

[251] Ibid., p. 81.

[252] Ibid., pp. 60 y 81.

[253] Murdoch, Iris. *The Black Prince*,op., cit., p. 81.

[254] Murdoch., Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*, op., cit., p. 214.

[255] Murdoch, Iris. *The Black Prince*, op., cit., p. 161.

[256] Ibid., pp. 49 y 50.

[257] Murdoch, *The Sandcastle*., op., cit., pp. 250-251.

[258] Ibid., p. 51.

[259] Murdoch, Iris. *A Severed Head,* op., cit., p. 78.

[260] Ibid., p. 113.

[261] Ibid., p. 125.

[262] Murdoch, *The Sovereignty of Good,* op., cit., p. 34.

[263] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose*, op., cit., p. 274.

[264] Ibid., p.171.

[265] Ibid., p. 187.

[266] Murdoch, Iris. *The Unicorn*, op., cit., p.100.

[267] Murdoch, Iris. *The Sacred and Profane Love Machine,* (Penguin Books, 1976), p. 344.

[268] Ibid., p. 351.

[269] Murdoch, Iris. *A Word Child,* (Penguin Books, 1976), p. 12.

[270] Ibid., p. 88.

[271] Murdoch, Iris. *The Sea, The Sea,* op., cit., p. 483.

[272] Murdoch, Iris. *Nuns and Soldiers*, op., cit., p. 415.

[273] Ibid., pp. 436 y 442.

[274] Ibid., p. 441.

[275] Murdoch, Iris. *The Philosopher's Pupil,* (Penguin Books, 1984), p. 95.

[276] Murdoch, Iris. *The Good Apprentice*,op., cit., p. 96.

[277] Ibid., p. 145.

[278] Murdoch, *The Book and the Brotherhood,* (Penguin Books, 1988), p. 62.

[279] Murdoch, Iris.*The Message to the Planet.*,op., cit., p. 381.

[280] Ibid., p. 443.

[281] Ibid., p. 276.

[282] Ibid., 543.

[283] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*, op., cit., p. 216.

[284] Murdoch, Iris. *The Message to the Planet.*, op., cit., pp. 286 y 292.

[285] Ibid., p.293.

[286] Ibid., p. 13.

[287] Ibid., p. 395.

[288] Ibid., op., cit., pp. 396 y.465.

[289] Ibid., p. 470.

[290] Murdoch, Iris. *The Green Knight*, op., cit., p. 442.

[291] Ibid., p. 443.

[292] Ibid., p. 79.

[293] Murdoch, Iris. *Under the Net*, op., cit., p. 18.

[294] Ibid., p. 36.

[295] Ibid., p. 38.

[296] Ibid., p. 42.

[297] Ibid., p. 46.

[298] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good*, op., cit., p. 178.

[299] Murdoch, Iris. *Under the Net*, op., cit., p. 70.

[300] Ibid., p. 53.

[301] Ibid, p. 51

[302] Ibid., p. 191.

[303] Ibid., p. 173.

[304] Ibid., p. 126.

[305] Ibid., p. 193.

[306] Ibid., p 192 y 193.

[307] Ibid., p. 193.

[308] Ibid., p. 18.

[309] Murdoch, Iris, *A Severed Head*, op., cit., p. 205.

[310] Ibid., p. 150.

[311] Ibid., p. 194.

[312] Ibid., pp. 198 y 199.

[313] Ibid., p. 201.

[314] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose*, op., cit., p. 62.

[315] Ibid., p. 86.

[316] Ibid., pp. 39 y 68.

[317] Ibid., p. 40.

[318] Ibid., p. 94.

[319] Ibid., p. 47.

[320] Ibid., p. 109.

[321] Ibid., p. 48.

[322] Ibid., p. 53.

[323] Ibid., p. 53.

[324] Ibid., p. 56.

[325] Ibid., p. 94.

[326] Ibid., p. 96.

[327] Ibid., p. 99.

[328] Ibid., p. 101.

[329] Ibid., p. 118.

[330] Ibid., pp.146-147.

[331] Ibid., p. 265.

[332] Ibid., p. 267.

[333] Ibid., p. 270.

[334] Murdoch, Iris. *The Black Prince,* op., cit., p. 415.

[335] Ibid., p. 366.

[336] Murdoch, Iris. *The Sacred and Profane Love Machine,* op., cit., p. 307.

[337] Ibid., p. 343.

[338] Ibid., p. 168.

[339] Ibid., p. 94

[340] Ibid., p. 33.

[341] Ibid., p. 351.

[342] Ibid., p. 351.

[343] Ibid., p. 366.

[344] Murdoch, Iris, *The Message to the Planet,*

op., cit., p. 368.

[345] Murdoch., Iris. *The Green Knight,*op., cit., p. 1.

[346] Ibid., p. 1.

[347] Ibid., p. 11.

[348] Ibid., p. 263.

[349] Ibid., p. 250.

[350] Ibid., p. 198.

[351] Ibid., p. 197.

[352] Ibid., p. 277.

[353] Ibid., p. 279.

[354] Ibid., p. 238.

[355] Ibid., p. 250.

[356] Ibid., p. 253.

[357] Ibid., p. 267.

[358] Ibid.,p. 63.

[359] Ibid., p. 63.

[360] Ibid., pp. 109 y 470.

[361] Ibid., p. 213.

[362] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good,* op., cit., pp. 100-101.

[363] Murdoch, Iris. *A Severed Head,* op., cit., p. 105.

[364] Ibid., p. 108.

[365] Ibid., p. 121.

[366] Ibid., p. 188.

[367] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose,* op., cit., p. 106.

[368] Ibid., p. 58.

[369] Ibid., p. 169.

[370] Ibid., p. 170.

[371] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good,* op., cit., p. 49.

[372] Ibid., p. 138.

[373] Ibid., p. 87.

[374] Ibid., p. 19.

[375] Ibid., p. 22.

[376] Ibid., p. 124.

[377] Ibid., p. 128.

[378] Murdoch, Iris. *A Severed Head,* op., cit., p. 5.

[379] Ibid., p. 93.

[380] Ibid., p. 105.

[381] Ibid., p. 109.

[382] Murdoch, Iris. *The Unicorn,* op, cit., p. 19.

[383] Ibid., p. 23.

[384] Ibid., p. 65.

[385] Ibid., pp. 141 y 144.

[386] Ibid., p. 151.

[387] Murdoch, Iris. *Under the Net,* op., cit., p. 218.

[388] Ibid., p.218.

[389] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose,* op., cit., p. 154.

[390] Murdoch, Iris. *The Green Knight,* op., cit., p. 347.

[391] Murdoch Iris. *The Nice and the Good,* op., cit., p. 148.

[392] Ibid., pp. 146-147.

[393] Ibid., p. 337.

[394] Ibid., p. 337.

[395] Ibid., p. 124.

[396] Murdoch, Iris. *Jackson's Dilemma,* op., cit., p. 64.

[397] Ibid., p. 16.

[398] Ibid., pp. 207-208.

[399] Murdoch, Iris. *A Severed Head,* op., cit., p. 11.

[400] Ibid., p. 175.

[401] Murdoch Iris. *An Unofficial Rose,* op., cit., p. 159.

[402] Ibid., p. 169.

[403] Ibid., p. 82.

[404] Murdoch, Iris. *Nuns and Soldiers,* op., cit., p. 83.

[405] Ibid., p. 422.

[406] Murdoch, Iris. *The Message to the Planet,* op., cit., p. 9.

[407] Ibid., p. 297.

[408] Murdoch, Iris. *The Black Prince*, op., cit., p. 407.

[409] Chevalier, Jean Louis, (ed.), op., cit., p. 78. En Bove, Cheryl K. op., cit., pp. 75-76.

[410] Ibid., p. 78 en Bove, Cheryl K. op., cit., p. 76.

[411] Robson, Eric. 'Iris Murdoch talks with Eric Robson', *Revelations* (Border Television for BBC Channel 4, broadcast September 22, 1984, en K. Bove, op., cit., p. 77.

[412] Price, Simon. 'Iris Murdoch: An Interview with Simon Price', *Omnibus*, 7th issue, March , 1974), p. 3, en Bove, op., cit., p. 77.

[413] Price, Simon., op., cit., p. 4. en Bove, Cheryl K. op., cit., p. 77.

[414] Bove, Cheryl K op., cit., p. 77.

[415] Murdoch, Iris. *Under the Net*,op., cit., p. 193.

[416] Murdoch, Iris. *A Severed Head*, op., cit., p. 107.

[417] Ibid., p. 107.

[418] Ibid., p. 165.

[419] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose*, op., cit., p. 148.

[420] Ibid., p. 259.

[421] Ibid., p. 94.

[422] Murdoch, Iris.*The Nice and the Good,*op., cit., p. 113.

[423] Murdoch, Iris, *The Green Knight.*, op., cit., p. 431.

[424] Ibid., pp.32, 45 y 60.

[425] Ibid., pp. 253-254.

[426] Wilde, Oscar. *The Picture of Dorian Gray*, (Penguin Classics, 1985), p. 158.

[427] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose*, op., cit., p. 53.

[428] Ibid., p. 142.

[429] Murdoch, Iris. *The Message to the Planet*, op., cit., p. 301.

[430] Murdoch, Iris, *The Green Knight*, op., cit., pp. 75-76.

[431] Murdoch, Iris. *Jackson's Dilemma*, op., cit., p. 39.

[432] Ibid., p. 64.

[433] Ibid., p. 10.

[434] Murdoch, *Metaphysics as a Guide to Morals,* op., cit., p. 151.

[435] Murdoch, *The Sovereignty of Good,* op., cit., p. 79.

[436] Ibid., p. 79.

[437] Ibid., p. 93.

[438] Murdoch, *Under the Net,* op., cit., p. 33.

[439] Ibid., p. 69.

[440] Ibid., pp.90 y 167.

[441] Ibid., p. 184.

[442] Ibid., p. 208.

[443] Ibid., p.209.

[444] Ibid., p. 311.

[445] Murdoch, *The Nice and the Good,* op., cit., pp. 214-215.

[446] Ibid., p. 214.

[447] Murdoch, *The Message to the Planet*, op., cit., p. 562.

[448] Murdoch, *The Nice and the Good,* op., cit., pp. 317-318.

[449] Ibid., p. 312.

[450] Ibid., p. 295.

[451] Ibid., p. 41.

[452] Murdoch, *The Sovereignty of Good,* op., cit., p. 75.

[453] Murdoch, Iris. *Jackson's Dilemma,* op., cit., p. 71.

[454] Ibid., p. 178.

[455] Ibid., p. 139.

[456] Ibid., p. 235.

[457] Murdoch, Iris. *The Message to the Planet*, op., cit., p. 562.

[458] Murdoch, Iris. *Jackson's Dilemma*, op., cit., p. 1.

[459] Ibid., p. 8.

[460] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good,* op., cit., p. 79.

[461] Ibid., p. 79.

[462] Murdoch, *An Accidental Man*, (Penguin Books, 1973), p. 429.

[463] Ibid., p. 294.

[464] Ibid., p. 13.

[465] Ibid., pp. 36-37.

[466] Ibid., p. 166.

[467] Ibid., p. 200.

[468] Ibid., p. 441.

[469] Ibid., p. 310.

[470] Ibid., p. 413.

[471] Ibid., pp. 376 y 378.

[472] Ibid., pp. 438.

[473] Ibid., p. 365.

[474] Ibid., p. 387.

[475] Ibid., p. 416.

[476] Ibid., pp. 218-219.

[477] Murdoch, *Metaphysics as a Guide to Morals*, op., cit., pp. 103-104.

[478] Murdoch, *An Accidental Man, op.*, cit., p. 225.

[479] Ibid., pp. 275-276.

[480] Ibid., p. 223.

[481] Ibid., p. 29.

[482] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good,* op., cit., p. 86.

6.- RELACIÓN MORAL - RELACIONES AFECTIVAS

Plato's Eros is a principle which connects the commonest human desire to the highest morality.

IRIS MURDOCH. *The Fire and the Sun.*

6.1.- IDEAS GENERALES SOBRE LA RELACIÓN ENTRE LA MORAL Y LAS RELACIONES AFECTIVAS

La importancia del concepto del Eros en las relaciones afectivas es fundamental para la comprensión de las novelas de Murdoch. Para ella la palabra Eros tiene un significado dual: por un lado está el significado más concreto relativo a las relaciones eróticas de pareja, y por otro la idea más general que Murdoch nos da en su libro *Metaphysics as a Guide to Morals*, donde se define básicamente como una especie de energía que orienta nuestros deseos, que ella ha tomado de su gran maestro Platón y donde queda incluido el significado más concreto de las relaciones de pareja:

> I have taken here the image (concept) of Eros from Plato. 'Eros' is the continuous operation of spiritual *energy*, desire, intellect, love, as it moves among and responds to particular objects of attention, the force of magnetism and attraction which joins us to the world, making it a better or worse world: good and bad desires with good and bad objects. It gives sense to the idea of loving good, something absolute and unique, a magnetic focus, (.....) Good represents the reality of which God is the dream. It purifies the desire which seeks it. This is not just a picturesque metaphysical notion. People speaks of loving all sorts of things, their work, a book, a potted plant, a formation of cloud. Desire for what is corrupt and worhtless, the degradation of love, its metamorphosis into ambition, vanity, cruelty, greed, jealousy, hatred(....)are phenomena often experienced and readily recognised (.....) People know about the differences between good and evil (.....) The activity of Eros is orientation of desire. Reflecting in these ways we see 'salvation' or 'good' as connected with, or incarnate in, all sorts of particulars (....) We do not lose the particular, it teaches us love, we understand it, we *see* it, (....) Human beings love each other, in sex, in friendship, and love and cherish other beings, humans, animals, plants, stones. Imagination and art are in all of this, and the quest for happiness (.....) What I have called Eros pictures probably a greater part of what we think of as 'the moral life'; that is, most of our moral problems involve an orientation of our energy and our appetites.[1]

Vemos, pues, que el Eros relaciona la religión, donde aparece el sustituto de Dios para Murdoch -'the good'-, la sexualidad y el arte, los tres grandes ejes estructurales de esta tesis:

> We see 'salvation' or 'good' as connected with (....) all sorts of particulars.(...) Human beings love each other, in sex (...)Imagination and art are in all of this.[2]

En otra parte del libro citado anteriormente se alude al Eros como un gran artista, que busca bondad y belleza:

> Eros is a great artist; (.....). He seeks goodness and beauty.[3]

En *The Fire and the Sun*, Murdoch habla del Eros como

> the ambiguous spiritual mediator and moving spirit of mankind,[4]

que es, en definitiva, en su manifestación más elevada, un deseo de conocimiento, de Dios, del bien; la fuerza que puede liberar a los prisioneros de la caverna de Platón. Pero en su más baja manifestación es el deseo de poder y posesiones, la fuerza repetitiva 'mecánica' que les ciega para ver la realidad.

En su sentido más concreto, y es cuando Murdoch normalmente alude a este término en sus novelas, nos describe las tendencias, impulsos y deseos sexuales que son origen de diversas manifestaciones a nivel mental y afectivo. De nuevo, Murdoch se inspira en Platón, en su obra *El Simposio*. Según Olga Kenyon en *Women Novelists Today*, en esta obra Platón distingue entre amor o Eros alto (high Eros) y sexo o bajo Eros(low Eros). Ambas formas producen energía y no se excluyen mutuamente. Por ejemplo, Michael Meade, de *The Bell*, admite que tanto su amor a su religión como su pasión homosexual

> both arose deeply from the same source.[5]

y en *The Philoshoper's Pupil,* novela publicada veinticuatro años después, el sacerdote que aparece en ella, el padre Bernard, también homosexual, dedica

> his love, that is, his sexuality, to God.[6]

Para Murdoch, el bien no tiene que estar necesariamente separado del sexo, puede ser una sublimación de la sexualidad y mantiene que la estructura de un buen trabajo literario tiene que tener misterios eróticos. Al hacer uso de Platón nos muestra como el amor sexual, si tiene una buena orientación, puede conducirnos al bien, produciendo un valor estético y moral.

Freud también ha influido en Murdoch al considerar la libido como elemento central para comprender nuestras motivaciones inconscientes:

> What I agree with in Freud is the doctrine of the unconscious mind, and the idea of *eros* as fundamental energy, a drive which includes sex and which can be good and can be bad (that's all in Plato) (....)Dreams have a great many sorts of explanation.[7]

La libido, el deseo erótico, se utiliza simbólicamente para ilustrar la universalidad del inconsciente y representa aspectos de comportamiento sexual, que son susceptibles a la generalización de la creación de mitos, como el de la cabeza de Medusa en *A Severed Head* o simplemente la estructura repetitiva en muchas de sus novelas de patrones fijos como el adulterio o la relación entre el poder y la esclavitud.

El puritanismo de Iris Murdoch no es, según Conradi en *Iris Murdoch: The Saint and the Artist*, sexual. Uno de los personajes más santos de sus novelas, Tallis, de *A Fairly Honourable Defeat*, se muestra decepcionado cuando su sobrino Peter le interrumpe una interesante fantasía sexual. Y la sexualidad apasionada y sanguínea de Will de *Bruno's Dream* actúa como una energía que se dirige a la felicidad.

En sus novelas hay un buen número de personajes con un alto grado de sensualidad que tienen un espíritu vivaz y casi siempre se sienten felices. Danby de *Bruno's Dream*, constituye un buen ejemplo. Es un hombre del cual se comenta que incluso disfrutó en la guerra. Danby, además, sale mejor parado en la novela que su puritano cuñado Miles, pero aquí Murdoch sólo se limita a mostrarnos las diferencias entre ambos sin hacer ninguna distinción moral. Cada uno de ellos tiene su propia sexualidad y forma de ser feliz.

Es una diferencia que se puede comparar a la que existe en cuanto a su percepción moral entre la terrenal Dora de *The Bell*, irresponsable pero inocente, y su ascético marido Paul, quizás más metódico y responsable pero más insensible; o entre Simon de A *Fairly Honourable Defeat*, tierno y sensible, y su pareja Axel, más tosco y puritano. En *The Nice and The Good* aparece la pareja de hedonistas Kate y Octavian, que, aunque desarrollan una moral sexual bastante liberal manteniendo ambos otras relaciones fuera del matrimonio, son muy agradables y hospitalarios con los demás, a los que, especialmente Kate, saben transmitir alegría y ganas de vivir.

Como Platón, Murdoch da al amor sexual y a la energía sexual transformada un lugar central en su pensamiento. El proceso de enamoramiento en sus novelas, por ejemplo, que tan bien ha sabido transmitir Murdoch abriéndonos las conciencias de sus personajes, se ve coloreado por una nueva dimensión de energía, ese motor llamado Eros que impulsa al ser humano a querer hacer algo bueno como, por ejemplo, el proceso que

tiene lugar en el adolescente Pierce con respecto a Barbara de *The Nice and The Good.*

Pero a veces ese Eros se transforma también en energía destructiva convirtiéndose en pasiones negativas y maniobras para conseguir el poder, tal es el caso de la mayoría de los personajes de *A Severed Head.* Pero en esta novela los personajes, como veremos, son esclavos de su propio subconsciente, y algunos de ellos, como Martin, Honor y Georgie, desean la redención para salir de la esclavitud en que se encuentran. Unas cuantas descripciones del Londres de *A Severed Head* relacionan el Eros con el infierno. Según Murdoch, parte del drama que aparece en estas novelas cerradas y obsesivas (personalmente yo incluiría también *The Unicorn, The Time of The Angels,* y *The Italian Girl,* es decir, sus novelas góticas), es la lucha entre el amor y el sexo, siendo el sexo un gran mistificador y una fuerza oscura, mientras que el amor, que tiene sus raíces en el sexo, trata en parte de transcender esas raíces. Dos de las manifestaciones del bajo Eros, en su sentido negativo, son, como analizaremos, las sustituciones y la repeticiones.

Según Conradi, en su libro ya mencionado, F. M. Cornford señala como los Eros de Platón y de Freud son diametralmente opuestos. Para Freud la energía de Eros conlleva los rudos y primitivos instintos de nuestro origen animal. Para Platón esta energía tiene una fuente "más alta". Según Conradi, Murdoch combina a los dos pensadores con una alta valoración de la idea de la sexualidad espiritualizada, y el amor incondicional, que es su último, si bien casi inalcanzable, objetivo, como el amor auténtico de Tallis de *A Fairly Honourable Defeat* hacia su mujer, Morgan.

Según Turner en su libro *Murdoch versus Freud*

> Freud believed that sex and love were integrally connected, not separate entities battling for transcendence(.....).[8]

y refiriéndose a Murdoch expone que,

> while clearly showing his dislike of Freud (....) shows a rigid, binary way of thinking. One notes the false dichotomies (.....) love/sex. Such thinking is precisely the habit most of her protagonists are trying to, or are forced to, break free of.[9]

Personalmente no creo que Murdoch considere que el sexo y el amor tengan que separarse y discrepo con respecto a que todos sus personajes intenten o se vean forzados a elegir entre amor o sexo sino que, en mi opinión, Murdoch piensa que para poder acercarse a la santidad y entregarse de lleno a los demás, esto se puede conseguir mejor

no limitándose al amor de una persona, incluyendo, por supuesto, el sexo en la relación, sino que, dentro de su pensamiento místico considera que es mejor transcenderlo. Murdoch piensa que para llegar a ser verdaderamente santo, y darse a los demás completamente, el sexo, al dirigirse sólo a una persona, puede limitar ese amor hacia los demás, si se decide, por ejemplo, ir a las Misiones para dedicarse por completo a la vida religiosa como lo hizo Jesucristo o como decide hacerlo Jenkin de *The Book and the Brotherhood.*

Pero no creo que quiera establecer esta dicotomía de la que habla Turner, puesto que muchos de sus personajes precisamente se redimen, después de una vida algo corrupta o algún error que han cometido, volviendo a su vida familiar y en pareja, tal es el caso de Biranne en *The Nice and The Good* o de Mor en *The Sandcastle*; o creando una por primera vez, como Ducane de *The Nice ane The Good.*

Aparte de las relaciones de pareja y de las responsabilidades del matrimonio dentro de un marco convencional, Iris Murdoch investiga en sus novelas especialmente el adulterio y la homosexualidad. Desde su tercera novela *The Sandcastle*(1957), donde Mor siente tentaciones de marcharse con la joven pintora Rain, pasando por la siguiente, *The Bell* (1958), continuando con todas las escritas en los años sesenta, *A Severed Head, An Unofficial Rose, The Unicorn, The Italian Girl, The Nice and the Good* y *Bruno's Dream*; las de los setenta, *A Fairly Honourable Defeat, The Black Prince, The Sacred and Profane Love Machine, A Word Child* y *The Sea, The Sea,*(1978), excepto *Henry and Cato*(1976), hasta llegar a las de los ochenta, donde sólo aparece en *The Message to the Planet*(1989), hay infidelidades matrimoniales. En sus dos últimas novelas *The Green Knight* y *Jackson's Dilemma* no aparece este tema, sin embargo en *Jackson's Dilemma* la infidelidad se produce, tanto en Marian como en Edward, antes de que tenga lugar la unión matrimonial. Murdoch en sus últimas novelas se ha centrado, más que en las relaciones de pareja, en la problemática moral del destino del hombre donde la religión juega un papel importante a pesar de que el hombre ya no cree en Dios.

En cuanto a la homosexualidad, ya en su tercera novela, *The Bell,* el fracasado sacerdote, Michael Meade, se enamora de su alumno Nick en el colegio donde ejercía como profesor, y posteriormente en Imber Court del joven Toby. En *Henry and Cato,* el sacerdote fracasado Cato se sentirá atraído por su alumno y seguidor Beautiful Boy. Y así podríamos seguir con una innumerable lista de homosexuales como Theo de *The Nice and The Good,* Humprey de *An Unofficial Rose,* Clifford de *A Word Child* y la pareja de homosexuales Axel y Simon, muy bien retratada, de *A Fairly Honourable Defeat.* En *The Green Knight* aparece la pareja de homosexuales Clive y Emil, y el religioso

Bellamy, antes de hacerse monje mantuvo una relación homosexual con un compañero de universidad. En *The Book and the Brotherhood* Rose Keepe lleva toda su vida enamorada de Gerard, el cual a su vez no puede olvidar al ya fallecido hermano de ella, Sinclair, de quien estuvo enamorado y mantuvo una relación sentimental; y en *The Unicorn* aparece la relación homosexual entre Gerald y Jamesie. En menor medida este tema aparece en *The Sea, The Sea* reflejado en la figura de Gilbert Opian, y en *The Message to the Planet*. En esta última novela aparece la relación del doctor Bland con respecto a su superior el doctor Marzillian. Como modelo ilustrativo de este tipo de relaciones, baste citar aquí lo que el doctor Bland comenta a Ludens con respecto a su amor por el frío y calculador Marzillian: "How can one be happy when one loves a demon?"[10]

También se vislumbran ciertas inclinaciones homosexuales, sin que las personas en cuestión reflejen una actitud homosexual importante o única, en *A Word Child* del profesor Osmond hacia su alumno Hilary, en *The Black Prince* del escritor Bradley hacia Julian, en *A Severed Head* de Martin hacia Palmer, en *The Philosopher's Pupil* de George hacia su antiguo profesor Rozanov y del Padre Bernard también hacia Rozanov; en *The Good Apprentice* de Stuart hacia el adolescente Meredith, y de Jesse (bisexual) hacia el pintor Max.

Tanto el adulterio como la homosexualidad han existido siempre pero forman parte de los modos de vida de la sociedad contemporánea, que Murdoch está retratando. Aunque centrada en Gran Bretaña, nos muestra la universalidad de estos comportamientos sexuales tan frecuentes.

Mientras que parece claro que no acepta lo primero, es una fiel defensora de lo segundo, no sólo en sus novelas sino en su vida personal donde ha asistido a mítines para defender la causa y ha hecho campaña para la reforma de la ley homosexual. En nuestra sociedad actual cada día más se están admitiendo a las parejas de homosexuales como partícipes de muchos de los derechos de los que disfrutan las parejas heterosexuales. Y Murdoch en muchas de sus novelas nos está transmitiendo ese mensaje de incluirlos dentro de la cotidianidad de la vida. Para ella lo importante es el amor, independientemente del sexo que se tenga. Aunque en menor medida, aparecen posibles referencias al lesbianismo en *The Unicorn* y *The Nice and The Good*, y claramente se alude a ello en *A Severed Head*. Todos estos temas a su vez se intercalan con los de la libertad y el poder.

La rivalidad afectiva familiar es otra constante en sus novelas. La rivalidad entre hermanos por una mujer aparece en varias de sus novelas como en *A Severed Head* donde Martin y Alexander compiten por Antonia y Georgie. En *An Accidental Man* Austin y Matthew compiten por Charlotte y Mavis. En *The Flight from the Enchanter* los hermanos Luciewicz compiten por Rosa Keepe y en *The Time of the Angels* el sacerdote ateo Carel y su hermano Marcus se sienten atraídos por la hija de Carel, Elizabeth.

La rivalidad entre dos hermanas por el mismo hombre aparece en *Bruno's Dream*, donde Lisa y Diana compiten por Danby, aunque la mayor, Lisa, renunciará e intentará una relación con Miles, el marido de su hermana; en *The Time of the Angels*, Muriel y Elizabeth con respecto al padre de éstas, Carel Fisher; y en *A Fairly Honourable Defeat*, Hilda y Morgan con respecto a Rupert. En ésta última es el diabólico Julius el que manipula a las dos hermanas, Hilda y Morgan, para que compitan con respecto a Rupert, marido de Hilda, aunque Rupert finalmente muere. En *Under the Net* aparece la rivalidad o competencia entre las hermanas Sadie y Anna con respecto a Jake.

Julius provoca que Rupert cometa adulterio con su cuñada Morgan de la misma forma que en *A Severed Head* Antonia lo comete con el hermano de su marido, su cuñado Alexander.

Ya vimos como a Murdoch en su infancia le hubiera gustado haber tenido un hermano y quizás de ahí le venga ese interés por retratarlos en sus novelas. Toda su novelística abunda en parejas de hermanos.

En otros casos como en *An Unofficial Rose* aparece la rivalidad entre madre e hija por el mismo hombre, en este caso, la rivalidad entre Ann y Miranda por Felix, si bien más que rivalidad fue coincidencia de gustos pues Ann no supo hasta el final que su hija también estaba enamorada de Felix, y cuando se enteró no se resintió:

> Her hopeless will to have Felix produced, as a secondary growth, a more viable will at least to prevent her mother from having him(.....)Her mother first gained individuality and personality as her rival; and to the prosecution of that rivalry Miranda dedicated herself with ferocious efficiency.(.....)If Felix married Ann she would kill herself.[11]

De igual forma en *The Italian Girl* Isabel y su hija Flora compiten por David Levkin y en *The Black Prince* Julian y su madre Rachel compiten por el escritor Bradley Pearson.

Otro tema que aparece en algunas de sus novelas es la crítica al psicoanálisis al no solucionar ninguna relación afectiva ni promover una mejora moral. Murdoch en *A Severed Head* parodia el psicoanálisis dejando ridículizado al psicoanalista americano Palmer Anderson, que termina huyendo con Georgie a Nueva York. Ni Honor ni Georgie, los dos personajes buenos de la novela, creen en la efectividad del psicoanálisis. Honor, por ejemplo dice que ella en quien cree es en la gente.

En *Henry and Cato*, Henry tampoco quiere ser psicoanalizado en Estados Unidos y tiene dudas sobre si esto es bueno o no :

> Bella wanted Henry to go into analysis but he never would. Contempt for analysis was one of the little English flags which he sometimes flew(....)Psychoanalysis, which might ideally produce a humble self-awareness, seemed to Henry(....)to promote a restless nervous desire for change and improvement(....)What he could never decide was whether this grand refusal to be defined was something good(.....)or something bad.[12]

En *The Sovereignty of Good* Murdoch llama al psicoanálisis

> a muddled embryonic science.[13]

y dice que

> Science can instruct morality at certain points and can change its direction, but it cannot contain morality, nor ergo moral philosophy.[14]

Murdoch, en contra del psicoanálisis, nos dice que puede que éste haga funcionar al hombre mejor pero no consigue sustituir a la moral, cuyos objetivos son la consecución de que el hombre sea virtuoso y de que adquiera bondad.

Un elemento importante a la hora de tener en cuenta las relaciones afectivas en las novelas de Murdoch es el nivel social e intelectual de sus personajes, que en la mayoría de los casos es de un nivel medio-alto. Hay un elevado número de personajes con carreras universitarias y una profesión muy bien reconocida, lo que les confiere poder. Éste, a veces, no es bien utilizado y su uso se prolonga ejerciéndolo en sus relaciones de pareja, a través del dominio y la tiranía o bien cometiendo adulterio,

donde los perjudicados aparecen como esclavos masoquistas que finalmente tratan de encontrar la libertad a su modo; tal es el caso de la relación entre Paul y Dora en *The Bell* o de Randall y Ann en *An Unofficial Rose.*

En otros casos se establece como una especie de formación en línea o cadena (serie o sucesión) de personas con amores no correspondidos, como en *The Nice and the Good* o *Under the Net.* En esta novela, por ejemplo, Anna está enamorada de Hugo, que a su vez ama a Sadie, y a ésta le gusta Jake: (Anna - Hugo - Sadie - Jake). En *The Message to the Planet* Franca pide el matrimonio a Ludens, que está enamorado de Irina, estando ésta a su vez enamorada secretamente de Lord Claverden: (Franca-Ludens-Irina-Lord Claverden).

A veces esta serie de relaciones contiguas se convierte en relaciones de amo y esclavo dando lugar a un auténtico feudalismo sexual donde impera el sadomasoquismo, tal es el caso de *The Unicorn*: Denis está a las órdenes de Hannah, a la que quiere fraternalmente, y Pip la ama en alma y cuerpo, pero Hannah le rechaza y tiene una relación sadomasoquista con Gerald, el cual a su vez está a las órdenes de Peter, con el que mantuvo una relación homosexual. (Denis/ Pip - Hannah - Gerald - Peter).

Otras veces este sadomasoquismo sólo afecta a dos personas, tal es el caso de Martin (amo) y Georgie (esclava), ambos de *A Severed Head,* o de Carel (amo) y Elizabeth (esclava) de *The Time of the Angels.*

El incesto otra constante en sus novelas, como en *A Fairly Honourable Defeat* entre Peter y su tía Morgan, en *The Bell* entre Catherine y su hermano Nick, en *A Severed Head* entre Palmer y su hermanastra Honor y en *The Time of The Angels* entre Carel y su hija Elizabeth..

Es importante tener en cuenta la relación sadomasoquista de poder a la que hace referencia Murdoch en su libro de filosofía moral *The Sovereignty of Good* en cuanto a la relación entre amo y esclavo:

> Fascinating too is the alleged relation of master to slave, of the good self to the bad self which, oddly enough, ends in such curious compromises(....)most of what appears good is not. The truly good is not a friendly tyrant to the bad, it is its deadly foe. Even suffering itself can play a demonic role here, and the ideas of guilt and punishment can be the most subtle tool of the ingenious self. The idea of suffering confuses the mind and in certain contexts(...)can masquerade as a purification(...)Plato does not say that philosophy is the study of suffering, he says it is the study of death and these ideas are totally dissimilar[15].

Esto es cierto en las distintas relaciones sadomasoquistas que aparecen tanto en *The Unicorn* como en *A Severed Head* (entre Martin y Georgie o entre Martin y Antonia cuando Palmer está con ésta). En estas relaciones el que ejerce su poder sobre el otro es un tirano que no quiere de verdad a la otra persona, e incluso el que sufre, según Murdoch, no está actuando correctamente al dejarse llevar por este tipo de relación. Por otro lado Hannah representa la idea del sufrimiento como falsa virtud. Su aparente sufrimiento tiene como objetivo mantener la atención de los demás sobre ella para así servirla constantemente.

En sus novelas góticas (*The Time of The Angels, The Unicorn, The Flight from The Enchanter, The Italian Girl, Bruno's Dream* y en parte *The Bell*) predomina el sadomasoquismo, la relación de amo/esclava y también aparecen relaciones incestuosas y cuasi-incestuosas. Preferentemente estas desviaciones sexuales conciernen a sus novelas góticas, que como ya aparecen tratadas en extenso en otro apartado, aquí las he excluido.

Existe también la atracción hacia una figura parental, una persona que sustituye al padre o a la madre, y de la que los protagonistas se enamoran, tal es el caso de Edmund hacia Maggie en *The Italian Girl*, de Martin hacia Antonia en *A Severed Head*, de Peter hacia Morgan en *A Fairly Honourable Defeat* o de Tim hacia Gertrude en *Nuns and Soldiers*.

Otra constante en sus novelas es la pérdida de estatus cultural en las mujeres al casarse. Las heroínas por lo tanto no actúan como tal pues muchas de ellas no triunfan por su independencia sino que sacrifican su vida profesional al casarse. Por ejemplo en *The Nice and the Good* Mary había dejado la universidad para casarse. La madre de Harry en *The Good Apprentice* hizo el sacrificio de hacerse mecanógrafa en lugar de ser pianista para poder servirle mejor. Y Stella, esposa de George en *The Philosopher's Pupil*,

> gave up her studies on marriage.[16]

El mismo caso es el de Hilda de *A Fairly Honourable Defeat* con respecto a su marido Rupert. (Ya se aludió a la propia madre de Murdoch, que dejó su prometedora carrera de música para casarse con su padre). Además estas heroínas o son víctimas que intentan suicidio por la incomprensión de los hombres como Georgie de *A Severd Head*, Nina de *The Flight from the Enchanter* y Priscilla de *The Black Prince*, entre otras, o comenten adulterio como Hannah de *The Unicorn*.

Para Murdoch, dos grandes enemigos del amor son la convención llevada a sus últimas consecuencias y la neurosis. En *The Sublime and the Beautiful Revisited* Iris Murdoch hace una distinción muy útil entre lo que ella llama 'convention' y 'neurosis' que son, como ella explica, los dos enemigos de la comprensión y del amor; y lo difícil que es en el mundo poder escapar de uno sin invocar la ayuda del otro. 'Convention' es la fuerza que dirige al hombre de lenguaje corriente (ordinary language man), que cree que los deberes morales son sencillos. Para ellos son simplemente reglas que hay que cumplir por encima de todo y con un decoro especial. Estas personas muy frecuentemente olvidan los sentimientos hacia los demás y los casos particulares que debieran estar exentos de reglas. Pero su obsesión radica en ser fiel cumplidor de esas normas, que, a su modo de ver, se han elaborado por una sociedad civilizada.

'Neurosis' es la que conduce al hombre totalitario (Totalitarian man), que requiere que su vida tenga una absoluta forma y propósito y que ve el mundo y su vida como un mito dramático.

En la lucha de los personajes por tomar una decisión de tipo moral, éstos, incluso en su esfuerzo, razonado o instintivo, para comprender o amar, aparecen normalmente cayendo en la neurosis o la convención. En *The Bell,* Michael Meade, el profesor homosexual, es el que con su sentido de destino en su llamada al sacerdocio, su sentido de patrones en su vida, su fantástica visión de situaciones morales cuando se enamora de Nick o impulsivamente le besa, es tentado hacia una visión neurótica aunque él irónicamente estropea a Nick por un retroceso contrario dentro de una convención de auto-protección.

La convención queda representada por James Taylor Pace, también de *The Bell,* que encuentra fácil decir que algunas cosas están simplemente prohibidas, cerrando así sin mayor explicación un argumento moral.

Otro rasgo a tener en cuenta es el secreto que guardan algunos de sus personajes, especialmente en cuanto a sus enamoramientos, que el lector descubre casi al final de la novela: En *The Message to the Planet* descubrimos que Irina no está enamorada de Ludens sino de un apuesto joven con un título nobiliario; en *The Green Knight* nos enteramos que Moy está enamorada de Harvey y que Sefton lo está de Lucas; y en su última novela, *Jackson's Dilemma,* Edward y Marian, la pareja de novios que iban a contraer matrimonio, están respectivamente enamorados de Anna y Cantor.

En definitiva, las relaciones afectivas y encuentros eróticos y su relación con la moral es constante en todas sus novelas junto con el proceso de enamoramiento, ya sea en los adolescentes como Penn de *An Unofficial Rose*, en las damas como Gertrude de *Nuns and Soldiers* o en hombres maduros como Pearson de *The Black Prince*. En definitivas sus novelas nos hablan del amor, de sus conflictos, de sus penas y de sus alegrías.

Murdoch a menudo representa los sentimientos de amor en términos religiosos, proporcionando metáforas que también pueden comprender los no creyentes. El éxtasis de las relaciones sexuales o de la pasión amorosa da lugar a emociones similares al temor reverencial religioso. Tanto el sentimiento sexual como el religioso tienen que ver con la experiencia de lo sublime de Kant. Murdoch y sus narradores masculinos, como el editor de Pearson, Loxias, consideran que

> Man´s creative struggle, his search for wisdom and truth, is a love story.[17]

y el mismo Pearson define el amor en los siguientes términos:

> (.....)Human love is the gateway to all knowledge, as Plato understood. And through the door that Julian opened my being passed into another world.(....) The desire of the human heart for love and knowledge is infinite.[18]

Y hablando del amor que Julian sentía por Pearson, éste le comenta a Francis :

> Her love for me was an absolute word spoken. It belongs to the eternal.[19]

En otras novelas aparecen hombres que se enamoran de mujeres mayores que ellos. En *Under the Net*, Jake está enamorado de Anna, seis años mayor que él. Otros ejemplos aparecen en *A Severed Head*, donde Antonia, la esposa de Martin, es cinco años mayor que él y *En Nuns and Soldiers* donde Gertrude, viuda, se enamora del joven Tim.

A veces se produce en ciertos personajes una dualidad de sentimientos amorosos sin necesariamente corresponderse esta dualidad con el adulterio, tal es el caso de Ducane, de *The Nice and the Good*, que siendo novia de Jessica al mismo tiempo le atrae Kate.

Es frecuente que muchos de los personajes masculinos en estas novelas se dejan llevar por sus fantasías y cierto romanticismo que les impide ver la realidad de las personas y las cosas. Por el contrario, la mujer en muchos casos se presenta con mayor

fortaleza para asumir problemas y como descubridora de la verdad. Esto queda plasmado, por ejemplo, en el contraste entre Charles y Hartley de *The Sea, The Sea.*

Baste añadir que Murdoch es una gran especialista en las relaciones afectivas a nivel de amistad. Solemos encontrar en sus novelas grupos de antiguos amigos que forman una gran familia. Tal es el caso del grupo que forman 'la hermandad' que lleva el título del libro, *The Book and the Brotherhood,* o el estrecho pero íntimo grupo de amigos formado por Benet, su sirviente Jackson, Edward, Marian y su hermana Rosalind, Anna, Owen, Tuan y Mildred en *Jackson's Dilemma.* En algunos casos como en *The Nice and the Good* varias amigas, Kate, Paula y Mary, comparten la misma casa junto a sus familiares respectivos.

Debido al extenso volumen de información que aparece en las novelas de Murdoch he tenido que utilizar una doble división para facilitar y clarificar la lectura. Primero aludiré a cada una de sus novelas más representativas dentro de este apartado y que, por lo tanto, tienen especial preponderancia en el tratamiento de las relaciones afectivas, considerando a estas novelas como arquetípicas en este sentido aunque las últimas analizadas también lo sean, como veremos, del siguiente capítulo. A su vez, dentro de cada una de ellas estableceré una subdivisión por tipos de relación afectiva, donde haré un análisis de cada uno de ellos.

6.2.-CONTENIDOS MORALES Y AFECTIVOS EN SUS NOVELAS

6.2.1.- *THE SANDCASTLE* (1957)

Esta novela nunca ha tenido demasiada buena reputación por los críticos al considerarla dentro de una línea de cuento romántico con un final feliz y sin grandes complicaciones. Sin embargo, a través de uno de los personajes buenos, el profesor de arte, Bledyard, Murdoch expone una de sus principales teorías acerca de percibir la verdad dejando a un lado nuestro egoísmo.

6.2.1.1.- RESPONSABILIDAD Y DEBER EN EL MATRIMONIO

Al principio de la novela Mor aparece en un matrimonio aparentemente basado en la monotonía y en falta de amor, pero al mismo tiempo se presenta como un hombre que se toma muy en serio las responsabilidades como esposo y padre. Se nos dice que Mor

> believed profoundly in complete truthfulness as the basis and condition of all virtue.[20]

En uno de los sermones que dio a sus alumnos les habló de lo que él entendía por libertad y por ser hombre virtuoso:

> If (.....) by freedom we mean self-discipline, which dominates selfish desires, then indeed we may call a free man virtuous.[21]

Como le ocurría a Hugh en *An Unofficial Rose* con respecto a su esposa Fanny, por un momento y pensando en su esposa Nan, Mor creía que

> Of course he no longer loved her. But somehow to say this was not to say anything at all. He had lived with Nan for twenty years. That living together was a reality which made it frivolous, or so it seemed to him, even to ask whether or not he loved her.[22]

Pero esta larga relación es una relación real donde cada uno ha tenido siempre en cuenta la individualidad del otro como persona y no se puede destrozar sólo por el deseo. Mor, al igual que le ocurre a Hugh de *An Unofficial Rose*, es el hombre guiado por leyes convencionales donde su deber precede a sus deseos.

Conviene puntualizar que Murdoch no critica el hecho de adherirse a las normas convencionales pues en la mayoría de los casos su cumplimiento implica el comportarse de forma positiva. Lo que critica es la obsesión por cumplirlas sin tener en cuenta otros factores humanos como el amor y caridad hacia los demás. Pero también es cierto, como veremos en el capítulo que analiza la relación entre la moral y la religión, que los personajes aspirantes a santos trascienden lo convencional, resultando tener cualidades diferentes al resto de los demás.

6.2.1.2.- DUALIDAD DE SENTIMIENTOS AMOROSOS. FANTASÍA. INTENTO DE ADULTERIO.

La novela nos presenta el romance entre Bill Mor, un profesor del colegio de St. Bridge y una joven pintora, Rain Carter, entre los meses de Mayo a Septiembre. Rain llega al colegio porque se le encarga la labor de pintar el retrato del antiguo director, Deymote. En el colegio se conocerán y ahí empezará la relación. Las complicaciones morales involucran a la esposa de Mor, Nan, y a los hijos adolescentes de ambos, Donald y Felicity. Donald huirá de casa.

Al igual que le sucederá a Rupert de *A Fairly Honourable Defeat,* que teorizaba el modelo de hombre virtuoso y después comete adulterio con la hermana de su esposa, aunque no llegará a tan graves consecuencias, Mor no pondrá en práctica por una temporada lo que predicaba a sus alumnos, ya que en una de las ocasiones que sale con Rain, llama a Nan y la miente con respecto a dónde y con quién está, siendo este hecho el origen de su relación con Rain. !Quien iba a decirlo! Mor, que predicaba y creía que la verdad era la base y condición de toda virtud, se encuentra metido en una cadena de mentiras y engaños. Incluso llega a pensar en fugarse con ella. Sin embargo, cuando pasea con ella por Londres, siente que está maldito.

Nan sabrá llevar la situación con gran entereza a pesar del doble shock que recibe: primero descubriendo a Mor con Rain en su propia casa y después enfrentándose a lo que conocía, pero no admite el hecho de que Tim Burke, el orfebre, está enamorado de ella. Por un momento ella ve a Tim como

> close, mysterious, other than herself, full to the brim of his own particular history.[23]

Pero no caerá en la tentación de tratar de conocerlo, como por el contrario hizo Mor con respecto a Rain, porque se da cuenta de

> the reality of her situation, (.....) the irresponsible silliness of her present conduct.[24]

Es Bleyard quien transmite a Mor la idea de que la libertad consiste en el respeto a la realidad, exponiendo una de las ideas más importantes de la filosofía moral de Murdoch:

> There is such a thing as respect for reality. You are living on dreams now, dreams of happiness, dreams of freedom. But in all this you consider only yourself. You do not truly apprehend the distinct being of either you wife or Miss Carter.[25]

Esta idea de respeto y atención hacia la individualidad y realidad de cada ser Murdoch a su vez la ha tomado de Weil.

6.2.1.3.- LA MUJER COMO DESCUBRIDORA DE LA VERDAD

Como suele ocurrir en otras novelas de Murdoch, como en *The Sacred and Profane Love Machine* y *The Message to the Planet,* es la mujer la más fuerte y la que

da un primer paso para romper la relación que considera que no es adecuada y que no está beneficiando a ninguno de los dos.

Por lo tanto no es Mor sino Rain la que, al respetar "the otherness" tanto de Mor como de su esposa, rompe la fantasía que había vivido al comprender que Mor tiene una familia y ambiciones políticas que son su gran verdad y que ella, todavía joven, por el momento debe seguir perfeccionándose como pintora para realizarse como persona. Le dice a Mor:

> You are a growing tree. I am only a bird. You cannot break your roots and fly away with me. Where could we go where you wouldn't always be wanting the deep things that belong to you, your children, and this work which you know is your work? (.....) I should die if I were prevented from painting.[26]

Como veremos en el siguiente apartado, Nan también será una mujer fuerte que cambiará de postura pasando de negarse a reflexionar como le sucedía a Ann de *An Unofficial Rose*, que prefería no ser consciente de muchas situaciones y simplemente cumplir con su deber, a tratar de salvar su matrimonio.

6.2.1.4.- LA ATENCIÓN AL MUNDO EXTERIOR COMO CAMBIO MORAL

El matrimonio formado por Mor y Nan está en peligro de desintegrarse pero se salva gracias a que los personajes que lo forman junto con Rain finalmente dejarán sus fantasías egoístas y afrontarán la realidad de sus vidas. Donald volverá a su hogar. Este cambio se produce en muchos de los personajes de Murdoch y forma parte de su filosofía moral. Como veremos en la siguiente novela, el matrimonio formado por Paul y Dora se terminará rompiendo porque en realidad ya estaba roto en la práctica desde el principio de la novela.

Nan se alegra de que, al menos, ha mantenido hasta el momento una postura racional y civilizada. Sin embargo empieza a temer la posibilidad de perder a su marido. y esto le hace desearle y quererle con mayor intensidad:

> She thought about him more intensely than she had ever done since she had first been in love with him (.....) She began, though she did not let this become clear to herself, almost to desire him.[27]

Esto implica que ella es consciente de Mor, ahora más que antes, como otra persona y no como una extensión de ella misma y por lo tanto ahora es cuando piensa

que debe aceptar sus ambiciones políticas, el hecho de que quiera participar activamente en política, aunque a ella le desagrade. En definitiva, aceptarle tal como es.

Al final de la novela, los dos reanudarán su obligaciones matrimoniales y pensarán en el futuro de sus hijos.

Este tema del conflicto entre la fragilidad y la resistencia del vínculo matrimonial aparece en las siguientes novelas también. En ellas Murdoch nos muestra que el amor sexual no es un substituto para el amor real, que además de ser sexual es espiritual, y que en cualquier relación debe haber un respeto hacia la independencia e individualidad de cada uno de los miembros de la pareja.

Así es como Bleyard define para Mor el concepto de libertad:

> Real freedom is a total absence of concern about yourself.[28]

Bleyard tiene mucho en común con Hugo Belfounder de *Under the Net.* Ambos representan la bondad y la objetividad e incluso ambos viven en habitaciones muy sencillas

Será Bleyard el que critique duramente esta relación. Cuando Mor contempla a su mujer abandonada y a sus hijos debido a la aventura con Rain, Bleyard señala los efectos negativos que esta relación, de continuar, podría producir, no sólo en al familia de Mor, sino también en la habilidad de Rain para pintar:

> You are diminishing her by involving her in this(.....) You will prevent her from being a great painter.[29]

Realmente Rain reconoce que el retrato de Demoyte no es bueno y es capaz de volverlo a pintar y mejorarlo después de que termina la relación con Mor:

> I must finish this. I want to repaint the head. I see what to do now. I must go on working.[30]

La palabra "see" es bastante significativa implicando la capacidad de comprender que sólo entregándose de lleno a la pintura y olvidándose de sus placeres egocéntricos, la pintura puede ser auténtica.

Bleyard critica el comportamiento de Mor diciéndole:

> The point is not to lament or cry out *mea maxima culpa*, but rather to do the thing that is right.[31]

Según A. S. Byatt en su libro *Degrees of Freedom. The Early Novels of Iris Murdoch*, la novela es un intento de crear descripciones de personajes para evitar así la estructura de la novela cristalina que Murdoch, como vimos critica. Sin embargo la novela ofrece cierto simbolismo, como los rituales mágicos de Felicity y la aparición del misterioso gitano, que obstaculiza la percepción del lector de la novela con una acción y significado completamente real.

6.2.2.- *THE BELL* (1958)

Aunque con un argumento secundario gótico, esta novela no es propiamente gótica ya que hay una apertura final por parte de sus protagonistas, Dora y Michael, que logran en cierto sentido redimirse cambiando sus vidas.

Es una novela que nos habla de la desintegración de una comunidad religiosa laica, Imbert Court. La comunidad ha sido fundada por Michael Meade en su propiedad familiar, que está contigua a un convento anglicano benedictino. Los componentes de la comunidad deciden, durante un tiempo, dedicarse a llevar una vida espiritual, aprovechando además que están al lado de un convento. Los fracasos de la comunidad por parte de la mayoría de sus miembros son todos, como la juiciosa abadesa del convento expone, fracasos de amor.

6.2.2.1.- LA CONVENCIÓN Y LA NEUROSIS COMO ENEMIGOS DE LA PERCEPCIÓN.

La oposición entre convención y neurosis queda patente en el contraste entre James Tayper Pace y Michael Meade. En el caso de James, prototipo de hombre convencional de forma extrema, la inflexibilidad de las reglas prueba ser una barrera para que pueda amar: después de que Michael se vea envuelto en un incidente homosexual, James le habla sin la compasión que quizás pudiera prevenir futuros contratiempos o desgracias. Michael es considerado un pecador por él porque ha roto una de las normas de lo que él considera comportarse decentemente.

Michael Meade representa la otra barrera para amar, la neurosis. Ésta es, para Murdoch, una excesiva preocupación en uno mismo que agudiza cualquier tendencia

hacia enfermedades mentales. Michael es muy dado a analizarse y a hacerse preguntas sobre su condición; se nutre de sus sentimientos de culpabilidad por ser homosexual y al mismo tiempo quiere dirigir su vida al sacerdocio. Esta preocupación en uno mismo es la que le obstaculiza para mirar a su alrededor y ver a aquellos que necesitan de su amor, como Nick. Como vemos, desde un punto de vista moral la sexualidad y la religión aparecen interrelacionadas en el conflicto de Michael. Las dificultades de éste se multiplican por su rechazo a lo contingente.

Otro fracaso en el amor aparece reflejado en Catherine Fawley que aunque está enamorada de Michael se hace monja; sus sentimientos sexuales reprimidos florecen en histeria religiosa. El convento no es lugar para ella y al final de la novela todavía se está recuperando en un hospital. Catherine ve la sexualidad como incontrolable y totalmente destructiva. Es un caso similar al de Michael, con síntomas de neurosis.

También hay indicios en la novela de que estuvo enamorada de su hermano Nick, antes de enamorarse de Michael, aunque no queda claro si hubo realmente una relación incestuosa entre ambos.

6.2.2.2.-CONFLICTO RELIGIÓN-HOMOSEXUALIDAD.

Ya vimos en el capítulo relativo a los aspectos góticos como el negar los impulsos naturales y reprimirlos obstaculiza la posibilidad de que se transformen en energía positiva de amor y puede tener consecuencias negativas. Por ser un aspecto relacionado directamente con la relación entre la moral y las relaciones afectivo-amorosas, aludo aquí de nuevo brevemente a él.

Esto le ocurre al antiguo profesor y sacerdote fracasado Michael Meade, que al intentar controlar su homosexualidad se impone convenciones religiosas. Esto supondrá otro fracaso pues sus sentimientos e impulsos homosexuales prevalecen. La negación por parte de Michael del amor que todavía existe entre él y el joven Nick se presenta como una acción inmoral pues conduce al suicidio de Nick. Murdoch no va en contra del amor homosexual pero critica el hecho de que se convierta en un amor egoísta, volcado tan sólo en el interés y bienestar de uno mismo, como en el caso de Michael. Un caso similar, como veremos, aparece en la relación entre el sacerdote homosexual Cato y el adolescente Joe, en *Henry and Cato*, en la que Cato actúa movido por sus propios intereses. La posición de Murdoch en este aspecto queda reflejada en las palabras que la abadesa de Imber Abbey le dirige a Michael:

> Often we do not achieve for others the good that we intend; but we achieve something, something that goes from our effort(.....) We can only learn to love by loving. Remember that all our failures are ultimately failures in love. Imperfect love must not be condemned and rejected, but made perfect.[32]

De lo que se trata, por lo tanto, según las palabras de la abadesa que manifiestan el pensamiento de Murdoch, es de amar al prójimo sea de la forma que sea e ir perfeccionando ese amor poco a poco. El error de Michael radica, por un lado, en su pasividad ante el hecho de dar amor desinteresado a Nick y en su masoquismo debido a su sentido de culpabilidad por ser a la vez homosexual y sacerdote que ha fracasado; y, por otro lado, una vez que pasa de la pasividad a la acción, radica en el mal uso que hace de ese amor pues, en lugar de perfeccionarlo, lo adultera al intentar egoístamente tener relaciones con el adolescente Toby. En lugar de analizar sus errores causados por su egoísmo y enfrentarse con la realidad de su condición homosexual, Michael sustituye todo ello por su constante sentido de culpabilidad. Tras el suicidio de Nick, Michael intenta redimir su culpa haciéndose responsable de su hermana gemela, Catherine, novicia también fracasada y que también reprimió sus impulsos al llevar mucho tiempo enamorada secretamente de Michael y que, probablemente a consecuencia de ello, enferma con trastornos psíquicos.

6.2.2.3.- RELACIÓN PODER-ESCLAVITUD EN EL MATRIMONIO: FANTASÍA.

El matrimonio formado por Paul y Dora llega a Imber Court porque Paul, un historiador de arte, está interesado en unos manuscritos medievales de allí. El violento carácter y la tiranía de Paul atemorizan a Dora y debilitan su amor. En un momento Paul dice a Dora que la ama pero que no la respeta. Esto no es verdadero amor.

Por el contrario Dora se caracteriza por su bondad y apertura a los demás. Significativamente, al rescatar a una mariposa atrapada en el tren donde viajaba, se olvida de ella misma y pierde su maleta. Sin embargo no tiene ningún objetivo fijo en su vida, dejó la pintura y está decidiendo si continuará junto a Paul. A veces se le hace difícil hacer juicios de valor entre lo que es correcto e incorrecto. Su espontáneo y jovial carácter es totalmente opuesto a la rigidez y seriedad de su marido. Dora siente que el aire de superioridad de su marido la está destruyendo, y esta situación la está limitando su relación con los demás, con el exterior u otra experiencia diferente a su persona al estarse analizando a ella misma continuamente y en relación a Paul. Se da cuenta de que

está viviendo una experiencia de lo que sería vivir en un mundo de fantasía, centrada en ella misma, y sin una relación verdadera con su marido, que no la conocía en realidad:

> Dora had the old feeling that all this was inside her head. There was no way of breaking into this scene for it was all imaginary(...)It was as if her conciousness had eaten up its sorroundings. Everything was now subjective(.....) His lovemaking had ben remote, like a half-waking fantasy, and not at all like an encounter with another real human being.[33]

Su marido la menosprecia y ella siente necesidad de buscar nuevos horizontes en su vida. Sin embargo tiene un amigo bastante especial, o quizás amante, en Londres. Dora finalmente conseguirá una independencia psicológica y económica iniciando una vida en separado sin marido ni amante. Aquí la actitud de Murdoch con respecto a Dora es bastante ambigua pues si bien parece que la describe en términos positivos como una mujer desinteresada y bondadosa, aunque poco convencional, (en contraste con la rigidez de su marido) que no aspira al éxito sino a disfrutar finalmente con su pintura, a la que regresa, al final es juzgada muy cruelmente cuando se dice que Michael

> was well aware that James had been right in calling her a bitch and that it was unlikely that her career of crime was at an end.[34]

Tampoco hace nada útil pues no colabora con la comunidad. Decide regresar a Londres para resolver sus dudas con respecto a Paul y visita a su amante, el periodista Noel, enamorado de ella aunque no queda claro si sus intenciones son auténticas con respecto a Dora. Noel le sugiere que luche por su libertad implicando que se quede con él.

Noel, no creyente, critica las estrictas normas del Cristianismo, el sentimiento de pecado, el arrepentimiento y el juicio final pero tampoco propone un cambio hacia el Bien (o Good de Murdoch). Su moral más bien radica en la voluntad o deseos de cada uno (Will de Murdoch). Pero el hecho de que Dora se sienta culpable y de que reconozca que quiere a Paul, son razones suficientes para que decida regresar de nuevo a Imber Court. Querrá encontrar su propia libertad pero no cometiendo adulterio. Antes de regresar a Imber Court pasará por la Galería Nacional de Londres donde tendrá un momento de iluminación que cambiará su vida al encontrar algo real y casi perfecto a través de un cuadro.

6.2.2.4.- LA ATENCIÓN AL MUNDO EXTERIOR COMO CAMBIO MORAL

Aunque la comunidad laica no ha sido un éxito, algunos de sus miembros han aprendido a aceptar sus fallos, a reconocer la dificultad de llevar una vida espiritual y a pensar en otros. Michael Meade se da cuenta de que su imperfecta espiritualidad fue responsable de la muerte de Nick:

> He remembered now when it was useless how the Abbess had told him that the way was always forward. Nick had needed love, and he ought to have given him what he had to offer, without fears about its imperfection. If he had had more faith he would have done so, not calculating either Nick's faults or his own.[35]

Ahora que Nick está muerto y la hermana gemela de Nick, Catherine, está en un sanatorio, Michael se siente responsable de ella y decide que el amor que no ofreció a Nick ahora lo volcará en su hermana:

> He knew in a cold sad way that till the end of his life he would be concerned with her and responsible for her welfare. Nick was gone; and to perfect his suffering Catherine remained.[36]

Dora, al observar la pintura de Gainsborough de sus dos hijas, tendrá como una experiencia mística y se dará cuenta de su egoísmo humano al haberse marchado de Imber para resolver su propio futuro y 'verá' en ese cuadro la existencia real de otras personas fuera de su persona. Se dará cuenta de que tendrá que afrontar sus problemas regresando a Imber. Esta experiencia es la réplica ficcional de la visión de la realidad trascendental que Murdoch dice, en sus escritos filosóficos, se encuentra en el arte. Si en el caso de Michael se producía una relación entre su sexualidad y la religón, en el caso de Dora, desde un punto de vista moral, se produce una interrelación entre el arte y su sexualidad y el concepto del Eros transformado en amor:

> (....) her heart was filled with love for the picture, their marvellous generosity, their splendour(....) The pictures were something real outside herself, which spoke to her kindly (.....)something superior and good whose presence destroyed the dreary trance-like solipsism of her earlier mood.[37]

Finalmente Dora regresa a Imbert, se impone a sí misma el ser una mujer responsable y colaboradora, salva a Catherine lanzándose al agua para salvarla, aprende a nadar, símbolo de fuerza espiritual para Murdoch, vuelve a pintar y finalmente decide empezar una vida por separado, lejos de su marido, pero con autenticidad, aunque finalmente la vemos con Michael, con quien adquiere una gran entendimiento y hacia el que vierte parte de su amor. Ambos serán los últimos en marcharse de Imber:

She felt intensely the need, and somehow the capacity to live and work on her own and become, what she had never been, an independent grown-up person.[38]

Como esta novela ya ha sido tratada en el capítulo de la novela gótica, trataré en mayor profundidad otras novelas no incluidas en ese capítulo. Seguidamente analizaré *An Unofficial Rose* (1962) y *The Nice and the Good* (1968), ambas novelas publicadas con posterioridad a *A Severed Head* (1961), por considerar que guardan un tratamiento de las relaciones afectivas más similar entre ambas que con respecto a *A Severed Head,* novela que explora con dureza y gran frialdad el comportamiento del bajo Eros, siendo estos comportamientos similares al comportamiento de la protagonista femenina de *The Red and the Green* (1965), novela que analizo a continuación de *A Severed Head.*

Mientras que *An Unofficial Rose* y *The Nice and the Good* ofrecen un tratamiento realista de las relaciones de parejas, siendo estas relaciones decoradas con pinceladas románticas, y donde la caracterización de los personajes es tan importante como la historia de fondo, *A Severed Head* aparece como una novela mítica que representa ciertas teorías de Freud acerca de nuestro inconsciente y de ciertos comportamientos sexuales. Aquí, por lo tanto, el mito o la estructura formal brilla con una intensidad que hace restar importancia a la caracterización de los personajes, a pesar de estar muy bien retratados. De igual forma, *The Red and the Green,* novela anterior a *The Nice and the Good* pero analizada en este estudio posteriormente, se presenta como otro mito pues el comportamiento de las entramadas relaciones afectivas de amor y odio no representan otra cosa que las conflictivas relaciones entre ingleses e irlandeses durante la rebelión irlandesa contra los ingleses en 1919 para defender su tan arraigado nacionalismo y su religión católica.

Por otro lado el tratamiento de las sustituciones en la pareja cobra mayor importancia en el grupo formado por *A Severed Head, The Red and the Green, Bruno's Dream* y *A Fairly Honourable Defeat* que en *An Unofficial Rose* y *The Nice and the Good,* razón por la que son analizadas con posterioridad y consecutivamente.

6.2.3.- *AN UNOFFICIAL ROSE* (1962)

En esta novela se pueden observar tres posturas claramente definidas en cuanto a la moral y la libertad en el matrimonio y las responsabilidades que éste impone. La

posición de Hugh, de sesenta y cuatro años, es una postura intermedia entre la de su hijo Randall y la esposa de éste, Ann.

6.2.3.1.- MATRIMONIO

Hugh representa al hombre moralmente convencional, pero tampoco obsesionado por las convenciones. Como a su hijo, se le ha ofrecido la oportunidad de abandonar su vínculo matrimonial, dejando a su esposa Fanny, y elegir a cambio un amor absorbente, según A.S. Byatt en *Degrees of Freedom*, 'a compelling love', personalizado en la escritora de novelas policiacas Emma Sands. Como Ann, rechaza su libertad por razones no demasiado claras, donde se entremezclan razones de convención social y una moral en la cual su conciencia le decía que no estaba bien lo que hacía. Esto en términos freudianos equivaldría a ser fiel al super-yo. Declara que no fue exactamente por causa de su esposa Fanny o de sus hijos, pero yo pienso que en parte si que fue por la felicidad de estos, como se puede deducir por su forma de ser inocente y ciertamente bondadosa. Sin embargo es capaz de declarar tanto a su hijo Randall como a Emma, que, considerándolo todo, lo lamenta:

> His mind had run this course many a time until he knew every turn and cranny of the reasoning by heart. Surely it was not for Fanny's sake or for the sake of the children that he had not then gone away. The children had been nearly grown up; and for any real bond with Fanny, so great a fire would have frayed it in a second if he had let things grip. But he had not let things rip. Was it for pure convenction that he had sacrified that marvel? Perhaps. Was it because of the department? Was it because he had no money of his own? Perhaps. Or was because of some demon of morality which, he knew, would have given him, later, no peace? Yet morality, as it subsequently seemed, was neither here nor there. No great store of spiritual energy had been liberated by his sacrifice; and his action, too high doubtless for any context which he could sustain for it, appeared to have had a destructive effect. He had passed years in resentment against his wife which had gradually deadened his tenderness into pity and his pity into a dull resigned companionship. Their marriage had become a hollow frame. It was for that solid but echoing framework, its painted exterior so bravely held up to the world, that he had given up the peril of a great love.[39]

A través de este bello fragmento que Murdoch nos presenta introduciéndose en la mente del personaje, que tiene lugar durante el funeral de la esposa de Hugh, Fanny, podríamos deducir que realmente el matrimonio de Hugh tuvo poco sentido, pero si comparamos este texto con lo que dice más adelante, cuando están ordenando y echando un vistazo a las pertenencias de la difunta Fanny, vemos que no es así. Lo que ocurre es que, como muchas veces pasa con el ser humano, éste está lleno de contradicciones y dudas en su vida:

> Of course he had loved his wife. Any idea he might have had to the contrary was romantic and irresponsible and absurd. That was what was hollow. His marriage, whatever its shortcomings, had been a real living thing and not an empty shell. He had imagined that now.[40]

Además, también sabemos que Emma perteneció a una breve parte de su pasado una vez casado, y que, tras rechazarla, nunca se le había ocurrido de nuevo verla.

Por lo tanto vemos que el matrimonio de Hugh había tenido una sólida base real y había valido la pena salvarlo, aunque Hugh no pudiera 'verlo' o no tuviera fuertes convicciones sobre ello, como suele ocurrir normalmente con lo que es real según Murdoch, por su pequeño, irremediable y natural egoísmo humano.

Esta idea de Murdoch se ve reforzada por la que aparece al final del libro, donde vemos que Hugh, una vez que ha intentado poder recuperar parte de su tiempo que consideraba a veces perdido, pidiendo una oportunidad a Emma y siendo rechazado por ésta, piensa en ella y que

> after all he had doubtless in the old days turned her down for some good reasons.[41]

y en Fanny, 'viéndola' como un ser individual y no como una mujer resentida:

> Fanny had her life, she had been something (....) It was as if at the end he had recognized in her a dignity she had all along, but had kept humbly lowered, like a dipped flag or a crumpled crest . He was glad, after all, that he had stayed with her. He was glad that he had been good to her.[42]

La historia del padre y el hijo en cierto sentido se repite ya que tanto la esposa de Hugh, Fanny, como la de Randall, representan a mujeres muy parecidas, bondadosas y cercanas al prototipo que Murdoch define como figura santa, ya que no tratan de crear formas o teorías sobre el mundo a su alrededor. Hugh piensa de ellas:

> Poor Fanny had no secrets: She had been a woman without mistery(...) he and his son had married women without darkness.[43]

Y al final del libro al pensar en Fanny también pensará en el parecido de ésta con Ann:

> Poor Fanny! She had, like Ann, her simplicities. He had indeed thought of her as a miniature Ann. Yet why miniature? Ann was not so large, after all, nor Fanny so small.[44]

Ann, esposa de Randall, representa la figura del bien y rozando la santidad si no fuera por, como vimos en la sección moral-arte, por su incapacidad para 'ver' más de cerca y comprender a su marido, su hija, y Felix, el hombre que la ama. Como Hugh, sin razones muy claras, renunciará al amor mutuo que existe entre ella y Felix, pero, a diferencia de Hugh, nunca se lamentará de haber rechazado a Felix ni expresará públicamente duda alguna por este hecho. Ya vimos que Ann renuncia a Felix precisamente porque le quiere, renunciando así a su yo egoísta, tema que aparecerá en *The Unicorn*, donde Hannah renunciará al amor de Pip y querrá seguir con su encarcelamiento decretado por su marido. Lo que ocurre es que en el caso de Hannah esta auto-renuncia se convierte en un mundo fantástico, de aislamiento y egoísta, donde todos los demás están pendientes de su bienestar y donde ella es el centro.

En esta novela aparecen dos ideas claves relacionadas con el matrimonio: amor y deber. Esto es lo que Douglas, que verbaliza la posición de Murdoch, le dice a Ann:

> The marriage service contains the word "love". It is the first thing that we promise to do. The continuation of love is a duty, and it is a matter much more genuinely subject to the will than is commonly supposed nowadays. Even if we leave divine grace out of the picture.[45]

Tanto Hugh como Ann consideraron que era su deber permanecer en el hogar, y, especialmente Ann, actúa fiel a estas ideas, es decir, queriendo lo que debe hacer y rechazando lo que considera que no debe hacer. Queda también claro que Hugh piensa como Ann, prueba de ello es el diálogo que mantiene con su hijo acerca de Ann. Habla primero Randall:

> 'So you think I should stay in the cage?'
> 'If the question is: ought you to leave Ann? the answer is no, and you know as well as I do!'.[46]

Con respecto a Ann se narra:

> Ann had never really had the conception of doing what she wanted. The idea of doing what she ought, early and deeply imparted in her soul, had by now almost removed from her the possibility (....) of a pure self- regarding movement of the will.[47]

Las razones que llevaron a Ann finalmente a rechazar a Felix aparecen en una especie de psiconarración donde se mezclan su sentido de deber que da prioridad a sus deseos, algo de cariño y amor que le quedaba por Randall, y el hecho de que su hija Miranda la presionara para que siguiera esperando a su padre. Por otro lado sus ideas religiosas de la indisolubilidad del matrimonio acentuaron esas razones. Ann es una mujer convencional y buena, como dice Hugh a Mildred. Pero personalmente pienso que precisamente por ser tan convencional basándolo todo en el deber, no adquiere el estatus de santa pues al estar tan encerrada en su deber y capacidad de sacrificio, muchas veces no 've' a los demás.

Personalmente creo que la expresión más viva, enternecedora y real de amor es la de Felix hacia Ann, el cual le dice humildemente:

> I hope nothing and I expect nothing. I only ask you to let me see you a little and help you a little. I want the joy of serving you, even if it only lasts for a while. I want it, and I feel that because I love you I have a kind of right to it.[48]

Felix es todo un caballero que respeta enormemente a Ann y las leyes del matrimonio:

> Felix shied away from the thought of stealing another man's wife. That was an action he could not perform. If the man abandoned his wife, that was another matter.[49]

Por otro lado, al igual que Ann, tenía convicciones religiosas y sólo cuando se entera de que Randall se ha marchado con Lindsay y que ha pedido a Ann el divorcio, es cuando accede a conquistarla. Quizás el ser demasiado caballero y no tratar de poseerla es lo que impide el ganar finalmente a Ann para ser feliz, de la misma forma que a Ann le frena el ser demasiado respetuosa y buena con su marido. Felix y Ann son dos almas gemelas destinadas a no estar juntas :

> Ann was *married,* and Felix, from the depths of his conventional honourable soul, took the full measure of the great institution which confronted him(.....) He felt he ought not to go to bed with women he was not married to.[50]

Debido también a cuestiones de religión cristiana en la que había sido educado se aprecia que no admite el hecho de tener relaciones sexuales sin estar casado.

6.2.3.2.- ADULTERIO. RELACIÓN PODER - ESCLAVITUD.

Randall, el hijo de Hugh, representa al artista que ha roto con los moldes convencionales para imponer y dar forma a los suyos propios. Lo que su padre nunca hizo, él lo hará abandonando a su esposa Ann por Lindsay.

En el mundo interior de Randall hay un conflicto, pues aunque piensa que con Lindsay ha alcanzado la libertad, al mismo tiempo se siente esclavizado de continuar en el mundo de fantasía que está viviendo con ella:

> Then in a second it ocurred to him that simply by saying 'Ann' he could make his whole palace of dreams vanish away and end the days of his soft enslavement perhaps forever.[51]

La situación de adulterio de Randall comenzó con dos o tres pequeñas aventuras amorosas antes de conocer a Lindsay, con la que ya llevaba quince meses. Como en casi todos los personajes de las novelas de Murdoch que cometen adulterio, es un hecho natural que se establezca un conflicto mental en el adúltero, donde entremezcla sus sentimientos de culpa y pena por la persona con la que está legalmente casado y una pasión y fuerte enamoramiento por la amante.

Por otro lado se le establece el conflicto entre la mentira de callar el secreto de la amante y continuar la misma situación con su esposa o romper públicamente su matrimonio y hacer pública su relación con la otra persona. Le dice a su amante Lindsay:

> You know how I feel Ann now as a dead weight. Yet at the same time I´m terribly sorry for her. And I´m hideously- connected with her. It´s odd how that *connexion* survives any real relationship (.....) Randall spoke sincerely. He knew that there was a world of difference between a secret liason and a public rupture, and he feared the latter in a dozen ways. Yet there was also in him (....)a pure desire for destruction, to smash everything to bits.[52]

Por otro lado reconoce que

> He had never, he felt, really *seen* Ann when he loved her; and had indeed married her under certain complete misapprehensions about her character.[53]

Aquí se ve claramente el egoísmo de Randall con respecto a Ann. Esta actitud es muy similar a la de Blaise en *The Sacred and Profane Love Machine* con respecto a su esposa Harriet y a su amante Alison, como veremos.

Una vez que se escapa con Lindsay, a ésta la describe de la siguiente manera:

> (....)she was divinely indifferent to ordinary morality, she was , he felt, free. She was his angel of unrighteousness, so he often told her, and through her he enjoyed a most exhilarating holiday from morals. She was, he delighted to tell her, a demon, but an angel for him, heartless, but warm for him, a natural tyrant, but for him a liberator, evil, but for him good.[54]

Además, la artificiosidad de esta mujer se ve reflejada al compararla el mismo Randall con Diane de Poitiers, favorita de Enrique II, y a la que el pintor Clouvet retrató. Este carácter artificial y de frialdad después aparece cuando Emma le dice a Hugh:

> Randall may be saved in the end because at least he loves *something*. Though I'm afraid Lindsay may be only the symbol of it.[55]

Randall se irá a Italia con Lindsay, si bien, mientras que para ella el marcharse fue un acto de liberación con respecto a Emma más que de amor hacia Randall, éste a veces recordará a Ann como refugio seguro y queda abierta la posibilidad de que regrese junto a Ann o bien que deje a Lindsay y se marche con otra, pues, como artista buscador de nuevas y continuas formas, quería vivir sus experiencias hasta el final.

Randall, a diferencia de Jake, no evolucionará como persona. Seguirá siendo el mismo egoísta del principio que no ha aprendido a amar aunque tampoco sabemos mucho de lo que hace con Lindsay, sólo se nos cuenta pero no se nos muestra. Sólo hay un momento cuando Randall 've' a una mujer con realismo como a un ser independiente con su propios sentimientos. Esto ocurre cuando la esposa del jardinero, Nancy, que también trabajaba para ellos, se despide de él con dolor queriéndose ir con él:

> He saw her, but only for a second, as a separate being with troubles and desires of her own(....)Then Randall took her in his arms(.....)he began to kiss her savagely.[56]

Otro aspecto de la novela es el triángulo formado por Randall, Emma y Lindsay, que nos recuerda al triángulo de *A Severed Head* formado por Palmer, Antonia y Martin. El parecido radica en que tanto Randall como Martin idealizarán a los otros u otras dos respectivamente, a los que verán como superiores, mientras que ellos se sentirán como protegidos y a veces incluso esclavos:

> He saw Lindsay and was instantly enslaved (....)He did not want positively to suggest to Lindsay that she was dominant. (.....)He felt like a favourite slave

> who has been kept on cushions and fed on sherbert and who is suddenly put at the gate and told he is free.[57]

El triángulo que aparece en *A Severed Head*, como si los tres componentes fueran una familia donde el más inexperto es Martin, aparece de nuevo reflejado en esta novela, donde Randall es también el que tiene menos experiencia con respecto a Emma y a Linsday, amiga y secretaria de Emma.

> Only now he (Randall) was loved by both; and at times he wondered whether he were not coming, by some chemistry of the situation, or by some more positive influence of their wills, to be in love with both[58].

Emma le dirá a Hugh sobre la relación de los tres:

> I am happy here. I have all I want. I have my happy family.[59]

Randall es presentado en relación a Emma y Lindsay como un niño indefenso con el que unas 'brujas' o mujeres' expertas en su propia moral' hacen con él lo que quieren:

> Randall was well aware of the deliberation with which they weakened him, with which they turned his love - relation into a play relation.[60]

Más adelante, algo desesperado, le dice a Lindsay :

> The two of you have me into a bloody dream object. I've got to have you Lindsay, or I shall just cease to be.[61]

Vemos como Emma apenas permitía que Lindsay y Randall estuvieran solos, Lindsay seguía el juego de Emma y a su vez Randall tenía que aceptar el juego de ambas:

> Lindsay had cooperated cheerfully to for nearly a year in Emma's policy of making a lap dog of him. But then after all so had he!.[62]

El mismo Randall aceptaba la situación de ser manipulado por ellas. Vemos, en este sentido, como tiene lugar de nuevo una especie de dominio sexual o, según Murdoch de 'feudalismo sexual', donde Emma es la que manda, Lindsay la obedece pues trabaja para ella y Randall aguanta las condiciones de Lindsay. Esto mismo le ocurrió a Martin de *A Severed Head* con respecto a Antonia y a Palmer.

Emma a veces se comporta como la madre de ambos pues a Randall le llama "my son", recordándonos esto a cuando Antonia llamaba a Martin "my child", y a Lindsay

"little one". Tanto Randall como Lindsay tenían que contar con ella para cualquier cosa, lo que resulta artificial y casi enfermizo:

> To go to bed with Lindsay *without* Emma's permission was of course most hazardous and alarming, and the idea of it affected him with a guilty thrill. But to do it *with* her permision struck him as nauseating.[63]

Por otro lado la relación entre Hugh y Emma también parece responder a una relación donde Hugh es su esclavo:

> He had forgotten the extent to which, before, he had quite simply been her slave.[64]

6.2.3.3.- HOMOSEXUALIDAD

Emma, al igual que Violet en relación a Marian, ambas de *The Unicorn*, cuando toca los brazos de Marian, parece tener inclinaciones lesbianas, aunque nunca queda claro para el lector pues bien quizás se pudiera tratar de sentimientos maternales reprimidos, dada la diferencia de edad entre ambas, aunque ningún crítico haya apuntado este hecho. Queda abierta, por lo tanto, la interpretación del lector.

Hay otro momento cuando le enseña a Randall una fotografía de Lindsay y le dice:

> Isn't she perfectly gorgeous?.[65]

y más adelante, cuando Lindsay se marcha a ver a su madre, Emma le dice a Randall:

> With my gaiety girl away I haven't the heart for tea.[66]

Humphrey, marido de Mildred y homosexual, está enamorado del adolescente Penn, pero no es correspondido por éste pues Penn de quien se ha enamorado es de su prima Miranda. Cuando Penn pasa por una gran crisis afectiva al ser rechazado por Miranda, apenas nadie le prestará atención excepto la buena Ann y Humphrey, que le invitará a que conozca Londres con él. Pen, ignorando su homosexualidad, aceptará gustosamente y ambos entablarán una buena relación cordial. Humphrey sentirá un gran cariño por Pen, al que animará y dará parte de su amor frenando en gran medida sus tendencias homosexuales.

6.2.3.4.- OTROS COMPORTAMIENTOS SEXUALES

Además Emma parece tener desviaciones sexuales relacionadas con adolescentes y gente joven pues confiesa que estuvo enamorada de Felix cuando este tenía catorce años y que ahora le gusta el joven Penn, nieto de Hugh, al que piensa dejar la herencia. Le comenta a Hugh:

> I think I'm really made to love boys of fourteen. It sounds awfully inmoral, doesn't it ? But then I am inmoral. That's why I was so much at home with Randall and Lindsay.[67]

Una vez que Lindsay se ha marchado con Randall contrata a otra joven para que viva con ella, Jocelyn. Quizás tan sólo se trate de un cariño especial hacia los adolescentes y jóvenes, dado que ella nunca tuvo hijos, y que haya dicho en broma lo referente a Felix y Penn. El hecho de que quiera dejar su herencia a Penn puede ser debido al amor que sintió en un pasado por Hugh.

6.2.3.5.- SERIES DE AMORES NO CORRESPONDIDOS

La novela se caracteriza, al igual que en *Under the Net* por una especie de cadena de amores no correspondidos: El homosexual Humphrey, marido de Mildred, está enamorado del adolescente Penn que a su vez está enamorado de su prima Miranda pero ésta está enamorada de Félix, el cual ama a Ann, y ésta sigue queriendo a su marido, pero éste se ha enamorado de la bella y amoral Lindsay. Así quedaría la cadena: Humphrey- Penn - Miranda - Félix - Ann - Randall - Lindsay.

Por otra parte Mildred siempre estuvo enamorada de Hugh que, aunque siempre sintió cariño y cierto día se le escapó un beso para Mildred, se enamoró de Emma, y ahora que su mujer había muerto, quería conquistarla: (Mildred - Hugh - Emma). Pero paradógicamente Mildred será la que saldrá ganando porque a pesar de que, aún sabiendo que a ella le perjudicaría que Hugh vendiera el cuadro (El Tintoretto) puesto que ello implicaba libertad para Lindsay, que se marcharía con su amante Randall, al conseguir éste un beneficio económico por parte de su padre Hugh, quedándose sola Emma para que Hugh le pudiera visitar, la buena de Mildred le animará a que lo venda al enterarse de que Hugh realmente a quien quería conquistar era a Emma, y porque por otro lado ello también beneficiaría a su hermano Felix para conquistar a Ann, al quedarse ésta sola sin su marido, Randall, que con el dinero del cuadro volaría con Lindsay. Sin

embargo y como vimos, tras rechazar Emma el amor de Hugh, éste decidirá irse a La India con Mildred y Felix, mirando hacia el futuro.

Otro aspecto importante en las relaciones afectivas son las relaciones paralelas que existen entre los habitantes de las dos casas de Kent: Grayhallock y Seton Blaise. Las tres personas que viven en Seton Blaise: Humphrey, Mildred y Felix, están enamorados respectivamente de Penn, Hugh y Ann, de Grayhallock. Ninguna se consolidará aparentemente si bien queda abierta la posibilidad de que Hugh y Mildred terminen juntos al verles, al final de la novela, iniciar un viaje a La India junto con Felix.

Como técnica dentro de la novelística pero relacionado con el tema en cuestión de las relaciones afectivas es el hecho de que el lector va por delante de Mildred cuando Hugh la comenta que está enamorado de Emma, y esto produce un efecto cómico en el lector puesto que ella se había hecho ilusiones para conquistarle y cuando Hugh va a visitarla para pedirle consejo, Mildred se piensa que lo hace para ir a verla.

6.2.3.6.- RELACIÓN ENTRE LA LIBERTAD AFECTIVA Y EL PODER ECONÓMICO

Como acabamos de ver es curioso observar como el éxito de la relaciones pueda depender teóricamente de la venta o no de una obra de arte. Esto nos remonta de nuevo al tema de la falta de libertad en las relaciones, que dependen de medios económicos. El dinero, pues, está totalmente relacionado con el poder y éste con la libertad para marcharse. Hugh revela que quizás se casó con Fanny porque codiciaba el Tintoretto. El valioso desnudo del pintor Tintoretto es el símbolo de las relaciones afectivas, ya que tiene connotaciones de poder, adulterio, libertad y también esclavitud pues su venta es la válvula de escape para conseguir estos objetivos y además, la sensual figura femenina desnuda bañándose que aparece en él pudiera esclavizar y al mismo tiempo liberar a un hombre sexual y afectivamente. Se le describe como "an earlier version of the figure of Susannah in the great Susannah Bathing in Vienna" y se dice de él:

> It was a picture which might well enslave a man, a picture round which crimes might be commited(.....)Fanny had wanted to sell it (.....)Small Fanny had feared it perhaps: Hugh´s golden dream of another world.[68]

Resumiendo, si Hugh vendía el cuadro dándole así por su venta a su hijo Randall una suma importante de dinero:

1.-Randall dejaría a Ann y se marcharía lejos con Lindsay, dejando ésta sola a su compañera Emma.

2.-Hugh podría irse a vivir con Emma.

3.-Felix, hermano de Mildred, puede conquistar a Ann ahora que su esposo Randall la ha dejado.

Por el contrario, si Hugh no vendía el cuadro, al no quedarse Emma sola, para Hugh era casi imposible conquistarla, puesto que ya tenía su modo de vida hecho, y, por lo tanto, Hugh era hombre libre para que Mildred pudiera conquistarle. Ésta piensa:

> If Hugh sold the picture Felix would get Ann. If Hugh did not sell the picture she would get Hugh.[69]

Hugh finalmente venderá el cuadro principalmente movido por las súplicas egoístas de su hijo para que, en cierto sentido pudiera disfrutar en su juventud lo que él nunca se atrevió a hacer, vivir el amor con otra mujer diferente a su esposa.

En cuanto a los resultados obtenidos tras la venta del cuadro:

1.- Randall se irá a Italia con Lindsay, aunque a veces pensará en Ann como su sólido apoyo y segura protección. Por otro lado también pensaba en la posibilidad de conocer a otras mujeres. Esto es parte de lo que pensaba una mañana al despertarse en Italia, quedando reflejado su tremendo egoísmo, sus aspiraciones de poder y su avaricia :

> Randall felt restless, he wanted(....)to have everything; and he could not but picture his life with Lindsay as a perpetual flight : from Rome to Paris , from Paris to Madrid, from Madrid to New York (.....) And as he imagined them thus covering the globe he also put it to himself: the world is large and there are other women in it besides Lindsay.(.....) Randall could always, and after his own beautiful fashion, return to Ann. Ann would always be waiting.[70]

2.- Hugh fracasará en el intento de conquistar a Emma, la cual se buscará a otra acompañante joven. Hugh será un gran ingenuo al pensar que un cuadro podía comprar el amor de una mujer.

3.- Como vimos Ann tampoco accederá a entregarse a Félix y seguirá esperando a Randall.

Ya hemos visto en esta novela como una misma situación, la venta del Tintoretto, puede favorecer aparentemente a varias personas. Más adelante aparece otra situación

que también casi todos se alegran de que sea así: Tras caerse Miranda de un árbol y dañarse un tobillo cerca de la casa de Mildred y Humphrey, Mildred propondrá que se quede unos días en Seton Blaise hasta que se recupere:

> Once suggested the notion seemed to please everybody. It pleased Miranda because it represented a holiday, it pleased Felix because it represented a chance to get to know the child and because Ann must be constantly at the house, it pleased Ann (he hoped) for the same reasons, it pleased Humphrey because it left Penn in need of consolation, and it pleased Mildred because she had thought of it. Only Penn was cross.[71]

6.2.3.7.- DIVISIÓN DUAL DE LOS SENTIMIENTOS AMOROSOS

Otra característica de las relaciones afectivas es que casi todos los personajes se encuentran en un conflicto amoroso en el que comparten sus sentimientos entre dos personas: Penn, el inocente nieto australiano de Hugh, tras ser rechazado por Miranda, empezará a sentirse cómodo con Humphrey y sentirá hacia él un gran cariño. A su vez Mildred compartirá su amor entre un gran cariño y complicidad con su esposo Humphrey y un amor romántico hacia Hugh, que, ahora que su esposa ha muerto, verterá sus sentimientos entre un cariño y amistad hacia Mildred y un apasionamiento ciego y romántico hacia Emma, que quiere a Lindsay y siente cariño por Hugh y Randall; Lindsay compartirá su amor entre Emma y Randall; y éste entre Lindsay y Emma algunas veces, y otras entre la nostalgia de Ann y el desenfreno razonado y calculador de Lindsay. Ann dividirá sus sentimientos entre Randall y Felix, y éste, aunque verterá todo su amor hacia Ann, al ser rechazado por ésta, se marchará a la India en busca de su antigua novia Marie-Laure. Por otro lado el sacerdote Douglas, aunque casado, verterá también parte de su afecto en Ann.

Este compartir los sentimientos, o al menos la sexualidad, entre dos personas o más queda también reflejado en *A Severed Head* como es el caso de Antonia, que comparte su amor entre Martin y Alexander, o Martin, que lo comparte entre Antonia y Georgie, hasta que aparece Honor.

A Ann se la puede comparar con Ana Ozores, 'La Regenta' de Clarín, porque, estando casada, pide consejo espiritual de un sacerdote que está enamorado de ella y, por otro lado ama a Felix. Como 'La Regenta', tiene pesadillas y conflictos, pero entre su marido y Felix :

> For the fact was that, keeping pace demonically with her love for Felix, there had developed in her a dark new passion for Randall. It was as if one were the infernal mirror image of the other; and at times when she woke up from a troubled sleep, not sure which of the two she had been dreaming of, she almost felt the loves to be interdependent.[72]

6.2.3.8.- ROMANTICISMO Y FANTASÍA EN LOS PERSONAJES MASCULINOS.

Murdoch describe con gran percepción las relaciones afectivas de los hombres de edad avanzada como es el caso de Hugh en esta novela, de Bruno en *Bruno's Dream* o de Charles en *The Sea The Sea.*

Los hombres en esta novela, como sucede en muchas otras, son más débiles e ingenuos que las mujeres y se dejan llevar por un mundo fantástico que ellos crean y que no existe. Tal es el caso de Hugh, Randall y Penn principalmente, donde las mujeres les dominan o son más razonables. Martin de *A Severed Head* es también más débil que las mujeres que le rodean. Los tres aspiran a un mundo idealizado romántico con Emma, Lindsay y Miranda respectivamente, las cuales son mucho más realistas.

Tanto por querer recuperar el tiempo pasado, como si los sentimientos no hubieran cambiado (Hugh con Emma), como por negar el tiempo real presente (Randall con respecto a Ann) y por querer escaparse de él e imaginarse un mundo de caballero de amor cortés que rescata a su dama (Penn con respecto a Miranda), el sexo masculino nos es presentado como débil e ilusorio si lo comparamos con el sexo femenino, que resulta tener más carácter. El homosexual Humphrey también intenta crear una válvula de escape con Penn, intento que no se consolidará. Felix, más realista, le dice a su hermana, Mildred:

> I don't see why we should take Hugh's romanticism as our standard either (.....) money won't buy spiritual goods anyway.[73]

Hugh es un gran ingenuo que no se da cuenta de que el amor no es cuestión de dinero.

El carácter romántico de Penn aparece cuando

> he precisely pictured himself at all as keeping company with (.....) Miranda(....) wandering eternally hand in hand in some flower-scattered field of bliss.[74]

Más adelante se nos cuenta que

> Penn at this stage pictured himself somewhat as a disciple of Courtly Love. He imagined himself Miranda´s slave, devoted to her service (.....) rescuing her from terrible dangers(.....)She came, it seemed, merely to torment him more, but she came: and he could sometimes persuade himself that he loved the torment.[75]

Vemos como Penn, aparte de romántico, se muestra como masoquista por el amor adolescente de Miranda. Su tendencia masoquista también aparece cuando piensa que le hubiera gustado ser él el que hubiera rescatado a Miranda de la caída del árbol en lugar de Felix, y reflexiona:

> If only he had got there first, and, preferably, broken a leg or something in the attempt![76]

El sufrimiento del adolescente Penn por conquistar a Miranda es similar al proceso por el que pasa el protagonista de *En Busca del Tiempo Perdido,* de Marcel Proust, atormentado por el peso de lo sexual y el sufrimiento de la pasión amorosa, por ejemplo cuando se enamora de Gilberte Swan.

EL amor cortés que Penn se imagina con respecto a Miranda es el mismo con el que burlonamente Emma rechaza a Hugh, diciéndole:

> It´s to late for reality(....)It´s better that you should dream about me(.....)Let it be some innocent dream love, a courtly love, something never realized, all dreams.[77]

Hugh tiene un comportamiento similar a Charles Arrowy de *The Sea The Sea* en el sentido de que pretendía, al igual que Charles con respecto a Hartley, vivir en el presente lo que fue pasado, y no se da cuenta de que las personas y sus situaciones y sentimientos particulares cambian y que por lo tanto no se puede rehacer el pasado. Hugh, finalmente, se dará cuenta de ello:

> It was impossible to remake the past. They (....) had of necessity become dream figures to each other, and there was no feverish grasping and flinging back of the years, which could alter that now.[78]

El carácter romántico de Randall, es comparable al de Effie de *The Unicorn*:

> He had loved Lindsay as the enticing but untouchable *princesse lointaine* which Emma had(....) made of her.[79]

6.2.4.- *THE NICE AND THE GOOD* (1968)

6.2.4.1.- DUALIDAD DE SENTIMIENTOS AMOROSOS: ADULTERIO

Al igual que en *An Unofficial Rose* aparecía el trío formado por Emma, Lindsay y Randall, y en A *Severed Head* nos encontramos el trío formado por Palmer, Antonia y Martin, donde parecen constituir una familia, en esta novela aparece el formado por Octavian, Kate y Ducane, donde éste tomaría el papel de Martin o Randall, Kate el de Antonia y Octavian el de Palmer. Emma y Lindsay ya vimos que son hedonistas como Kate.

Ducane se comporta con Kate como Martin con respecto a Antonia: Ambos quieren mantener en secreto sus relaciones respectivas con Jessica y Georgie. Esto es ridículo pues tanto Kate como Antonia tienen ya parejas, Octavian y Palmer respectivamente. Randall, sin embargo no tendrá ningún reparo en dejar a su esposa mediante una ridícula discusión que le servirá de pretexto para marcharse con su amante Lindsay. Como vemos, el adulterio y la infidelidad son frecuentes en las novelas de Murdoch.

Ducane está enamorado de Kate, casada con Octavian, pero lo acepta con resignación y se conforma con mantener una relación especial con ella visitándola de vez en cuando en su mansión de Trescombe House. Es opuesto a Palmer de *A Severed Head,* cuya consigna era: "All is permitted".

Ducane es un hombre que, al igual que Ann Peronett de *An Unofficial Rose*, actúa motivado por el deber. Se siente culpable porque debería haber dejado a su novia Jessica, ya que no la quería para casarse con ella:

> He ought to have left her then. The fact reminded that he ought to leave her now.[80]

E incluso se plantea si tiene derecho a ser en cierta medida feliz con Kate mientras que estaba causando sufrimiento a Jessica.

Ducane incluso piensa en una buena razón para seguir viendo a la hedonista Kate:

> The wonderful thing about Kate was that she was unattainable; and this was what was to set him free for ever. She would give ease to his long wandering heart, and then he could live more fully in the world of other people, more able, because more happy, to give them his full attention.[81]

Al no comprometerse en serio con nadie podría ayudar más a los demás.

Se dice de él que:

> His profound puritanism could not in any case brought a long affair(....)His adventures had been infrequent and fairly short.[82]

En este sentido puritano, convencional y con gran sentido del deber es similar a Hugh Peronett de *Unofficial Rose*:

> (....)His belongingness to the establishment(....)his puritanical shyness and reserve(....).[83]

En cuanto al caso que tiene que resolver consistente en averiguar el asesinato de un empleado del gobierno, le dice a Biranne:

> I don´t think that I can conceal a murder. It´s a matter of one´s duty.[84]

Y cuando la prostituta y esposa de MacGrath, Judy MacGrath, le seduce, no sucumbe a la tentación, según él por la idea que tenía de él mismo como buena persona:

> I cannot even take this girl into my arms. And that not because of duty or for her sake at all, but just because of my own conception of myself as spotless: My quaint idea of myself as good, which seems to go on with me, however rottenly I may behave.[85]

Kate tampoco es sincera con Ducane, pues le oculta que fue a su casa cuando él no estaba para conocer a su chófer, con el que Ducane vivía, y para averiguar si era homosexual. Después le sedujo. En este sentido representa al bajo Eros y vive en el mundo al que Julius de *A Fairly Honourable Defeat* se refería al hablar de que:

> humans beings are essentially finders of substitutes.[86]

Todo esto se lo contará a su marido Octavian, liberal y hedonista también, y éste lo consentirá de la misma forma que consiente que su esposa se sienta atraída por Ducane. En este sentido no cumple con su papel tradicional y convencional de esposo. Como Martin, de *A Severed Head*, que permite que su mujer se vaya con Palmer, y

como el mismo Palmer, Octavian se basa en su particular filosofía de que "all is permitted"

Octavian, por su parte, también comete adulterio al quedarse hasta tarde con su secretaria. Se está engañando tanto a sí mismo como a su esposa pero, como ella, no le da demasiada importancia ya que

> easily forgave himself, so completely forgetting the matter as to feel blameless, and as he frequently decided that each ocassion was the last he did not view himself as a deceiver of his wife. His knowledge that there was indeed nothing which she concealed from him was a profound source of happiness and satisfaction.[87]

Vemos aquí reflejados tanto el hedonismo como las fuerzas del mal, que, como vimos, según Murdoch y Freud, en gran parte se producen mecánicamente a través de fuerzas en parte desconocidas que no nos permiten ser libres del todo.

McGrath tampoco cumplirá con su papel de esposo al ofrecer a su esposa Judy a Ducane.

El tema de los celos y de la infidelidad o adulterio se ve reflejado en los celos de Jessica con respecto a Kate y de Biranne con respecto a Eric, amante de Paula.

La infidelidad se muestra claramente en la relación entre Biranne y Paula. Ésta, la ex-mujer de Biranne, era una mujer buena y para ella la fidelidad en el matrimonio era muy importante:

> Paula thought that faithfulness in marriage was very important. Infidelity was undignified and usually involved lying or at least half-truths and concealments. Paula cared very much about what might be called 'moral style'.[88]

En este sentido Paula es una mujer llena de bondad y paciencia pues a pesar de las muchas infidelidades de Biranne en un pasado y habiendo ella sólo en una ocasión tenido un desliz con Eric, cuando al final se reconcilia con Biranne, su marido, Paula se conformará y tendrá que aceptar en un futuro las posibles infidelidades de Richard Biranne. Éste le dice:

> 'If the old pattern continues I'd probably be unfaithful now and then. I'd have to wait and see'. [89]

Y cuando Paula le pide por favor, que no le cuente mentiras, que éstas corrompen, Biranne no le promete que éstas van a desaparecer de su vida. Tan sólo, pero de forma sincera, se limita a decirle:

'I know that. I would keep them to a minimum'.[90]

Los celos se ven especialmente reflejados en Biranne:

> Eric Sears had been the occasion of Paula's divorce. With the precipitated cruelty of a very jealous man, Richard, whose many infidelities she had tolerated, divorced her for a single lapse.[91]

6.2.4.2.- RELACION PODER-ESCLAVITUD

Ducane se sentirá atado y esclavo sentimental de Kate:

> He knew that for Kate there was nothing but joy in the prospect of so caging him.[92]

De la misma forma que Martin consideraba a su esposa Antonia de forma posesiva como si fuera 'su patrimonio', Kate, en una carta a John Ducane le comenta:

> You are my *property*, you know, and I have a strong sense of property! I shall assert my rigths.[93]

La americana Bella de *Henry and Cato* también consideraba a Henry como "probably her property." Esto implica por un lado el materialismo de estos personajes y por otro el querer adoptar una actitud de poder con respecto a los que consideran y llaman su patrimonio.

Por otro lado a Jessica se la puede comparar con Georgie de *A Severd Head*, ambas la novia y la amante respectivamente de Ducane y Martin, que serán esclavas de ellos y sufrirán las consecuencias de no ser corespondidas en su amor. Por el contrario Kate y Antonia serán las diosas del amor, codiciadas por los hombres.

Existe una diferencia entre la actitud de Ducane hacia su novia Jessica y la de Martin hacia su amante Georgie. Ducane hasta cierto punto es legal con Jessica pues aunque va posponiendo el momento de dejarla por evitar su dolor, ya se lo ha dicho claramente, que no quiere estropear su vida :

I just can´t go on making you suffer like this.[94]

Por el contrario Martin utiliza a Georgie cuando le conviene, para luego, cuando no le interesa, dejarla. Ducane, por el contrario

wanted to set Jessica free but he wanted more to be free himself.[95]

Sin embargo Martin quería tener esposa y además amante a escondidas, teniendo a ésta a su disposición para cuando él quisiera.

Jessica está ciega y actúa egoístamente pues está forzando a Ducane a que no la deje con expresiones como "You´re killing me" y esto le hace a Ducane sentirse responsable. Por otro lado actúa como su esclava :

She did not dare to leave the house in case he telephoned.[96]

El sentido de esclavitud ciega de Jessica hacia John era realmente grande:

> Her love for John was so intense at that moment it was like being burnt alive. She thought, if I could only perish now and fall at his feet like a cinder (.....) She had been crucified for him already and had risen again, and this had persuaded her of her inmortality.[97]

Pero por otro lado ella también ejercía poder sobre él al tenerle esclavizado moralmente ya que le creaba gran sentido de culpabilidad con sus trágicos lamentos y sus súplicas para que no le dejara, puesto que ella le amaba enormemente. Ducane entonces se veía obligado a mentirle diciéndole que no la podía ver porque tenía conferencias en la oficina cuando en realidad era porque iba a Dorset, a Trescombe House, a ver a Kate:

> He felt himself increasingly cornered by Jessica, as if the girl was an entangling power which was *growing*.[98]

Jessica en un principio estaba ciega y

> whose whole occupation was thinking about him, was driven by the sheer need of an activity connected with him to write daily love letters, which he received with nausea, read cursorily, and did not answer.[99]

Por otro lado no se conducía correctamente y su mayor fallo, aunque amara profundamente a John Ducane, es que quería retenerlo por la fuerza y lo hacía a través

de lloros, gritos y situaciones de histeria. No se daba cuenta de que el amor es libre y de que los sentimientos de uno no se pueden forzar:

> Ducane could not forgive Jessica for having broken his resolution by screaming and made him so abjectly take her in his arms. This scene, which he could not banish from his mind, seemed to simbolize the way in which he had allowed himself, by a show of violence, to be trapped into a position of hateful falsity.[100]

A los adolescentes Pierce y Barbara, de esta novela, se les puede comparar con los también adolescentes Penn y Miranda de *Unofficial Rose*, con la diferencia de que mientras que Pierce finalmente conquistará el amor de Barbara (hija de Kate), Penn será rechazado por la diabólica Miranda. Penn y Pierce serán esclavos para Miranda y Barbara respectivamente. Esto nos muestra como Murdoch tiene la habilidad para retratar no sólo los problemas afectivos de los adultos sino los conflictos amorosos que atraviesan los adolescentes.

6.2.4.3.- EL PODER, EL DEBER Y EL AMOR

El tema del poder, su naturaleza seductora y el mal que éste produce es una constante a lo largo de la novela. He incluido este tema en este capítulo pues, aunque no voy a hablar directamente de relaciones afectivas de pareja, el conflicto que se le plantea a Ducane a la hora de ejercer su poder con respecto a si perdonar o no a Biranne está relacionado directamente con la famosa dicotomía razón-corazón, en la que el corazón obviamente tiene que ver con sentimientos de afecto. Por otro lado Ducane siente un gran cariño por Paula, la esposa de Biranne, a la que quiere ayudar.

Ducane, por su forma de ser y su profesión tiene poder sobre otros. En cuanto a su forma de ser ejerce una especial atracción sobre todos los demás, que finalmente le terminan contando sus problemas. Le dice Willy:

> You are father confessor to all of us.[101]

Por su profesión tiene poder para sentenciar a Biranne, que ocultó que fue testigo del suicidio de Radeechy y de la muerte de la esposa de éste, Claudia. Con respecto a este poder que tiene, Ducane pasará por tres etapas:

1.- Puesto que Biranne nunca le cayó demasiado bien por su forma de ser,

> As soon as Ducane found himself with the possibility of power over Biranne and in possession of discreditable facts about him, his interest gained not only in strength but in warmth.[102]

2.- Después se producirá un gran conflicto dentro de él pues aunque la ley y su deber era castigarle y arruinarle, esta idea le horrorizaba:

> I am called upon to be another man's judge (....) Ducane did not see how he could let Biranne off. The idea of ruining him, of wrecking his career, of involving him in disgrace and despair, was so dreadful that Ducane kept, with an almost physical movement, putting it away from him. But there was no alternative and Ducane knew that in a little while though not yet, he must make himself into that cold judicial machine which was the only relevant and important thing.[103]

No obstante piensa que la ley y su deber es lo correcto.

3.- Finalmente el amor y el perdón triunfarán sobre el poder y la ley. Ducane, tras estar a punto casi de perder la vida en el mar, 'verá' que a veces no se puede aplicar la ley a todo trance sino que hay que tener en cuenta las condiciones personales de cada persona. Biranne no era tan malo. Además perdería su empleo, iría a la cárcel y no se podría reconciliar con su ex-mujer Paula y con sus hijos, los gemelos Edward y Henrietta. Paula y los niños le necesitaban. Ducane, si actuaba movido por la ley y el deber, no solucionaría nada sino que las consecuencias serían más bien negativas.

Por lo tanto hay una crítica al poder y a la ley que en algunos casos debiera sustituirse por el amor y el perdón. También hay una crítica al hecho de querer buscar teorías y formas mediante la repetición de la palabra "seek". Cuando Ducane está debatiéndose entre la vida y la muerte pensó:

> If I ever get out of here I will be no man's judge. Nothing is worth doing except to kill the little rat, not to judge, not to be superior, not to exercise power, not to seek, seek, seek. To love and to reconcile and to forgive, only this matters. All power is sin and all law is frailty. Love is the only justice. Forgiveness, reconciliation, not law.[104]

Un poco más adelante ya en términos de perdón hacia Biranne le dice:

> I'll keep quiet about everything if you will at least try out the possibility of returning to Paula (.....) I remember your saying damn my duty and I think now you were quite right, or rather there is another sort of duty. I don't want to wreck your life, why should I? It wouldn't help poor Claudia or poor Radeechy. And as for the processes of law, human law is only a very rough approximation

> to justice, and is far too clumsy an instrument to deal with the situation that you´re in.[105]

Finalmente en el caso del suicidio de Radeechy no le nombrará a él para añadir más detalles.

Aunque juez, la situación de juzgar a los demás le había parecido horrible y esto lo relacionaba con Jessica, puesto que tenía poder sobre ella:

> At this point Ducane began to think about Jessica(.....)the whole situation of "judging" was abhorrent to him. He had watched his judges closely, and had come to the conclusion that no human being is worthy to be a judge. In theory the judge represents simply the majesty and the impartiality of the law whose instrument he is. In practice, because of the imprecision of the law and the imperfection of the man, the judge enjoys a considerable area of quite personal power which he may or may not exercise wisely.[106]

Ducane desconfía de los jueces y se da cuenta de que el que impone leyes, al situarse en una posición de poder, si este poder no se ejerce correctamente puede llegar a corromper; sin embargo se da cuenta de que lo más positivo es el amor.

Ducane también ejercía poder sobre McGrath, que estuvo chantageando a Radeechy y esto le hizo también recordar el poder que ejercía sobre Jessica, que se hace así misma esclava de John:

> And his faintly excited sense of having power over McGrath put him in mind of another person over whom he had power, and that was Jessica.[107]

Pero a veces negaba este poder sobre ella para así no instruirla y esto le hacía sentirse culpable:

> As soon as he sensed his great power he shut his eyes to it, and herein was guilty of an insincerity more grave than that of the aesthetic promiscuity atributed to him by Jessica. This denial of his power was a mistake. John ought to have been bold to instruct Jessica.[108]

No quería comprometerse demasiado con ella puesto que no estaba enamorado y no quería que ese compromiso supusiera una atadura más fuerte.

Ducane en realidad ejercía autoridad natural sobre todos los que tenía a su alrededor incluyendo a la ex-esposa de Biranne, Paula, que terminará confesándole que sigue enamorada de su ex-marido. Dice Mary, amiga de Paula, a Ducane:

She is terrible fond of you and you've got authority with her too. Well you have with all of us, well you have it with all of us.[109]

6.2.4.4.- LA ATENCIÓN AL MUNDO EXTERIOR COMO CAMBIO MORAL

Jessica, como les sucede a muchos de los personajes de Murdoch, finalmente 'verá' y se dará cuenta del error en el que estaba. Esto será debido a la unión de dos circunstancias:

1.- El hecho de conocer a Willy, al que cuenta sus sufrimientos con Ducane. Willy le aconseja que deje libre a Ducane, si tanto le quiere:

> Think about the virtue that you need and call it generosity (.....) There is no merit, Jessica, in a faithfulness which is poison to you and captivity to him. You have nothing to win except by losing. You wish to act out your love, to give it body, but there is only one act left to you that is truly loving and that is to let him go. Put all your energy into that and you will win from the world of the spirit a grace which you cannot now even dream of (.....) we are not good people, and the best we can hope for is to be gentle, to forgive each other and to forgive the past.[110]

Ante estas palabras, Jessica:

> *noticed* Willy, and although she was scarcely aware of this, simply being forced to see something in the world other than Ducane had done her good (....)she had felt a very definite desire to see him again.[111]

2.- Jessica recibió una carta de Mcgrath donde éste incluía una carta de amor que Kate había escrito a John:

> So John, the conscientious puritanical John, the just and righteous John (....) had coldly lied to her (.....) She was a danger to his new-found happiness(....)[112]

Al final de la novela nos encontramos a Jessica en busca de Willy y queda abierta la posibilidad de que se unan.

6.2.4.5.- PASADO, PRESENTE Y FUTURO EN LAS RELACIONES AFECTIVAS

Cada una de las tres mujeres protagonistas representa el pasado, presente y futuro respectivamente. Paula simboliza el encuentro y la reconciliación con su obsesivo

pasado donde, por accidente y en una pelea de celos Biranne, su esposo, rompió un pie al que por entonces fue brevemente amante de su esposa. Luego Eric, su amante, y Paula, se separaron y Biranne pidió el divorcio:

> I have never believed in remorse or repetance. But one must do something about the past. It doesn´t just cease to be. It goes on existing and affecting the present, and in new and different ways, as if in some other dimension it too were growing.[113]

Cuando finalmente consigue hacer las paces con el pasado y reconciliarse con Biranne, Ducane, utilizando el simbolismo de Platón del mito de la caverna le dice:

> Paula, you´re out in the sun again.[114]

Kate representa el presente y los placeres que éste conlleva, tanto a nivel afectivo como de sensaciones bellas. Muchas veces se la describe rodeada de sensaciones tales como olores o la visión de bellos paisajes:

> Kate was thinking how wonderfully cool the water goes on feeling upon my uncles, a marvellous feeling of something good caresing somehing warm.(....) and what an intense heavenly blue the sea is(....)How I should like to swim in the *colour* of that sea(.....) Kate picked up her Spanish basquet(....) The warm morning air enfolded them, thick and exotic after the cool of the house, full already of smells and textures(....) [115]

Mary representa la esperanza en el futuro. Tras haber sufrido la muerte de su marido en un accidente de coche, de la cual se sigue considerando culpable, piensa en su futuro con Willy, aunque finalmente y tras ser rechazada por éste debido a su impotencia, se enamorará y casará con Ducane:

> Mary was thinking, suppose I were to marry Willy and take him right away? The idea was vage, wonderful, with its sudden suggestion of purpose(. . .) Perhaps there is a grace of the gods which sends joy. Perhaps indeed they are the same thing and another name for this thing is hope.[116]

En cierto sentido Mary quería ayudar a Willy. Como Ducane, su existencia la basaba en ayudar a la gente. Volverá al pasado al contar a Ducane todo su sufrimiento y así lo superará con un futuro prometedor. Ducane y Mary son dos almas gemelas:

She assured him somehow of the existence of a permanent moral background. He thought, she is under the same orders as myself.[117]

6.2.4.6.- SIMBOLISMO SEXUAL

Resulta interesante cierto simbolismo sexual cuyos protagonistas son los cucos. Estos pájaros parodian el comportamiento erótico de las respectivas parejas: De las primeras veces que vemos solos a Kate y a Ducane paseando, éste piensa durante el trayecto:

> We've nearly reached the wood, we've nearly reached the wood. The first shadows fell across them, the cuckoo uttered from farther off his crazed lascivious cry.[118]

Vemos como en cierto sentido simbolizan el carácter de infidelidad conyugal en los seres humanos. Cuando Kate descubre que Ducane estaba saliendo con Jessica,

> Tears dropped off her sun-warmed cheeks on to the dry hay. The bird in the wood cried out, hesitant and hollow, *cu-cuckoo, cu-cuckoo.*[119]

En un diálogo entre Kate y Ducane éste se siente algo deprimido por el conflicto moral que se le plantea al estar entre dos mujeres, Jessica y Kate. Al ver que aparecen volando dos cucos esta es la conversación que mantienen. Kate habla en primer lugar:

> 'Crazy birds, do they think about nothing but sex? Chasing each other all day long and no responsabilities. Do you think they spend the nights together too?'
> 'Copulation is a daytime activity in birds. At night they are quiet. Unlike human beings'.
> 'I adore when you sound so pedantic. Tell me, why are cuckolds called after cuckoos? That's one bit of ornithological information I can't ask the twins for!,
> 'Something to do with eggs in other's people nests, I suppose.'
> 'Yes, but then the lover ought to be the cuckoo, not the husband.'
> 'Maybe it's a past participle. Cuckoo-ed.'[120]

Hemos visto como Kate pregunta a Ducane por qué a los cornudos, como sería Octavian, marido de Kate, o Martin, marido de Antonia en *A Severed Head*, se les llama también cucos, a lo que Ducane ha contestado de forma un tanto científica.

Aquí es Ducane el que está engañando a Kate y Jessica, que no saben hasta más tarde la existencia de la una con respecto a la otra. Por otro lado en *A Severed Head* el amante cornudo es Palmer, pues su amante Antonia está manteniendo al mismo tiempo

una relación secreta con Alexander, el hermano de su marido. Martin, al igual que Octavian, son los maridos cornudos.

Al regreso de dos semanas de vacaciones con Octavian en Tanger donde Kate había pasado la mayor parte del tiempo en la cama con Octavian pues

> hot climates affected Octavian like this. Indeed, she had to admit, they affected her like that. Octavian could hardly wait[121],

a Kate le divertía el pensar que si Ducane se llegaba a enterar de ello se sentiría no solamente celoso sino muy sorprendido.

> We're as bad as those cuckoos (.....)only of course we're monogamous and good, while they're polygamous and bad![122]

reflexiona Kate, sintiendo que está engañando algo a Ducane, que piensa equivocadamente que su relación con su marido no es precisamente apasionada.

Por otro lado se parodia la situación freudiana de que casi todo en la vida parece tener una causa sexual, presentándonos la declaración del hedonista Octavian de que

> sex comes to most of us with a twist.[123]

6.2.4.7.- HOMOSEXUALIDAD

En esta novela aparecen dos personajes homosexuales: Theo, hermano de Octavian, y Fivey, el chófer de Ducane. El cómico y ligero tratamiento de las relaciones entre Theo y el adolescente Pierce por un lado y entre Fivey y su superior Ducane por otro, hace que el lector sea incapaz de categorizar a estos individuos simplemente como homosexuales.

Sus personalidades son mucho más complejas que los estereotipos sobre los que están basados y tienen una vida propia con una historia que va mucho más allá de las meras identidades sexuales. Lo mismo ocurre con la pareja de homosexuales Simon y Axel en *A Fairly Honourable Defeat.*

6.2.5.- *A SEVERED HEAD* (1961)

Esta novela, cerrada en el sentido en que todos los personajes confluyen en el mismo núcleo central, se basa principalmente en el comportamiento sexual y social de sus personajes y en la forma en que sienten que sus vidas están atrapadas por fuerzas que funcionan por debajo de su conocimiento o elección consciente. Muchas veces se actúa por impulsos cuyo origen se desconoce, por ejemplo cuando Martin, después de que se ha lanzado violentamente sobre Honor y le ha abofeteado fuertemente, se disculpa mediante una carta en estos términos :

I cannot think what came over me.[124]

Esta idea está relacionada con la que, según Jack Turner, forma uno de los temas de la novela: traer conscientemente a primer plano nuestro inconsciente. Éste se nos muestra mediante sueños que tiene Martin, el psicoanálisis de Palmer, que aquí queda ridiculizado, pero preferentemente mediante el comportamiento externo de los personajes. Aquí habría que añadir que no solamente esta novela enfatiza nuestro inconsciente sino nuestros pensamientos y deseos conscientes, que muchas veces no llevamos a la práctica y ni siquiera expresamos debido al super-yo, en términos freudianos, o convencionalismos o reglas sociales que muchas veces se transforman en principios morales.

Comparto la opinión de Murdoch de que somos mucho más raros de lo que aparentamos ser. Este inconsciente o consciente no expresado o llevado a la práctica en esta novela se percibe a través de las ideas de Freud.

Los personajes de esta novela frívolamente dan rienda suelta a la mentira, la hipocresía , el adulterio, el incesto, y toda una serie de corrupciones siempre envueltas en una cálida sonrisa y en un deseo, a veces fingido, a veces sincero, de que la víctima se recupere rápidamente. Hay nueve relaciones heterosexuales posibles entre los tres hombres, Martin, Palmer, Alexander; y las tres mujeres, Antonia, Georgie, Honor; ocho de ellas llegan a tener lugar, y la que falta, Alexander-Honor, se compensa por un indicio de homosexualidad en la relación de Palmer y Martin, siendo la anarquía moral la que impera en estas relaciones.

El psicoanalista Palmer, más que actuar como árbitro moral, con la ayuda de la jerga psicoanalítica, su enseñanza de que todo está permitido y su situación privilegiada,

es uno de los principales instigadores en el continuo cambio de parejas. Esta novela nos está enseñando que el psicoanalista no puede determinar el comportamiento ético.

6.2.5.1.- EL CONCEPTO DE 'LA MÁQUINA'

Éste es un concepto que se repite a lo largo de casi todas las novelas de Murdoch. Para facilitar la comprensión de este concepto hablo en general en este apartado al ser *A Severed Head* una de sus novela donde este concepto se ve plasmado y para facilitar la comprensión de sucesivas novelas en las que se utiliza este concepto. Pese a que estamos analizando *A Severed Head* considero que es importante aludir aquí a otras novelas para ver la similitud de este concepto en todas ellas y para evitar la brevedad de este apartado al introducirlo en el análisis de cada novela.

Murdoch describe estos aspectos de comportamiento sexual y social en el que casi todos los hombres son similares y habla de este mecanismo similar o 'machinery': Iris Murdoch frecuentemente usa esta palabra para describir estructuras o patrones reconocibles de comportamiento humano, donde impera el egoísmo y la búsqueda de consuelo.

Según D.W. Jefferson en su artículo de 1984 "Iris Murdoch and the Structures of Character", el psicoanalista Palmer Anderson, de *A Severed Head*, que se ha apropiado de la esposa de Martin, le sugiere por medio de su charla psicológica, que podrá soportar la situación simpatizando con su rival y aceptándole, es decir, ajustándose a la situación como consuelo. Nos da una de las mejores descripciones de la mente humana, que actúa de forma mecánica:

> The psyche is a strange thing(....) and it has its own mysterious methods of restoring a balance. It automatically seeks its advantage, its consolation. It is almost entirely a matter of mechanics, and mechanical models are the best to understand it with.[125]

La idea de Palmer nos resulta absurda y poco seria pero Murdoch en *The Sovereignty of Good* nos dice prácticamente lo mismo con expresiones similares :

> The psyche is an historically determined individual relentlesly looking after itself. In some ways it resembles a machine; in order to operate it needs resources of energy, and it is predisposed to certain patterns of activity.[126]

En su mismo libro de filosofía moral nos dice también sobre el 'mecanismo' que

> It is an attachment to what lies outside the fantasy mechanism, and not an scrutiny of the mechanism itself, that liberates. Close scrutiny of the mechanism often merely strengthens its power. 'Self-knowledge', in the sense of a minute understanding of one´s own machinery, seems to me, except at a fairly simple level, usually a delusion. A sense of such self-knowledge may of course be induced in analysis for therapeutic reasons, but the 'cure' does not prove the alleged knowledge genuine. Self is as hard to see justly as other things.[127]

Y uniendo la última frase del texto anterior donde Murdoch nos dice que es difícil conocernos a nosotros mismos, más adelante nos dice, siguiendo con la idea de nuestra naturaleza mecánica, que

> We are largely mechanical creatures, the slaves of relentlessly strong selfish forces the nature of which we scarcely comprehend.[128]

En su artículo de 1956 *Knowing the Void* también Murdoch hace alusión a estas 'fuerzas mecánicas' por las que nos dejamos llevar y que no desaparecen hasta que nos hacemos buenas personas :

> Until we become good we are at the mercy of mechanical forces.[129]

Este concepto de la máquina que Freud comparte con Murdoch, por lo tanto nos dice que los hombres se mueven por intereses egoístas y que el origen de este egoísmo es oscuro.

Murdoch también nos dice que

> an unexamined sense of the strength of the machine is combined with an illusion of leaping out of it.[130]

Murdoch en esta última frase nos quiere decir que es muy difícil salir de esta 'máquina' y aunque queramos salir de ella es mera ilusión puesto que sólo los santos lo consiguen. Al menos el intentarlo nos puede ayudar a acercarnos un poco al bien, aunque sea momentáneamente.

En *An Unofficial Rose*, el recientemente viudo Hugh Peronett también alude a la mecánica de la obsesión que tiene con respecto a la escritora de novelas policiacas Emma Sands, de la que está enamorado aún sabiendo que su mundo moral es diferente al de ella

> he found that Emma Sands occupied a new and significant place(.....)knew even something of the mechanics of this tiny obsession(...).[131]

Según D. W. Jefferson, en el artículo citado anteriormente, el funcionamiento de 'la máquina' que todos llevamos puede afectar no sólo a la estructura del carácter individual o proceso mental de una persona sino a las relaciones con otros que este individuo puede desarrollar.

En *The Sacred and Profane Love Machine*, el protagonista Blaise, al enfrentarse con el dilema moral causado por sus relaciones adúlteras con Emily mientras que al mismo tiempo quiere a su esposa Harriet, forma también parte de su 'machinery', en la que se encuentra atrapado :

> Sometimes, reviewing his dilemma, Blaise felt that the thing he resented most of all was the loss of his virtue(.....)Blaise mourned for this lost goodness. He was condemned to live in a sinful state, although his mind did not consent to sin and rejected it(....)Much of the machinery was painfully clear, but irrelevant. The agonising fact was that he could not now be good because he had to go on and on acting a bad role, it was as simple as that; even though he so often and so frenziedly felt the role to be entirely alien.[132]

La palabra 'alien' es bastante significativa pues implica el misterioso funcionamiento de nuestra psique y lo ajeno que muchas veces nos resulta al no poder controlarlo. Las consecuencias de la infidelidad de Blaise afectan a varias vidas, incluyendo la de su hijo adolescente David, que también expresa sus sentimientos en términos relativos a 'la máquina' :

> Oh, if I could take my mother away and never know of these dealings again. But it was impossible, the machine would go on and on and nothing would stop it.[133]

Para Felix, de *An Unofficial Rose* el hecho de que Ann, queriéndole, se niegue a aceptarlo, lo considera negativo:

> That he should be almost mechanically renounced with the renunciation of her own will seemed to him too cruel. He was to be destroyed, with her, by the sheer overbrimming existence of the absent Randall.[134]

Solamente prestando atención a lo que yace fuera de la 'máquina' se puede salvar a los seres humanos de que sean completamente controlados por su maquinaria psíquica. Por ejemplo, Michael Meade de *The Bell* es atrapado en este mecanismo de culpabilidad y arrepentimiento y lo mismo le ocurre a Rupert y a Morgan de *A Fairly Honourable Defeat*.

En su libro de filosofía moral *The Soveregnty of Good*, dentro del capítulo *On God and Good*, Murdoch dice que Freud hizo un importante descubrimiento acerca de la mente humana que "might be called a doctrine of original sin." Murdoch describe esta doctrina diciendo que

> Freud takes a thoroughly pessimistic view of human nature. He seeks the psyche as an egocentric system of quasi-mechanical energy, largely determined by its own individual historia, whose natural attachments are sexual, ambiguous and hard for the subject to understand or control(....)Objectivity and unselfishness are not natural to human beings.[135]

Por el interés de Murdoch en este mecanismo general de los seres humanos más que en cada individuo en particular, se le podría llamar a esta novela mítica. De hecho Murdoch, pese a su reticencia a crear novelas míticas pues limitan la identidad de los personajes, considera a esta novela como un mito, donde la forma ha absorbido en cierto sentido la identidad de cada personaje:

> (....)one isn't good enough at creating characters. One starts off-(.....)hoping(.....)that a lot of people who are not me are going to come into existence in some wonderful way. Yet often it turns out in the end that something about the structure of the work itself, the myth as it were of the work, has drawn all these people into a sort of spiral, or into a kind of form which ultimately is the form of one's own mind(.....)Mith is(.....)not altogether the enemy. It should be present too. It's perhaps the thing which at the moment one should guard to against giving in to(.....)I think(....)*A Severed Head*, probably represents a giving in to the myth.[136]

Vemos como hay una impotencia humana frente a la incomprensión del 'mecanismo', lo que apoya el pensamiento de Murdoch de que no somos libres del todo. Sin embargo, como veremos especialmente en sus últimas novelas hay una serie de personajes buenos que intentan salir de este mecanismo siendo objetivos para hacer pronunciamientos acerca de la verdad. Esto es lo que dice Stuart Cuno de *The Good Apprentice*:

> Being objective is being truthful, making right judgements is a moral activity, all thinking is a function of morality.[137]

6.2.5.2.- LA ATENCIÓN AL MUNDO EXTERIOR COMO CAMBIO MORAL

El tema de la percepción es básico en esta novela pues Martin pasará por un proceso por el que irá dejando su mundo de fantasía y aprenderá a ver la realidad.

Debido a la dificultad del argumento pasaré seguidamente a resumirlo: El anglo-irlandés Martin Lynch-Gibbon, licenciado en Historia del Arte y heredero de unas poderosas bodegas, casado con una mujer mayor que él y que compara a veces con su madre, mantiene secretamente una relación adúltera con la joven Georgie. Su mujer, Antonia, se enamora del psicoanalista americano Palmer Anderson por el que Martin siente un obsesivo interés ya que, aparte de ser amigo suyo, le admira. Antonia le hace pública a Martin su situación adúltera con Palmer y se va a vivir con él sin perder el contacto con Martin. Más tarde la amante de Martin, Georgie, se compromete brevemente en matrimonio con el hermano de Martin, Alexander, pero después intentará suicidarse y envía a Martin su cabellera como símbolo de ese intento de suicidio. Martin se sentirá fuertemente atraído por Honor Klein, la hermanastra de Palmer, la persigue hasta Cambridge y descubre que ella y Palmer tienen una relación incestuosa.

Pero el gran golpe para Martin ocurre cuando Antonia le revela que lleva manteniendo una relación amorosa con el hermano de Martin, Alexander, por mucho tiempo, incluso antes de que se hubiera casado con Martin, sintiéndose éste en una situación totalmente secundaria y periférica con respecto a la historia de su vida , donde siempre se había considerado el centro. Por lo tanto, al revelarle Antonia lo que ella hace, destruye la evaluación de su pasado, forzándole a darse cuenta de su propia existencia en la periferia de la vida de otras personas. Por ejemplo comprenderá que el compromiso de Alexander con Georgie en cierto sentido no tiene que ver nada con él sino con los celos de Alexander hacia Palmer, el cual le ha reemplazado en su relación con Antonia, y Alexander como revancha ha seducido a Georgie, la cual no es correspondida por Martin como ella quisiera, aunque sus sentimientos siguen dirigiéndose hacia Martin.

Este hecho le fuerza a Martin a 'ver' a los demás que hay a su alrededor y darse cuenta que ellos también son los protagonistas de sus propias historias y donde él sólo es un elemento secundario.

Ya vimos como Jake Donaghue de *Under the Net* pasa por este mismo proceso. Algo similar también le ocurre a Edmund de *Italian Girl*, siendo los tres narradores en primera persona, considerando Murdoch a cada uno de ellos como:

> a poor, rather gullible, confused man stumbling on from one awful blow to another.[138]

En este sentido Murdoch utiliza la repetición, recibiendo Martin primero un golpe con la noticia de Palmer y después con la de Alexander, ambos involucrados con su esposa, Antonia.

Por otro lado, irónicamente, una vez que Martin se ha enamorado de Honor, nos dice irónicamente : "I could not *see* Georgie any more", como si la hubiera 'visto' antes. Como ya se sabe, al poner Murdoch la palabra 'see' en cursiva expresa preferentemente la capacidad del ser humano de olvidarse de uno mismo y tratar de comprender el mundo que le rodea. Aquí, aparte de este sentido tiene el sentido original de encontrarse con alguien.

Según Jack Turner, Martin será castrado simbólicamente dos veces por Antonia, su esposa. Mediante estos dos golpes, ('blows', según Todd), Martin comprende, 've' su situación periférica real y está más preparado para redimirse junto a Honor, aunque esta unión final no garantiza al lector que vaya a triunfar pero al menos Martin lo va a intentar. Honor le dice a Martin :

> Return to reality(.....)your love for me does not inhabit the real world(....)As real people we do not exist for each other(.....)You are living on dreams.[139]

y él piensa

> She could not regard me as an equal.[140]

Sin embargo, Martin enamorado le dice:

> Only see me a little(....)I feel certain that this thing which has been shivering and trembling between us in this half an hour is a real thing. Do not kill it. That is all I ask.[141]

A través de su derrota, paradógicamente ha triunfado. En primer lugar al deshacerse de su relación enfermiza con respecto a Antonia, y posteriormente al madurar y comprender los problemas de los otros.

Hablando de percepción aparece el símbolo de la niebla para expresar la ceguera y confusión de los personajes. Lo mismo sucede en *The Time of the Angels*. Martin paseando por Londres dice:

> I cannot see, I cannot see.[142]

Hablando de virtud, en la novela, aunque parezca lo contrario, hay cierto moralismo en el sentido de que el mal comportamiento resulta absurdo, como en el caso de Palmer, Alexander, Martin o Antonia y produce malestar general. Se puede decir que Martin pasa por tres etapas :

En la primera tiene un comportamiento inmoral y egoísta donde está ciego moralmente, por ejemplo con Georgie.

Posteriormente se le castiga y se le ridiculiza por medio de las desagradables sorpresas que recibe con respecto a su esposa Antonia: Antonia se va a vivir con Palmer y le confiesa su adulterio con él. Más tarde Antonia le comunica su relación adúltera con Alexander incluso antes de casarse con Martin.

Finalmente Martin comprende que su matrimonio con Antonia, por lo tanto, nunca existió:

> No marriage is ever right but I believed in ours. Now you tell me it never was. I haven't even got the past left.[143]

y aprende la lección. Ahora dejará de adoptar la actitud plácida, servil y enfermiza que adoptó con Palmer y Antonia y, como Jesucristo con los mercaderes del templo a los que echa con violencia del templo para defender su casa y la de su Padre, Martin ahora también defiende sus derechos al no perdonar a su hermano Alexander, y cuando Antonia le propone empezar el trío de nuevo pero sustituyendo ahora a Palmer por Alexander, Martin le dice :

> *You make me feel ill(...) From now on you're only having one of us.*[144]

Martin con Honor aprenderá a ver a una mujer no como objeto de posesión o refugio materno sino como a un ser independiente, aunque, como ya se dijo, sentirá algo de misterio hacia esa relación, donde parece que Honor es superior, y queda abierta la posibilidad de si serán felices en el futuro.

Lo importante para Murdoch es el hecho de que en Martin se produce una mejora moral. Martin aprende, hace un esfuerzo por ver, progresar, ser mejor, a pesar de lo difícil que es, mostrándonos lo que Murdoch dice en *The Sovereignty of Good* :

> virtue is the attempt to pierce the veil of selfish conciousness(.....)It is an empirical fact about human nature that this attempt cannot be entirely succesful.[145]

Parece ser que Murdoch nos está diciendo que, como no hay Dios ni Freud tampoco es un Dios, la única solución que nos queda es mejorar moralmente para tratar de acercarnos al Bien .

6.2.5.3.- INCESTO

El tema del incesto, que aparece reflejado en esta novela, es una constante en muchas de sus novelas. Según el diccionario de la R.A.E., incesto es la relación carnal entre parientes dentro de los grados en que está prohibido el matrimonio, y el complejo de Edipo que fue descubierto por Freud, se define como la inclinación sexual del hijo hacia el progenitor de sexo contrario, acompañado de hostilidad hacia el del mismo sexo. Refiriéndose a las hijas se denomina complejo de Electra. Según la *Gran Enciclopedia Larousse,* la universalidad del complejo de Edipo está relacionada con la de la prohibición del incesto, es decir, la prohibición de éste es fundadora del complejo de Edipo. Según Freud, el incesto se desea inconscientemente.

Según la teoría de Freud en *Religion*, algunas personas no han superado ciertos problemas que aparecieron en su infancia y que se desconocen. Esto es lo que parece ocurrirle a Martin, un ser neurótico:

> (.....)has either failed to get free from the psycho-sexual conditions that prevailed in his childhood or he has returned to them(.....)Thus incestuous fixations of libido continue to play (or begin once more to play) the principal part in his unconscious mental life.[146]

Palmer comete incesto con su hermanastra Honor Klein.Cuando Martin va a ver a Palmer después de la escena de incesto que ha presenciado, le dice :

> I don't disapprove of incest. I don't think that you are commiting any sin by embracing your sister: that is, not any sin that arises from the fact that she's your sister.[147]

Pero la realidad, como Palmer le dice, no es que no lo apruebe sino que siente un profundo horror

Martin por su cuenta trata después de conocer más datos acerca del incesto visitando la biblioteca pública y leyendo leyendas japonesas y libros de literatura psicológica y de mitología. Por medio de ésta averigua la gran frecuencia de matrimonios entre hermanos, particularmente entre dioses y reyes, todo ello para que finalmente se le representara en su mente la figura de Honor

> aloof, frightening, sacred, and(.....)taboo.[148]

Por otro lado Morgan, de *A Fairly Honourable Defeat* tendrá una relación incestuosa con su sobrino Peter, hijo de Hilda y Rupert. Cuando Morgan y Peter hablan sobre el amor, Peter comenta :

> You are my mother´s sister but that´s what´s so marvellous. You´re like my mother and yet you´re quite different. That makes you perfect.[149]

Peter espera poder experimentar con Morgan la perfecta gratificación del amor incestuoso que siente hacia su madre, Hilda, aliviando así el dolor Edípico al tomar a Morgan como una madre sustituta.

Otra situación de incesto se produce en *The Bell* entre la novicia Catherine y su hermano Nick.

6.2.5.4.- LAS FIGURAS PARENTALES

Martin llevaba manteniendo una relación enfermiza con respecto a su esposa Antonia, mayor que él, pues encontraba en ella protección de madre, y ella, también de una forma enfermiza, sentía hacia él ternura maternal. Aquí aparece el desarrollo de ciertas teorías de Freud, que quedan satirizadas por medio de las fijaciones de Martin en cuanto a su relación con Antonia y Palmer. En realidad toda la novela, según Jack Turner en *Murdoch versus Freud*,

> is the most obvious example of her use of Freud´s ideas to energize satire at his expense.[150]

Hay múltiples ejemplos que ridiculizan la relación entre Antonia y Martin, que es equivalente a la relación entre madre e hijo. Como Palmer le dice:

> you have been like a child to Antonia and she a mother to you.[151]

Martin expresa así lo que siente con respecto a la pérdida de Antonia :

> The loss of Antonia seemed like the imposible loss for ever of all warmth and all security. (.....) it was evident to me that I had not yet accepted that I had lost her(....)I imagined myself, ultimately and safely, at home in her arms.[152]

Martin además describe el semblante de su esposa como tierno, vivo y maternal.

Pero no sólo ve Martin la imagen de una madre en Antonia sino que ve también la de un padre reflejado en Palmer. En una carta que Martin escribe a Honor y que ésta nunca llega a recibir le explica esta relación :

> (....) the particular role which Palmer and Antonia have played towards me, and with which I have so readily cooperated. I mean of course the role of parents. It was I fear, not by chance that I married a woman considerably older than myself; and when that woman turned her affections toward a yet older man, to whom I was already related in a quasi-filial manner, the stage was set for the regression to the situation of a child.[153]

Anteriormente ya le había dicho Honor Klein seriamente :

> While you are all so soft nothing can be clear. It seems to me now that you do not really want your wife back after all(.....)If you want to let them steal your mind and organize you as if you were an infant I suppose that is your affair.[154]

Casi al final de la novela, cuando Martin ha regresado de nuevo a su hogar con Antonia, se siente preocupado por la prolongada ausencia de ésta:

> The quality of the anxiety brought back to me my frantic distresses as a child about any prolonged absence of my mother.[155]

Y una vez que Antonia le comunica a Martin la relación adúltera que lleva manteniendo con Alexander, hermano de Martin, cuando Martin le responde que desde ahora sólo va a tener a Alexander, Antonia le contesta en estos términos:

> Be rational, my dearest Martin, my child.[156]

Por otro lado Martin siempre vio en su hermano Alexander el sustituto de su madre y por eso ahora casi no puede creer que le haya estado engañando con su esposa Antonia:

(.....)he in whom, more than any other, my mother lived again(....)[157]

En las pocas veces que se exaspera con Palmer y Antonia por querer controlar su vida , Martin exclama :

(.....) for Christ´s sake, you´re not my parents![158]

Un trío similar al formado por Palmer y Antonia en función de 'padres' y Martin de 'hijo' aparece en *Henry and Cato* en el trío formado por Henry, que adopta la posición de 'hijo' y la pareja formada por Russ y Bella que serán como sus padres. Al igual que sucedía con Antonia, Bella ha mantenido relaciones sexuales con ambos hombres, Russ y Henry:

> Of course they (Russ and Bella) were childless. They had adopted Henry, they had become his "parents"(.....)he was her pupil, her creation(.....)[159]

Edmund de *The Italian Girl,* gradualmente y sin quererlo se verá envuelto en el drama familiar edípico. El origen de este complejo en Edmund está asociado, según Rabinovitz en *Irish Murdoch* (1976), con el absoluto dominio ejercido por su madre recientemente fallecida durante la niñez de Edmund; por esto busca alivio maternal en todas las sirvientas, las casi indistinguibles chicas italianas que van apareciendo por su casa durante toda su infancia y adolescencia y que se hacen llamar por el mismo nombre, Maggie, y que también actúan como su madre. Edmund se siente culpable porque todavía no ha superado su complejo de Edipo. Para superarlo deberá "ver" a Maggie, la última chica italiana, no como a una madre sino como a una mujer que le puede ofrecer su amor dentro de una relación normal de pareja y que Edmund acepta.

Peter, de *A Fairly Honourable Defeat*, también busca en la relación con su tía Morgan a una madre sustituta.

Mientras que Peter, Edmund y Martin muestran un comportamiento parecido, como acabamos de ver, en *Black Prince*, Julius, la hija del escritor Arnold Baffin, tiene complejo de Electra si apelamos a los términos freudianos, y buscará también a un sustituto de su padre, encontrándole en el también escritor Bradley Pearson.

Según Turner, en su libro ya citado, otra lectura de la relación entre Martin y Honor podría reflejar al mismo padre de Murdoch (Martin), poniendo de esta forma a Murdoch (Honor) en el escenario edípico perfecto.

Por otro lado la misma Honor podría ser el símbolo del padre de Murdoch, ya que ambos eran judíos y en el sueño de Martin el padre es también descrito como judío.

6.2.5.5.- ADULTERIO, DEPENDENCIA Y RELACIÓN PODER-ESCLAVITUD

En principio vemos como Martin, equivocadamente, asegura al lector de su situación dominante en su matrimonio:

> In almost every marriage there is a selfish and an unselfish marriage(.....)In my own marriage I early established myself as the one who took rather than gave.[160]

Irónicamente, cuando su esposa Antonia llega a casa, ésta le anuncia que quiere divorciarse para poderse casar con Palmer.

Una vez que Antonia se va a vivir con Palmer, Martin seguirá adoptando una actitud un tanto enfermiza desde un punto de vista afectivo-sexual ya que a pesar de que Antonia le deja públicamente por Palmer, que se convertirá en su amante, Martin sin embargo no quiere decirle a ella que él también tiene una amante, Georgie. Martin ahora tendría todo el derecho de estar con Georgie puesto que Antonia está con Palmer. Por el contrario, aun pidiéndole Georgie que hagan pública su relación, Martin le responde que por no hacerle daño a Antonia, prefiere que esa relación siga en secreto. Le dice a Georgie:

> It would hurt Antonia so if she knew. And the least I can do is make things easy for her.(.....)I´m in their power.[161]

Esto es irónico pues parece como si fuera ella la víctima cuando el que ha sufrido más es Martin. Es enfermiza la actitud tan benevolente que adopta al permitir amigablemente que su mujer tenga relaciones con otro.

Hay una escena llena de ironía en la que Martin actúa como el recadero de ambos llevándoles vino a su alcoba. Les dice en broma :

> Here I am bringing you wine in bed. Instead of which I ought to be killing both of you.[162]

Como Honor objetivamente y también irónicamente le dice:

> You are heroic, Mr Lynch-Gibbon. The knight of infinite humiliation. One does not know whether to kiss your feet or to recommend that you have a good analysis.[163]

Anteriormente ya le había dicho seriamente :

> While you are all so soft nothing can be clear. It seems to me now that you do not really want your wife back after all(....)If you want to let them steal your mind and organize you as if you were an infant I suppose that is your affair.[164]

La actitud enfermiza de Martin queda también reflejada en la dependencia que tiene hacia su esposa Antonia hasta el punto que no rechaza su amor aunque tiene relaciones sexuales con Palmer :

> I may yet need your help; and I would be a fool to be indifferent to having, still now, your love.[165]

Resulta irónico que Palmer, cuando tanto él como Antonia se enteran de la relación que Martin mantiene con Georgie, le diga a Martin :

> Antonia has a right to hear from you on this,[166]

ya que la misma Antonia lleva manteniendo una relación secreta con el hermano de Martin, Alexander. La misma Antonia sarcástica e hipócritamente le dice :

> How *can* you have told such lies?(.....)It did distress me terribly that you deceived me[167]

Se hace la víctima falsamente. Antonia pretende que todos los hombres estén a sus pies. Quiere tener amante y no perder a su marido. En otras palabras, lo que pretende es que su marido se convierta en amante. Le dice a Martin :

> Dearest Martin, come round again to see us tonight after dinner, will you, please ?(.....)Darling, you will often see me alone, won't you, in the time to come?[168]

Pero Palmer, al igual que Antonia, al acusar también a Martin de su secreta relación con Georgie es otro hipócrita, ya que predica el no mentir y él mismo lleva manteniendo una relación secreta con su hermanastra Honor. Cuando Martin descubre este hecho le suplicará a Palmer que lo oculte a Antonia, cosa que hará aunque,

paradógicamente, el castigo de Palmer radica en que piensa que Martin se lo ha revelado a Antonia.

Aunque a Martin se le pudiera considerar mentalmente normal puesto que la visión de Palmer y Honor tiene lugar antes del sueño de Martin en el que Honor se funde con Rosalind, hermana de Martin, al abrazar a éste, y por lo tanto este sueño pudiera haber sido meramente una influencia de lo que vio anteriormente, considero que tiene una cierta neurosis porque el hecho de ver a Honor en esta relación hace que Martin se sienta más atraído hacia ella :

> I could not even make out what part in my condition was played by horror of incest. I had never consciously felt any aversion from the idea of an embrace of siblings. Yet perhaps it was just this idea at work in my soul through some pattern which I could not discern which brought about this almost tangible sense of darkness. What was strange now was that this particular horror, whatever its source, was now indissolubly connected with my passion for Honor, so that it was as if the object of my desire were indeed my sister.[169]

Vemos como, por haberla visto en una relación incestuosa, a Martin se le aparece como un ser tabú y sagrado en vez de menospreciarla por ello.

Martin más adelante nos comenta acerca de Honor :

> I did not love her because incest inspired irrational horror; although, as I thought, I knew that the scene in Cambridge was something still active and scarcely touchable in my imagination, something unassimilated and dangerous. I closed my eyes and saw again what I had seen then.[170]

Por otro lado Palmer seguirá siendo hipócrita con Martin cuando le escribe una carta de despedida donde le felicita por haber vuelto con Antonia y le dice que ha actuado correctamente. Es hipócrita porque sabe que Antonia mantiene una relación adúltera con Alexander, y por lo tanto Martin nunca será feliz con ella :

> I feel sure that in returning to Antonia and mending your marriage you have done the right thing.[171]

Hay un momento de ironía en la relación entre Martin y Palmer: Cuando por primera y única vez Palmer le dice la verdad a Martin acerca de su matrimonio con Antonia. Martin contesta de forma contraria a lo que piensa, pues sabe que su relación con Antonia no funciona :

'Your marriage is over, Martin,' said Palmer. 'Why not recognize it? '
'For the first time since I met you I find you capable of stupidity'.[172]

Alexander también resulta ser cruel tanto con Georgie, a la que seduce para luego proponerle matrimonio sólo para vengarse de Antonia, que en ese momento mantenía una aventura amorosa con Palmer, como también es cruel con su hermano Martin, al que le robará a su esposa Antonia.

El matrimonio Antonia-Martin tendrá que romperse pues en realidad nunca existió. Antonia ya era amante de Alexander incluso antes de casarse con Martin. En *A Fairly Honourable Defeat* el feliz matrimonio entre Rupet y Hilda se rompe debido al adulterio entre Rupert y la hermana menor de Hilda, Morgan. En otras novelas, sin embargo, como en *The Sandcastle*, el matrimonio entre Mor y Nan triunfará a pesar de las tentaciones de Mor hacia la joven pintora Rain Carter. Ambos utilizan la razón y se dan cuenta de que deben separarse ya que Mor quiere a su mujer y ésta a él. La actitud de Mor es similar a la de Hugh de *An Unofficial Rose.*

La gran víctima es Georgie, que ama profundamente a Martin y no es correspondida. No la quiere lo suficiente al no hacer pública su relación. Según Jack Turner en *Murdoch versus Freud,* Martin considera a Georgie como su "daughter-surrogate".[173] Al no ser correspondida se verá obligada a actuar por su cuenta. No creo que en ningún momento de la novela Martin sienta un cariño paternal hacia Georgie. Martin no 've' el gran dolor que le está causando, Georgie es como una esclava para Martin y, si accede a la que luego resulta ser una falsa proposición de matrimonio por parte de Alexander, es por las ansias de libertad, de no sentirse como una marioneta con respecto a Martin.

El egoísmo de Martin con respecto a Georgie se ve reflejado cuando Martin le escribe una carta y, a pesar de que le dice que honestamente lo que puede ofrecerla "*do not know*", por otro lado le dice también :

I can only selfishly ask you to go on loving me in whatever way you can.[174]

Más tarde piensa con respecto a ella :

There is a time limit to how long a spirited young person can be kept up in cold storage. Georgie´s time must be approaching the end (.....) It was true that I didn´t want to lose her.[175]

Vemos como a Martin se le plantea un conflicto moral. Por un lado empieza a comprender que tiene que dejarla pero por otro su egoísmo se apodera de él y también quiere su amor, sabiendo que él no puede darle el suyo. La tiene como a un pájaro enjaulado. Sólo cuando se entera de que supuestamente Georgie se va a casar con Alexander, Martin siente su orgullo herido y se siente invadido por su antiguo amor hacia Georgie. Murdoch aquí nos exhibe como el ser humano por naturaleza no sabe valorar lo que tiene hasta que lo pierde.

La relación entre Martin y Georgie es equivalente a la de amo-esclava. Martin sabe que tiene poder sobre ella. Le dice Georgie con gran sinceridad y sentimiento :

> I was just stopping being free(.....)You´ve got to *see* me, Martin(.....)I´ve never been quite and entirely myself with you.[176]

Martin será cruel con Georgie hasta el final. Cuando está delante de ella y de su hermano Alexander, con quien supuestamente se va a casar, en ningún momento expresa delante de Georgie pena por perderla sino que, contrariamente le da la enhorabuena, y acto seguido Georgie no podrá controlar sus lágrimas de dolor. Antonia también llora por la pérdida de su querido Alexander. Esta es una escena donde la hipocresía impera y los verdaderos sentimientos no se expresan a pesar de que todo el mundo sabe cuales son. Después Georgie intentará suicidarse.

Por otro lado Martin, al estar tan centrado en su persona, percibe a su mujer Antonia como un objeto :

> She is like some rich gilded object over which time has cast the moonlit pallor of a gentle veneer.[177]

Y cuando se va a encontrar con Honor por primera vez en la estación de tren, piensa sobre ella :

> I don´t care what this object thinks of me.[178]

6.2.5.6.- HOMOSEXUALIDAD

> Palmer´s liaison with my wife has increased rather than diminished my affection for him.[179]

Aquí vemos otra actitud enfermiza puesto que cualquier esposo que pierde a su mujer por otro, se siente hacia éste hostil o siente recelo pero nunca simpatía. Sin embargo Martin, que ya tenía ciertas inclinaciones homosexuales hacia Palmer, al que tiene idealizado, ahora parece que se siente todavía más atraído hacia él. El lector se siente perplejo ante la actitud de Martin.

> I have never been, in the accepted sense a homosexual, but certainly my attachment to Palmer has something of this colour.[180]

En sus novelas muestra una gran penetración en la psicología masculina, especialmente al introducirse en la conciencia del personaje. Por otro lado en las seis novelas que se narran en primera persona, los protagonistas son hombres y ella ha declarado que se siente más cómoda escribiendo bajo la apariencia de un personaje masculino que femenino. En "An Interview with Iris Murdoch", por Michael Bellamy, 1976, Murdoch declaró :

> I identified with men more than women, I think (....) There is not much of a difference, really. One's just a human being . I think I'm more interested in men than women. I'm not interested in women's problems as such, though I'm a great supporter of women's liberation -particularly in education for women- but in aid of getting women to join the human race, not, not in aid of making any kind of feminine contribution to the world. I think there's a kind of human contribution, but I don't think there's a feminine contribution.[181]

Se identifica más con el hombre porque para ella éste representa mejor lo universal de la raza humana que la mujer. Por otro lado es bien conocido su apoyo a los movimientos homosexuales. Acabamos de ver como Murdoch ha dicho que no la interesa reflejar en sus novelas movimientos feministas, ella no pretende hacer novelas de mujeres sino novelas de seres humanos, donde, según ella, no es tan importante el hecho de ser mujer u hombre sino de ser humanos todos bajo el mismo destino y que debemos todos, sin diferencias, aspirar a una mejora moral.

Martin, al sentirse vencido por Antonia se queda indefenso, dócil, inseguro, y, según Turner, afeminado. En este sentido parece como si los roles de hombre y mujer en el caso de Martin y de Honor se invirtieran, Honor siendo la que lleva el poder, la fuerza intelectual y el mando masculino, y Martin, que necesita ahora cariño y ser enseñado a amar con dignidad.

En *A Severed Head* también aparece una pareja de lesbianas, Miss Seelhaft y Miss Hernshaw, la única pareja feliz en todo el libro.

El tema de la homosexualidad aparte de verse reflejado mínimamente en Martin en su relación hacia Palmer, aparece en *The Bell* en la figura de Michael Meade, en *A Fairly Honourable Defeat* en la pareja de homosexuales Simon y Axel, en Humphrey de *An Unofficial Rose* y en Theo de *The Nice and The Good*, entre otros.

El caso del sacerdote Cato con respecto a Joe de *Henry and Cato* es de interés especial porque empieza como amor filial o caritativo, es invadido por lo erótico y es incapaz de transformarse a sí mismo una vez más en amor no erótico. El aspirante a santo, el sacerdote católico Brendan Craddock, por el contrario, es capaz de transformar y purificar sus emociones con respecto al cariño que siente por Cato. Brendan comenta a Cato que el hecho de enamorarse lleva implícito cierto egoísmo. Cato fracasa en cuanto a entregar su amor desinteresadamente. Y esto es precisamente lo que caracteriza a una persona buena, amar sin esperar nada a cambio.

6.2.5.7.- EL MITO DE LA CABEZA DE MEDUSA Y EL COMPLEJO DE CASTRACIÓN

Cabe preguntarse hasta qué punto la atracción que siente Martin por Honor puede ser sana. Se muestra más enamorada de ella que nunca después de haberla visto acostada, en una situación incestuosa, con su medio-hermano Palmer:

> I could(.....)just about do with, live with, the image of Honor: an image which might however become for me at any moment altogether a Medusa. For deprived utterly of hope did not see how I could manage; and I feared like death that utter deprivation.[182]

Después de que Martin presencia la escena de incesto entre Palmer y Honor, Martin tiene un sueño en el que la imagen de su hermana se funde con la de Honor en una pista de patinaje y después esta primera imagen da lugar a una segunda donde Honor se funde con el padre de Martin. En el momento en que quiere abrazar a su hermana aparece la fundida imagen de Honor/padre de Martin con la espada Samurai que saca el padre súbitamente.

Freud en su artículo "Medusa´s Head and the Infantile Genital Organization" dice que el niño varón asume que las niñas tienen genitales iguales a los suyos y que al ver por primera vez los genitales femeninos, el niño varón se niega a creer que el pene no esté ahí; más adelante imagina que no está porque se ha castrado a las niñas. El corte de

la cabeza aculebrada de Medusa es una expresión simbólica de esa castración y de todos los temores asociados con ella.

Esos temores de los que habla Freud se refieren al temor de los hombres, en este caso de Martin, de ser castrados ellos también por las mujeres (en este caso por Honor) al sentir envidia de los genitales masculinos. El título de la novela, como otras simbólicas decapitaciones que aparecen, tales como los bustos esculturales de Alexander, especialmente el busto de Antonia, la cabellera cortada que se corta Georgie para enviársela a Martin, y Honor aparentemente decapitada al aparecer su cabeza apoyada en el borde de la ventana bajada del coche para dirigir a Martin a través de la niebla, todas ellas son alusiones a la interpretación de Freud de la historia de la Medusa.

Según Conradi y Deborah Johnson esta imagen representa el complejo de castración del propio Martin. Estas imágenes son otra "severed head". Pero en mi opinión el sueño completo también representa las teorías del psicoanalista Palmer y de la propia Murdoch en *Sovereignty of Good* concernientes a la naturaleza mecánica de la psique o la idea de la 'máquina'. Al mismo tiempo el sueño es indicativo del subyacente drama sexual familiar en el que Martin está metido y que mantiene vivo con sustituciones eróticas. Vemos, pues, que el incesto que vio entre Palmer y Honor lo traspasa a su propio sueño con su hermana. Honor es el objeto de la búsqueda de Martin, objeto tabú, hermana en el par incestuoso Martin-Rosalind(hermana) y Medusa o cabeza cortada como emplazamiento del trauma de su complejo de poder ser castrado.

Las ideas de Freud quedan satirizadas en cuanto al deseo de Martin de sustituir a su hermana por Honor. Por esta razón Martin encuentra como sagrado la escena que vio entre Palmer y Honor. Al percibir tanto con admiración como con terror que Honor se había acostado con su hermano, él quiere como trasladarlo a su propia vida y por eso tiene el sueño, pero en lugar de correr hacia su hermana, quiere ir en busca de Honor para que la sustituya. Ya vimos como en el sueño aparecían fundidas en la misma imagen.

Martin es sexualmente inmaduro y todavía retiene un temor infantil de los genitales femeninos, puesto que el no quiere que le castren; cuando Honor Klein dice a Martin "I am a severed head" , ella reconoce que es tanto repugnante como fascinante, un símbolo de castración temeroso y un símbolo femenino de deseo. La habilidad de Martin al final de la novela para amar a Honor, sin temer su castración, indica su nueva madurez sexual.

El símbolo de la cabeza cortada también aparece en *Italian Girl* cuando Maggie, la chica italiana, al igual que Georgie, se corta su cabello. Además Murdoch se refiere a este hecho, recordándonos así a *A Severed Head,* como "Maggie's severed head".

Aparte de la fijación incestuosa hay otra connotación freudiana que relacionan Martin con Honor. Según Peter J. Conradi

> Martin's attraction to Honor(.....)is obscurely connected to(....)dreams of his own castration, (...) The female genitals feared not desired.[183]

Esto queda reflejado cuando la misma Honor le dice, relacionando el incesto con la castración :

> Because of what I am and because of what you saw I am a terrible object of fascination for you. I am a severed head(.....)And who knows but that long acquaintance with a severed head might not lead to strange knowledge.[184]

Después de que Martin viera la relación incestuosa de Honor con Palmer, la imagen de Honor se le aparecía como una Medusa, antes que la propia Honor se lo expresara directamente :

> (.....)an image which might however become for me at any moment altogether a Medusa.[185]

Esto implica que Honor representa la cabeza de Medusa, que según la *Gran Enciclopedia Larousse* y dentro del apartado de mitología

> es una de las tres Gorgonas o monstruos infernales, Euríala, Esteno y Medusa(...) Tenían colmillos de jabalí y sus cabellos eran serpientes(.....)se suponían relegadas en los últimos confines del mundo. De las tres hermanas sólo Medusa era peligrosa: su mirada petrificaba a los mortales.(.....)la única que fue mortal. Vivía más allá del río Océano. Perseo, (héroe griego, que fue enviado a combatir contra ella), la descubrió allí y cortó su temible cabeza(....)que(.....)ofreció a la diosa Atenea.[186]

Según Jack Turner, Peter Wolfe en *The Disciplined Heart: Iris Murdoch and Her Novels,* (1966), repitiendo las palabras de Freud dice que

> Medusa is a classic embodiment of the castrated and castrating woman who robs men of their masculinity.[187]

Turner por lo tanto considera que la implicación es la envidia del pene por parte de Honor, y que yo considero que por eso siente deseos de castrarle. Esta envidia, por lo tanto, creo que a su vez está relacionada con la apariencia y modales un tanto toscos y masculinos de Honor.

El miedo a ser castrado por Medusa, se ve reflejado cuando Martin, después de haber visto el incesto de Honor y Palmer, va a casa de ambos :

> I awaited Honor as one awaits, without hope, the searing presence of a god.[188]

Y cuando más adelante nos comenta :

> I was adrift in a dream(....)a dream concerning a sword and a severed head; and then I saw Palmer and Honor naked in each other's arms(....)[189]

Ya que el símbolo de la castración es representado por la espada y la Medusa (Honor), Martin siente pánico en el encuentro con Honor porque piensa que, al haber estado anteriormente con su hermanastro Palmer, le pudiera haber castrado y que el siguiente sería él. Por otro lado el pensamiento de Martin de que Palmer pudiera estar castrado le da seguridad en sí mismo hasta tal punto que él, que siempre había sentido un gran respeto y admiración por Palmer y casi había estado a sus órdenes, ahora se invierten los papeles y no sólo Martin le verá ridiculizado e inferior sino que se atreverá a descargar su agresividad pegándole un puñetazo por haber traicionado a Antonia con Honor y, porque en el fondo Martin estaba enamorado de Honor.

Según Murdoch en *Sartre Romantic Rationalist*, Sartre vio el símbolo de la cabeza cortada de Medusa como una imagen del temor básico a ser observados. Murdoch en esta novela se acerca más a la idea de Freud que a la de Sartre.

Se puede decir que Antonia, la esposa de Martin, metafóricamente hablando, 'castró' a Martin al marcharse con Palmer y Alexander. En este sentido Antonia es otro símbolo de Medusa y como tal aparece representada en la escultura Alexander que hace de ella, donde sólo aparece su cabeza.

6.2.5.8.- LA VOLUNTAD FRENTE AL DEBER

Martin, violento por naturaleza, en cierto sentido se comporta como un dictador, que abofetea a Honor :

(....)with my free hand struck her three times, a sideways blow across the mouth.[190]

y también a Georgie, a la que no quiere :

I went over to Georgie and struck her hard on the check with my open hand (.....) I felt no grain of passionate interest in the once familiar body which lay extended so close to me.[191]

También golpeará a Palmer al enterarse que éste mantenía relaciones incestuosas con Honor al mismo tiempo que las mantenía con la esposa de Martin, Antonia.

Esta violencia está asociada, en el caso de Palmer y Honor, a la necesidad que tiene de mostrar de alguna forma su importancia. Una vez que ha golpeado a Palmer lo que experimenta en ese momento es

the complete surrender of his will to mine(...) Everything was different now. Now I had power, but useless power.[192]

La filosofía de Palmer está basada en que "all is permitted" y actúa por "will" (voluntad) y no por "duty" (deber). Le dice a Martin :

You *want* to leave Antonia and this is not a moment for placating your very abstract sense of duty. On the whole, "do what you want " costs others less than "do what you ought"(.....)You are a man to be bound by ordinary rules. Only let your imagination encompass what your heart privately desires. Tell yourself: nothing is impossible.[193]

Y cuando Martin le dice que nunca más le volverá a ver, puesto que Palmer se marcha, este se despide de él diciéndole :

As *you* choose, Martin, as *you* choose.[194]

Martin piensa sobre Antonia :

She needed to have, and had indeed almost announced this as a programme, both Palmer and, in a subordinated role, myself.[195]

Por otro lado Antonia tampoco quiere perder el amor secreto de Alexander. Cuando se entera de que, aunque brevemente, Georgie y Alexander se van a casar, no

puede soportar la idea, y reacciona ante Martin de tal forma que este se sorprende e incluso empieza a sospechar algo de ella :

> *No*!', said Antonia. Struck by the vehemence of that *no*, its tone of utter bewildered rejection, I looked at her face. It had become in an instant a wrinkled mask of pain(....)I was surprised at her reaction.[196]

Es una mujer hipócrita, histérica y caprichosa. Su histerismo o neurosis también se ve reflejado cuando, en una escena melodramática se pone a llorar porque Georgie considera que no es lo más adecuado mantener una amistad con ella.

Martin, al igual que Jake de *Under the Net* y Randall de *An Unofficial Rose* no acepta lo contingente y se deja llevar por su voluntad o "will". Por ejemplo, no acepta el ser excluido cuando su hermano Alexander le comunica que se va a casar con Georgie, su desatendida amante :

> The sense of my exclusion was for a moment almost unbearable ; and I had a sudden repetition of an impression which I had had before in relation to Palmer and Antonia. They simply wanted me out of the way.[197]

Por otro lado, según Honor, Palmer vive en un mundo de

> self-deception and enchantment.[198]

Honor, representante de la verdad y la objetividad, 'traicionará' positivamente o por su bien en dos ocasiones a Martin. En primer lugar cuando le cuenta a su hermano Palmer la relación secreta que mantenía con Georgie, y más tarde presentando a Georgie a Alexander.

6.2.5.9.- SUSTITUCIONES

Una vez que Antonia ha perdido tanto a Palmer como a Martin, se dará cuenta que su realidad está con Alexander, aunque no queda nada claro si con él alcanzará una plenitud conyugal auténtica. Equivocadamente piensa que todo se lo debe a Palmer Anderson, que al dejarla, le ha hecho ver a quien quiere de verdad. Palmer, sin embargo, se vio forzado a dejar a Antonia cuando Martin descubrió la relación incestuosa de Palmer con Honor, hecho del que Antonia nunca se enteró.

Una vez que Antonia se encarga de comunicar a Martin la veracidad de que Alexander era su amante, pretende que lo que antes era el trío formado por Palmer, Martin y ella, se sustituya por el trío Alexander, Martin y ella misma, por supuesto. Por lo tanto ahora pretende que Martin de la misma forma que aceptó a Palmer, acepte ahora a Alexander :

> Well, you tolerated Anderson so well, said Antonia. 'That was one thing that made me feel(....)you must have understood, about Alexander(.....)I love you both, you love both of us (.....)It´s true that we both love you and we can´t do without you and we won´t do without you. You were so splendid about Anderson. Don´t spoil things now.[199]

Esto es similar a la declaración que el 'artista' Julius, de *Fairly Honourable Defeat*, hace acerca del ser humano : "Humans beings are finders of substitutes.", donde vemos que a unas personas se las sustituye por otras como consuelo. Esto mismo también nos recuerda a Gertrude de *Nuns and Soldiers*, que, tras la muerte de su marido se enamora y se casa con el joven Tim.

No obstante, Martin, después que Antonia regrese al hogar, piensa que

> There is no substitute for the comfort supplied by the utterly taken- for- granted relationship,[200]

pero una vez que Martin se entera de la traición de Antonia con Alexander, buscará consuelo en Honor.

Martin nos describe la calidad y la diferencia entre cada una de las tres mujeres con las que ha tenido o tiene relación. Antonia, a la que siempre admiró como un niño a una madre, como

> so warm and radiant with golden human dignity,[201]

expresando la calidad de falsedad y engaño con la palabra "golden"; Georgie como

> so tender and sensuous and gay,[202]

y ahora, Honor, de una forma un tanto romántica y al mismo tiempo inspirando algo de temor como:

> The power that held me now was like nothing I had ever known: and the image returned to me of the terrible figure of Love as pictured by Dante.[203]

6.2.6- *THE RED AND THE GREEN* (1965)

Es la única novela histórica de Murdoch. Se sitúa en Irlanda durante los conflictos y la rebelión que tuvieron lugar en la Semana Santa de 1916. A pesar de ello, esta novela tiene un especial interés por las relaciones afectivas entre diferentes familias británicas e irlandesas durante más de dos generaciones. Estas relaciones, que son bastante entramadas y complicadas actúan como metáfora de las conflictivas relaciones entre Irlanda y Gran Bretaña.

Los Chase-White, los Dumay, los Drumm, los y los Bellman, todos pertenecen a varias generaciones de una extensa familia anglo-irlandesa, como sus complicadas interconexiones matrimoniales, su confusa lealtad a Gran Bretaña o a Irlanda y sus alteraciones con respecto a pertenecer a la religión católica o protestante.

Mientras que en otras novelas anteriores las obligaciones de sus personajes se habían centrado en las responsabilidades y compromisos del matrimonio (*The Sandcastle, The Unicorn, An Unofficial Rose*), aquí estas obligaciones están unidas principalmente al nacionalismo y a la religión, especialmente hacia Irlanda y el catolicismo representadas con especial interés en la figura del joven Pat Dumay. Aunque el amor tan fuerte que siente hacia su hermano menor Cathal es de igual o mayor intensidad que su ferviente lealtad a su país.

6.2.6.1.- SUSTITUCIONES E INCESTO COMO BLOQUEADORAS DEL ALTO EROS

La fuerza del mal o del bajo Eros está representada por Millie que actúa como una fuerza destructiva. Tendrá relaciones con diferentes hombres de varias generaciones, sustituyendo a uno por otro y arruinando sus vidas cuando se cansa de ellos. Primero destruye la vocación religiosa de Barney Drumm y después el matrimonio entre éste y Kathleen, su cuñada. Mientras que acepta a Barney como su "dear old sheepdog"[204] también acepta la proposición de matrimonio de Christopher Bellman; simultáneamente inicia a su sobrino Andrew sexualmente, rompiendo su virginidad y cometiendo incesto. Millie, en un pasado también había cometido incesto con el fallecido tío de Andrew y medio hermano de Millie, Brian. Y después codicia al hijastro de Barney, Pat Dumay.

Millie hace sufrir especialmente a Barney y a Andrew, arruinando sus vidas. La especial atracción que Millie sentía hacia Barney era que se dedicaba al sacerdocio, el hecho de que él sintiera que su cuerpo era

> a pure vessel, a spiritual temple, scoured, empty and awaiting the final instalation of a ghostly visitor.[205]

Esta razón es un mero capricho por parte de Millie. En este sentido Millie siente la misma atracción que Joe sentía por el sacerdote Cato en *Henry and Cato.* Sin embargo parra Barney no era posible ser un sacerdote y amar a Millie al mismo tiempo. Se ha convertido en un sacerdote enamorado a la vez de una mujer,

> stripped of his soutane, a miserable and confused young man,[206]

Millie deja de interesarse por él. Joe también perderá el interés que tenía en Cato cuando éste le dice que va a dejar el sacerdocio pues está lleno de dudas con respecto a sus creencias.

6.2.6.2.- CONFLICTO RELIGIÓN-SEXUALIDAD

Al igual que le sucedía a Michael Meade en *The Bell*, Barney es un hombre cuyas creencias religiosas están en conflicto con respecto a sus deseos sexuales. Mientras que en las novelas anteriores el matrimonio actúa como un misterioso vínculo o cautiverio, en esta novela aparece otro tipo de fuerte vínculo que Barney Drumm se siente incapaz de romper: su fracasado vínculo con la iglesia. A través de su aventura amorosa con Millie y su matrimonio con Kathleen ha permanecido fisicamente casto no cometiendo actos ilícitos en este respecto, sin embargo ha tenido que soportar agonías de culpabilidad en cuanto a lo que él considera una traición a su vocación religiosa:

> He had so much thought himself into the priesthood and he could not now undo this. He was ordained in his mind and his heart and he had no other profession. He was by vocation a failed priest. Yet it was an almost unlivable vocation.[207]

Esta postura es similar a la de Catherine Fawley en *The Bell*: Debido a su amor por Michael, por el que no fue correspondida, se convierte por vocación en una monja fracasada donde su Cristo para ella se asemejaba a Michael: Bajo tales condiciones, al sentir remordimiento y culpabilidad, intentará suicidarse.

Drumn nació como protestante y se educó en Londres, convirtiéndose al catolicismo y comenzando a prepararse para ser sacerdote. Al ser corrompido por la impía y malvada Millie, que no busca un amor verdadero con él, y por lo tanto incapaz de consolidar su vocación sacerdotal decide después unirse en matrimonio con la devota católica Katheleen, viuda del hermano de Millie, Brian, y educar a los dos hijos revolucionarios de Brian, Pat y Cathal.

Aunque Millie constantemente le rechaza y se siente totalmente atado a su esposa por su matrimonio católico, está por otro lado obsesionado con la idea de que él y Millie están de alguna forma atados el uno con respecto al otro. Barney es un hombre de muchas contradicciones y conflictos internos. De modo ilustrativo dice que hubiera sido vegetariano sino hubiera sido por la pasión que siente por las salchichas.

6.2.6.3.- OTROS VÍNCULOS AFECTIVOS

Las responsabilidades y obligaciones que en otras novelas se centraban en el matrimonio, aquí además están unidas al nacionalismo irlandés y su religión.

Según Hilda D. Spear en *Iris Murdoch*, si Millie, desde un punto de vista moral, se encuentra en un extremo, en el más maligno, y Barney con sus conflictos en el medio, en el extremo opuesto al de Millie se encuentra Pat Dumay, que a pesar que es seducido por Millie no se dejará corromper por ella. Para él el amor es auténtico. Su amor por su hermano y por Irlanda es infinito. Morirá en la semana de la insurrección por defender a su pueblo.

Por otro lado a Andrew se le plantea el conflicto entre el amor que siente por la irlandesa Frances y la destrucción de su honor como oficial inglés. Pero finalmente descubrirá que Frances de quien estaba secretamente enamorada era de su primo Pat, fiel a Irlanda. Andrew se quedará sin Frances y perderá su honor como oficial inglés al ser chantajeado por Millie con no revelar a los británicos los planes del alzamiento irlandés contra los británicos. A no ser que Andrew cooperara con los nacionalistas irlandeses su tía Millie le diría a la madre de Andrew acerca de la relación incestuosa que ella tuvo con el padre de Andrew y hermanastro de ella.

6.2.7.- *BRUNO'S DREAM* (1969)

Aunque esta novela ya ha sido tratada en el apartado correspondiente a la novela gótica, aludiré a ella en este capítulo en cuanto a la importancia que el Eros desarrolla en las relaciones afectivas de pareja. El gran tema aparte del amor y de la muerte es el del bajo Eros o la sexualidad mal dirigida.

6.2.7.1.- SUSTITUCIONES. RELACIÓN PODER ESCLAVITUD.

En *Bruno's Dream*, al igual que sucedía en *A Severed Head* aparecen distintas aventuras amorosas que tienen lugar cuando, personaje tras personaje, frívolamente se aburre de su habitual pareja y empieza a codiciar a otra. Danby se ha cansado de Adelaide, a quien emplea como criada y disfruta como amante. Después se pondrá a flirtear con Diana, su cuñada, pero pronto descubre que prefiere a la hermana de ésta, Lisa. Ésta, desafortunadamente, está más interesada en Miles, el esposo de Diana. Y así hasta que cada uno de los personajes llega a tener aventuras con al menos otros dos. La inestabilidad de estas relaciones está basada en un problema que Murdoch con frecuencia describe: sus personajes son tan egoístas que se convierten en víctimas de su propia subjetividad. Proyectan fantasías sobre las personalidades de sus amantes y la revelación de la realidad objetiva siempre trae decepción. Esta subjetividad ya la vimos reflejada en Jake Donaghue de *Under The Net*. Hasta que comprendan este equivocado proceso y sus propios egoísmos, cada nueva decepción les conduce hacia una nueva unión en que vuelven a repetir los mismos errores. El moribundo Bruno también recuerda las injusticias que cometió con su hijo y sus infidelidades maritales.

Queda bastante plasmada la oposición temperamental entre el vividor y jovial Danby y el ascético y antipático Miles, hijo de Bruno. También hay diferencia entre las hermanas Diana y Lisa. Esta es una ex-monja y ex-comunista que trabaja en un colegio y tiene una intensidad moral que recuerda a todo el mundo a la esposa muerta de Danby, Gwen. Por el contrario, su hermana Diana es "a rather severe hedonist". Pero paradójicamente al final de la novela vemos que Lisa está interesada en ella misma en su deseo de felicidad, y al final de la novela la vemos marchándose en un lujoso coche, elegantemente vestida y cenando en restaurantes. Por el contrario la hedonista Diana comenzará a parecerse a como era antes su hermana y será la que cuide al confundido y moribundo Bruno.

Dentro de las sustituciones aparece el tema de la esclavitud de una mujer, Adelaide, en relación a un hombre egoísta, Danby, que le gusta conservarla para satisfacer su propio egoísmo como amante. En *A Severed Head,* aparece el mismo tema en la relación Martin-Georgie. Adelaide, la sirvienta que fue despreciada por Danby, se convierte en Lady Boase, la esposa de uno de los más famosos actores de Inglaterra. Afortunadamente para ella su esclavitud terminará con respecto a Danby. Queda abierta la posibilidad de que ahora pueda ser feliz.

6.2.7.2.- LA ATENCIÓN AL MUNDO EXTERIOR COMO DESCUBRIMIENTO DE LA REALIDAD

Este amor de Diana por Bruno, según Deborah Johnson en *Key Women Writers. Iris Murdoch,* es implícitamente contrastado con el mundano enredo de Will y Adelaide que se juntan, finalmente poniendo los ojos en ventajas sociales y financieras. La relación entre Diana y Bruno es difícil de categorizar y no encaja fácilmente en los sistemas económicos, psicológicos y sociales en los que aprendemos a vivir. Murdoch parece interesada en demostrar la fragilidad de tales sistemas aparentemente rígidos.

Cuando Diana se preocupa por Bruno, Murdoch nos comenta:

> She tried to think about herself but there seemed to be nothing there. Things can´t matter very much, she thought, because one isn´t anything. Yet one loves people, this matters (...) One isn´t anything, and yet one loves people.[208]

Bruno y Diana al final de la novela vienen a compartir la misma visión. En las últimas palabras del libro,

> She lived the reality of death and felt herself made nothing by it and denuded of desire. Yet love still existed and it was the only thing that existed. The old spotted hand that was holding onto hers relaxed gently at last.[209]

Diana pasa de 'the cave' (mundo de ilusiones) hacia 'the sun' (la verdad). Lisa por el contrario regresa al ilusionismo o 'cave'.

6.2.8.- *A FAIRLY HONOURABLE DEFEAT* (1970)

En esta novela hay una crítica a los que teorizan constantemente sobre el amor a los demás y luego no saben ponerlo en práctica. Dice Rupert a su esposa Hilda:

> Love is what tells in the end, Hilda. There are times when one's just got to go on loving somebody helplessly, with blank hope and blank help.When love just is hope and faith in their most denuded form. Then love becomes almost impersonal(.....) It is just then that it may be able to redeem.[210]

Estas ideas sobre el amor son similares a las que aparecen en *The Sovereignty of Good:*

> That the highest love is in some impersonal is something which we can indeed see in art (.....)Love should be inseparable from justice, and clear vision from respect for the real (.....) The love which brings the right answer is an exercise of justice and realism and really *looking.*[211]

Sin embargo, y debido al egoísmo de los seres humanos veremos como es difícil poner en práctica el amor. Esto es lo que Julius dice con respecto a los seres humanos:

> They never really see each other at all. There is no relationship(....)which cannot easily be broken.[212]

Aspecto al que Murdoch alude en el libro de filosofía moral últimamente citado:

> Human conduct is moved by mechanical energy of an egocentric kind (....) It is in the capacity to love, that is to *see,* that the liberation of the soul from fantasy consists.[213]

6.2.8.1.- MATRIMONIO

La novela comienza presentándonos al feliz matrimonio formado por Hilda y Rupert Forster, una pareja idealista y de mediana edad. Hilda pertenece a varias instituciones benéficas y realiza obras de caridad con los más necesitados. Rupert, funcionario y filósofo metafísico y platónico, que, como la propia Murdoch estudió en Oxford, lleva ocho años escribiendo un libro acerca de cómo ser un hombre virtuoso desde un punto de vista moral. Concretamente se dice que es acerca de

> the relation of love to truth and justice.[214]

De hecho Rupert, aunque no renuncia a su piscina, hace donaciones a asociaciones benéficas como Oxfam. Rupert representa una cercana versión de la filosofía moral de Murdoch.

Socialmente hablando, los Forsters son buena gente y forman parte de la burguesía intelectual virtuosa. Hilda comenta a su hermana, Morgan, que el propósito de real de la vida es amar a los demás.

Mientras que ninguna de estas ideas es contraria a la filosofía moral de Murdoch, sin embargo también forma parte de su pensamiento lo que Julius King, antiguo amante de Morgan dice:

> Every man loves himself so astronomically more than he loves his neighbour.[215]

Aquí Murdoch, a través de Julius habla sobre el egoísmo humano.

Hilda y Rupert son ricos y con éxito y combinan, al igual que el matrimonio Kate-Octavian de *The Nice and the Good,* el placer con la virtud.

6.2.8.2.- ADULTERIO

Julius, el personaje diabólico de la novela, será el que propicie las desavenencias conyugales entre Rupert y Hilda y el adulterio entre Morgan y Rupert.

Antes de que esto ocurra, Morgan, casada con Tallis, el personaje aspirante a santo, le dejará por Julius cometiendo adulterio con él, manteniendo una relación que duró dos años. Ahora que Julius está cansado de Morgan la deja. Esto produce, como en otras novelas una cadena de amores no correspondidos: Tallis- Morgan-Julius.

En una ocasión Julius le dice a Morgan en "The Tate Gallery" de Londres:

> There is no relationship(.....) which cannot easily be broken,[216]

y le apuesta que será capaz de separar a cualquier pareja, por ejemplo, a la hermana de Morgan, Hilda, de su esposo Rupert.

En su libro de filosofía moral *The Fire and The Sun,* Murdoch, bajo la influencia de Platón, dice :

> Human affairs are not serious though they have to be taken seriously.[217]

Con esto Murdoch claramente no apoya a Julius pues éste ignora la segunda parte de la frase.

Murdoch muestra que :

1.- la ruptura de una relación puede producir una gran angustia. Morgan está continuamente angustiada tras romper sucesivamente con su marido Tallis, Julius y, su cuñado Rupert. Las relaciones adúlteras suelen terminar en caos: Rupert morirá ahogado y lleno de remordimiento y Morgan se destruirá moral y psicológicamente. Igualmente, por citar otro ejemplo, a Midge, de *The Good Apprentice*, le ocurre lo mismo al cometer adulterio con Harry y teóricamente haber roto su relación con su marido Thomas.

2.- Las relaciones estables proporcionan placer y virtud: Antes del adulterio de Rupert con Morgan, el matrimonio entre Hilda y Rupert precisamente estaba basado en eso.

La apuesta, como ya vimos en el capítulo cuarto, que es el ardid central del argumento, debe mucho a Shakespeare. El resultado positivo de la apuesta, el encuentro entre Rupert y Morgan en el museo, nos recuerda la escena en *Much Ado about Nothing* cuando Don Pedro, al igual que Julius, intenta unir una pareja y como Don John intenta separar otra. Lo que se demuestra es la inconstancia del corazón humano.
Julius explica por qué quiere separar al matrimonio:

> Rupert started to hold forth about goodness, and this sort of talk sickens me, as I expected(.....) and I couldn't help wondering how old Rupert would stand up to a real test and what all this high-minded muck would really amount into practice.[218]

Es decir, Julius quiere comprobar si toda la bondad que Rupert está teorizando luego va a ser capaz de ponerla en práctica. Julius piensa que sucumbirá a la tentación.

Julius triunfará en su apuesta al intercambiar cartas de amor entre Rupert y Morgan: En una de las visitas que Julius hace a los Forsters descubre las cartas de amor que Rupert había escrito a Hilda durante su noviazgo. Por otro lado Julius tenía las cartas de amor que Morgan le había escrito (a Julius) cuando dejó a Tallis. Entonces pensó que sería capaz, al enviar a Rupert las cartas que Morgan le había escrito y a Morgan las cartas que Rupert había escrito, de que Morgan y Rupert se enamoraran mutuamente debido a su egoísmo. El diabólico Julius tan sólo trajina todo para enorgullecerse de que ha sido capaz de conseguirlo comprobando así la debilidad de los

seres humanos. A Morgan y a Rupert se les engaña fácilmente por la novedad y la vanidad al imaginarse que cada uno de ellos se ha enamorado respectivamente del otro verdaderamente. En definitiva, cada uno de ellos se ha creado una imagen falsa con respecto al otro y de ellos mismos. Vemos, pues, como en este caso hay una inter-relación entre el arte y las relaciones afectivas en cuanto a que Rupert y Morgan han actuado como artistas creadores de falsas imágenes, es decir, de fantasías.

Rupert, al comenzar una relación con Morgan y destruir así la felicidad de su matrimonio, se verá envuelto en su propio remordimiento.

Justamente al mismo tiempo se iba a celebrar una fiesta en honor de Rupert por haber terminado el libro donde quedaron precisamente grabados los valores opuestos a los que él está poniendo en práctica entablando una relación adúltera-incestuosa con su cuñada Morgan. Hilda entonces rechazará a su marido y a su hermana en un principio. Más tarde Rupert aparecerá ahogado en la piscina de su casa. El remordimiento que sentía fue más fuerte que él.

Otro tema de la novela es la mentira, el engaño: Peter, el hijo de Rupert y Hilda, denuncia la hipocresía de sus padres cuando se entera de la relación de su padre, Rupert, con su tía Morgan, que ocultan bajo sus aparentes buenos modales.

La misma Murdoch, a través del comportamiento de Rupert se hace una autocrítica, como buena platónica que es, ya que muchas veces la teoría del buen comportamiento ético y del modelo de hombre virtuoso luego no se lleva a la práctica. A Rupert se le critica irónicamente en la novela, a través de Julius y de Axel, no por la filosofía que preconiza sino por su sistemática incapacidad para vivir según la misma. Ni siquiera ha sido capaz de transmitir una buena filosofía práctica a Morgan aunque pensó que podría hacerlo apoyado por

> his deep age-old confidence in the power of goodeness.[219]

6.2.8.3.- ESTABILIDAD AFECTIVA: HOMOSEXUALIDAD

La pareja de homosexuales es un gran logro en cuanto a la caracterización: expresión de sus pensamientos y sentimientos y relación de la pareja. Axel es el aparentemente más fuerte, seco y racional. Simon es más sensible y se deja guiar por las emociones. Estos personajes parecen vivos y viven a través de la relación que les define.

Esta relación nos da esa ilusión de independencia o de existencia independiente a la que la autora da tanta importancia, al pertenecer al argumento de la novela y sin embargo no formar parte del núcleo central, y por lo tanto estos personajes se nos presentan como reales, como una pequeña porción de nuestro mundo , de nuestra sociedad.

Murdoch declaró que una de las cosas que quería hacer en esta novela era retratar una pareja de homosexuales que son felices. Ella ha conocido a muchas parejas de homosexuales y quería mostrar esta situación en sus novelas. Rupert, el hermano mayor de Simon, dice a su mujer Hilda acerca de la homosexualidad:

> My dear Hilda, being homosexual doesn't determine a man's whole character any more than being heterosexual does![220]

De esta forma Murdoch nos habla de la homosexualidad como una condición normal en el hombre. Simon, a través de su relación con Axel, se llegó a sentir como un ser normal :

> He(Axel) made Simon understand for the first time that it was perfectly ordinary to be homosexual(.....) He had never quite seen it as a fundamental and completely ordinary way of being a human being, which was how Axel saw it.[221]

Julius, al igual que intentó deshacer la relación entre Rupert y Hilda, también querrá deshacer la de Simon y Axel pero su fuerte mutuo amor les permite sobrevivir a los celos y las dudas que Julius maliciosamente planea en sus vidas.

Curiosamente los personajes que tienen un humilde o más bajo concepto de sí mismos, progresan más y mejor; los intelectuales, por el contrario, lo hacen peor: Simon se considera débil comparado con su pareja Axel, pero es la vida de Simon la que está llena por amor. Sin embargo la vida de Axel, más puritano e intelectual, está llena de preocupaciones. Un caso similar es el contraste entre Dora y su esposo Paul en *The Bell.* Dora y Simon, los dos más ignorantes, tienen, sin embargo, más capacidad de amar, más aguante y son más creativos. Por el contrario Paul y Axel son más fríos, más puritanos, y ascéticos. Son Simon y Dora los que avanzan más en la vida encontrándose a sí mismos aunque Axel al final parece que quiere cambiar.

El tema de la verdad y la mentira también aparece reflejado en la pareja de homosexuales. Axel declara que la civilización está basada en no decir lo que uno piensa. A él mismo le cuesta confesar en público que es homosexual. Sin embargo, Axel es

veraz, le gusta la verdad por encima de todo. Simon, por el contrario, a veces le cuenta pequeñas mentiras a Axel por temor de que se enfade si le dice la verdad.

Axel a veces crea falsas imágenes con respecto a Simon pues se imagina que éste ha comenzado una aventura erótica con Julius. En este sentido Axel es el artista creador de falsas imágenes.

6.2.8.4.- SUSTITUCIONES. INCESTO

Uno de los temas de las novela queda reflejado cuando Julius, la figura satánica de la novela dice :

> There is no relationship(...) which cannot easily be broken and there is none the breaking of which is a matter of any genuine seriousness. Humans beings are essentially finders of substitues.[222]

Este es el mismo tema que ya apareció en *A Severed Head* , novela en la que casi todos los emparejamientos posibles entre hombres y mujeres ocurren, tanto si pudieran parecer probables debido al comportamiento de los personajes como si no lo fueran y por lo tanto, sorprendiendo así al lector. La herida producida por la desaparición de una relación se compensa por la sustitución de una nueva. Esto mismo le ocurre a Gertrude de *Nuns and Soldiers*, que, tras la pérdida de su marido, se casará con el joven Tim.

Según Conradi en *Iris Murdoch. The Saint and the Artist*, Freud, en *Mourning and Melancholia* habla de estas sustituciones pero Conradi piensa que no se puede considerar esta pérdida desde un punto de vista tan frío como él lo hace.

Otro ejemplo, a modo de sustitución simbólica, aparece en el apartamento de Julius cuando éste corta la ropa que Morgan llevaba puesta después de que ésta se pone las de Simon, que le encajan perfectamente bien.

Peter, el hijo de Rupert y Hilda, sentirá una especial atracción hacia su tía Morgan, que, como él , es de costumbres más liberales que Hilda, su madre.

Peter es un joven imposible de dominar por sus padres. Pero cuando éstos le empujan hacia Morgan, al darse cuenta del buen entendimiento que existe entre ambos, Tallis, esposo aún de Morgan, conociendo las distintas relaciones eróticas(o substituciones) que ha tenido ésta, le advierte que deje en paz al chico:

> Don't mess around with Peter(.....) unless you're really prepared to commit yourself to him in some serious and sensible sort of way. Peter needs permanencies.[223]

Julius, como un villano victoriano, termina en el París liberal con la intención de asistir a la ópera para ver *L'Incoronazione di Poppea*, donde se dignifica a otro ser diabólico, Nerón. Esta ópera está relacionada también con el tema de las sustituciones eróticas: Nerón cambia a su mujer Octavia por otra, Poppea, después de desterrar tanto a su antiguo marido como a su primera mujer, Octavia. El final de la ópera también celebra, como en el caso de Julius en esta novela, el relativo triunfo del diablo.

Las confusiones y sustituciones, producto de una vida erótica mal conducida o de lo que Murdoch denomina bajo Eros, dan lugar, en esta novela, a dos relaciones incestuosas: entre Morgan y su sobrino Peter y entre Morgan y su cuñado Rupert.

6.2.8.5.- EL CONCEPTO DE 'LA MÁQUINA' EN LAS RELACIONES AFECTIVAS.

Este término, como ya vimos, es un leit-motif en muchas de las novelas de Murdoch como *A Severed Head* o *The Italian Girl*. 'The machine' es el nombre del mundo visto determinísticamente, vacío de espíritu, repetitivo, sin esperanza de cambio real.

El amor que Peter y Morgan descubren entre ellos y deciden expresar está, según Morgan, equivocadamente,

> outside the machine. This is felicity, blessing, luck, sheer wonderful undeserved luck.[224]

Morgan también hace una protesta acerca de que

> Human beings are so mechanical, certain relations, certain situations, inevitably make one behave rottenly. This one can do the opposite.[225]

Esta protesta de Morgan de que una situación completamente fuera del 'mecanismo' es posible queda ironizado. Al colocar su propia necesidad y admiración por encima de los urgentes requerimientos de Peter, Morgan traiciona este momento de afecto. Sin embargo, el deseo de salir fuera de la máquina, aparece a través de toda la novela.

Hilda y Rupert están de acuerdo en que ambos están más bien "mechanised" en cuanto a Peter; ambos desean "to break down the mechanism". Leonard, el padre de Tallis, al hablar en una de sus primeras conferencias sobre el absurdo y el horror de la humanidad, habla sobre el sexo como "the invention of a mere mechanic": el bajo Eros (vida erótica mal conducida) es de nuevo como en A *Severed Head* y en *The Italian Girl* el reino de sustituciones mecánicas y la repetición en sí misma.

Morgan es peculiarmente dada a percibir el mundo en términos mecánicos. En una temprana entrevista con Tallis piensa:

> I must see him as a puppet. I must go through this like a machine,[226]

y en otra mucho después le dice:

> It´s no good, Tallis. You keep talking but I can´t hear you. I´m mechanical. I´m just a machine. I look like a human being, but I´m really a robot.[227]

Cuando Rupert recibe la falsa carta de amor de Morgan él busca

> to latch himself onto the machinery of virtue and decent decision.[228]

Poco después de esto 'produce', como si fuera una mascarada, el primer encuentro amoroso de ambos, después de que Julius prometa a Simon, que está escondido con él detrás de unas mamparas, un "puppets show". Cuando ha terminado dice a Simon

> Let them work the machinery themselves.[229]

Esto es verdaderamente lo que ellos hacen.

Cuando el matrimonio de Hilda y Rupert parece que está a punto de romperse, Rupert reflexiona:

> There must be some way to halt the destruction, to switch of the machine.[230]

Después se produce el siguiente diálogo entre ellos :

> 'Hilda, I will no let you destroy our marriage'.
> 'I am not destroying it. Rupert, don´t you see that these things are completely automatic?'[231].

Finalmente cuando Julius confiesa a Tallis que él cambió las cartas, como en una "comedy of Manners", él dice, refiriéndose a Rupert y Morgan:

> (.....)if any of them had been less than predictable the whole enterprise should have collapsed at an early stage. They really are puppets, *puppets*.[232]

Julius explica que ha puesto 'la máquina' en funcionamiento al enviar las cartas cambiadas.

Según Iris Murdoch la mente ignorante se comporta como una máquina y las máquinas trabajan a través de una acción repetitiva, componiéndose de elementos o partes que son reemplazables las unas por las otras. Hay mucho juego en la novela acerca de la idea de sustitución como la hay acerca de lo mecánico.

En *The Italian Girl* también aparece este tema cuando Edmund dice a Isabel:

> 'No. Odd I should have said those words before and forgotten them. It makes one feel that human beings are just machines after all.'[233]

O cuando Edmund piensa:

> I felt like the poor machine I had just accused myself of being. Some pattern too strong for me was taking me away, curving away back to the old lonely places[234].

La máquina hace que la cosas no se vean con claridad, como son en realidad, pues actúa como una fuerza desconocida, según Murdoch, que bloquea nuestra mente. Esto es lo que le ocurre a Morgan. Ésta comenta:

> (....) one´s lost in one´s psyque.[235]

6.2.9.- *THE SACRED AND PROFANE LOVE MACHINE* (1974)

El protagonista de esta novela, como sucede en otras muchas, es un hombre fracasado en su profesión a pesar de tener un alto nivel intelectual. Blaise, psico-terapeuta, es consciente de sus limitaciones con sus clientes, se considera a sí mismo un charlatán y reconoce que debería haber estudiado medicina:

> Of course there were plenty of facts about the brain and nervous system which, wielding the power he did, he ought to know and did not.(.....)He needed radical intellectual change.[236]

Observamos una vez más cómo las profesiones o intereses de los personajes de Murdoch están relacionadas con el arte, la psicología o cualquier otro campo relacionado con las letras o humanidades como la filosofía o la historia. Además casi todos tienen estudios universitarios. Como se aludió en el capítulo segundo, ciertamente Murdoch ha elegido estos temas porque, al ser conocedora de ellos puede así plasmar sus conocimientos y sentirse al mismo tiempo más cómoda en su papel de narradora o autora. Por ejemplo, se dice de la familia formada por Blaise y Harriet y el hijo de ambos, David, que:

> They had read most of Scott, Jane Ausen, Trollope, Dickens.[237]

Emily, la amante de Blaise, es representativa de las características culturales expuestas anteriormente pues es universitaria con ciertos estudios de francés. Socialmente Emily pertenece a una clase social media baja pero cambiará su estatus al casarse con Blaise. Pinn, la antigua asistenta de Emily, también mejorará social, cultural y socialmente pues dejará de ser su asistenta para convertirse en su amiga y compañera de piso y tratará de progresar culturalmente con la ayuda de Blaise.

6.2.9.1.- ADULTERIO.

En esta novela la división dual de los sentimientos amorosos equivale al adulterio, que queda reflejado en Blaise Gavender y a su vez en la pintura de Ticiano *Amor Sagrado y Profano*, que da título a la novela y que representa el amor divino y humano.

Socialmente Blaise y su esposa Harriet son un matrimonio acomodado que viven en la lujosa mansión victoriana de Hood House. Blaise no puede dejar el amor espiritual y sagrado que siente hacia su esposa Harriet pero al mismo tiempo quiere disfrutar del amor profano y lleno de erotismo y peculiaridades sexuales que comparte con su amante, Emily. La relación entre ésta y Blaise se ha mantenido en secreto durante nueve años hasta que Blaise confesará esta relación a Harriet cuando su hijo Luca aparece buscando a su padre. A pesar de los engaños y mentiras en los que se hallan envueltos los tres, esta relación dual por parte de Blaise tan sólo se rompe con la muerte accidental de su mujer, Harriet. Por otro lado existe una relación entre esposa y amante pues Harriet, a pesar de enterarse de la situación adúltera de su marido, se resigna durante un tiempo a aguantar la situación movida por el amor que siente hacia su esposo y por el cariño que

siente hacia Luca, producto de la relación entre Emily y Blaise, al que encuentra un tanto desamparado y a falta de cariño.

Cuando Blaise conoció a Emily, su amante, ésta estaba escribiendo una tesis sobre el filósofo francés Merleau Ponty pero tras conocer a Blaise nunca la terminó, es decir, redujo su vida intelectual :

> He met her at a lecture meeting on Merleu-Ponty at the French Institute. (.....)Emily was a student at a teachers'training college, writing a thesis about Merleu-Ponty. (.....)Emily never finished her thesis.[238]

Aunque son las esposas las que pierden su estatus intelectual al casarse, también las amantes sacrifican su éxito profesional para dedicarse por entero al amante.

Como en muchas otras novelas la amante suele ser mantenida económicamente por el marido adúltero a cambio de satisfacer sus deseos principalmente sexuales aunque en esta novela Blaise ama realmente a Emily. Le dice Emily a Blaise :

> Over there you live in a bourgeois dream world, [239]

aunque tras la muerte accidental de Harriet será ella la que acceda a ese mundo.

Blaise, aconsejado por Monty inventa un pretexto para ver a Emily. Consiste en visitar por las noches al personaje que inventa Monty, Magnus Bowler, un paciente nocturno que duerme durante el día y al que por lo tanto tiene que visitar por la noche.

Harriet después de aguantar la infidelidad de su marido, intentará cometer adulterio refugiándose en su amigo y vecino Monty pero éste la rechazará. E incluso irá a buscar a un antiguo pretendiente suyo con resultado también negativo.

Harriet, como Rupert de *A Fairly Honourable Defeat* y Ducane de *The Nice and The Good*, necesitaba tener un buen concepto de ella misma. Será la esposa fiel que saldrá perdiendo con respecto a la amante de su marido. Perderá pero como en el caso de Tallis con respecto al diabólico Julius de *A Fairly Honourable Defeat*, será una derrota bastante honorable pues dará su vida por David, al interponerse entre él y un terrorista en el aeropuerto, donde perderá su vida.

Como en muchas otras de sus novelas, las mujeres pierden su estatus profesional al casarse para dedicarse a las tareas domésticas; tal es el caso de Harriet, que al casarse

con Blaise dejará sus ambiciones de pintora para dedicarse de lleno a la familia. Además estas mujeres suelen ser caritativas y bondadosas ; por ejemplo se dice que Harriet

> could not bear to discommode a spider (.....)extended her charity in a quite instintive way to things.[240]

Franca de *The Message to the Planet* también renunciará a la pintura al casarse con Jack.

Si Blaise se termina casando con su amante simplemente es debido a que Murdoch soluciona el triángulo amoroso por medio de la muerte accidental de la esposa, Harriet. En esta novela, además, Murdoch parece una vez más estar revisando sus propias ideas morales de fidelidad conyugal junto a sus personajes: En el encuentro que tiene lugar entre la esposa; Harriet, y la amante, Emily, cuando años más tarde Emily lo recuerda, afirma que no podía odiar a la buena esposa Harriet:

> Years later Emily McHugh still remembered this moment with the greatest clarity. It was a moment of revelation, when deep feelings, which have seemed leaden and immovable, suddenly begin to skip like the mountains of the psalmist, and intellect, like a flash of lightning, reveals a completely new configuration. Briefly put, Emily realized that she could not hate Harriet. At any rate, she realized that 'the hated wife' was over and done with and some quite different problem had come into being.[241]

6.2.9.2.- EL PODER EN LA MUJER Y SU RELACIÓN CON LA MORAL

Continuando con la mujer, un tema recurrente en esta novela es el de la capacidad de poder, representado tanto en Harriet como en Emily y en Pinn: Harriet, tras enterarse de la existencia de la amante de Blaise, Emily, y del hijo de ambos, Luca, controlará la situación bondadosamente estableciendo encuentros con Emily, tratando de financiar la escolaridad de Luca y , en definitiva, dando soluciones con respecto al deber de Blaise en relación a ellos:

> Her dignity, her monumental kindness, her power to hold and dominate the situation had amazed him and had been in effect a test of his love for her.[242]

Muy convencida, Harriet comenta a su marido, con respecto a su amante Emily,

> Of course you can't abandon them(.....)You have been very cruel to her(.....)you loved her- yes, you did- then(.....) you neglected her.[243]

Pero, bajo mi punto de vista, y a diferencia de la opinión de Conradi y K. Bove, que la retratan casi como a un personaje santo, Harriet, aun teniendo buenas intenciones, se permite el lujo de imponer su voluntad sobre circunstancias que quedan fuera de su competencia. Por ejemplo, tras ganar el afecto de Luca, quiere quedarse con él para adoptarlo convirtiéndose así en su madre, todo ello sin contar con la madre natural, Emily, la cual, como es lógico quiere a su hijo. La usurpación del poder llega a tal punto que Harriet planeará huir con Luca a la casa de su hermano en Alemania y dejando a su verdadero hijo, David, desamparado. Desafortunadamente la huida no se consolidará pues en un atentado terrorista en el aeropuerto Harriet morirá al proteger a Luca.

En este sentido la muerte de Harriet aparte de representar el sacrificio por la felicidad de Emily y la figura que, a modo de Jesucristo, da su vida por la de Luca, también puede simbolizar el castigo que Harriet se ha cobrado por la usurpación de lo que no la correspondía. Desde este punto de vista su muerte podría tener una función didáctico-moralista que hace que el lector reflexione sobre lo sucedido. Hasta la misma Harriet es consciente que más que santidad lo que la caracteriza es su capacidad de poder:

> (....)it wasn't saintliness. It was a sort of power(.....)I had to be the one who decided things - and I so much wanted to console Blaise- and I thougt he wanted it.[244]

El poder de Harriet para apropiarse de Luca queda reflejado en el diálogo con su amigo y vecino Monty:

> 'I'll get Luca somehow. I can do that child good-his parents can't even talk to him- I can talk to him. The child loves me. How can they just decree that-'
>
> 'Because they *are* his parents!'[245]

y cuando dice a Blaise :

> Luca stays here with me. I don't regard your mistress as a suitable person to look after him and I will mantain this if necessary in a court of law. Luca wants to stay here with me . He disowns you(.....).[246]

Ya hemos visto como Emily alcanzará poder al final de la novela al conseguir después de que Blaise haya dejado a su esposa, el irse a vivir con él una vez casados a la lujosa mansión donde vivió Harriet y que ella tanto codiciaba a pesar de que la criticara. Al igual que Jessica de *The Nice and the Good* presionaba a Ducane para que la atendiera, Emily reprenderá a su amante constantemente para que se separe de su mujer y finalmente y mediante su poder conseguirá su objetivo pues Blaise escribirá una carta a

su mujer en la que le comenta que se va a vivir con Emily pero que la visitará frecuentemente también a ella.

También se comenta que la madre de Monty, el vecino de Blaise, siente un amor obsesivo por su hijo, al que controlaba constantemente y casi había asfixiado de niño. Monty vive igualmente obsesionado y angustiado por la reciente muerte de su amada esposa, Sophie, a la que estranguló para evitar el prolongado sufrimiento de verla sufrir de cáncer. Ahora que Sophie ha muerto la madre de Monty, la señora Small, quiere volver a conquistar a su hijo, pues aparte de haberle controlado siempre nunca aprobó el matrimonio de su hijo con Sophie y constantemente le escribe cartas, aunque éste al final de la novela marcha para Italia. Un caso similar de madre posesiva aparece en la relación entre Gerda y su hijo Henry en *Henry and Cato.*

Pinn, la antigua asistenta de Emily, es otro claro ejemplo de poder, pues una vez que pierde su estatus de asistenta para convertirse en compañera de piso de Harriet, tendrá el poder de conocer más de las dos, Harriet y Emily, pues actuará como espía encargada por Blaise para averiguar si Emily tiene otros hombres. Además será la primera en saber que Luca visitaba Hood House, donde vivían Harriet y Blaise e iniciará a David sexualmente seduciéndole posteriormente.

Por otro lado y en un acto de desesperación Harriet dirá a Monty que le ama y se instalará en su casa con su hijo David sin pedirle permiso. Le comentará entonces:

> I feel as if I had power over you, claims , rights (.....) I will make you love me. We have a future.[247]

Tras recibir el rechazo de Monty tratará de refugiarse en un pretendiente suyo que ahora tampoco la podrá ayudar, y, como último recurso, tratará de encontrar a uno de los pacientes de su marido que, según éste, la tenía en alta estima. Irónicamente tal paciente, Magnus Bowles, no existe y ha sido la disculpa de Blaise para visitar a su amante Emily.

Vemos, pues, que lo que en un principio parecía simplemente poder ahora se convertirá en debilidad y en un mundo de fantasía donde se halla inmersa pues al que realmente quiere es a su marido.

ABRIR 6. - 6.2.- CONTENIDOS MORALES...  **(CONTINUACIÓN)**



ABRIR 6. - 6.2.- CONTENIDOS MORALES... (INICIO)

6.2.9.3.- LA ATENCIÓN AL MUNDO EXTERIOR COMO CAMBIO MORAL.

Monty dice a Harriet que lo que necesita es quitarse la vanidad y sentido de poder que tiene y reflexionar, *ver*, y no actuar tan rápidamente movida por impulsos y por celos:

> At present you are simply foisting a false idea of liberty and power on to a mere bubbling of emotion(.....)wake up. Come back to reality.[248]

Finalmente cuando decide escaparse con Luca a Alemania en casa de su hermano reflexionará, *verá*, y se dará cuenta de que:

> In the end she had nobody but Blaise(....)No one else needs me ,she thought(.....)he needs my forgiveness to perfect his happiness with Emily. This kindness to him, which is just weakness really, is my only and last resource.[249]

Pero desafortunadamente nadie llegaría a conocer el cambio positivo que tuvo lugar dentro de ella al olvidarse de su egoísmo y prestar *atención* a las necesidades de los demás, en este caso de su marido Blaise. En este sentido, al morir ella por salvar a Luca momentos después de estas reflexiones, representará esa culminación de alcanzar la verdad a la que Murdoch se refiere y que Platón llama la luz del sol al salir de la caverna.

6.2.10. *NUNS AND SOLDIERS* (1980)

6.2.10.1 SUSTITUCIONES

En esta novela al igual que en las anteriores *A Fairly Honourable Defeat* y *A Severed Head* aparece el tema de las sustituciones de un ser humano por otro. Como Julius King de *A Fairly Honourable Defeat* dice : "Humans beings are essentially finders of substitutes", Gertrude Openshaw pierde a su marido Guy y después se casará con el joven Tim Reede. El primer capítulo termina cuando antes de que Guy muera le comenta a su mujer que quiere que ella sea feliz en un futuro sin él, que no quiere que se quede sola sino segura y protegida, para lo que es mejor que se vuelva a casar proponiéndole como candidato a su amigo Peter, pues sabe que éste la ama. Aquí demuestra ser un personaje cercano a la figura del santo:

> You must try, for my sake, to have the will now to please me in the future. (.....) why shouldn't you marry again! You could have a whole new happiness with another person. I don't want you to be alone(.....) but I so

> much (.....) want you to be (.....) safe (.....) and happy (.....) when I´m not around.[250]

Pero Gertrude no se casará con Peter sino con el joven Tim, pintor fracasado. Uno de los personajes de la novela describe así el cambio del primer matrimonio al segundo:

> She married her father, now she´s married her son.[251]

Finalmente vemos que a pesar de que en un principio consideraba un escándalo casarse con Tim por respeto a su esposo fallecido, más adelante no le importará pues piensa que su supervivencia depende de un nuevo amor :

> As for Tim, of course Guy would be astounded! But in a way, the question what would Guy think is empty. It´s another world now (.....) I have changed too. In order to survive a terrible loss one has to become another person. It may be cruel. Survival itself is cruel, it means leading one´s thoughts away from the one who is gone.[252]

6. 2.10.2.- MATRIMONIO Y ADULTERIO

Gertrude, a pesar de que se ha enamorado de Tim al poco tiempo de fallecer su marido, sin embargo es convencional en el sentido de que no acepta una aventura amorosa a no ser que termine en matrimonio. Le comenta a Tim:

> When I said a love affair was impossible I meant(.....) if we are to love each other(.....) we must get married(.....)If we go on together we can only do it if we hope to marry. We can´t play with this thing, it would be horrible to do so, it would be a betrayal, it would be a crime.[253]

Considera un gran riesgo a nivel de conducta moral lo que están haciendo, mantener una relación en secreto sin casarse, en caso de que no funcione su relación, lo que hace entristecer a Gertrude y sentirse incómoda. Le dice a Tim:

> The risk- think what I risk - think of the moral risk. Tears started into Gertrude´s eyes.[254]

Gertrude especialmente teme 'el que dirán' ya que su marido ha fallecido hace muy poco y considera muy frívolo y como una traición hacia su difunto esposo Guy el hecho de que mantenga una relación a escondidas con otro hombre.

> Both of them feared the emergence of their love into the public gaze. A sense of secrecy and conspiracy had grown up between them and influenced them both. They wanted to *hide*. That was no good.(.....) And she thought, oh my dear Guy, my dear heart, my love. How will it be? Oh the risk, the risk of it. She was not sure what this was, but there was moral frightfulness, deep awful possibilities of torment and confusion(.....)[255]

Vemos, pues, como en Gertrude se produce un conflicto entre lo que ella considera que está bien hecho y lo que la sociedad considera válido y normal, lo convencional; entre la razón y el corazón. Quiere a Tim pero no sólo la sociedad sino su educación moral le dice que casarse tan pronto con Tim, que además es mucho más joven que ella, después de la muerte de su marido, está mal visto.

> I can't marry so soon after Guy's death, it's unthinkable. I can't even conceive it myself, and what would the others say? I'm in mourning and I *am* in mourning, there's a whole me that doesn't know of anything else. I've got to be that person, I've got to wear my loyalty to Guy, my mending love for Guy, in the midst of this new reality, and it is a reality and I didn't choose it or seek it, it happened. God must forgive me, Guy must forgive me(.....)will he (Tim) think that I'm afraid of the mob?[256]

Precisamente Tim pensaba que a Gertrude le importaba demasiado lo que los demás pensaran. Gertrude por un lado quiere mantener la relación con Tim pero por otro le importa lo que los otros piensen.

En el conflicto de Gertrude, al acordarse de su marido recientemente fallecido, Guy, se siente como si le hubiera traicionado al volcar su corazón en Tim, y este alejamiento lo considera como un fallo moral por su parte:

> It seemed to her now that she had weakly withdrawn her total love from Guy(.....)This withdrawal had been the start of her betrayal , her moral fall.[257]

Y seguidamente recuerda lo que su buen marido le dijo en cierta ocasión, reflejando el propio pensamiento de Murdoch:

> We have individual virtues but general vices. No one is good all through, in all relations, for all purposes. As virtuous agents we specialize , we have to, because vice is natural and virtue is not . How quickly without Guy she had reverted to the natural level.[258]

Como sucede a los seres humanos y más concretamente a muchos personajes de las novelas de Murdoch, a Tim se le plantea la contradicción mental sobre si realmente se

casó con Gertrude porque la quería de verdad o por otras circunstancias relacionadas con ella.

> He had , after all, married her for money(.....)for security and ease(.....) so that he could at last paint as he pleased(.....)he knew that his strong terrible love for her survived like a hidden beast.[259]

Murdoch, al mantener el vínculo del matrimonio, Gertrude-Tim, enfatiza su interés por mantener la estructura del argumento erótico tradicional.

En algunas de sus novelas la mujer se encuentra a sí misma en el conflicto entre las responsabilidades y ataduras que el amor hacia un hombre la impone y su deseo de libertad. Esto aparece tanto a nivel de esposa como de amante donde al mismo tiempo hay una confrontación entre ambas. En esta novela las mujeres despliegan libertad de pensamiento y acción. Tal es el caso de Daisy, novia de Tim y posteriormente su amante cuando Tim se case con Gertrude. Ésta será capaz de afrontar su situación de perdedora con valentía y finalmente partirá para América para formar parte de una comunidad de amigas feministas. Aunque Tim oculta durante un tiempo a Gertrude su relación con Daisy, finalmente se lo confesará terminando definitivamente su relación con Daisy.

6.2.10.3.- DIVISIÓN DUAL DE LOS SENTIMIENTOS AMOROSOS

En *Nuns and Soldiers,* la mujer casada, Gertrude, aparece como una mujer egoísta, pues no sólo se conforma con el amor de su marido, Tim, sino que como conoce los sentimientos de Peter hacia ella y le halaga sentirse rodeada de admiradores, en lugar de aconsejarle que se olvide de ella y que encuentre a otra mujer que le ame de verdad, le motiva para retener su amor a pesar de que ella no le corresponde en la misma medida. En cierto sentido siente cariño hacia el conde pero se compadece de él y se mueve guiada por su interés.:

> I love Tim and we are married(.....)But I care for you and you are an old friend. Well, you are an old friend and I love you. Why should love be classified and constrained and denied and destroyed all the time?(.....) Of course I'm selfish. I'm not really thinking about your welfare. I'm thinking about mine. I've talked this over with Tim(.....)Oh, don't be hurt. I don't want to waste your love. I don't want to lose your love. I don't want you to go away(.....) you aren't rejected(.....)Let us be sometimes together in truth and love. I don't mean anything wrong or crazy. I mean just to talk, to be with each other and for each other. Let your love for me go on existing, and we'll go through life not losing each other, but knowing each other (....) there's always been a barrier

> betwen us(....)the one that distinguishes a friend from a close friend.(...) I want that barrier to go. I want us(....)to love each other and give happiness to each other and be without reserve. Peter, I *want* this, I *ask* for it.[260]

El conde aceptará esta relación, pues quería demasiado a Gertrude y se conformaba con poco :

> What could the poor Count do? He said, but still stiffly, 'I cannot deny you what you ask (.....)perhaps it is possible to be happy after all'.[261]

Y Anne se da cuenta de que Gertrude desea sentirse estimada por el conde, al que también quiere tener para pasar momentos buenos, felices y divertidos.

> And Anne could guess that this was not just a benevolent act. Gertrude needed his esteem to support her. She had always valued his love and saw no reason why she should not go on enjoying it forever.[262]

Esta división dual de sentimientos amorosos ya vimos que aparece de forma similar en el trío formado por Antonia, Palmer y Martin de *A Severed Head* y en el trío Kate, Ducane, Octavian de *The Nice and the Good.* Gertrude comenta a su amiga Anne:

> Not loving Peter and his being so unhappy was the only flaw in my happiness and I thought why ever shouldn't I be completely happy and make him happy?[263]

El egoísmo de Gertrude queda reflejado en esta cita ya que primero busca su felicidad y alude a ella ("my happiness") y en segundo lugar habla de la felicidad de Peter ("make him happy"). No trata de hacerle feliz desinteresadamente.

6.2.10.4.- ATRACCIÓN HACIA LA FIGURA MATERNA.

En Tim hay una atracción hacia Gertrude al ver en ella, en cierto sentido, como a una madre protectora con quien se siente seguro y que posee medios económicos con los que Tim se puede realizar como artista:

> Tom found in his wife the absolute security for which he had always craved. He perceived her virtue and rested upon it. She had rescued him from the demons and renewed his innocence(.....) Sometimes he still wondered how much, in the amalgam, he was marrying for security, for his art, so as to be able to spoil expensive canvases with experiments.[264]

Esta atracción queda plasmada cuando Tim se pregunta las razones por las que quiere estar al lado de Gertrude:

> (.....) was it simply a desire for security, a desire for a house and a home, a desire for a mother?(.....) Gertrude would saved him as good women have always saved sinful men in stories.[265]

También piensa que con ella tendría una vida honorable y comenzaría una nueva vida llena de pureza y una inocencia nueva, fuera de la vida tan deshonrosa, sin trabajo, que llevaba con su antigua novia Daisy. E incluso tiene sus dudas con respecto a si la razón principal sería por el dinero que Gertrude tenía y él no.

Además en la novela se narra:

> Gertrude said that she was a mother figure and that Tim could perfectly well marry a younger woman.[266]

Tim además siente que había sido cruel con su madre real. Y parece como si con Gertrude quisiera recuperar a esa madre con la que tan mal se portó y redimirse comportándose ahora con Gertrude dignamente.

Tras una disputa entre ellos,

> he had returned to her as a hurt child to his mother.[267]

Este tipo de relación donde la mujer es mayor que el hombre también aparece en *The Sea, The Sea,* en la relación Charles Arrowby- Clement, en *The Red and The Green* en la relación Pat-Millie y Andrew-Millie, en *Henry and Cato* entre Henry y Stephanie, en *A Severed Head* en la relación Antonia- Martin y en *The Italian Girl* en la relación Edmund-Maggie. En todos estas relaciones la mujer es la figura más fuerte y experimentada con respecto a los hombres.

6.2.10.5.- OTRAS RELACIONES AFECTIVAS

El hecho de que tanto Tim como Daisy hayan tenido una infancia desafortunada y triste debido a las separaciones y muertes respectivas de sus padres, les hace sentirse a ambos como ciudadanos extraños en su entorno y debido a la similitud de sus experiencias se dice de su relación, a pesar de ser novios, que eran como hermanos:

> They had both, as children, had unhappy homes, and this seemed to make them 'like brother and sister', two of a kind.[268]

Resulta conveniente ahora hacer un inciso aludiendo a *The Book and the Brotherhood*, novela publicada siete años más tarde, pues aparece una relación similar. Rose piensa en cuanto a su relación con Gerard :

> Somewhere perhaps there really is a house where Gerard and I will live together ever after as brother and sister.[269]

El significado de esta relación, aparte de expresar una estrecha unión de ideales durante muchos años y una gran amistad, es una relación en la que Gerard sólo considera a Rose como compañera, como parte de él en cuanto a trabajo, como propiedad suya:

> Of course they were friends, their friendship, their bond, was absolute, and she must know that as well as he(.....)But had she not always wanted just that, to be the property of Gerad?.[270]

Rose, enamorada de Gerard, quería pertenecer enteramente a él, pero efectivamente él la considera simplemente como propiedad suya, como "a research assistant" y no como su novia.

Continuando en *Nuns and Soldiers* con la relación entre Tim y Daisy, ésta dice a Tim:

> Yes, our shitty parents let us down, but I suppose we have to be sorry for them.[271]

Murdoch comenta de Tim y de su hermana Rita, que tras la separación de sus padres y muerte de su madre fueron a vivir con una tía, y que

> Tim and Rita had been very close, allien against the world.[272]

Rita después morirá de anorexia.

Esto nos remonta a las ideas de Simone Weil con respecto al desarraigo familiar. Como otros muchos personajes, Tim, Rita y Daisy, se sienten extraños donde se encuentran , al no haber tenido una raíces estables, ya que ambos vivieron en países y lugares diferentes al de su origen. Según Weil esto les convertirá en seres con tendencia a la perversión. Daisy siente aversión hacia el matrimonio ya que sus padres rompieron esta institución teniendo un amante cada uno de ellos:

> Tim would have married Daisy had it not been for her surprisingly ferocious hostility to the institution of marriage.[273]

Aunque vivieron juntos durante un tiempo, decidieron separase durante una temporada, cada uno en su casa, porque

> they both feared proximity, lack of privacy(....)Close proximity brought on endless tiring quarrels(.....) Tim was obsessively tidy, Daisy wildly untidy. Their relation was revivified, rendered suddenly more romantic and exciting. Their love-making which Daisy had announced was becoming 'bloody dull' was once more impetuous and unpredictable.[274]

Al separarse, pues, su relación mejoró, se hizo más emocionante y romántica y al mismo tiempo cada uno seguía manteniendo su privacidad y su propio espacio.

En la relación entre Daisy y Tim, Daisy será la más fuerte y la que sabrá afrontar los problemas económicos con mayor valentía. Tim además se refugia en ella cuando está decaído y a pesar de sus malas acciones Daisy siempre le perdona. Después se refugiará en Gertrude, en la que hallará como vimos una protección especial parecida a la maternal.

La relación entre Tim y Daisy, ambos resentidos por las penalidades por las que atraviesan, se convierte en tempestuosa debido al mal concepto que Tim tiene de la mujer en general y al fuerte carácter de Daisy, que no soporta el modo en que Tim menosprecia a la mujer en general. En el siguiente diálogo Daisy se muestra colérica al defender su papel como mujer cuando Tim habla peyorativamente de ellas:

> 'There never have been any good women painters, and there never will be. No sex drive, no imagination. No women mathematicians, no women composers, no-'.
> '(.....) Ever since the bloody world started bloody men have been sitting down and being waited on by women, and even when women get some education they can't concentrate because they have to jump up whenever little mannie arrives'.[275]

Daisy, al igual que Murdoch, defenderá la igualdad de sexos dentro de la pareja y en la sociedad. Por ejemplo considera que a los hombres y las mujeres se le debería tratar por igual en los lugares públicos como los pubs. Cuando Tim frecuentaba con Daisy ciertos pubs, tras oir a un camarero dar la señal de que iban a cerrar exclamando :"Time, gentlemen, please", ella gritaba: "There are ladies present", golpeando el vaso contra la mesa, lo que produce una escena visual de humor.

En la relación Tim-Daisy,

> Tim often let Daisy decide things. He lived upon her energy.[276]

Tim, al pensar en Daisy, se da cuenta de que era como parte de ella y lo expresa dándose cuenta

> how much he was after all Daisy´s property.[277]

Una gran perdedora pero que sabrá sustituir su amor hacia el conde por un amor más universal será la buena Anne Cavidge, que 'verá' que el conde sólo tiene corazón para Gertrude, y esto la fortalecerá para volver de nuevo a su labor de apostolado, marchándose a América , a la comunidad de las Clarisas Pobres, en Chicago.

Demuestra tener mucha más personalidad y fortaleza que el conde pues a pesar de que su amiga Gertrude le pide que se quede con ella por su propio interés egoísta, Anne tendrá el coraje suficiente para despegarse de sus ataduras afectivas, y, sin nunca confesar a Gertrude lo que sufrió por no ser correspondida por el conde, irá a desplegar su amor hacia otros horizontes, donde puede ser útil haciendo el bien. El conde, por el contrario, mucho más débil de carácter, segurá 'haciendo la corte' a Gertrude.

En esta novela la libido incrementa el sentido de soledad y de fracaso para la solitaria Anne y el alineado conde. Pero al menos dirige a Anne a dedicar su vida a los demás y a sublimar su pasión.

6.2.10.6- RELACIÓN PODER-ESCLAVITUD (AMO-ESCLAVO)

Peter, apodado el conde, que siempre quiso a Gertrude pero que no es correspondido por ella de la misma forma, piensa que su relación con respecto a Gertrude es la de un siervo con respecto a su dama:

> He tried in the interim to think of himself as a servant, Gertrude´s servant, as it might be her footman or her groom.[278]

Esta relación se refleja en el diálogo entre la malévola Verónica Mount y Manfred, dos personajes secundarios:

> 'Why should she lose a slave?'

'It was a self-interested act(...)I think she needed to preserve, close by, his good opinion of her(.....) She couldn't bear that the Count should go away carrying a blackened image of her inside his head'.[279]

Por lo tanto, lo que la importaba a Gertrude era que el conde tuviera una buena imagen de ella, como mujer que se preocupa por él y no le abandona, pidiéndole que se quede, pues el conde, viendo que Gertrude amaba a Tim, pensó en irse de Inglaterra a pesar de querer a Gertrude. Por el contrario, para Gertrude el conde sólo es un pobre exhiliado:

He's a poor exile. And like poor exiles he can live on very little.[280]

Otros personajes secundarios que actúan de coro nos cuentan las grandes verdades con respecto a la relación entre Gertrude y el conde basada, como en otras novelas de Murdoch, en una relación de poder-esclavitud. Este es el diálogo que mantienen:

'She realized how much it meant to Gertrude to have the Count eternally around the place'
'And to the Count to survive as Gertrude's slave.[281]

En *Henry and Cato* aparece una relación similar ya que Stephanie era como una esclava para Henry, al tratarla como un bien más entre sus posesiones. Esto aparece en el siguiente diálogo entre ambos. Habla en primer lugar Stephanie:

'You decide everything without me, you don't regard me as an equal',
'Very few men regard women as their equals(....)I just love you, and I regard you as my property.[282]

Tanto Stephanie como el conde dan mucho más de lo que reciben y, a pesar de ello, sienten una dependencia muy fuerte con respecto a Henry y a Gertrude respectivamente, adoptando una actitud básicamente masoquista.

Por otro lado, mientras que Peter, el conde, es un esclavo para Gertrude, Anne quería ser una sirvienta para Peter:

She wanted to be, for him, all servant.[283]

De esta forma se establece, como en *The Unicorn*, una especie de feudalismo sexual y de poder donde Gertrude está en la cima, aunque a diferencia de *The Unicorn*, aquí es un feudalismo voluntario y no impuesto.

6.2.10.7.- LA IDEA DE 'LA MÁQUINA' Y LA LIBERTAD, Y SU RELACIÓN CON LA CONTINGENCIA Y LA IDEA DE DESTINO.

En esta novela aparece el pensamiento de Murdoch de que de que los seres humanos no somos libres del todo para elegir, que a veces nos suceden acontecimientos inesperados donde no sólo juega el destino sino parte del mecanismo o la máquina que todos llevamos dentro. De esa forma Tim Y Gertrude se han enamorado y Gertrude piensa, disculpándose a sí misma, al considerar el hecho como imprudente dado el poco tiempo que había transcurrido desde la muerte de su marido:

> I didn't choose it or seek it, it happened.[284]

Esta idea de nuestra libertad limitada aparece en *The Sovereignty of Good* cuando Murdoch define nuestra esencia, donde , a pesar de que estamos condicionados por la fuerza de nuestros impulsos egoístas(machine), existe la posibilidad de salir de ella a través de la atención, de la visión de lo que nos rodea:

> An examined sense of the strength of the machine is combined with the illusion of leaping out of it.[285]

Aún así Murdoch se muestra pesimista pues en *Against Dryness* nos define en estos términos:

> We are not isolated free choosers, (.....), but benighted creatures sunk in a reality whose nature we are constantly and overwhelmingly tempted to deform by fantasy.[286]

A veces dentro de nosotros hay fuerzas impersonales que nos empujan a realizar acciones de las que apenas somos responsables, según Freud, definiendo en este sentido el concepto de 'la máquina' que llevamos dentro. Eso le ocurre a Tim cuando coge la mano de Gertrude a pesar de que era novio de Daisy:

> Some vast comic force was compelling him(.....)he had done what he had to do, he was not even responsible. He had moved like a gentle automaton(.....)He was wise enough to know that mutual love depends on accidents.[287]

La contingencia del mundo en el que vivimos una vez más queda patente aquí.

6. 2.10.8.- SERIE DE AMORES NO CORRESPONDIDOS

Como en novelas anteriores aparece la situación de amar y no ser correspondido puesto que la persona amada ama a otro ser diferente del que le ama. Nadie se ha parado a pensar que Anne, amiga de Gertrude y ex-monja, pudiera estar enamorada. Todos la siguen viendo como una monja y ella nunca expresó a nadie sus sentimientos hacia Peter, al que llaman bajo el apodo de 'el conde', y menos a su amiga Gertrude pues Anne se dará cuenta de que el conde está enamorado de Gertrude. Sufre mucho por esta razón.Como veremos en el siguiente capítulo es un personaje rozando la santidad pues cuando decide finalmente marcharse de apostolado a América, al comprender que Peter nunca la amará, cuando Gertrude le pregunta que por qué se va, Anne le despista llevándose su secreto con ella, diciendo:

> Because I am given to the religious life(....)and I have got to be alone(.....)I am in a sense still a nun.[288]

Peter es un exiliado en doble sentido: Por un lado es polaco de nacimiento pero vino a vivir a Inglaterra por razones políticas, siendo uno de los muchos personajes de Murdoch que se siente, como la misma Murdoch se sintió en su adolescencia, sin identidad, como un extraño, mitad polaco y mitad británico y al mismo tiempo ninguna de las dos cosas. Por otro lado también se siente exiliado afectivamente. Lleva mucho tiempo enamorado de Gertrude y ésta nunca será suya ya que primero se casará con Guy y después con el joven Tim. Peter es un buen hombre que se merece algo más. Nunca se debería haber fijado en una mujer casada y caprichosa como Gertrude. Pero Peter se conformaba con muy poco:

> The little which she would give Peter would be enough for him, would be much.[289]

Sin embargo Getrude se ha enamorado de Tim, que a su vez es novio de la vivaz Daisy, a la que terminará dejando por Gertrude a pesar de que pasará cierto tiempo en el que Tim llevará una doble vida de mentira, ocultando a Gertrude esta relación.

Gertrude es una mujer egocéntrica que sólo pensaba en su felicidad y que le gustaba sentirse rodeada de admiradores como Peter. Necesitaba la estima de Peter y siempre había valorado su amor hacia ella. No sólo se conforma con mantener el amor de

Peter, aparte del de Tim, sino que también quiere mantener en su poder a su buena amiga Anne para que ambos le sigan haciendo la corte. En este sentido se le puede comparar con Kate de *The Nice and the Good*, que a pesar de estar casada no quiere perder el amor y admiración que Ducane siente hacia ella . Ducane a su vez está desperdiciando el amor de Jessica de la misma forma que Peter desperdicia sin saberlo el amor de Anne.

Como se observa, los amores no correspondidos son múltiples.Otro ejemplo similar llevado a su máximas consecuencias el de Antonia , de *A Severd Head*, que no sólo se conforma con tener marido sino que tiene dos amantes al mismo tiempo(Palmer y Alexander). A su vez Martin desperdicia la oportunidad de conocer y querer a Georgie. Jessica , Georgie Anne y Daisy son las vencidas respectivamente pero sabrán afrontar su derrota, -siguiendo el título de otra de sus novelas, *A Fairly Honourable Defeat*- de una forma bastante honorable.

6.2.10.9.- EROS

Como se hizo constar en la introducción Murdoch es una gran maestra en las descripciones del impulso erótico, raíz de la actividad psíquica en sus personajes, que a veces les impulsa a realizar el bien o puede ser el origen de la creación literaria, como vimos en *The Black Prince*, (High Eros) pero si no es bien conducido puede terminar en absoluto caos como en Morgan en *A Fairly Honourable Defeat*(Low Eros). A Gertrude no le queda ninguna duda de que Tim era para ella su Eros y su realidad:

> There was no doubt about the fact of her being in love with Tim, and Tim being in love with her. This was the real, the indubitable and authoritative Eros: that unmistakable seismic shock, that total concentration of everything into one necessary being, mysterious, uncanny, unique, one of the strangest phenomena in the world.[290]

Y ese nuevo conocimiento lo equipara con lo sagrado, con algo espiritual, uniendo así lo espiritual con lo carnal. Ya vimos que Murdoch une estos dos conceptos y aquí queda reflejado en contra de Turner, que piensa que Murdoch los separa:

> She had a new consciousness, her whole being hummed with a sacred love-awareness. She loved Tim with passion, with tenderness, with laughter and with tears, with the accumulated *intelligent* forces of her being(.....)It was not just a profane love, the sudden lust of a lonely older woman for a younger man. It was a deep true love which could only envisage permanence as its outcome.[291]

Por su parte la narradora, Murdoch, nos dice de Tim:

> He knew that the categorical imperative of Eros lay upon his love for Gertrude.[292]

La atracción física que hay entre ambos es poderosa y no hay duda en este aspecto. Gertrude, además es una mujer que no ha nacido para estar sola sino acompañada desde un punto de vista de relación de pareja.

> She felt her physical longing for Tim(.....)her longing for his thin red-haired hands and his smooth sweet skin and his kisses that solved all problems and answer all questions(.....) The strange passion(.....)was still there, that intense inexplicable mutual attraction of carnal being, The indubitable Eros had not failed or fled.[293]

Como en el libro de Platón *El Banquete*, el amor a veces actúa causando dolor. Gertrude dice:

> What a destroyer love is.[294]

Y no sólo dolor sino sentimientos de culpabilidad: Tim establece una diferencia entre separarse de Daisy y separarse de Gertrude:

> The difference between this parting and the other was as great as the difference between the two women. The loss of Gertrude was bedevilled by a muddled guilt, the pain of which at times drove him almost mad. The loss of Daisy had the curious (he could only think of it so) *white* character, as if he had died and found himself entirely wrapped in a cloud, aware of absolute and irreversible change. This was terrible pain too but being devoid of guilt it provided the energy which would at last be its cure.[295]

Mientras que se sentía totalmente culpable y sentía remordimiento en cuanto a su relación con Gertrude por haberle ocultado su relación con Daisy, no se sentía así con respecto a su relación con Daisy. Sabía que había hecho bien en separarse de ella, si bien, tanto la ausencia de una relación como de la otra le producía sufrimiento. Pero al haber tomado la decisión de dejar a Daisy apareció en él una nueva sensación de libertad.

6.2.10.10.- AMORES PLATÓNICOS. FANTASÍA EN LOS PERSONAJES MASCULINOS.

Hay un paralelismo entre el amor oculto del conde hacia Gertrude, el de Anne hacia el conde y el de Lucius, en *Henry and Cato*, hacia Gerda. Todos ellos tendrían que haber luchado más por ese amor, haber expresado a sus parejas respectivas más

abiertamente lo que sentían hacia ellas y se lamentarán por ello. Su amor se hace casi platónico. Lo mismo le ocurre a Felix con respecto a Ann de *An Unofficial Rose.* Esto es lo que piensa Peter, el conde.

> His quiet cloistered love had been turned by a brief hope into possessive rage(.....) If he had tried harder, if he had been only more positive, more aggressive, put his love more on display, been less discret, less highminded, less honourable.[296]

Lucius reflexiona también :

> If he could only find the right word. What was it? Courage, he thought, yes, courage.[297]

Por su parte Peter, el conde, considera inmoral el hecho de querer lo que uno no puede tener, sin embargo no seguirá su propia doctrina pues será fiel en cuanto a su amor por Gertrude:

> To want so much what one cannot have is stupid and inmoral.[298]

Pero como finalmente reconoce, ha vivido durante largo tiempo de ilusiones falsas y un mundo de fantasía:

> I´ve lived on illusions for so long. I´ve lived in an imagined love(.....)I enacted it, I enacted both sides of the relation, and this was easy because she was inaccesible.[299]

Se puede observar como hay interrelación entre el arte en el sentido de creación de falsas imágenes y las relaciones afectivas.

Peter, el conde, ha vivido en la caverna de Platón, en un mundo de fantasía , no real, al igual que le sucedió a Charles Arrowby de *The Sea, The Sea* con respecto a Hartley.

El conde representa la figura exiliada forastera que se siente sin identidad y el prototipo de hombre caballeroso guiado por el romanticismo, al igual que Effie de *The Unicorn* o el adolescente Penn de *An Unofficial Rose*.

> He was to stay forever as her (Gertrude´s) courtier, within the light of her countenance(.....) The little which she would give Peter would be enough for him, would be much. He would humbly accept whatever, with a loving will, she

spared him. Perhaps all that he required was the sense that she needed him, he could live on that(.....).[300]

La actitud del conde exaspera al lector pues, a pesar de ser totalmente desinteresada y bondadosa, llega a resultar ridícula.

6.2.10.11.- LA ATENCIÓN AL MUNDO EXTERIOR COMO CAMBIO MORAL.

El gran fallo de Tim fue que, ni antes ni después de casarse con Gertrude le comunicó que había tenido una relación de muchos años con Daisy, es decir, la mentira. Tim se deja llevar por un mundo de fantasía donde cree que si decía a Gertrude la verdad la perdería:

> He wondered wheteher he ought not to tell her at once, but decided on reflection not to. The revelation would hurt her(.....)he were not to lose Gertrude after having so miraculously found her(....).[301]

Pero la realidad es que lo que realmente le dolió a Gertrude posteriormente fue que le hubiera engañado.

En cuanto a la relación entre Daisy y Tim, éste no se interesó nunca lo suficiente en ella ni le prestó la suficiente atención para 'verla' como un ser único e independiente. Por ejemplo, Tim no sabe que Daisy tiene unos cuantos amigos que le ayudan cuando Tim no está con ella y Daisy se lo hace saber:

> You pass your life in never sort of thinking. When you weren´t with me you imagined I didn´t exit. I have a whole world of people you know nothing of.[302]

Mas adelante se dice:

> He really knew very little about Daisy.[303]

Cuando finalmente Tim se da cuenta, 've' que lo mejor que pueden hacer él y Daisy es romper su relación pues esta no tiene ningún futuro ya que está basada en la rutina, siempre están discutiendo y Tim no quiere realmente a Daisy, ésta con toda entereza, a pesar de que le quiere profundamente, aplaude su determinación y le dice:

> You´ve shown such pluck. This is the best thing you´ve ever done for me(.....)I´ve never seen you more beautiful.[304]

Ahora Tim, en su soledad, sin Daisy, a quien echa mucho de menos, se considera a sí mismo insignificante, como "an atom, an electron, a proton, a point in empty space"[305], como invisible , pero al mismo tiempo se sentía limpio, libre:

> It´s a condition of pure freedom, it´s like being an angel, he thought(....) the form of his experience was, he supposed, his resolution to leave Daisy(.....) Yet he knew too that his experience was more than this form, that it was absolute, some kind of ultimate phenomenon, some kind of truth, not as it were God, but the cosmos itself, gentle, terrible, final. It was also a vision of death.[306]

En Tim finalmente han muerto sus deseos egoístas en cuanto a continuar su relación con Daisy, ha muerto la mentira, el engaño hacia Daisy y Gertrude. Esta experiencia transcendió cualquier tipo de forma, palabra que ya vimos que se relaciona con el artista egoísta en busca de encontrar situaciones, soluciones, 'formas' moldeadas según su deseos. Este es el significado de la visión de la muerte. Ahora es realmente libre.

Y por fin se da cuenta de que

> He had always got on with Gertrude and never with Daisy.[307]

Y al darse cuenta de esta realidad paralelamente 've' otra:

> He could see the autumn leaves(....)I am alone and I am now hurting no one, and that is the essential thing.[308]

Se da cuenta de la importancia de no causar daño a nadie, especialmente a ninguna mujer; es decir, de la importancia de no hacer el mal y hacer el bien.

Por otro lado, irónicamente, tanto el conde como Anne trabajan en contra de sus propios intereses: el conde con respecto a Tim , pues le convence para que no deje a Gertrude, y Anne con respecto a Gertrude pues le anima para que elija al conde como pareja en lugar de Tim, pues le considera mejor persona.

Quizás en Anne haya signos de masoquismo, al igual que en el conde, pues luego se lamenta de no haberle insinuado nada al conde sobre sus sentimientos: "If only(....)".

Se pregunta si no serían "proper scruples, reasonable prudence, self-punishing masochism" pero se consuela diciendo que, de todas formas,

> It would also certainly have upset Gertrude and perhaps made her acquisition of the Count an impossibility.[309]

Y finalmente, como la mayoría de los personajes buenos, se considera a sí misma sin valor ni derechos:

> I have no place, no rights. Gertrude, always the princess, had to have whatever she wanted.[310]

Pero al ser ella más fuerte que el conde, no consentirá que Gertrude la llegue a adquirir como si fuera parte de su propiedad y decidirá marcharse a hacer apostolado pues se da cuenta de que allí esta su deber.

6.2.11.- *THE GOOD APPRENTICE* (1985)

6.2.11.1.-DUALIDAD DE SENTIMIENTOS AMOROSOS. ADULTERIO.

En Midge aparece el conflicto entre la apariencia, lo convencional, la hipocresía por un lado y la verdad y lo no convencional por el otro. Tiene que elegir entre Harry y Thomas, su marido, entre lo que le dice la razón y el corazón. Harry, su amante, le dice:

> Why prefer what's hollow to what's real? That's hypocrisy, keeping up appearances, bowing to conventions, letting all the real love disappear out of life. Our love is the truth, the concrete, the real, what opposes it is abstract and false. We must follow our hearts, that's what's true, the truth of our whole being. Sex is true, Midge, you've recognised it and we've proved it.[311]

A pesar de estas declaraciones que hacen pensar al lector que ésta es la relación verdadera que culminará felizmente dado el léxico que Murdoch utiliza: (truth, the real), más adelante hay alusiones que nos indican que esta relación no es verdadera, a pesar de que Harry parece amar a Midge con todo su corazón. Midge define esta relación con los siguientes términos:

> Sometimes it's like acting in a play- a wonderful play- or as if life had become huge like a myth.[312]

Y Harry comenta que cuando están juntos son "a king and queen".[313] Estas palabras(play, myth, king, queen) responden al mundo de fantasía en el que viven.

Thomas, el marido de Midge, es el verdadero amor de ésta. Hay una premonición y presentimiento por parte de Harry que apunta a ello, que aparece reflejado en el siguiente diálogo entre ambos. Habla Midge en primer lugar:

> 'Thomas used to say you just wanted to destroy yourself'
> 'Don´t quote Thomas at me! *He* is the destroyer, find out your life-myth and I´ll destroy it for you, that´s his motto'.[314]

Es decir, Thomas será el que destruya el mito en el que están envueltos Harry y Midge.

Y siguiendo con los mitos, Harry recuerda que los héroes literarios favoritos de Thomas son Achilles y Mr. Knightly. Sobre esto Harry comenta en tono despectivo e imaginándose de nuevo una situación fantástica :

> He may imagine he´s Achilles, but really he´s just a feeble version of Mr. Knightly. A gentleman, of course. That should stop you worrying. I´m Achilles.[315]

Aquí vemos como tanto Harry como Thomas se imaginan así mismos como el héroe de la Ilíada.

En esta novela de nuevo Murdoch nos alerta de los peligros del adulterio y aboga por la fidelidad matrimonial y los deberes que éste implica si optamos, desde un punto de vista moral, por acercarnos al bien. Por otro lado la pasión y la esclavitud no son buenas para el amor y Harry siente una pasión tan fuerte por Midge que aparece transformada en esclavitud.

Para Midge, al igual que le sucedía a Gertrude de *Nuns and Soldiers*, el peso de lo convencional y el afecto por su marido son muy fuertes. Quiere a Harry pero no quiere dejar a su marido porque en el fondo le quiere mucho:

> She was thinking, of course I love Harry, I love him absolutely, but if only I could stop worrying and caring about Thomas. Oh why do I have to suffer so when I just want to be happy!(.....)I can´t see my feeling for Thomas anymore, it´s become dark and in the dark it´s diminishing(.....)I must decide, I will decide.(.....)She was still held away, short of absolute surrender, by little threads of pusillanimous convention and by residual habitual unreflective scraps of affection for her husband.[316]

Midge está deseando salir de la red sentimental en la que está envuelta y ser libre:

> Only in Harry's presence was she collected and good. So was Thomas the cause of all her evil? Must she not have the strength to hate her husband and join her lover? Perhaps it was so. Oh for freedom, to be out of this cage of lies and pain at last![317]

Midge pasará por dos conflictos amorosos. En primer luga tendrá que decidirse entre Harry y Thomas. Después aparece Stuart, hijo de Harry, y tendrá que analizar a cual de los tres quiere (Harry, Stuart o Thomas):

> Had the(...) proximity, the being of Stuart, fatally damaged her love for Harry(.....) Midge had begun to see what a terrible situation she was in(.....) Old deep habits of love and loyalty fought for life against the new revelation. How could she not still love Harry, how could he not be her absolute? She felt an agony of tenderness and pity, which came as a new intensity of her awareness of her lover, while at the same time, even as she talked to him, she was planning her next encounter with Stuart(.....)Letting Harry make love to her had been touching and strange, as if he were now young and to be looked after(.....)She promised to telephoned Harry(.....)on the next day, but did not, and went to Stuart instead.[318]

Ya vimos al analizar la novela anterior, *Nuns and Soldiers*, como Murdoch enfatiza su interés por mantener la estructura del argumento erótico tradicional al mantener el vínculo matrimonial. En esta novela lo vuelve a enfatizar al mantener unidos a Midge y a su esposo Thomas. Aquí aparece el típico triángulo amoroso pero es la mujer, Midge, la que engaña tanto al marido como a la amante. Murdoch muestra una postura bastante ambigua con respecto a sentirse identificada con este personaje. Midge, finalmente recapacita y 'verá' el mundo de mentira y engaño en el que se encuentra y su conflicto se resolverá regresando con su marido:

> Oh for freedom, to be out of this cage of lies and pain at last! She looked into her dressing-table mirror, at her beautiful hair and her distorted face, and for a moment opened her eyes wide and resumed her old insistent animated look which said 'like me, like me'. And was it she, whom everybody liked and petted, who was soon to cause such grief, such scandal and such chaos? She turned away from the mirror. [319]

Cuando Midge confiesa a Stuart que le ama, éste se da cuenta de que todo sucede dentro de su mente, que está como en un sueño de mentiras, de engaño, que 'no ve' y Stuart, el personaje aspirante a santo, que comprende lo que la pasa le dice:

> Midge, please, please, don't tell more lies and hurt more people. All this stuff is false(....) If you just stop telling lies and go home, you'll find that you're really happy at last. You can't have been happy in a deception.[320]

En realidad a Midge lo que le seduce de Stuart, el personaje santo de la novela, es su sensatez, serenidad y bondad, ese algo extraordinario que caracteriza a las figuras santas. Stuart además actúa como la voz de su conciencia.

Edward también hará comprender a Midge que su enamoramiento hacia su hermano Stuart es una ilusión pero que Stuart no tiene nada que ver con ello. Le hace ver que se encuentra dentro de la 'caverna', en un mundo falso:

> (....)this being in love is an illusion, in a sense it *must* be, it's a momentary flash. Stuart's external, it's all in you(.....)he's an unreal element, I mean he's just a happening, you've invented him. In the way *you* imagine it you've not really connected at all.(.....)All that was a dream.[321]

Thomas finalmente se da cuenta del engaño del que estaba siendo objeto. Pero como buen hombre no se enfadará y dará libertad a su esposa para que ella decida lo que quiere hacer:

> You decide what you want and let me know later on. I won't put any pressure on you and I will help you to carry out any plan you make. You are free to make up your mind(.....) I want you to be happy.[322]

Harry, con mucho dolor, finalmente escribe a Midge diciéndole que vuelva con su marido. Es una carta en la que Harry le expresa a Midge todo su amor. Con Harry habría sido quizás más feliz que con Thomas pero no puede ser del todo feliz con Harry porque moralmente siente que no está haciendo lo correcto abandonando a su hijo y a su marido y sentiría una gran pena haciéndolo. A Midge se le plantea este dilema moral y aunque Harry le dice por carta : "We can live in the sun", es decir, fuera de la caverna de Platón, y además:

> let us live (....)in the truth and in the light(.....)We have been given(....)permission. I mean moral permission.[323]

refiriéndose este permiso al que Tomas les ha dado, Midge finalmente quema esa carta y se da cuenta de que su futuro con Harry sería incierto:

> She and Harry had deceived themselves about their future.[324]

Y sentirá pena por Harry, que saldrá perdiendo, pero que al mantener una filosofía hedonista, la novela termina con éste en Italia conociendo a una periodista para la publicación de su nuevo libro, lo que nos lleva al tema de las sustituciones, que aparece en otras novelas de Murdoch:

> He would find another perfect woman and marry her. Harry knew that he was not the type of a martyr . He would not die of love, he would, in time, cheer up, look about, find other sports and joys.[325]

De nuevo, como en otras novelas de Murdoch, triunfa el matrimonio, la fidelidad conyugal sobre el adulterio.

El puritanismo tan radical de Thomas en el matrimonio y su creencia equivocada en dar por hecho que el suyo nunca se rompería, razón por la cual no se preocupó de cuidarlo demasiado, a pesar de que siempre le fue fiel a su esposa, Midge, produjo, en parte, su ruptura:

> Thomas´s puritanism, both Catholic and Jewish, shunned physiological conversation about sex(.....) His ancestral sense of the absoluteness of marriage had never, in their long relationship, been shaken, he took their permanence for granted(.....) Their love-making, dependent on mute signals, had over many years decreased in frequency and lately ceased, no doubt temporarily.[326]

Como en otras novelas se establece una relación entre un esclavo de amor, Harry, y el dueño, Midge. Pero Midge también fue esclava de su propio conflicto. Habla Harry en primer lugar, sindo respondido por Midge:

> -Being your slave, what should I do(.....)?
> -you are not a slave. *I* am the slave.[327]

Harry estaba totalmente esclavizado en cuanto a su relación con Midge:

> She did not *feel* her need; perhaps she took his enslavement too much for granted, perhaps he should frighten her a little?(.....) He needed her as a drug addict needs his fix, without her he consantly fidgeted and groaned with longing.[328]

Murdoch es toda una maestra en las descripciones de la relación amorosa. A través de las palabras de Harry, en esta bella descripción del amor sexual, el Eros alcanza dimensiones espirituales y trasciende lo puramente físico, fundiéndose la religión con el arte y el sexo:

> How amazing sex is, how absolutely odd, this total attraction between two people, we're so lucky. My little love, when we're in bed there's a moment when heaven tears us apart like the unrolling of a celestial scroll upon the last day on the angel's trumpet.[329]

6.2.11.2.- LA ATENCIÓN AL MUNDO EXTERIOR COMO CAMBIO MORAL

Thomas ha amado mucho a Midge pero no ha tenido la percepción suficiente para conocerla y saber que ella necesitaba tenerle más cerca y compartir sus problemas, como se ve en diálogo entre ellos. Habla Midge en primer lugar:

> 'You have never really *seen* me at all.'
> 'I may be a fool, and I may have been an imperfect husband, but I have loved you very much and I do love you very much(.....)Now I learn that you have been lying to me systematically'.[330]

Thomas finalmente se da cuenta del engaño de su mujer. Thomas se acusará a sí mismo de haberse dedicado a su profesión como psicoanalista y haber descuidado a su mujer:

> He accused himself(.....) why had he with his proffessional knowledge of so many surprising secrets, never conjectured that his wife might look elsewhere(.....) He had been inattentive, self-absorbed, his love had been sleepy, he had not only taken her for granted, he had taken his love for her for granted too. No doubt it was also a kind of vanity, a sense of his superiority to any possible rival(.....)He had trusted her so perfectly.[331]

Ahora Thomas se dará cuenta de que había representado para Midge la rutina tediosa y monótona:

> He himself, his claim upon her, represented the dull lifeless interval, the tedious and hateful routine to which she returned unwillingly from a bright place of passion and tenderness, with its own private language, it's luxuriant mythology and secret codes of love. Thomas saw it now, that other place, as a tented camp, full of activity and joy bustle(.....) All the colour of life was *there* while *here* had been drained down to a monotonous grey. Two years; and he had not even noticed, not seen or felt the relentless process which had been depriving him of what he so utterly relied upon and so much loved.(.....)I'm a careless gardenerer, I plant something and go away.[332]

Al darse cuenta del engaño del que había sido objeto a través de la relación adúltera de su mujer, empezó una fase de sufrimiento en su vida donde el dolor se

fusionaba con ira, enfado, consternación, asombro e incluso, a pesar de ser un hombre bueno, un terrible odio hacia Harry. El sufrimiento es una constante en las novelas de Murdoch en el tratamiento de las relaciones amorosas:

> He(Thomas) was suffering in a new and dreadful way, like the invention of a new torture, *real* suffering, his love transmuted into absolute pain(.....) He was also not used to uncontrolable anger. He felt at times a rage, which might become obsessive against the conniving pair, amazement and shock at their treachery, and against Harry sometimes a violent disgust amounting to hatred.[333]

Y también Midge se dará cuenta del error en el que estaba al pretender que estaba enamorada de Stuart. Le escribirá diciéndole:

> My thinking I was in love with you was just my being surprised by my ability to see things differently. So it was all my doing, I´m so sorry.[334]

Por fin Midge había tomado una decisión basada en el amor y en la moral: Quedarse con su marido Thomas y su hijo Meredith. 'Ha visto' finalmente con claridad la situación:

> I am on a golden chain, thought Midge. I have been taken back into history. I have allowed myself to be trapped by morality. Her captors were her husband and her son.(.....)When I was talking to Thomas I knew that I loved him and my not -loving- him had been a necessary fake. Or perhaps I was falling in love with him again in a new way. The not-lying made everything so different, and of course not as it once was.[335]

El conflicto entre el bien y el mal, la verdad y la mentira, lo real y lo fantástico ya ha terminado para Midge, que ha sabido salir de 'la caverna' para acercarse al sol de la realidad, según Murdoch:

> She could not have survived that rupture, that desertion, that flight, that had seemed so beautiful in the unreal prospect of it, to leave Thomas behind and Meredith torn in two, and live a new free life with Harry, casting off the past. It had only seemed possible because it was really out of the question, something not really imagined, a fantasy coexisting with reality which excluded it.[336]

El juego de palabras de Murdoch entre fantasía y realidad refleja claramente sus teorías acerca de la situación moral del hombre: la tendencia a caer en el mal de la fantasía y el esfuerzo por salir de ella y acercarnos al bien de la realidad.

Esto también aparece reflejado en lo que Thomas piensa: la destrucción de nuestras imágenes falsas, aunque ello nos cause sufrimiento, es decir, practicar el morir, como decía Platón y después Murdoch, para acercarnos al bien:

> We practise dying through a continual destruction of our self-images, inspired not by the self-hatred which seems to be within but by the truth which seems to be without. Such suffering is normal, it goes on all the time, it must go on.[337]

Otro personaje que pasa por un proceso similar de cambio de la fantasía a la realidad es Edward, que se crea un mundo sentimental ilusorio y falso, con respecto a Brownie, hermana de Mark. Ya vimos que a éste Edward le produjo la muerte involuntariamente al introducir droga en su bocadillo y Mark, bajo el efecto de la droga se lanzará por la ventana de su habitación. En Edward perdurará un sentimiento de culpabilidad. Brownie le ayudará a que se perdone a sí mismo y a que no siga sintiéndose culpable por la muerte de su hermano. Una vez que Brownie consigue este objetivo Andrew se da cuenta de que

> she had finished her task(....)yet in a way she had never, for him, existed at all(.....)He had been of service to her as a part of Mark, a remnant, a relic.[338]

Edward comprenderá que nunca había habido una relación auténtica de pareja entre él y Brownie y cuál había sido el significado de su relación con ella.

> I think I never let myself fully believe in her, I *pretended* that everything depended on her, but that wasn't really our situation. Our relationship was always strained (....)We never got past the stage of using each other to placate Mark.[339]

En *The Fire and the Sun* aparece la alegoría de la caverna donde Murdoch nos explica como Platón está preocupado con la salvación individual y dibuja la vida humana como un peregrinar de la apariencia a la realidad donde sólo los que consiguen salir de la caverna llegan a comprender esa realidad. Por este peregrinaje han pasado muchos de los personajes de Murdoch, concretamente en esta novela Midge, Thomas, Harry , Edward y también el personaje santo, Stuart.

The Good Apprentice contiene una crítica a Freud y al psicoanálisis que refuerza la propia tesis de Murdoch de que el único instrumento válido para resolver las crisis entre los seres humanos es el esfuerzo para ver a los demás con claridad y justicia.

En esta novela Murdoch menciona a Freud, que nos explica que los individuos encontramos las ilusiones consoladoras y nos valemos de ellas para protegernos, pero

estas ilusiones nos hacen ser egoístas. Esto es lo que le pasó, por ejemplo, a Midge con respecto a Harry y después con respecto a Stuart.

Thomas finalmente se dará cuenta de que sus conocimientos de psicología y psicoanálisis no servían apenas para comprender cada mente individual y que esta ciencia podría provocar errores. Sabía que había misterios humanos que iban mucho más allá de sus conocimientos. Por ejemplo se dará cuenta de que no había conocido lo que había dentro de la mente de Midge, su esposa pues, según Murdoch, el psicoanálisis no sirve para resolver problemas morales.

> He felt that his general understanding of human psychology had broken down. Where the individual mind is concerned the light of science could reveal so little and(.....) psychoanalysis(.....) which of course sometimes 'help people', could make the most extraordinary mistakes when it left the paths of the obvious.[340]

Hasta él mismo se asombra de su propio comportamiento al enterarse de la infidelidad de Midge. ¿Por qué huyó?. Finalmente llega a la conclusión de que

> There were mysteries which could not be fathomed and must be left alone, in the old parlance, 'left to God.' His imagining, when not vulgary obvious, would be wild, and in either case falsities.[341]

6.2.12.- *THE MESSAGE TO THE PLANET* (1989)

6.2.12.1.- ADULTERIO Y SU RELACIÓN CON EL PODER

Las relaciones amorosas se ven principalmente representadas por el triángulo formado por Franca - Jack - Alison. Jack es un hombre sin escrúpulos en cuanto a que ha mantenido diferentes aventuras amorosas que, según él, no tienen la mayor importancia por lo que no se las ha ocultado a su mujer Franca. Un día conoce a la joven Alison y dará un paso más al proponer a Franca que comparta con Alison el mismo hogar donde ellos viven. Franca, llena de dolor por dentro pero viendo que es la única solución, aparentará su consentimiento y llena de paciencia dará a entender que se puede llevar a cabo ese modo de vida donde dos mujeres comparten el mismo hombre.

Pero por otro lado se sentirá culpable de que no es sincera con su marido pues le está ocultando sus verdaderos sentimientos aunque, según ella, ésta es su única arma de poder sobre Jack: tenerle engañado, odiarle sin que él tenga la más remota idea e incluso pensar en destruirle. Contrariamente a este sentimiento de poder Franca no puede evitar

amarle profundamente cayendo así en una de las grandes contradicciones que acosan frecuentemente al ser humano, esa paradoja de amor-odio como un mismo sentimiento. Y así se desahogará con Alfred Ludens, amigo de ambos, y con su amiga Maisie Tether donde comprobamos que "She owned no threatening weapon."[342]

Jack simboliza el egoísmo, hedonismo y la capacidad de poder sobre su mujer y sobre su amante pues éstas se aceptarán mutuamente compartiéndole y estableciéndose así la relación amo-esclavas tan frecuente en sus novelas.

Un aspecto característico de la esclavitud o supeditación de la esposa o de la amante al marido se ve plasmado en la renuncia de Franca a la pintura cuando se casó con Jack, siendo éste curiosamente pintor. Franca dejó brillar a su marido quedándose ella a la sombra. Como vimos en la introducción éste es uno de los leit-motifs que aparecen en sus novelas. Su amiga Maisie, pintora y feminista, lamentará esta circunstancia y comentará lo siguiente a Franca:

> You got married and decided you weren´t much good ! That´s our history in a nutshell! Now isn´t it time for you to fight back?(.....)Franca , you can paint! I´m serious. You have things to learn, I´ll teach you. Courage, that´s what makes an artist, courage, boldness, rashness, nerve-.[343]

Maisie, con respecto al triángulo amoroso en el que se encuentra Franca, razonablemente le expresa lo equivocada que está tolerando esa situación, que a eso no se le puede llamar amor, que vive en un sueño y que sinceramente siente pena por ella:

> You are degrading yourself and you are degrading womankind. He must despise you. You call *that* love? You will be their housemaid(.....)You collude in a situation which demeans you, and exposes him as a rotter! And if the girl enjoys it she must be a vulgar hussy! Are you living in a dream world? I find this disgusting , I pity you!(.....)You´ve been living in a dark box- it´s time to come out into the light.[344]

Vemos también aquí reflejado el mito de la caverna de Platón , muy utilizado por Murdoch para mostrarnos el mundo de ilusiones en el que vivimos y como podemos a veces salir del mismo.

Al proponer Ludens a Alison que quizás pueda dejar a Jack y encontrar a otro hombre pues es muy joven todavía, Alison contestará:

> Ludens, I can´t , I´m his slave.[345]

Franca es otra esclava, que, como hemos visto, tiene además la función de madre y que, según Alison,

> He´s hypnotised her, he´s turned her into an animal- a sweet little animal- (...)[346]

Alison es consciente de la tiranía de Jack y así lo expresa:

> I can see that he imagines it´s all right at last, he thinks he´s got us both *exactly where he wants us.*[347]

Continuando con el tema de la esclavitud, Alison, que resulta ser mucho más noble que Jack, y más comprensiva y sensible hacia Franca, se dará cuenta de que Franca está aparentando por fuera pero sufriendo por dentro, sentirá pena por ella y, al reflexionar sobre la tiranía de Jack, llegará en cierto momento desenfrenado a proponerle a Franca que huyan juntas aunque esto nunca se llevará a cabo pues después Alison cambiará de opinión. Pero ella es consciente de que

> It´s all so obscene and painful.[348]

Tanto Alison como Franca son conscientes de la tiranía de Jack hacia ellas. A modo ilustrativo, Franca comenta a Ludens:

> (...)In fact it´ll be just exactly what *he* wants and absolutely not what *I* want.[349]

Al igual que en las novelas góticas de Murdoch aparece el simbolismo de la cárcel o jaula, que, a modo de caverna de Platón, representa la situación de mentira, fantasía y esclavitud que están atravesando Franca y Alison. Así lo expresa Alison:

> I can´t go on in this degrading situation - That´s what it essentially and eternally is, *degrading*- it degrades me, it degrades Jack, it degrades her. What Jack wants is *essentially rotten.* It´s a rotten prison, a rotten pit we´re in- (.....)I can´t live in fogs and falsehoods, I must live in the open , I must find my way out(.....)What a *relief.* I´ll be to be out of that cage- outside, loving freely, loving innocently!.[350]

6.2.12.2.- LA ATENCIÓN AL MUNDO EXTERIOR COMO CAMBIO MORAL

Gracias a la amistad con Maisie, Franca empezó a darse cuenta de sus posibilidades como pintora y a pesar de su dolor por su situación conyugal:

> She felt larger, stronger, healthier, less scratched, besmirched, bedragled, plucked at, pulled about. She had seen herself as she emerged(.....)from the shell or crust o her customary being.[351]

Aquí también podemos apreciar la función del arte para ayudarnos moralmente, para 'ver' con mayor claridad y ser mejores y más felices. Cuando Maisie, tras la conversación entre ambas, pregunta a Franca si finalmente intentará pintar, ésta le responde:

> I think you're right, I think it has a special relation to happiness.[352]

Maisie, además le animará diciendo que

> Titian painted wonderful pictures when he was over ninety - the mind doesn't *give out* as it does in other art forms, you see painting's *natural*, it's the oldest art, it's the natural art. My dear mother used to paint a bit and she said it was spiritual refreshment(.....)I want you to be free and happy and to paint and do *new things*.[353]

Finalmente Alison, con más valor que Franca, no aguantará más la situación y querrá a Jack solo para ella, sin compartirlo con Franca y le comentará a Ludens:

> (....)I felt sorry for her. Then I saw- it was then I *saw* I must get rid of Franca. I know she's an innocent person ,a decent person, an absolutely victim person, she's put up with so much, I think she'd put up with anything. But I've got to destroy her.(.....)I'm going to tell Jack he's got to leave her, he's got to send her away, he's got to divorce her and marry me.[354]

Aunque, finalmente, Alison, se dará cuenta de que vive en una mentira:

> 'I'm deceiving them both, you'd be amazed how well I can do it ! I'm all smiling and loving, I kiss Franca (....) and he smiles at me, and he smiles at her and she's all smiles too, and he *approves*, it's horrible, it's obscene, I'm degrading myself, it's got to stop'.[355]

Esta última frase nos resulta familiar pues es la misma que la pintora Maisie Tether utiliza con Franca acerca de la situación en la que esta se encontraba.

Franca también finalmente se dará cuenta de los errores que ha cometido :

> (.....)*They suit each other perfectly,* he should never have married me (.....)actually all this was clear to me long ago(.....)Whether or not I still love

him has become unimportant, there isn't any point any more in asking about that love or trying to test it. It belongs to the past. I am absolutely through with Jack, I've *finished* with him. Yes, I've endured so much(.....).[356]

Otra relación en la que el mundo de fantasía predomina sobre la realidad es la que tiene lugar entre Ludens y la hija de Vallar, Irina, de la que Ludens se enamora. Con respecto a éste enamoramiento de Ludens hacia Irina, Ludens finalmente concluye que

It was all my dream.[357]

Lo que le pasó a Ludens es que quería quedarse con Irina para así asegurarse que nunca perdería el contacto con el padre de ésta, el gran pensador Marcus Vallar, a través del cual podría conocer el gran mensaje para toda la humanidad que Vallar tenía en mente. Pero Ludens se dará cuenta, 'verá', que Irina no le ama.

6.2.12.3.- MATRIMONIO Y DEBER MORAL

Franca demuestra tener un comportamiento masoquista pues a pesar de que Maisie le sugiere irse a vivir con ella a Boston para abrirse un nuevo camino en su vida con dignidad y felicidad, la buena de Franca reflexiona y piensa:

'Of course I can't go to America(.....)(Yet why not?) I love Jack. (I do, don't I) He needs me for his happiness. (What about my hapiness?) I think I must stay with my destiny, she said. I can bear it all much easily than you imagine'.[358]

Esto produce el siguiente diálogo entre Maisie y Franca. Ésta interviene en primer lugar:

'I despise female masochism'.
'It isn't masochism-it's a matter of - well, of morality'.
'You mean convention, honour and obey'.
'No, something deep, I can, perhaps not yet, but I *can*, accept it , make this happiness my happiness. The notion that's impossible , unacceptable, *that's* a convenction'.[359]

En este último sentido del concepto de lo convencional creo, sin embargo , al igual que creo que piensa Murdoch, que es Franca la que tiene razón pues actuar de la manera en que está actuando no es nada convencional y tiene infinito mérito.

Quizás para Murdoch esto signifique actuar bien moralmente al olvidarse de ella misma por amor hacia Jack, su marido, pues finalmente su bondad y aguante vencerá al terminar la novela quedándose ella con su marido y desapareciendo la figura de la

amante, Alison, de la escena. Pero esto no es una forma acertada de actuar moralmente sino, como Maisie piensa, es más bien una degradación , no ya como mujer, sino a nivel humano. Aunque por otro lado , y este es el mensaje que da Murdoch en *A Message to the Planet*, que todo es accidental, casualidad, y por lo tanto el hecho de que finalmente Franca pueda vivir a solas con Jack como cualquier matrimonio ha sido simplemente debido a la fuerza del destino y el azar. Tanto Alison como Franca no resistiendo ya la situación escribirán a Jack respectivamente casi al final de la novela diciéndole que le abandonan pero Jack sólo recibirá la carta de Alison; la de Franca nunca la recibirá pues su amigo Ludens la cogerá a escondidas antes de que a Jack le de tiempo a leerla.

La evolución de los sentimientos de Franca hacia su marido atravesó cuatro etapas. En primer lugar una etapa llena de paciencia, aguante, bondad, amor y aceptación de la situación de compartir a su marido Jack con Alison. Más tarde una segunda etapa donde todo su amor se convierte en odio por dentro y apariencia y engaño por fuera hacia Jack y Alison. Un tercer momento en el que se reafirma como persona y donde, a pesar de su amor hacia Jack decide romper con su pasado y empezar una nueva vida en Boston trabajando como modista y pintando con su amiga Maisie. Tratará de convencer a Ludens para que se vaya y case con ella, situación que, como hemos visto, es producto de su fantasía y tan sólo actúa así para dañar a su marido Jack. Ludens rechazará esta proposición. Franca no buscará una solución realista a su problema pues entre Ludens y ella no hay una relación de enamoramiento. (Cómicamente ésta será la misma decisión que Alison adoptará, siendo también rechazada por Ludens, que cree amar a Irina). Y una etapa final donde, gracias a la manipulación de las respectivas cartas de despedida de Alison y Franca por parte de Ludens, el cual, a modo de encantador como Julius de *A Fairly Honourable Defeat*, hará que Jack solo reciba la carta de Alison, Franca cambiará de planes pues su gran amor hacia Jack será más fuerte y real que todo lo demás y Jack renunciará buscar a Alison y buscará paz y seguridad en su esposa. Le dirá a Franca:

> We were degrading each other. I've learnt something, I've been ill and I've really absolutely recovered.[360]

Por otro lado, para Franca todo era fantasía y

> Jack is reality.(.....)She seemed now like one who had been dead and now lived.[361]

Ludens actúa como pañuelo de lágrimas de ambas mujeres. En él encontrarán un refugio y desahogo de sus sentimientos. Franca expresa su deseo de libertad diciendo a Ludens:

> I feel I must, before it´s too late, *save my own life*. Why should I go on living in misery and humiliation and fear?(.....)Why not choose freedom and love and happiness?.[362]

6.2.12.4.- LA ESPOSA COMO FIGURA MATERNAL

Nos encontramos, una vez más, ante la figura maternal de la esposa. Franca simboliza a lo largo de todo el libro una figura maternal con respecto a Alison y principalmente con respecto a su marido Jack. Éste la necesita constantemente para recibir su perdón y quitarse así de encima su sentido de culpabilidad. Jack no ama a Franca de verdad pues es inconcebible suponer que él crea que ella es feliz de verdad en esa situación. Jack es un cínico al que solo le importa su felicidad. Su hipocresía se ve patente al decir irónicamente que los celos es un pecado y un vicio siendo por el contrario éstos, como Maisie dice, algo natural en esta situación. Maisie continuará diciendo a Franca:

> If you imagine that there is a wonderful role for you as an exemplar of perfect love you´re an idiot. There can´t be love on those terms.(.....)In the end he´ll hate you and you´ll hate him.[363]

Como ejemplo ilustrativo de la relación a modo de madre-hijo que existe entre Franca y Jack aparece un fragmento de una carta que Jack escribió a Franca cuando éste se encontraba ausente por unos días con Alison:

> If I were blind you´d read to me, if I were paralysed you´d dress me and feed me and push my wheelchair. You have always comforted me, your kindness, your goodness, have never wavered (.....) *especially when*, I was in the world´s eyes a most imperfect husband.[364]

Vemos, pues, como Jack busca un refugio y una seguridad en Franca, que es unos años mayor que él. Según Alison:

> He *does* love her, he *does* need her, she´s his mother.[365]

En cierta ocasión en que los tres regresaban en coche de un viaje con dirección a Londres, mientras que ellos (Jack y Alison) en los asientos delanteros reían y hablaban alegremente, incluyendo a veces a Franca en sus conversaciones al mirar al asiento trasero donde ella se encontraba,

> She felt that her place had been, by cruel and unjust judges, finally and relentlessly fixed. She was mother, they the happy spoilt irresponsable children. Mother stayed at home, glad to receive the glossy postcard which assured her loving heart that her children were having a wonderful time.[366]

Otro ejemplo similar aparece cuando Alison le dice a Ludens con respecto a Jack, Franca y ella misma:

> He´s always wanted a *ménage à trois* with Franca as the dear old senior wife who´s no good for bed any more but a wise much-loved mother figure.[367]

6.2.12.5.- EL DESTINO Y LA CONTINGENCIA EN LAS RELACIONES AFECTIVAS

Como apunté anteriormente será el azar o destino el que ponga punto final a la situación: Tras enterarse Franca que Alison se había marchado y 'viendo' que su única realidad es el amor que siente hacia Jack cambiará todos sus planes para regresar con él.

Esta idea de destino también aparece en las palabras desesperadas de Alison:

> Oh what an ill fate it was that has made me love that man.[368]

Si Jack hubiera llegado a leer la carta de despedida de Franca , el destino de ésta hubiera sido totalmente diferente:

> If Alison had kown that Franca was going she would have stayed(.....)if Franca left now would Alison come back? Suppose they both go- it would serve Jack right.[369]

Vemos, pues, como esta última etapa en la vida de Franca ha sido producto del azar y de lo contingente que forma parte de nuestra existencia, siendo éste uno de los principales temas de esta novela. Como parte de esta existencia contingente, Franca, con respecto a su futuro con Jack, se preguntará:

> Will Jack not find another Alison even the same one(....)I don´t think so but I don´t know, I can´t know(.....) but today is true and real(.....)fresh air.[370]

6.2.13.-*JACKSON'S DILEMMA* (1995)

6.2.13.1.-SERIE DE AMORES NO CORRESPONDIDOS.

Ya que esta novela ha sido analizada en otros capítulos, especialmente en el relativo a la influencia de Shakespeare, me limito exponer en líneas generales los temas más representativos que relacionan la moral con las relaciones afectivas.

Al igual que en *Under the Net* y en muchas otras novelas de Murdoch, en esta última novela se vuelve a repetir la cadena amorosa de amores no correspondidos. En este caso todas las personas no correspondidas guardan amargamente en su interior el secreto de estar enamorados y no ser correspondidos. El secreto de Edward es que está enamorado de Anna, la cual le utilizó para tener un hijo y después hacer creer a su marido, que no podía tener hijos y estaba enfermo, que estaba embarazada de él.

El secreto de Marian es que está enamorada de Cantor, un apuesto australiano que conoció cuando estuvo viviendo en Australia, donde surgió el amor entre ambos. Después Marian regresa a Londres, y quizás porque le pareciera imposible la relación, la oculta hasta que Cantor se presenta en Londres pidiéndola matrimonio cuando ella ya había acordado casarse con Edward, aunque el amor que sentía hacia éste era similar al de un hermana hacia su hermano, o quizás sentía pena por él y también le atraía su gran mansión. Así lo expresa en una carta que escribe a su amigo Benet:

> I did care for Edward, but rather as a sister, no not really as a sister, I was sort of sorry for him, or perhaps it was really all because of Hatting![371]

El secreto de Rosalind es que ama al judío Tuan aunque Benet, creándose una falsa imagen, piense que está enamorada de Edward. El secreto de Tuan es, por un lado, que en un principio no se puede casar con ninguna mujer que no sea judía porque piensa que no comprendería el dolor que él siente por la pérdida de sus seres queridos a manos de los nazis. Además no quiere cargar su dolor a nadie. Por otro lado es que Tuan es millonario pero no lo dirá a nadie hasta que se da cuenta lo mucho que Rosalind le ama.

El secreto de Mildred es que está enamorada de Owen. Y finalmente el secreto de Owen es que, debido a su homosexualidad, está enamorado de Tuan. De esta forma, al igual que en *Under the Net,* se puede establecer una serie o cadena amorosa de personas que aman pero no son correspondidas por la persona que aman: Mildred - Owen - Tuan.

6.12.13.2.- OTROS TEMAS AFECTIVO-MORALES

En esta cadena de amores vemos como se intercalan el adulterio, la homosexualidad, la rivalidad familiar y las sustituciones de pareja, siendo todos ellos temas de las novelas de Murdoch en cuanto a la relación entre la moral y las relaciones afectivas.

Owen está enamorado de Tuan, no homosexual, que finalmente se casará con Rosalind:

> Owen, taking Tuan's arm, led the youth away from the house. (.....) Owen led Tuan into a sudden darkness, a great soundless presence (.....) Owen stopped, releasing Tuan's arm and taking hold of his hand. He turned the boy gently to face him and sighed, now touching his head, his hair, drawing his fingers gently down over Tuan's brow, his nose and mouth. Things like this had happened before. Tuan, who did not share Owen's inclinations, but loved him, stood quietly dreamily smiling, now leaning back against one of the trees. Owen kissed him.[372]

Cuando Owen se da cuenta de que no tiene nada que hacer con Tuan tratará de ganarse a Jackson, al que dice:

> now we shall be able to explore each other.[373]

pero éste regresará con su amo Benet. El tema de la homosexualidad nos confirma una vez más la universalidad, neutralidad e igualdad con que Murdoch trata la raza humana en razón de sexo.

Por otro lado Anna, casada con Lewen, comete adulterio con Edward para que éste, sin que lo supiera, la dejase embarazada para luego decirle a su marido, enfermo e incapacitado para la procreación, que finalmente habían tenido un hijo y hacerle así feliz antes de que muriese. Edward finalmente perdonará a Anna, mujer a la que siempre amó y Edward y Anna se casarán tras la muerte de Lewen; eh aquí, pues, el tema de las sustituciones de pareja, donde Lewen será sustituido por Edward, al igual que el joven Tim, de *Nuns and Soldiers*, sustituye a Guy, esposo de Gertrude, y se casa con ella después de que Guy fallece.

Además, Bran, el hijo de Anna y Edward, lanzará una pequeña piedra a la ventana de la habitación donde Edward se encontraba el día antes de la boda, que nunca

tuvo lugar, entre Marian y Edward, actuando como símbolo de freno de esa boda y también como símbolo de la percepción en la unión familiar, pues ello le dará pie a Edward para reflexionar sobre su situación.

Por su parte, Marian, estando ya casi comprometida con Edward, en su viaje a Australia conoce a Cantor y tiene relaciones con él.

> Back in Sidney Marian visited Cantor in his flat and they made love(.....) She had received another letter from Edward(.....)When they met again Marian was shy and Edward nervous.[374]

Aunque confusa se da cuenta de que siente algo muy real que no siente hacia Edward. Marian ocultará estos sentimientos a Edward y ni siquiera le contará que conoció a Cantor. Hay que tener en cuenta que, en parte, los culpables de la relación entre Edward y Marian fueron Benet y Uncle Tim, que animaron a ambos para que su relación se consolidara Pero Marian finalmente 'verá' que Castor es su verdadero amor..

Aparecen las características parejas de hermanos: Edward y Randall por un lado, y Marian y Rosalind por otro. En el caso de las últimas se aprecia una cierta rivalidad o competencia, como suele ocurrir en las demás novelas :

> Rosalind was certainly considered the more scholarly of the two, destined, she hoped, for a career in art(....) Marian was the wandering one, leaving school at eighteen and going abroad, once in France then in Italy, where she acquired (which Rosalind already had) a knowledge (less thorough than Rosalind's) of the two relevant languages.(....)someone(....)declared that Marian had became jealous of Rosalind because Rosalind was 'really going somewhere' while frivolous Marian was not![375]

> Marian (.....) became aware that Rosalind was more sought after, more admired, more witty , more *interesting*. (.....) She loved her sister. But as they grew up her love was, she knew, very slightly touched by envy, later jealousy.[376]

También aparece la rivalidad entre dos amantes por la misma mujer tal y como sucedía en *A Severd Head* o *Nuns and Soldiers*. Aquí Castor y Edward con respecto a Marian.

Como contrapunto a la serie de amores no correspondidos, como ya vimos en el capítulo de la influencia de Shakespeare y al igual que sucedía en *The Nice and the Good*, hay felices emparejamientos finales: Marian con su verdadero amor, Cantor; Edward también con su auténtico verdadero amor, Anne; Tuan con Rosalind; Benet hace

las paces con su antiguo amo de llaves y amigo, Jackson, al que había despedido a causa de un malentendido, y de nuevo regresa a su casa; e incluso Mildred encuentra el amor en un clérigo americano. Y Bran, el hijo de Anna y Edward encontrará en Spencer, el bello pony de la mansión de Hatting Hall, su fiel amigo y compañero de juego.

6.2.14.- OTRAS NOVELAS

Las tres novelas de las que hablo a continuación, *A Word Child, The Philosopher's Pupil* y *The Sea, The Sea,* serán analizadas en profundidad en el siguiente capítulo dedicado a la relación entre la moral y la religión al recaer su mayor interés en este aspecto aunque *The Sea, The Sea* también se ha analizado en cuanto a su influencia shakespeariana. No obstante es digno de tener en cuenta tres aspectos fundamentales de estas novelas concernientes a las relaciones afectivas: las sustituciones, las repeticiones y la obsesión.

Las repeticiones y sustituciones, producto del 'bajo Eros' y de la 'máquina', en definitiva, de la idea de Murdoch de que los seres humanos no somos libres del todo y nos convertimos en esclavos de nuestras propias pasiones a través de nuestras fantasías egoístas, también tienen lugar en *A Word Child* (1975) y *The Sea, The Sea* (1978). El tema de la obsesión también aparece en *The Philosopher's Pupil* (1983) y *The Sea, The Sea*.

Tanto en *The Sea, The Sea* como en *A Word Child* aparecen acontecimientos que se vuelven a repetir respectivamente. Ambas novelas hablan de un pasado que se vuelve a repetir de forma errónea por parte de los protagonistas. A esos pasados los personajes narradores de ambas novelas están mecánicamente esclavizados.

6.2.14.1.- *THE SEA, THE SEA* (1978) : OBSESIÓN Y REPETICIÓN.

En *The Sea, The Sea,* la historia central de amor nos habla acerca de la obsesión y la repetición. El escritor de teatro Charles Arrowy, que intenta olvidarse de su pasado dejando Londres e instalándose en una casa junto en la costa, volverá, cerca del mar, al mundo en el que se encontraba.

Al encontrarse de nuevo con el amor de su adolescencia, Hartley, de forma obsesiva intenta forzarla a que se convierta en la mujer que había visto en su pasado. En definitiva, intenta destruir a la persona que Hartley realmente es ahora: una corriente ama de casa de clase media-baja por la que han pasado los años y que ha cambiado en su físico y forma de ser. Ahora es una mujer mas bien desaliñada con sus disputas matrimoniales pero que ama a su marido.

Charles, en su mundo de fantasía, se crea un mundo que no existe. Para él no ha pasado el tiempo y quiere volver a repetir la misma historia romántica de amor cuando ambos eran jóvenes pero no se da cuenta, no 've' que el tiempo ha pasado y con él Hartley ya no es la misma persona del pasado. Como le sucedía a Jake, de *Under the Net,* el artista Charles, intenta imponer sus propias estructuras, dar su propia forma a una situación que tan sólo prevalece en su mente. Se niega a admitir que Hartley haya cambiado y que ya no le quiera. En su mundo fantástico se ve a sí mismo como Perseo y Andrómeda en la pintura de Ticiano. El arte a través de los siglos ha presentado estereotipos que falsifican la individualidad de las mujeres , motivando a los hombres a verlas en unos cuantos clichés que aparecen representados en la pintura artística como la virgen y la mujer lasciva. El egocentrista Charles sólo había sido capaz de amar no a una mujer sino a una imagen- idea creada a su medida y centrada en su persona.

La obsesión de Charles también es un ataque a la visión romántica negativa del amor como culto a una idea que no existe. Este tema ya aprecio en el idealista Effie con respecto a Hannah en *The Unicorn.*

Hartley muestra ser mucho más madura que Charles. A pesar de que su marido es desagradable quiere ayudarle ya que

> no one else will redeem him, no one else will love him.[377]

El triunfo moral de Hartley consiste en ver la situación tal y como es sin fantasía, que finalmente conduce a la destrucción del individuo.

Rosina es otra mujer que en un pasado tuvo una aventura con Charles, rompiendo su matrimonio. Charles la dejó embarazada y luego no quiso saber de ella. Ahora va en busca de Charles para castigarle por el aborto que tuvo que sufrir sola.

6.2.14.2.- *A WORD CHILD* (1975): REPETICIÓN, ADULTERIO Y SUSTITUCIÓN

En *A Word Child* Hilary Burde intenta redimir ese momento de hace veinte años cuando su adulterio con la esposa de su amigo Gunnar, Anne, la condujo a la muerte. La redención que busca paradógicamente en la segunda esposa de Gunnar, Kitty, de la que se enamora también, a causa de su relación con ella también producirá indirectamente su muerte. Queda reflejado claramente el tema de la repetición.

El peor error de Hilary radica en que al sentirse culpable de la muerte de Anne, perderá el respeto por él mismo y se negará a cambiar, vivirá obsesionado y su obsesión y el no 'ver' los acontecimientos adecuadamente le conducirán a repetir el mismo trágico desenlace. Hilary expresa su miseria y su dolor al principio del libro, aislándose psicológicamente, al igual que le sucedía a Hannah de *The Unicorn.* Ambos prefieren permanecer dentro de la caverna de Platón antes que intentar salir de ella. En este sentido *A Word Child* tiene fuertes rasgos góticos.

El tema de las sustituciones aparece representado tanto en Hilary, que tras su trágico fracaso en la relación con Anne, sustituye a ésta por otra amante, cuyo resultado es igualmente trágico, como en Gunnar, que tras morir su primera esposa Anne, sustituye a esta por Lady Kitty.

6.2.12.3.-*THE PHILOSOPHER'S PUPIL* (1983): OBSESIÓN E INCESTO

Al igual que Charles quería disponer de la vida de Hartley en *The Sea, The Sea,* una de las inmoralidades de Rozanov, de *The Philosopher's Pupil,* el brillante filósofo que regresa de América para casar a su hija, radica en disponer de la vida de su nieta Hattie según sus apetencias. Le ha llevado a distintos colegios y países y ahora la trae a Ennistone y la encierra en la mansión Slipper House hasta que encuentra al candidato que él considera apropiado para ella, Tom McAffrey, para que se case con ella. Tiene una tremenda obsesión porque su nieta no se relacione ni tenga relaciones sexuales con nadie hasta que él la encuentre un candidato adecuado.

El motivo principal por el que hace esto es para protegerla de su propio deseo incestuoso hacia ella pero al mismo tiempo para asegurar que sólo sea tocada, muy a su pesar, por un hombre, y así poder controlarla mejor. Además no tendrá el control suficiente para mantener en secreto el amor incestuoso que siente hacia su nieta, a quien

se lo confesará, causándole confusión y pudiendo haber comenzado, de no haberse suicidado, lo que comúnmente denominamos corrupción de menores.

George, además, se siente obsesionado con su antiguo profesor de Filosofía Rozanov, al que idealiza y del que desea recibir toda su atención y estima, presionándole constantemente para que así sea. Por otro lado, al igual que ocurría en *The Black Prince* en la relación entre Rachel y Arnold, en esta novela se producen los destructivos efectos del sadismo masculino de George y el masoquismo femenino de su esposa Stella en la relación entre ambos.

Solamente el joven Tom, que respeta los derechos de Hattie como mujer y persona, finalmente conquistará su amor que se consolidará en matrimonio.

En el siguiente y último capítulo también veremos cómo el respeto y amor al prójimo es lo que hace que los personajes se dignifiquen y sean auténticamente libres, pero este tema se abordará desde un punto de vista religioso teniendo en cuenta lo que significa para Murdoch la religión en la sociedad contemporánea.

Notas

[1] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals.* (Harmonsworth: Penguin Books, 1993), pp 496-497. El subrayado es propio.

[2] Ibid, pp 496-497.

[3] Ibid, p. 343.

[4] Murdoch, Iris. *The Fire ans the Sun.* (Oxford: Oxford University Press, 1978), p. 34.

[5] Murdoch, Iris. *The Bell.* (Harmondsworth, Penguin Books, 1967), p. 99

[6] Murdoch, Iris. *The Philosoper's Pupil.* (Harmondsworth: Penguin Books, 1984), p.156.

[7] Murdoch, Iris. De una conferencia dada en Morley College, 20 Octubre 1982. Los extractos están publicados en "Writers Talking" *More* (1983). En Keynon, Olga. *Women Novelists Today.* (Harvester Press LTD, 1988), p. 27. El subrayado es propio.

[8] Turner, Jack. *Murdoch versus Freud.* (New York: Peter Lang, 1993), p. 7.

[9] Ibid., p. 7.

[10] Murdoch, Iris. *The Message to the Planet.* (Harmondsworth: Penguin Books, 1990), p. 358.

[11] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose* (Harmondsworth: penguin Books, 1964), pp 254 y 255.

[12] Murdoch, Iris. *Henry and Cato.*, op., cit., pp. 14-15.

[13] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good.*, op., cit., p. 26.

[14] Ibid., p . 277.

[15] Murdoch, Iris. *The Sovereigntyof Good*, (London: Routledge and Kegan Paul, 1970), p.68.

[16] Murdoch, Iris. *The Philosopher's Pupil,*op., cit., p. 37.

[17] Murdoch, Iris. *The Black Prince.* (Harmondsworth: Penguin Books, 1975), p. 9

[18] Ibid., p. 390.

[19] Ibid. p 366 .

[20] Murdoch, Iris. *The Sandcastle* (Harmondsworth: Penguin Books, 1960), p.8

[21] Ibid., p. 54.

[22] Ibid., p. 205.

[23] Ibid, p. 195.

[24] Ibid, p. 195.

[25] Ibid., p. 213.

[26] Ibid., p. 300.

[27] Ibid., p. 225.

[28] Ibid., pp 213-214.

[29] Ibid., p. 214.

[30] Ibid., p. 302.

[31] Ibid., p. 212.

[32] Murdoch, Iris. *The Bell* (Harmondsworth: Penguin Books, 1962), p. 235.

[33] Ibid., p. 182.

[34] Ibid., p. 303.

[35] Ibid., pp. 306-307.

[36] Ibid., p. 307.

[37] Ibid., pp. 190-191.

[38] Ibid., p. 301.

[39] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1964), p. 15.

[40] Ibid., p. 19.

[41] *Ibid.*, p. 286.

[42] Ibid., p. 286.

[43] *Ibid.*, p. 19.

[44] Ibid., p. 286.

[45] Ibid., p. 110.

[46] Ibid., p. 150.

[47] Ibid., p. 240.

[48] Ibid., p. 204.

[49] Ibid., p. 140.

[50] Ibid., p. 138.

[51] Ibid., p.

[52] Ibid., p. 101.

[53] Ibid., p. 60.

[54] Ibid., p. 60.

[55] Ibid ., p. 189.

[56] Ibid., p. 185.

[57] Ibid., pp. 59, 102 y 118.

[58] Ibid., p. 61.

[59] Ibid., p. 98.

[60] Ibid., p. 62.

[61] Ibid., p. 104.

[62] Ibid., p. 125.

[63] Ibid., p. 119.

[64] Ibid., p. 98.

[65] Ibid., p. 95.

[66] Ibid., p. 171.

[67] Ibid., p. 269.

[68] Ibid., p. 82.

[69] Ibid., p. 159.

[70] Ibid., pp. 262 y 263.

[71] Ibid., p. 214.

[72] Ibid.,p . 224.

[73] Ibid., p 163.

[74] Ibid., p. 206.

[75] Ibid., pp. 206 y 207.

[76] Ibid., p. 232.

[77] Ibid., p. 270.

[78] Ibid., p. 285.

[79] Ibid., p. 261.

[80] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good.* (Harmondsworth, Penguin Books, 1969), p. 25.

[81] Ibid., p. 104.

[82] Ibid., p. 26.

[83] Ibid., p. 85.

[84] Ibid., p. 252.

[85] Ibid., p. 261.

[86] Murdoch, Iris. *A Fairly Honourable Defeat*,op., cit., p. 233.

[87] Ibid., p. 349

[88] Ibid., p. 40.

[89] Ibid., p. 337.

[90] Ibid., p. 337.

[91] Ibid., p. 40.

[92] Ibid., p. 30.

[93] Ibid., p. 177.

[94] Ibid., p. 28.

[95] Ibid., p. 29.

[96] Ibid., p. 232.

[97] Ibid., pp. 82 y 150.

[98] Ibid., p. 137

[99] Ibid., p. 151.

[100] Ibid., p. 151.

[101] Ibid., p.171.

[102] Ibid., p. 190.

[103] Ibid., p. 279.

[104] Ibid., p. 315.

[105] Ibid., p . 324.

[106] Ibid., p. 77.

[107] Ibid., p. 78.

[108] Ibid., p. 85.

[109] Ibid., p. 277.

[110] Ibid.,p. 199.

[111] Ibid., p. 231.

[112] Ibid., p. 235.

[113] Ibid., p. 125.

[114] Ibid., p. 294.

[115] Ibid., pp. 127 y 264

[116] Ibid., p. 126.

[117] Ibid., 281.

[118] Ibid., p. 49.

[119] Ibid., p. 274.

[120] Ibid., p. 266.

[121] Ibid., p. 269.

[122] Ibid., p. 269.

[123] Ibid., p. 36.

[124] Murdoch, Iris. *A Severed Head.* (Harmondsworth: Penguin Books, 1963), p. 115.

[125] Ibid., p. 31.

[126] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good* ,op., cit., p. 78.

[127] Ibid., p. 67.

[128] Ibid., p. 69.

[129] Murdoch, Iris. "Knowing the Void." *Spectator* 2 de Noviembre de 1956

[130] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., p. 48.

[131] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose.*, op., cit., p. 50.

[132] Murdoch, Iris. *The Sacred and Profane Love Machine*, (Penguin Books, 1976), p. 57.

[133] Ibid., p. 175.

[134] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose*, op., cit., p. 249.

[135] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good,* op., cit., p. 51.

[136] Kermode, Frank. "The House of Fiction. Interviews with Seven Novelists." *Partisan Review*, 30, (1963): 61-82. En Malcolm Bradbury (ed.) *The Novel Today*, (Fontana Press, 1990), pp.120-121.

[137] Murdoch, Iris. *The Good Apprentice* (Harmondsworth:Penguin Books, 1986), p. 29.

[138] Rose, W. K. "Iris Murdoch Informally" *London Magazine*, 8. (Junio, 1978), p. 60. En Todd, Richard. *Iris Murdoch*, (London: Methuen, 1984), p, 49.

[139] Murdoch, Iris. *A Severed Head*, op., cit., pp. 182 y 183.

[140] Ibid., p. 183.

[141] Ibid., p. 183.

[142] Ibid., p. 122.

[143] Ibid., p. 189.

[144] Ibid., p. 188.

[145] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good,* op., cit., p. 93

[146] Freud, *Religion*, p. 70. En Turner, Jack. *Murdoch versus Freud,* (New York: Peter Lang, 1993), p. 28.

[147] Murdoh, Iris. *A Severed Head*, op., cit., p. 131

[148] Ibid., p. 153

[149] Murdoch, Iris. *A Fairly Honourable Defeat*, (Penguin Books, 1972), p. 191.

[150] Turner, Jack. *Murdoch versus Freud,* (Peter Lang, 1993), p. 28

[151] Murdoch, Iris. *A Severed Head,* op., cit., p. 29.

[152] Ibid., pp. 33 y 93.

[153] Ibid., p. 114.

[154] Ibid., p. 65.

[155] Ibid., p. 184.

[156] Ibid., p. 187.

[157] Ibid., p. 195.

[158] Ibid., p. 80.

[159] Murdoch, Iris. *Henry and Cato* (Penguin Books 1977), pp. 15 y 16.

[160] Murdoch, Iris. *A Severed Head,* op., cit., p. 14.

[161] Ibid., p. 66.

[162] Ibid., p. 107.

[163] Ibid.,p . 110.

[164] Ibid., p. 65.

[165] Ibid., p. 113.

[166] Ibid., p. 76.

[167] Ibid., pp. 77 y 79.

[168] Ibid., p. 100.

[169] Ibid., p. 137.

[170] Ibid., p. 186.

[171] Ibid., p. 192.

[172] Ibid., p. 166.

[173] Turner, Jack. *Murdoch versus Freud*, op., cit., p. 28.

[174] Murdoch, Iris. *A Severed Head*, op., cit., p. 149

[175] Ibid., p. 150.

[176] Ibid., p. 104.

[177] Ibid., p. 16.

[178] Ibid., p. 56

[179] Ibid., p. 114.

[180] Ibid., p. 114.

[181] Bellamy , Michael. O. "An Interview with Iris Murdoch". (*Contemporary Literature* 18, nº 2, 1977), p. 133.

[182] Murdoch, Iris. *A Severed Head,* op., cit., p. 156.

[183] Conradi, Peter J. op., cit., p. 90.

[184] Murdoch, Iris. *A Severed Head,* op., cit., p. 182

[185] Ibid., p. 156.

[186] *Gran Enciclopedia Larousse*, (Barcelona: Ed. Planeta, 1991), tomo 15, p. 7.123.

[187] Wolfe, Peter. *The Disciplined Heart.* En Turner Jack, op., cit., p. 144.

[188] Murdoch, Iris. *A Severed Head,*op., cit., p. 164.

[189] Ibid., p. 197.

[190] Ibid., p. 111.

[191] Ibid., pp. 103 y 177

[192] Ibid., pp. 146-147.

[193] Ibid., pp. 167-168.

[194] Ibid., p. 168.

[195] Ibid., p. 121.

[196] Ibid., p. 159.

[197] Ibid., p. 160-161.

[198] Ibid., p. 64-65.

[199] Ibid., p. 187.

[200] Ibid., p. 185.

[201] Ibid., op., cit., p. 126.

[202] Ibid., op., cit., p. 126.

[203] Ibid., op., cit., p. 126.

[204] *The Red and the Green*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1967), p. 126.

[205] Ibid., p. 93.

[206] Ibid., p. 94.

[207] Ibid., p. 99

[208] Murdoch, Iris. *Bruno's Dream.* (Harmondsworth, Penguin Books, 1970), p. 310.

[209] Ibid., p. 311.

[210] Murdoch, Iris. *A Fairly Honourable Defeat.* (Harmondsworth, Penguin Books, 1972), p. 26.

[211] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good* (London: Routledge and Kegan Paul, 1970), pp. 75 y 91.

[212] Murdoch, Iris. *A Fairly Honourable Defeat*, op., cit., p. 233.

[213] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good,*op., cit., pp. 52 y 66.

[214] Murdoch, Iris. *A Fairly Honourable Defeat*, op., cit., p. 39.

[215] Ibid., p. 225.

[216] Ibid., p. 233.

[217] Murdoch, Iris. *The Fire and the Sun.* (Oxford: Oxford University Press, 1977), p. 13.

[218] Murdoch, Iris. *A Fairly Honourable Defeat*, op., cit., pp. 392 y 393.

[219] Ibid., p. 359.

[220] Ibid., p. 8.

[221] Ibid., pp. 29-30.

[222] Ibid., p. 233.

[223] Ibid., p. 204.

[224] Ibid., p. 194.

[225] Ibid., p. 193.

[226] Ibid., p. 119.

[227] Ibid., p. 284.

[228] Ibid., p. 254.

[229] Ibid., p. 268.

[230] Ibid ., p. 378.

[231] Ibid., p. 378.

[232] Ibid., pp. 407-408.

[233] Murdoch, Iris. *The Italian Girl.* (Harmondsworth: Penguin Books, 1967), p. 163.

[234] Ibid., p. 166.

[235] Murdoch, Iris. *A Fairly Honourable Defeat*, op., cit., p. 96.

[236] Murdoch, Iris. *The Sacred and Profane Love Machine*. (Harmondsworth: Penguin Books, 1976), p. 21.

[237] Ibid., p. 24.

[238] Ibid., p. 71.

[239] Ibid., p. 94.

[240] Ibid., p. 14.

[241] Ibid., p. 156.

[242] Ibid., p. 216.

[243] Ibid., p. 148

[244] Ibid., p. 250.

[245] Ibid., p. 249.

[246] Ibid.,p . 283.

[247] Ibid., p. 269.

[248] Ibid., p. 271.

[249] Ibid., p. 333-334.

[250] Murdoch, Iris, *Nuns and Soldiers* (Harmondsworth: Penguin Books, 1981), p. 148.

[251] Ibid., p. 312.

[252] Ibid., p. 473.

[253] Ibid., pp.197-198.

[254] Ibid., p. 198.

[255] Ibid., pp 201 y 204.

[256] Ibid., p. 237.

[257] Ibid., p. 354.

[258] Ibid., p. 354.

[259] Ibid., p. 379.

[260] Ibid., p. 462.

[261] Ibid., pp. 463 y 464.

[262] Ibid., p. 467.

[263] Ibid., p. 472.

[264] Ibid., p. 292.

[265] Ibid., pp 208 y 219.

[266] Ibid., p. 205.

[267] Ibid., p. 483.

[268] Ibid., p. 78.

[269] Murdoch, Iris. *The Book and the Brotherhood*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1988), p. 573.

[270] Ibid.

[271] Murdoch, Iris. *Nuns and Soldiers*, op., cit., p. 82.

[272] Ibid., p. 82.

[273] Ibid., p. 77.

[274] Ibid., p. 87.

[275] Ibid., p. 135.

[276] Ibid., p. 125.

[277] Ibid., p. 348.

[278] Ibid., p. 20.

[279] Ibid., p. 488.

[280] Ibid., p. 459.

[281] Ibid., p. 495.

[282] Murdoch, Iris. *Henry and Cato* (Harmondsworth: Penguin Books, 1977), p. 241.

[283] Murdoch, Iris. *Nuns and Soldiers*,op., cit., p. 305.

[284] Ibid., p. 237.

[285] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*,op., cit., p. 48.

[286] Murdoch, Iris. "Against Dryness". En *The Novel Today*. Malcolm Bradbury (ed.), Fontana Press, (1990), p. 22.

[287] Murdoch, Iris. *Nuns and Soldiers*, op., cit., pp. 186 y 277.

[288] Ibid., p. 477.

[289] Ibid., p. 467.

[290] Ibid., p. 199.

[291] Ibid., p. 199 y 203.

[292] Ibid., p . 228.

[293] Ibid., pp. 268-269 y 275.

[294] Ibid.,p . 240.

[295] Ibid., p. 406.

[296] Ibid., p. 319.

[297] Ibid., p. 388.

[298] Ibid., p. 451.

[299] Ibid., p. 452.

[300] Ibid., p. 467.

[301] Ibid., p. 286.

[302] Ibid., p . 389.

[303] Ibid., p. 409.

[304] Ibid., p. 391.

[305] Ibid., p. 393.

[306] Ibid., p. 393.

[307] Ibid., p. 410.

[308] Ibid., p. 410.

[309] Ibid.,p . 503.

[310] Ibid., p. 503.

[311] Murdoch, Iris. *The Good Apprentice* (Harmondsworth: Penguin Books, 1986), p. 91.

[312] Ibid., p. 74.

[313] Ibid., p. 174.

[314] Ibid., p. 174.

[315] Ibid., p. 174.

[316] Ibid., pp. 172 y 254.

[317] Ibid., p. 203.

[318] Ibid., p. 370.

[319] Ibid., pp. 203-204.

[320] Ibid., p. 369.

[321] Ibid., pp. 470 y 486.

[322] Ibid., p. 408.

[323] Ibid., p. 494.

[324] Ibid., p. 495.

[325] Ibid.,p . 513.

[326] Ibid., p. 361.

[327] Ibid., p. 168.

[328] Ibid., p. 254.

[329] Ibid., p. 174.

[330] Ibid., p. 407.

[331] Ibid., p. 421.

[332] Ibid., pp. 422 y 430.

[333] Ibid., p. 423.

[334] Ibid., p. 508.

[335] Ibid., pp. 485 y 488.

[336] Ibid., p. 490.

[337] Ibid., p. 82.

[338] Ibid., p. 507.

[339] *Ibid.*, p. 515.

[340] Ibid., p. 496.

[341] Ibid., p. 497.

[342] Murdoch, Iris. *The Message to the Planet.* (Harmondsworth: Penguin Books, 1990), p. 321.

[343] Ibid., p. 248.

[344] Ibid., p. 250.

[345] Ibid., p. 336.

[346] Ibid., p. 367.

[347] Ibid., p . 367.

[348] Ibid., p. 227.

[349] Ibid., p. 447.

[350] Ibid., pp. 449 y 451.

[351] Ibid., p. 249.

[352] Ibid., p. 267.

[353] Ibid., p. 267.

[354] Ibid., p . 366.

[355] Ibid., p. 367.

[356] Ibid., p. 409.

[357] Ibid., p . 551.

[358] Ibid., p. 268.

[359] Ibid., p. 268.

[360] Ibid., p. 552.

[361] Ibid., pp. 528-529.

[362] Ibid., p. 513.

[363] Ibid., p. 321.

[364] Ibid., p. 319.

[365] Ibid., p. 367.

[366] Ibid., p. 405.

[367] Ibid., p. 447.

[368] Ibid., p. 451.

[369] Ibid., p. 527.

[370] Ibid., p. 553.

[371] Murdoch, Iris. *Jackson's Dilemma* (Harmondsworth: Penguin Books, 1996), p. 199.

[372] Ibid., pp. 22-23.

[373] Ibid.,p. 174.

[374] Ibid., pp. 110 y 111.

[375] Ibid., p. 91-92.

[376] Ibid., p. 107.

[377] Murdoch, Iris. *The Sea, The Sea* (Harmondsworth: Penguin Books, 1980), p. 301.

7.- RELACIÓN MORAL - RELIGIÓN

Morality-religion believes in the reality of perfect good, and in the demand that good be victorious and evil destroyed (.....).We need a theology which can continue without God. Why not call such a reflection a form of moral philosophy?

IRIS MURDOCH. *Metaphysics as a Guide to Morals.*

I think it matters what happens to religion, I don't mean supernaturals beliefs of course. We must keep some sort of deep moral structure.

IRIS MURDOCH. *The Book and the Brotherhood.*

7.1.- IDEAS GENERALES SOBRE LA RELACIÓN ENTRE LA MORAL Y LA RELIGIÓN

7.1.1.- CONCEPTO DE RELIGIÓN PARA MURDOCH.

En *The Sovereignty of Good* Iris Murdoch expone ciertas ideas acerca de Dios, la religión y el bien que seguidamente se analizarán y que vemos reflejadas en sus novelas. Su énfasis en la naturaleza del bien se manifiesta con una nueva insistencia con *A Fairly Honourable Defeat* (1970) aunque desde *The Nice and the Good* (1968), aparece un creciente interés por la moral y su relación con el bien. Sin embargo, las novelas que plantean claramente temas religiosos se presentan desde la publicación de *A Word Child* en 1975 y, concretamente, a partir de la siguiente, *Henry and Cato*, de 1976, la figura del hombre bueno o aspirante a santo, en un mundo contemporáneo que ya no cree en Dios, será central en el argumento de la novela.

Esta temática claramente religiosa se presenta en sus últimos años, hasta el momento, como novelista, siendo *The Green Knight*, de 1994, su penúltima novela y última centrada en la religión. En una entrevista que se hizo a Murdoch en 1983 ésta declaró :

> I am more interested in religion than I used to be.[1]

Antes de continuar conviene señalar que para Murdoch el concepto de religión no se relaciona necesariamente con la creencia en un dogma determinado sino que para ella la religión, a la que considera tan necesaria en esta sociedad llena de tecnología, consumo y competitividad, es una actitud y forma de llevar nuestras vidas y el misticismo es una forma de prestar atención desinteresadamente a lo que hay a nuestro alrededor. Murdoch debe en gran medida esta idea a la filósofa mística Simone Weil. Así lo expresa en *Metaphysics as a Guide to Morals*:

> Faced with terrible problems or difficult decisions we may feel the need(....)of a calm vision, a relaxed understanding, something that comes from a deep level(...)There is a 'moral unconscious'. This is how morality leads naturally into mysticism and has a natural bond with religion. (By religion I mean a religious attitude and form of life, not a literalistic adherence to a particular dogma.) There can no doubt be a mysticism of the extreme ascetic. But there

> is also a natural way of mysticism, as indicated by St. Paul, which involves a deepened and purified apprehension of our surroundings. The truth-seeking mind is magnetised by an independent transcendent multiform reality. Unselfish attention breaks the barrier of egoism(...)Simone Weil uses the image of becoming empty so as to be filled with the truth.[2]

Según Turner en *Murdoch versus Freud*, para Murdoch la libertad y la mejora moral consisten en permanecer fiel al super-yo, que para ella es la idea del bien o lo que ella denomina 'the Good', al no existir para ella Dios. Para Turner, esta idea del Bien de Murdoch no es otra cosa que una dependencia de la deseada pero aterradora figura del padre. Esta figura se refiere en términos psicológicos a las instituciones sociales, leyes, y reglas morales especialmente, y lo que está por encima de nosotros y, que para Murdoch, es nuestro deber el cumplir con ellas. No comparto esta idea pues considero que su teoría del Bien va mucho más allá del simple cumplimiento de las normas sociales. Como veremos en las novelas analizadas en este capítulo, precisamente los hombres buenos y aspirantes a santos trascienden las leyes sociales y morales convencionales a través de la difícil tarea de olvidarse de su ego para atender con amor desinteresado a los demás. Por supuesto, esto implica que tienen un alto concepto del deber.

7.1.2.- DIFICULTAD DE ACERCAMIENTO AL BIEN.

Todas las novelas analizadas en este capítulo enfatizan la dificultad del ser humano de olvidarse de uno mismo para ayudar a los demás en un mundo tan lleno de racionalismo científico; sin embargo hay un personaje en cada novela que se caracteriza por su lucha en dejar el egoísmo y acercarse al bien. En este sentido son novelas morales pero no moralistas ya que hay otros personajes como Harry Cuno de *The Good Apprentice* que critica ese bien y comenta que está muy lejos de nosotros:

> (....) modern science has abolished the difference between good and evil, there isn't anything deep, that's the message of the modern world, science is what's deep.[3]

Otros argumentos contra el bien son las convincentes declaraciones de Julius King, de *A Fairly Honourable Defeat*, que comenta con gran sinceridad que el amor a uno mismo es el principio básico de todo ser humano. Dice además que desde un punto de vista científico no podemos conocer la realidad del bien, que éste es tan sólo una máscara de nuestro egoísmo; si hacemos el bien en última medida lo hacemos por nosotros también:

> If by any unusual chance anyone does want others to be happy, he invariably wants them to be so as a result of his busybodying.[4]

Uno de los más claros ejemplos donde el mal vence al bien es en *A Fairly Honourable Defeat,* que como ya vimos en el capítulo dedicado al interés shakesperiano es una alegoría de la lucha entre el bien y el mal, donde el artista Julius, que representa el mal, sale victorioso destruyendo el bien y la paz que existía en otros personajes como Rupert y su esposa Hilda.

Incluso en algunos de los personajes más buenos, como Anne Cavidge de *Nuns and Soldiers,* James Arrowy de *The Sea, The Sea* y Brendan Craddock de *Henry and Cato,* se produce un conflicto o lucha importante entre su egoísmo humano o poder y la bondad existente en ellos respectivamente llegando incluso hasta Jenkin de *The Book and the Brotherhood,* donde apenas aparece este conflicto pues sólo actúa y no se detiene a pensar demasiado, siendo quizás el personaje más santo de todos. El pensamiento puede ser una trampa para crear imágenes falsas o consoladoras. Esta idea de la dificultad de dejar el mal implícito en nuestro egoísmo aparece en *The Sovereignty of Good* cuando Murdoch, apoyando las ideas de Freud, define al ser humano diciendo:

> (...) modern psychology has provided us with what might be called a doctrine of original sin (.....) He (Freud) sees the psyche as an egocentric system of quasi-mechanical energy (....) whose natural attachments are sexual, ambiguous and hard for the subject to understand or control(....)fantasy is a stronger force than reason. Objectivity and unselfishness are not natural to human beings(.....) so much of the human conduct is moved by mechanical energy of an egocentric kind. In the moral life the enemy is the fat relentless ego.[5]

Vemos como comparte con Freud la idea pesimista de lo que para Murdoch podría ser llamada una doctrina del pecado original del hombre, donde se describe a nuestra naturaleza determinada por un sistema egocéntrico de energía mecánica, donde la fantasía es más fuerte que nuestra razón y la objetividad y la generosidad no forman parte de nuestra tendencia natural.

Esta idea queda reflejada en *The Nice and the Good* cuando Mary, al reflexionar sobre la pelea entre su marido Biranne y su amante Eric nos habla de

> the deep dark logical injustice of forces which govern us at our most extreme moments.[6]

Como Freud, Murdoch nos ve como

> benighted creatures sunk in a reality whose nature we are constantly and overwhelmingly tempted to deform by fantasy.[7]

7.1.3.- EXISTENCIA DEL BIEN. DICOTOMÍA ARTISTA-SANTO.

Por el contrario, una prueba de que existe el bien es que en muchos de sus personajes que se dejaban llevar por su egocentrismo se produce un deseo y un cambio hacia posturas más desinteresadas, e incluso a los personajes más malvados, como Julius de *A Fairly Honourable Defeat,* el bien les persigue aunque finalmente el mal venza sobre el bien (Tallis, el personaje aspirante a santo, persigue a Julius), o aunque los personajes casi santos como Wiliam Eastcote de *The Philosopher's Pupil* o Jenkin de *The Book and the Brotherhood* mueran antes de que finalice la novela..

Lo que caracteriza a estos agentes del bien es su naturaleza marginal y su invisibilidad puesto que para Murdoch una fuerte visibilidad estaría relacionada con la importancia del yo, que ellos evitan. Por el contrario, el centro lo ocupan los que se guían por su voluntad (will), que suelen ser artistas como Julius King de *A Fairly Honourable Defeat*, pudiendo comparar a éste con la invisibilidad de Tallis, de la misma novela, o con el aspirante a santo Jenkin Riderhood de *The Book and the Brotherhood.*

Murdoch en este sentido establece la dicotomía entre el artista y el santo, eje de la mayoría de sus novelas en cuanto a la caracterización de sus personajes. En varias entrevistas Murdoch habla de la división entre 'would-be-saint', como Hugo de *Under the Net*, Ann Peronett de *An Unofficial Rose*, James Arrowby de *The Sea, The Sea*, que poseen un misterioso magnetismo bajo su simplicidad, son buenos inconscientemente, no hablan demasiado y para ellos la acción es lo que cuenta; y 'would be artist', como Jake de *Under the Net,* Randall Peronett de *An Unofficial Rose* y Charles Arrowby de *The Sea, The Sea*, que tratan de imponer una forma determinada sobre su naturaleza esencialmente incontrolable. Son conscientes de que están creando estéticamente su propia vida.

Es necesario resaltar que la dicotomía artista-santo no tiene por qué coincidir con la de mal-bien respectivamente: Hay artistas, como Bleyard, de *The Sandcastle*, que son personajes buenos. Otros artistas, como Bradley Pearson, de *The Black Prince,* o Jake de *Under the Net*, aunque cometen errores en su vida, finalmente se redimen. Por otro lado, queda evidente que la mayor parte de los personajes tienen más de artista

que de santo, pues es el artista, como vimos en el capítulo donde se le analiza, y no el santo, el que impera en la mayor parte de los seres humanos al tender hacia la creación de falsas imágenes con su innato egoísmo. Por supuesto en muchos casos el artista representa las fuerzas del mal, como Mischa Fox de *The Fight from the Enchanter*.

Los personajes candidatos a santos en sus novelas son los que siguiendo el mito de la caverna de Platón consiguen ver el sol, que representa al Bien:

> When Plato wants to explain Good he uses the image of the sun(.....)The moral pilgrim emerges from the cave and begins to see the real world in the light of the sun, and last of all is able to look at the sun itself(....)The sun is seen at the end of a long quest which involves a reorientation.[8]

Aunque como veremos en *Henry and Cato*, un acceso demasiado rápido al sol puede que se convierta en mera ilusión, como le ocurrirá a Cato.

Sus novelas, por lo tanto, evocan tanto la existencia del bien como su no presencia. Esto al menos nos ofrece una posibilidad y una esperanza para cambiar a mejor, lo que se puede considerar un asunto de fe. Esta idea es la que crea el matiz religioso.

Habiendo sido analizada la figura del artista en el capítulo referente a la relación moral-arte, capítulo quinto, en este capítulo me centraré en la figura del santo.

7.1.4.- ATEÍSMO DE MURDOCH: LA AUSENCIA DE PROPÓSITO DEL BIEN Y LA CONTINGENCIA DEL MUNDO

Murdoch, no creyente, sustituye la idea de Dios por la del bien y considera que los que creen en Dios se pueden consolar en él, motivándoles este hecho en su quehacer diario: "But at least 'God' could play a real consoling and encouraging role".[9]

Murdoch es atea en el sentido de que acepta la total contingencia y desorden del destino del mundo y de la humanidad y la ausencia de propósito u objetivo de la bondad en los seres humanos:

> The Good has nothing to do with purpose(...)The only genuine way to be good is to be good 'for nothing'(.....)That for nothing is indeed the experienced correlate of the invisibility or non-representable blankness of the idea of Good itself.[10]

Esta idea de "the experienced correlate of the invisibility(...)of the Good itself" se ve reflejada en *The Book and the Brotherhood*, donde Jenkin es bueno precisamente por su invisibilidad e inconsciencia en cuanto a su propia bondad. Por contraste, Gerard, que siempre está hablando sobre ser bueno, precisamente por esto no lo es tanto, por su visibilidad de cara a los demás y por querer conseguir metas demasiado perfectas y que le quedan muy alejadas.

Otro de los aspectos que menciona Murdoch es el sentido de absoluta mortalidad en el ser humano y que quizás es mejor reorientarlo hacia lo cómico y no hacia lo trágico.

Pero lo que a Murdoch le diferencia con respecto a otros autores religiosos como Graham Green o Muriel Spark es que no cree en la existencia de Dios, que para ella ha muerto. Su preocupación fundamental radica en el empobrecimiento espiritual en general que ha acompañado a la decadencia de la religión.

Para solucionar este problema Murdoch nos está planteando, tanto en sus libros de filosofía moral como en sus novelas, el conocimiento de una realidad transcendente en este mundo, o en palabras de Peter S. Hawkins, un nuevo concepto de gracia sin Dios. Murdoch nos transmite como podemos descubrir la transcendencia de la realidad a través de nuestra atención y bondad hacia el prójimo cuando no hay divinidad a la que pedir ayuda. A pesar de estas ideas, que quedan reflejadas en sus ensayos de filosofía moral, cabe la posibilidad, sin embargo, de interpretar sus novelas desde un punto de vista de creyente y cristiano, al utilizar en ellas, como veremos en el siguiente apartado, vocabulario y temas dentro de la tradición cristiana, tal es el caso de *Nuns and Soldiers*, donde Ann tiene visiones donde se le aparece Jesucristo. o *A Word Child*, donde Hilary nos narra toda su infancia en la que se le transmitieron los conceptos de la divinidad de Cristo, su sufrimiento para redimirnos los pecados y la vida eterna. Queda abierta la interpretación del lector.

Para Murdoch somos mortales que nos movemos entre lo necesario y lo fortuito y para descubrir nuestra propia autenticidad es necesario tener una experiencia humana compartida con el prójimo donde nuestro potencial humano sea puesto al servicio de los demás. Para vivir esta experiencia del Bien, que para Murdoch es transcendente en sí misma, ella niega la existencia de un más allá y de un ser todopoderoso que nos recompensa por nuestras acciones; esto es sólo una falsa esperanza o un consuelo generado por uno mismo a través del cual la fantasía transforma el universo en lo que nosotros preferiríamos que fuera: con sentido y donde un ser superior al que llamamos Dios controla todo y crea un orden moral-religioso.

7.1.5.- DESMITIFICACIÓN DE DIOS Y DE ALGUNAS IDEAS CRISTIANAS. PÉRDIDA DE FE EN PERSONAJES RELIGIOSOS. SUSTITUCIÓN DE DIOS POR EL BIEN

Murdoch hace desaparecer el contenido mitológico de la religión explorando a Dios como si fuera la imagen del bien o sustituyéndole por ese bien que para ella es una gran realidad, habiéndole influido Platón en esta idea. En ese bien de Platón, aunque está basado en la vida de Cristo, Murdoch ha modificado muchos de los aspectos cristianos. Ella tomará el amor de Cristo a los hombres como base de su moral, es decir, será el modelo o prototipo a nivel humano pero rechazará su papel de salvador del mundo a través de su sufrimiento, papel que, según Murdoch, forma parte del romanticismo cristiano. Sólo de nosotros depende nuestra salvación en el sentido de llegar a ser virtuosos antes de morir.

El código ético de Murdoch es el amor y para ella la religión es el amor al bien, estableciendo de esta forma la relación entre la moral y la religión. La cita bíblica que nos habla de amar a Dios y al prójimo como a nosotros mismos evoluciona y sufre cambios a lo largo de estas novelas hasta que las dos partes se funden en una en el sentido de que al amar al prójimo amamos también el bien, culminando esta idea con Jenkin de *The Book and the Brotherhood.*

Según Frederick Karl, Murdoch "appears to be questioning whether a breakthrough to inner freedom can be gained in secular terms, or whether it is possible solely as the result of a religious quest."[11]

Sin embargo el amor a los demás no siempre es desinteresado. La mayoría de las veces, distintas manifestaciones de éste como el amor erótico, filial, fraternal etc. son narcisistas y posesivas, tal es el caso de la relación entre Randall y Lindsay en *An Unofficial Rose* o de Blaise y Emily en *The Sacred and Profane Love Machine* o la relación entre Cato y Beautiful Joe en *Henry and Cato,* donde Cato cuida de Joe para poder estar con él y poseerle. Son relaciones basadas en las propias necesidades de uno más que en las del otro.

Según Murdoch, para conocer por entero al otro tenemos que olvidarnos de nuestras propias necesidades y concentrarnos en las necesidades de ese otro. Pero si echamos una mirada a los personajes de Murdoch, vemos que muy pocos saben entender y aplicar esta idea. Debe haber tanto amor desinteresado en nuestra mente

como para llevar a la práctica ese amor sin querer obtener ningún beneficio a cambio, por ejemplo, la ayuda que Tallis, de *A Fairly Hanourable Defeat,* prestó a cierto jamaicano cuando un grupo de delincuentes le estaban atacando. Tallis no trataba de vengarse de los delincuentes en beneficio propio sino sólo de ayudar al jamaicano.

Julius, por el contrario, niega el amor y él mismo se siente incapaz de amar. Ha dicho a Morgan en varias ocasiones que no puede amarla. Además, manipula a otras personas para divertirse con ello.

La moral tiene que ver con la sociedad y con normas sociales que son necesarias para crear un cierto orden. Lo correcto y lo incorrecto se relacionan normalmente con el cumplimiento o la violación de tales normas. Pero el bien va mucho más allá de lo correcto aunque lo incluye. Una persona puede hacer lo correcto y distar todavía bastante del bien, que requiere, como se dijo, amor llevado a la práctica de forma desinteresada, olvidándose del yo y considerando más importante al otro. Además, para llegar plenamente al bien, finalmente se necesita ser inconsciente con respecto a que se está haciendo el bien. Jenkin Riderhood, de *The Book and the Brotherhood,* apenas es consciente de que está realizando el bien, si lo comparamos con su amigo Gerard.

Sin embargo, es consciente de la Justicia. Esto implica que la Justicia, que reconoce la existencia y los derechos de otros, es incluso más importante que querer el bien, puesto que quererlo puede ser, como en el caso de Gerard, de la misma novela, una forma de amarse algo egoístamente a uno mismo puesto que, al pensar en el bien y quererlo realizar, por un lado está prestando atención a su persona, y por otro, ese tiempo no lo está aprovechando en los demás como hace Jenkin, que no se detiene a dialogar sobre el bien sino que actúa.

Esto nos llevaría a relacionar el lenguaje con la moral como vimos en el capítulo referente a la relación entre el arte y la moral. De la misma forma que Jenkin, Stuart, de *The Good Apprentice* se niega a hablar porque

> talking spoils things.[12]

La Justicia es así similar a la benevolencia, al amor y a cumplir con nuestro deber de una forma desinteresada. Es evidente, pues, que tanto a través de sus novelas como escritos sobre filosofía moral Murdoch une su concepto de lo moral con un espíritu religioso.

El proceso de querer sustituir a Dios por un bien transcendente empieza, aunque con dificultad, a manifestarse con *Henry and Cato*, donde al sacerdote católico Brendan Craddock, el personaje bueno de la novela, cuando empieza a tener crisis de fe sobre la existencia de Dios, se le hace sin embargo muy difícil despersonalizar la idea de Éste, de no concebirle como a un Ser superior. Sin embargo toma como modelo a Cristo. No será hasta la publicación de *Henry and Cato*(1976) cuando se retrate por primera vez a un sacerdote que sufre tal angustia por la pérdida de su fe que el lector se verá confrontado espiritualmente con la pregunta de la existencia o no existencia de Dios, diferenciándose esto del debate filosófico acerca de la posibilidad del Bien sin Dios que ha permanecido en muchas de las novelas anteriores y posteriores. Esta angustia acerca de la fe personal continuará en las novelas siguientes a *Henry and Cato* pero es continuamente aminorada por un fuerte apego a la profunda convicción de que una creencia tomada tan ardientemente se debe de basar en algún tipo de verdad como ocurre en *The Message to the Planet* a través de Ludens y de Marcus Vallar. En esta novela, además, el sacerdote fracasado por problemas de fe, Gildas Herne, que ha abandonado también el sacerdocio, manifiesta, sin embargo, que Cristo vive. Al final de la novela es capaz de decir a Ludens:

> I know that my Redeemer liveth.[13]

En otras palabras, en *Henry and Cato* la angustia es mayor que en posteriores novelas porque en ellas este problema se mitiga con la convicción de que existe otro tipo de verdad, el Bien, que sustituye a Dios. En *Nuns and Soldiers* Anne Cavidge, después de pasar quince años en un convento, sale de nuevo al mundo laico porque tampoco está convencida de sus creencias religiosas aunque todavía está

> soaked in Christianity and in Christ, sunk, saturated, stained indelibly all through.[14]

Por lo tanto su fe en la figura de Cristo sigue formando una parte esencial en su existencia.

Con William Eastcote de *The Philosopher's Pupil* pasaremos al mundo de los cuáqueros, sin culto externo ni jerarquía eclesiástica, que mediante el Espíritu Santo esperarán en silencio a que Cristo se introduzca dentro de sus corazones. Con su muerte y todas las referencias asociadas a la expiación, actúa como una figura de Cristo. El Padre Bernard, de la misma novela, como otras de las figuras religiosas de Iris Murdoch y, realmente como la propia Murdoch, es capaz de rechazar a Dios pero no la idea de Cristo como figura mística.

En *The Book and the Brotherhood* el Padre Mc. Alister, aunque había perdido su propia fé, lucha para salvar a Tamar, si no su alma, al menos su estado mental sacándola del estado depresivo en que se encuentra e induciéndola a abrazar el Cristianismo pese a que no crea que pueda salvar su alma pero al menos conseguirá encauzarla por un buen camino desde un punto de vista moral. Con *The Book and The Brotherhood,* Murdoch dará un paso más en cuanto a la secularización de la religión y de Cristo puesto que a diferencia de Stuart, Jenkin nunca menciona a Cristo, pero claramente le representa con su ejemplo. Con su muerte, el pensamiento de muchas personas de que "He died for me" desarrolla la doctrina de la expiación con gran sencillez.

Jenkin muere debido a su rapidez en ayudar a Jean y a Tamar. Pero el énfasis no radica en la expiación sino en la ayuda práctica que extiende a los demás. De esta forma vemos a Cristo más como el que dio su amor que como el que salvó al mundo, siendo también este aspecto de dar amor característico de la fé cristiana aunque Jenkin no tenga nada que ver con el Cristianismo.

En *The Good Apprentice* se persigue la idea de una religión y una espiritualidad sin Dios. Stuart Cuno está obsesionado por encontrar una nueva religión o forma espiritual basada en el Bien, sin las creencias sobrenaturales que acompañan al Cristianismo. Stuart Cuno permanece fuera de cualquier grupo religioso, no es creyente pero quiere encontrar algo que sustituya a Dios y los dogmas de fe, siendo un vivo retrato del pensamiento de Murdoch. Por otro lado también actúa como una figura de Cristo en cuanto a su creencia en hacer el bien a través del amor a los demás.

En novelas anteriores a *Henry and Cato* también aparecen personajes que sufren el proceso de la pérdida de la fe, disidentes o fracasados religiosos, si bien en ellos el énfasis de la novela se dirige a este proceso más que al deseo de la búsqueda del bien: Ya en su cuarta novela, *The Bell,* Catherine Fawley, que dedicaba su vida al servicio cristiano en un convento, nunca conseguirá las que parecían ser sus ambiciones religiosas en un principio al resultar estar secretamente enamorado de Michael Meade, que a su vez tuvo también que dejar el sacerdocio por sus inclinaciones homosexuales que no pudo evitar. En su siguiente novela Barney Drumn, de *The Red and The Green,* tampoco consolidará su formación religiosa ejerciendo como sacerdote. En el extremo opuesto se encuentra *The Time of the Angels*, donde aparece la figura de un sacerdote renegado que no sólo ha perdido la fe y continúa en el sacerdocio sino que parece haber

vendido, como en *Fausto*, su alma al diablo.

Murdoch también está muy interesada en el budismo en cuanto a que enfatiza un cambio en la conciencia del ser humano a través de la meditación, la oración y una buena voluntad, y porque al mismo tiempo no hay creencia en un salvador redentor, sólo el propio yo se puede redimir. En este sentido, el Cristo que se le aparece a Anne en *Nuns and Soldiers* pronuncia un pensamiento esencialmente budista cuando le dice que ella es la que tiene que hacer todo el trabajo si quiere salvarse. Esta idea es similar al pensamiento de Murdoch junto con la idea budista acerca de saber mirar correctamente, sin falsificar nuestra mente.

Murdoch, por lo tanto, ha sido influenciada por ideas budistas pero la presencia de Cristo y la tradición cristiana persiguen su imaginación muy de cerca para que la impresión budista predomine. De hecho, de las ocho novelas principalmente de talante religioso donde aparece claramente un personaje representando al bien -desde *Henry and Cato* (1976) hasta *The Green Knight* (1994)- sólo en una de ellas, *The Sea, The Sea*, la figura del bien, James Arrowy, es budista, aunque en otras novelas como Theo de *The Nice and the Good* y Peter Mir de *The Green Knight* dicen que han practicado el budismo y quieren regresar.

Murdoch es una novelista occidental que ha lanzado ideas budistas sobre el pensamiento cristiano occidental, reinterpretando así muchas de las ideas del cristianismo. En *The Green Knight*, Peter, tras haber perdido la memoria de su vida pasada, cuando la recupera comenta a los demás que no era Cristianismo lo que practicaba sino Budismo.

Suguna Ramanathan en su libro *Iris Murdoch. Figures of the Good*, habla acerca de la mayor relevancia que da Murdoch al Cristianismo con respecto al Budismo en sus novelas indicando tres diferencias básicas entre ambas religiones:

En primer lugar Murdoch da gran importancia a la humildad como cualidad indispensable para aspirar al bien. Así lo expone en *The Sovereignty of Good*

> The humble man, because he sees himself as nothing, can see other things as they are (....) perhaps he is the kind of man who is most likely to become good.[15]

y en *Metaphysics as a Guide to Morals*:

> A reminder of our mortality, a recognition of contingency, must at least make us humble.[16]

y sus personajes buenos son humildes. Sin embargo la tradición budista no enfatiza esta cualidad sino el poder de auto-control de uno mismo que aparece en *A Severed Head* cuando Honor Klein, hablando de la religión oriental dice que allí relacionan el espíritu con el control y el poder, lo que puede conducir, si no se hace un buen uso de ese poder, a una mala orientación de éste, hecho que se refleja en el budista James Arrowy de *The Sea, The Sea,* donde la crítica por parte de Murdoch a esta faceta budista queda clara. Otro ejemplo aparece en Christopher, de *A Word Child,* con ideas budistas que cree en el poder y control de uno en lugar de la humildad:

> Christianity gets it wrong because of a personal God, it's the most anti-religious idea ever. The idea of God looking at you makes you feel you're a little real thing, a nitty gritty, whereas you must think that you are God, that you're universal mind.[17]

En segundo lugar mientras que el cristiano asume el sufrimiento que le supone llegar a ser virtuoso en su papel purificador, como en el caso de Cristo, el budista mediante su auto-control escapa de él.

Finalmente, mientras que Murdoch se adhiere a la idea del misterio del mundo, que para un cristiano sólo se explica mediante la fe y no de forma racional y que Murdoch comparte con respecto a su idea del bien, el budista no se basa en el misterio sino por el contrario en la luz interior, la iluminación. Su éxtasis, por lo tanto, es racional. Brendan, en *Henry and Cato,* cuando está a punto de marcharse a la India, habla de la tentación en el pensamiento de la posibilidad de una gran iluminación que haga ver las cosas totalmente transparentes pero dice que cuando tal iluminación llegue, lo más posible es que sea una ilusión.

Para Murdoch, el misterio transformador del amor que sus personajes han encontrado es el misterio que yace en otra persona. Sus personajes, a través del amor, rozan el Bien, esa realidad que Murdoch sustituye por Dios.

Sin embargo, la interpretación de sus novelas es abierta y ambigua por el uso extensivo de vocabulario y conceptos teológicos, que hace que se puedan interpretar desde un punto de vista secular, dado el rechazo de la tradición cristiana en las vidas de sus personajes (tal es el caso de Hilary Burde de *A Word Child*), o religioso, revalorizando esta función por el uso en sí de estos conceptos.

Murdoch toma como modelo a seguir a Cristo en casi todas las novelas objeto de estudio en este capítulo. De Brendan Craddock de *Henry and Cato*, Anne Cavidge de *Nuns and Soldiers*, William Eastcote de *The Philosopher's Pupil*, Stuart Cuno de *The Good Apprentice* y Jenkin Riderhood de *The Book and the Brotherhood*, las primeras tres figuras marcan sucesivas etapas en un progresivo entendimiento del Cristo que Murdoch nos presenta y las dos últimas presentan esta nueva concepción de Cristo ya clarificada sin ninguna referencia al Cristianismo, pero a la vez representando a Cristo en esta nueva concepción.

Por otro lado, aunque Murdoch defiende la religión, critica el Cristianismo y el romanticismo por la idea de purgatorio donde el hombre sufre como consuelo para redimirse. Ella piensa que el purgatorio está en esta vida donde todos somos víctimas del dolor. No es el sufrimiento el que libera sino la muerte, que para ella es la realidad última que hay que aceptar:

> (.....)Romanticism tended to transform the idea of death into the idea of suffering(.....) Few ideas invented by humanity have more power to console than the idea of purgatory(.....)Indeed the central image of Christianity lends itself just this illigitimate transformation.[18]

Esto se ve reflejado, por ejemplo, como vimos en el capítulo de los aspectos góticos, en Hannah de *The Unicorn*.

Precisamente la bondad, para Murdoch, consiste en aceptar la muerte y la contingencia de nuestra existencia con humildad, hecho que considera muy difícil en el ser humano:

> Goodness is connected with the acceptance of real death and real chance and real transience and only against the background of this acceptance, which is psychologically so difficult, can we understand the full extent of what virtue is like. The acceptance of death is an acceptance of our own nothingness(.....)The good man is humble(....)Humility is a rare virtue(.....)The humble man, because he sees himself as nothing, can see other things as they are(.....)The humble man perceives the difference between suffering and death.(.....). Perhaps one of the greatest achievements of all is to join this sense of absolute mortality not to the tragic but to the comic.[19]

Hemos visto que el hombre humilde, como sabe que no tiene ningún valor especial, se olvida de preocuparse por él mismo de tal forma que su interés radica en mirar a su alrededor y poner todo su interés y comprensión en lo que ve, y de ese modo que puede ver a otras personas y cosas tal y como son. Como analizaremos

posteriormente Stuart Cuno de *The Good Apprentice* y Jenkin de *The Book and the Brotherhood* pueden ser representantes de hombres humildes.

7.1.6.- COMPONENTE ESTÉTICO-MÍTICO DE LA RELIGIÓN

La imagen de Cristo se puede convertir en un objeto de adoración, por ejemplo mediante cuadros o esculturas, o simplemente su imagen en nuestra mente, que nos pueden distraer de la labor de amar a nuestro prójimo. En este sentido la religión está directamente relacionada con el arte. Nuestro comportamiento moral se ayuda a veces con imágenes religiosas que mientras que las prestamos atención, esto hace que nos olvidemos de nuestro yo produciéndose así un movimiento moral. Este arte también puede movernos y purificarnos en la dirección del bien a través de la belleza de su contenido. La religión , en cierto sentido, tiene un componente estético:

> The work of art unifies our sensibility. It's authoritative unity and thereness guarantees and stabilises our existence, while removing our petty egoistic anxiety(.....)Western art, so solid and so clear, has helped us to *believe*, not only in Christ and the Trinity, but in the Good Samaritan, the Prodigal Son(....)[20]

En otras palabras, cuando amamos el bien nos dirigimos hacia él a través de una experiencia de lo bello, de la imaginación que aparece en nuestras mentes. En su artículo "Ethics and Imagination" dice que

> Theology needs speculative imagination.[21]

A pesar de que Murdoch no quiere abusar del mito pues esto le quita verosimilitud y realismo a la novela, reconoce que ciertas parábolas o historias pueden encerrar grandes verdades morales y cita como ejemplo en su artículo de 1956 "Vision and Choice" la parábola del hijo pródigo. Podemos, pues, decir, que la religión necesita tanto el mito como la desmitificación de éste. El tratamiento de Murdoch de Cristo ilustra esta idea.

Aparte de la religión, otro elemento para Murdoch que puede producir un falso consuelo es la esfera del arte. Aquí de nuevo el peor enemigo es el yo egoísta envuelto en fantasías, el cual está trabajando su propia redención mágica al tratar de imponer forma sobre la experiencia contingente. En su libro de filosofía moral *The Fire and the Sun* aparece esta idea:

> The prescription for art is(.....):overcome personal fantasy and egoistic anxiety and self-indulgent day-dream.[22]

Ya vimos en el capítulo de la relación entre el arte y la moral como esta idea se aplica al artista que hay en cada uno de nosotros al crear nuestras propias fantasías. Estas fantasías desaparecerán prestando atención al exterior. Este término crucial para Murdoch, atención, tomado de la filósofa Simone Weil, forma parte tanto de un concepto moral fundamental como de una visión estética para Murdoch, al abrirnos para conocer a otra persona.

7.1.7.- LA RELIGIÓN COMO REFORMADORA MORAL. IMPORTANCIA DE LA ORACIÓN.

Murdoch, además, es consciente de que la influencia de la religión en el hombre contemporáneo está desapareciendo:

> There is no God and the influence of religion is waning rapidly, (.....)We are what we seem to be, transient mortal creatures subject to necessity and chance. That is to say that there is, in my view, no God in the traditional sense of that term(....)We are simply here.[23]

A pesar de no ser creyente da importancia a la religión como reformadora moral y considera que tanto la religión como la moral tienen una base mística, que ella considera fundamental para acercarnos al bien. Para Murdoch, la mística es la fe en la realidad del Bien. Por lo tanto piensa que la moral debe de tener una base, que en último término es religiosa:

> Morality has always been connected with religion and religion with mysticism. (. . .)The background to morals is properly some sort of mysticism, if by this is meant a non-dogmatic essentialy unformulated faith in the reality of the Good.[24]

Murdoch, en el mismo artículo, piensa que el hombre religioso y que practica la oración tiene una visión mas justa que el hombre voluntarista (hombre que actúa sin reflexionar movido por su voluntad). La religión enfatiza la reflexión al igual que la acción y considera a estos estados de mente reflexiva necesarios para que las acciones posteriores se realicen correctamente. Sigue diciendo que la religión proporciona estratagemas para la purificación de los estados de mente. La oración, aunque se puede utilizar de forma errónea como mero instrumento de consuelo, ayuda a tener más conciencia y proporciona energía para una buena acción:

> I think that the ordinary man, with the simple religious conceptions which make sense for him, has usually held a more just view of the matter than the voluntaristic philosopher. Religion(.....)regards states of mind as the genetic background of action: pureness of heart, meekness of spirit. Religion provides devices for the purification of states of mind(.....)prayer can actually induce a better quality of consciusness and provide an energy for good action which would not otherwise be available.[25]

La oración y la religión también ayudan a tener la mente ocupada en algo diferente a nuestro egoísta yo:

> Our minds are continually active, fabricating an anxious, usually self-preoccupied, often falsifying *veil* which partially conceals the world(.....)And if quality of consciousness matters, then anything which alters conciousness in the direction of unselfishness, objectivity and realism is to be connected with virtue.[26]

El personaje santo de *Henry and Cato*, Brendan, le dice a Cato:

> Prayer is the most essential of all human activities; it should be like breathing.[27]

Resulta curioso observar como Murdoch, a pesar de no ser creyente, es consciente y le preocupa la pérdida del Cristianismo en nuestra cultura occidental y va en búsqueda de equivalentes seculares y morales para reorientar la fé descarriada.

En sus novelas aparece constantemente el tema de la conversión, es decir, muchos de sus personajes, que bien se sienten culpables de una mala acción en el pasado, como Edward Baltram de *The Good Apprentice*, o que simplemente están inmersos en sus deseos egoístas, como Edmund de *The Italian Girl,* superarán esas demandas del yo, llegando a ver a otra persona como real y auténtica, sin las distorsiones producidas por sus fantasías y subjetivismo; en definitiva, podrán amar a otro ser humano; Edward se perdonará a si mismo y ya no sentirá odio hacia Mrs. Wilsden, la madre de su amigo Mark, al que producirá la muerte accidentalmente. Y Edmund aprenderá a 'ver' y querer a María, la chica italiana, como a un ser independiente.

Peter S. Hawkins en su libro *The Language of Grace* compara a Walker Percy y Flannery O'Connor, escritores americanos de tradición cristiana propiamente dicha, con Iris Murdoch en el sentido de que, a pesar de que del texto de estos escritores se infiere un significado claramente cristiano, aspecto que no siempre sucede con Murdoch, sin embargo los tres comparten su interés en el misterioso proceso de transformación en el

ser humano de pérdida y descubrimiento, 'muerte' y posibilidad de renacimiento, que según Hawkins, conocemos como gracia. Los tres son escritores que quieren contar ese proceso de transformación transcendente en un periodo en el que la gente comúnmente no posee las palabras para expresarlo y por lo tanto tampoco los medios por los que entrar en ella más profundamente. En definitiva, son escritores que están trabajando contra los límites de la imaginación contemporánea utilizando un lenguaje que más o menos introduce lo transcendente en una narrativa secular.

7.1.8.- RELACIÓN ENTRE LA CRISIS RELIGIOSA Y EL EMPOBRECIMIENTO ESPIRITUAL

A Iris Murdoch se le puede considerar novelista religiosa en el sentido de que no sólo refleja en sus novelas los interrogantes que el hombre se plantea con respecto a su naturaleza y relación con el mundo que habita sino que muestra la crisis religiosa del momento presente. Así lo expresa en su artículo *Against Dryness:*

> We live in a scientific and antimetaphysical age in which the dogmas, images and precepts of religion have lost much of their power.[28]

A pesar de que este artículo fue publicado en 1961, su contenido es todavía válido en el momento presente pese a que hay ligeros intentos en nuestra sociedad occidental de adoptar posturas espirituales, especialmente bajo la influencia oriental.

Indudablemente Murdoch esta preocupada por problemas religiosos tales como la decadencia de la creencia en los dogmas del Cristianismo y el consecuente vacío en nuestra vida, tanto a nivel moral como espiritual. Esta decadencia se refleja principalmente en sus últimas novelas, desde *Henry and Cato* (1975), teniendo también en cuenta *A Word Child* (1970).

7.2.- CONTENIDO MORAL Y RELIGIOSO EN SUS NOVELAS

Como hice en el capítulo dedicado a la relación entre la moral y las relaciones afectivas, debido a la gran extensión en el número de sus novelas, he considerado oportuno analizar las novelas más prototípicas en cuanto a la relación entre la moral y la religión y a su vez, dentro de cada novela analizar diversos aspectos mediante subapartados.

Antes de entrar en las novelas propiamente de talante religioso, analizo brevemente algunos aspectos de carácter religioso de tres de sus novelas de los años sesenta: *A Severed Head, An Unofficial Rose* y *The Nice and the Good.*

7.2.1- *A SEVERED HEAD* (1961)

Ya hemos visto en el capítulo de la relación entre la moral y las relaciones afectivas como el peso mayor de esta novela recae en el comportamiento de sus personajes en cuanto a las diversas manifestaciones de comportamiento sexual que muchas veces yace en el inconsciente. Sin embargo, merece la pena mencionar, tan brevemente como aparecen en la novela, dos aspectos fundamentales de carácter religioso que después volverán a aparecer en las siguientes novelas: la importancia del control mental y la meditación, y el componente estético-mítico de la religión que siempre está presente en los personajes de Murdoch, ya sean creyentes o no creyentes.

7.2.1.1.- INTERÉS DE MURDOCH EN LA RELIGIÓN ORIENTAL

A Severed Head (1961), aunque no es una novela que hable de religión, sin embargo alude a la diferenciación entre el Cristianismo y costumbres orientales relacionadas con el Budismo al aludir a la gente del Japón que practica las artes marciales y utiliza espadas Samurai.

Honor, al explicar a Martin a como utilizar esta espada, le comenta :

> In Japan these swords are practically religious objects(.....)And the use of them is not merely an art but a spiritual exercise(.....)Being a Christian, you connect spirit with love. These people connect it with control, with power.[29]

Sabemos que Murdoch da mucha importancia al control de uno mismo en el sentido de que valora mucho la reflexión y la interiorización para después poder actuar correctamente. Honor en este sentido parece ser un reflejo de Murdoch.

En ningún momento se nos dice que Honor sea budista, simplemente aparece como una mujer que, al igual que Murdoch, se deja seducir por algunos aspectos del pensamiento oriental. Más adelante veremos como James Arrowby, de *The Sea, The Sea,* es un practicante budista que nos introduce dentro de la práctica de esta filosofía religiosa y de los peligros ocasionados por el inadecuado control de la mente.

7.2.1.2.- CONVENCIONALISMOS RELIGIOSOS EN EL SUBCONSCIENTE DE LOS PERSONAJES: COMPONENTE ESTÉTICO-MÍTICO.

Justo antes de que Honor le explique el uso de la espada Samurai, Martin narra:

> I heard a very small sound. Then I realized it was a very distant peal of church bells; and I brought to mind that it was New Year´s Eve.[30]

Esto implica que los convencionalismos religiosos, a pesar que estos personajes no practiquen ni comenten nada sobre ninguna religión, están en sus mentes. En este caso Martin asocia el día de Nochevieja con el sonido de las campanas de la iglesia para festejar el nuevo año, y para acudir a misa.

De nuevo las imágenes religiosas afloran en la mente del narrador, Martin: Cuando está en la sala de espera del aeropuerto para ver si por última vez puede ver a Honor, ya que a pesar de estar enamorado de ella ésta parece que ha decidido marcharse,

> (.....)It was like a waiting-room for the Last Judgement.[31]

comparando la inquietante situación con el día del Juicio Final.

El componente visual o estético que actúa a veces como mito casi sagrado también aparece en la religión occidental. Prueba de ello son las palabras con que Honor se expresa al hablar de las espadas Samurai :

> In Japan these swords are practically religious objects.[32]

7.2.2.- *AN UNOFFICIAL ROSE* (1962)

7.2.2.1.- LA ATENCIÓN A LOS DEMÁS COMO FACTOR DETERMINANTE PARA EL ASPIRANTE A SANTO.

En *An Unofficial Rose* la figura casi santa es Ann Peronett. Ya en las primeras páginas vemos que se preocupa por los más necesitados como los refugiados, a los que quiere donar parte de las pertenencias de la reciente difunta y suegra suya Fanny

Peronett, a la que cuidó con mucho amor en sus últimos días y por lo que Hugh, el que fue marido de Fanny, le estaba muy agradecido. No quiere nada para ella de lo que ha dejado Fanny. Vemos que no es materialista y que se entrega a los demás.

Por ejemplo, su sobrino australiano, el adolescente Penn, reflexionando sobre la atención que su familia le ha prestado en Inglaterra, concluye que, con la excepción de Humphrey, que dedicó parte de su tiempo al adolescente, Ann, su tía, había sido la *única persona*

> Who seemed to have any serious desire to know what he was like.[33]

7.2.2.2.- LA RELIGIÓN COMO AYUDA MORAL.

Ann Peronett es creyente cristiana, profesa la religión y va a misa entre otras cosas. La religión le ayuda en su camino moral aunque parece ser algo asumido e impuesto que cumple y en lo que no reflexiona demasiado:

> Ann's Christian piety, though doctrinally a little vague, was unwavering, and, Hugh conjetured, unreflective.[34]

Pensando sobre su hijo muerto,

> Did she imagine that she would ever see Steve again? no. And yet she believed in God, she had to.[35]

Aparece también la unión en matrimonio como una gracia especial de Dios que no hay que deshacer: Le dice el sacerdote Douglas a Ann, a pesar de que su marido le ha abandonado:

> Marriage is a sacrament. And we must believe, in such cases, a special grace assists our love(.....)The continuation of love is a duty.[36]

La misma Ann sentía la barrera de la religión como causa para no dejar a Randall. Ann permanece en un estado inconsciente con respecto a los dogmas cristianos. Los acepta sin más, como deber, sin tratar de comprenderlos, lo que hace que no sea santa del todo.

> There were, she felt at times, insuperable barriers between herself and Felix(....)the Christian view of marriage. Ann had always been a member of the Church of England, zealous, serious, on the whole undoubting, but a little vague about dogma. She had never reflected upon this particular question. She

did not know how to find out what she thought about it and she was afraid of finding out.[37]

7.2.2.3.- EL ARTISTA Y EL SANTO.

A Ann se la define como "structureless"[38] en contraste con su marido Randall, que siempre busca formas y estructuras con las que llenar su vida, diferencia que caracteriza al artista frente al santo respectivamente, y misma diferencia existente entre el aspirante a santo Hugo y el artista Jake de *Under the Net.*

En su primera novela, *Under The Net,* ya aparecen los precursores de lo que serán las figuras santas posteriores. Finn, el amigo de Jake, es uno de ellos. Es un irlandés que practica la religión católica aunque de temperamento metodista. Es religioso y bueno. Y como es característico de los personajes con bondad no es el centro de atención de la novela y muchas veces pasa desapercibido. Por otro lado está Hugo, que aunque no se nos comenta nada acerca de si es religioso, vemos que, al igual que otra figuras santas como Tallis de *A Fairly Honourable Defeat,* tiene un dormitorio simple y apenas amueblado como símbolo de su sencillez y de que no intenta crear ninguna forma.

Mientras que Randall y Jake son los artistas que continuamente analizan sus pensamientos y acciones a los que tratan de dar formas, Ann, Finn y Hugo son los aspirantes a santos y se caracterizan principalmente por su invisibilidad, su humildad oratoria o ausencia de retórica, sencillez y buenas acciones. En ningún momento tratan de crear teorías o estructuras a sus vidas.

El esposo de Fanny, Hugh Peronett, es un hombre bueno, convencional y guiado por el deber, pero sin fe :

> Hugh himself, undramatically and again unreflectively, had no faith. Religion lay far behind him with things he had forgotten.[39]

En este sentido es igual a John Ducane de *The Nice and the Good* que considera al deber una de las mayores virtudes. En contraposición a Hugh, está Emma Sands, de la que continúa estando enamorado, pero cuyo mundo moral tiene sus propias leyes creadas por ella. Si comparamos la relación existente entre Hugh y Emma con respecto a la relación artista-santo, podemos decir que ni Hugh es el prototipo de aspirante a santo ni Emma la típica artista, según el mundo de Murdoch, pero guardan ciertos

aspectos de estas clasificaciones, Hugh por su capacidad de aguante y sometimiento a lo que considera su deber y Emma por lo contrario, por dejarse llevar por sus propias leyes, que resultan a veces inmorales:

> He felt himself confronted with an entirely unfamiliar moral world, a world which seemed to have its own seriousness, even its own rules, while remainded entirely exotic and alien (.....) and it came too his mind how much of Emma fascination had lain for him in her moral otherness.[40]

Penn, el forastero, es otro personaje bueno que también actúa moralmente por el deber. Decide ir a la habitación de Miranda para devolverle el puñal que perteneció a su hermano y que, aunque Ann, la madre de Miranda se lo había regalado a él y le gustaba mucho, al enterarse que Miranda siempre lo quiso, decide entregárselo:

> The idea of duty brought with it a sort of dignity, and he decided he would do it.[41]

7.2.2.4.- DIFICULTAD DEL BIEN EN EL MUNDO.

El sacerdote confidente de Ann, Douglas Swan, casado, es un hombre bueno hasta cierto punto puesto que está algo enamorado de Ann, y, aunque lo que le dice sobre el cumplimiento de su deber como mujer casada es correcto y se acerca al pensamiento de Murdoch, le mueve también el interés de verla.

En un diálogo con Hugh, le dice que no hay que sentir odio hacia nadie, ni siquiera hacia Hitler:

> There's enough hatred in the world already. Only love has a clear vision. Hatred has cloudy vision. When we hate we not know what we do.[42]

Cuando Hugh le pregunta irónicamente si entonces tenemos que querer a Hitler, Swann le contesta:

> Not exactly. That would be, from the point of view of our generation, an impossible task, except perhaps for a saint. But there can be, even for Hitler, a sort of intelligent compassion. Involuntary hatred is a great misfortune, but cultivated hatred is a positive evil.[43]

Hugh con esta idea no está de acuerdo y le comenta que es inevitable para los humanos que caigamos en el mal y que por tanto alguna vez es inevitable que odiemos, idea que comparto. No somos perfectos pero hay que luchar por perfeccionarse.

> I can't agree. It's a matter of practical politics. You speak as if we were in fact all saints. As the world runs, evil soon makes tools out of those who don't hate it . Hatred is our best protection.[44]

7.2.2.5.- CRÍTICA AL CATOLICISMO

Otro aspecto religioso en esta novela es la crítica al catolicismo por parte de Hugh en cuanto a que no permiten métodos anticonceptivos. Cuando su hermana, que vive en Australia, de nuevo está embarazada de su séptimo hijo y se entera, exclamará:

> God, not again!. Anyone would think they were bloody Roman Catholics(.....) Jesus Christ![45]

7.2.3.- *THE NICE AND THE GOOD* (1968)

En *The Nice ane the Good* aparece el mundo de lo mágico y el mundo del espiritismo y se alude a los peligros que conllevan. Este tema ya aparece en su tercera novela, *The Sandcastle,* personalizado en Felicity, que practica rituales mágicos. El oficial Radeechy se suicidará y aunque se supo que la razón fundamental de éste para suicidarse fue que mató a su esposa por un asunto de celos, este hombre practicaba magia negra y Ducane, el encargado de resolver el caso

> was sure that the spiritualism was connected with the suicide.[46]

McGrath le describe como

> a man you might say who had supernatural powers.[47]

Más adelante vemos en otras novelas como *The Message to the Planet,* como este mundo puede desviarnos del buen camino moral que se puede conseguir con la religión.

7.2.3.1.- INCONSCIENCIA DEL BIEN.

Ducane, también de *The Nice and The Good,* funcionario de estado para asuntos legales, abogado, era un hombre bueno que, al igual que Murdoch, no creía en Dios y a éste le sustituía por el bien:

> He had no religious beliefs. He simply wanted to lead a clean simple life and to be a good man, and this remained to him as a real, and also feasible, ambition.[48]

El fallo de Ducane radica en que es consciente de que los demás saben que es bueno y de que tiene poder para influenciar y ayudar a los demás. Para Murdoch el verdadero santo no es consciente de su bondad. Este es el caso de Jenkin de *The Book and the Brotherhood,* que se diferencia de su amigo Gerard, como vimos anteriormente, en que al querer ser bueno, al igual que le ocurre a Ducane, era consciente de sus posibilidades y hablaba de ello, queriendo idealmente llegar a grandes alturas.

Ducane, al igual que Gerard de *The Book and the Brotherhood,*

> was a man who needed to think well of himself. Much of the energy of his life issued from a clear conscience and a lively self-aware altruism. As he had had occasion to note just now, he was accustomed to picture himself as a strong self-sufficient clean-living rather austere person to whom helping others was a natural activity.[49]

y por lo tanto no podía soportar que, por ejemplo, tanto Jessica como Kate pensaran mal de él, al mantener una relación con ambas. Sin haber dejado a Jessica, a la que no quería, salía frecuentemente con Kate, a la que visitaba en su mansión de Trescombe House y de la que estaba enamorado. Ducane es el hombre convencional que quiere quedar bien y que le importa el qué dirán:

> He writhed at the idea of their seeing him as a liar and a traitor(.....)Ducane(.....)could not face being thought a cold-blooded deceiver.[50]

La moral de Ducane está basada en cierto sentido en la idea moral que Murdoch tiene del bien, que debe ser sustituido por el vacío de Dios:

> God does not and cannot exist. But what led us to conceive of him does exist and is *constantly* experienced and pictured. That is, it is real as an Idea, and is *also* incarnate in knowledge and work and love (.....)Such experience of the reality of good (.....) is a discovery of something independent of us,(.....)Good is(.....)the progressive illuminating and inspiring discovery of *other*, (....).[51]

De Ducane se dice:

> He had no religious beliefs. He simply wanted to lead a a clean simple life and to be a good man, and this remained to him as a real, and also feasible,

ambition.[52]

El fallo de Ducane es el ser consciente y pensar que es bueno. Para Murdoch el santo precisamente lo es porque es inconsciente de su bondad. Ya veremos como en sus últimas novelas, como en *The Book and the Brotherhood*, el santo como Jenkin, no habla de la bondad y no es consciente de su condición mientras que su amigo Gerald, al igual que Ducane, al querer ser bueno, hablaba constantemente de ello y de su capacidad y eso le distanciaba con respecto a la santidad

7.2.3.2.- LAS FUERZAS DEL BIEN Y DEL MAL EN EL HOMBRE.

En Ducane aparecen reflejados los conflictos entre las fuerzas del bien, hacia las que quiere dirigirse, y las del mal, que también aparecen en su vida:

> Ducane's particular sort of religious temperament, which needed the energy of virtue for everyday living, pictured the good as a single distant point of light. A similar and perhaps less accurate instinct led him to feel the evil in his life as also single, a continuous systematically related matrix, almost a conspiracy: This was perhaps the remnat in his mind of his ancestors' vigorous and literal belief in the devil.[53]

La idea del bien como casi inaccesible y muy distante a la que Ducane se refiere ilustra una idea crucial en la filosofía moral de Murdoch. En otra ocasión piensa:

> The devil is in me. There are demons and powers outside us, Radeechy played with them, but they are pygmy things. The great evil, the real evil is inside myself.[54]

Según Cheryl K. Bove en *Understanding Iris Murdoch* Ducane es un portavoz del bien porque reconoce el mal que hay en su propia vida. El mal se encuentra tanto fuera como dentro de nosotros. Pero considera que ese mal externo de oscuros poderes, lo oculto y las misas negras eran poderes y males de poca importancia en el caso de Radeechy y por el contrario reconoce su mal en cuanto al comportamiento con su novia Jessica y con la mujer por quien se sentía enormemente atraído:

> I am the perfect whited sepulchre, Ducane thought. I've fiddled and compromised with two women and been a failure with one and a catastrophe to the other(.....)I cannot feel compassion for those over whom I imagine myself to be set as a judge.[55]

En Mcgrath se ve reflejado el mal, puesto que no solo chantajea a Ducane y a

Radeechy sino que pone a disposición de Ducane a su esposa Judy. Su moral está corrupta. Aún así Ducane le perdonará y al final del libro vemos que Ducane le ha empleado como su chofer.

Ducane también reflexiona acerca de las fragilidades de los seres humanos:

> How natural is to try to cure the pains of wickness by positive devilry, vice itself is a rescue from the misery of guilt and there are deeper pits into which it is a relief to fall.[56]

Esto nos habla de la filosofía moral de Murdoch acerca de cómo los humanos nos refugiamos en la fantasía del egoísmo y cualquier tipo de mal para consolarnos y cómo esto nos impide ver la verdad:

> The chief enemy of excellence in morality is personal fantasy: the tissue of self-aggrandizing and consoling wishes and dreams which prevents one from seeing what is there outside one.[57]

Ducane lo siente reflejado en su propia persona y en Radeechy, que se ha suicidado recientemente.

Siguiendo con el tema de nuestras fantasías y egoísmos, los roedores, especialmente los ratones y las ratas, son simbólicas en este sentido. Ducane y Theo se ven así mismos como corruptos roedores. Teo piensa de sí mismo:

> I live myself like a mouse in a ruin. I am huge, sprawling, corrupt, and empty. The mouse moves, the ruin moulders. That is all.[58]

El reconocimiento por parte de Ducane de sus debilidades tiene lugar en la caverna de agua donde casi se ahoga junto a Pierce y al perro Mingo:

> He saw himself now as a little rat, a busy little scurrying rat seeking out its own little advantages and comforts. To live easily, to have cosy familiar pleasures, to be well thought of(....)Nothing is worth doing except to kill the little rat(.....).[59]

Murdoch en *The Sovereignty of Good* habla de

> the rat-runs of selfish day-dream.[60]

Es evidente que en *The Nice and The Good* los roedores se asocian igualmente con las fantasías egoístas de uno.

7.2.3.3.- LA RELACIÓN ENTRE EL PODER Y EL AMOR A LOS DEMÁS.

En Ducane se ve reflejado el tema moral de la relación entre el amor y el poder y el dolor y daño que esta combinación produce. En muchas de sus novelas también Murdoch reproduce el proceso por el que los hombres crean dioses o figuras del bien en otros hombres, tal es el caso de "the good" Ducane, que a los ojos de los demás es el dios bueno del que se da por hecho que ayuda a todos, o "the nice" Kate, que figura como la diosa de la alegría de la 'corte'.

Este proceso, según A.S. Byatt, puede ser a veces útil pero a veces también destructivo. Útil al animar así a la persona halagada en su papel redentor, pero destructiva cuando la persona en cuestión, como ser humano con sus defectos, ya no puede asumir ese papel que se cae por su propio peso, al no poder ejercer ese poder que se le ha atribuido. Ducane, por ejemplo, fracasa en su papel de amante tanto con Jessica como con Kate. Y Marcus Vallar, de *The Message to the Planet,* tendrá que abandonar su papel de salvador de los demás al darse cuenta de sus fragilidades humanas y del papel de mago que la gente le había impuesto.

Otra forma de poder y su relación con el mal aparece en *A Word Child* cuando se dice de la tía de Hilary, aunt Bill, que

> she carried on her war against the world in her own personal power, and in this she might even be said to have had some kind of distinction.[61]

7.2.3.4. DIFERENCIACIÓN ENTRE 'THE NICE' AND 'THE GOOD'.

Theo, hermano de Octavian que estuvo en la India en un monasterio budista, es el personaje que pasa más desapercibido, y, precisamente por este carácter de invisibilidad, es una persona cercana a la santidad. Se le describe físicamente con una cara que "looked small, poky and canine." Según Mary

> uncle Theo had so much animal placidity(. . . .)air of black bovine ease.[62]

Vemos que se le describe con adjetivos relacionados con los animales para que se vea plasmada la poca atención que recibe. Por otro lado el hecho de que a un personaje bueno se le describa en términos caninos es indicativo del gran significado

positivo y las grandes cualidades que un perro tiene para Murdoch.

Es como una figura contingente para los demás:

> Theo had left India under a cloud(.....)no one was much interested. And the odd thing was that this lack of interest was seemed to be caused by some positive way by Theo himself, as he sent out rays which paralysed other people´s concern about him. It was like a faculty of becoming invisible.[63]

Incluso en cierta ocasión le dice a Mary: "Nobody needs me."[64]

Por otro lado el hecho de que muchos personajes de esta novela sean descritos con semejanzas a los animales implica nuestra naturaleza terrenal y material.

Theo también reflexiona sobre la desolación y el sufrimiento en el mundo:

> Does nature suffer here, in her extremities, Theo wondered, or is all dead here? Jumble and desolation. Yet was it not all jumble and desolation, was it not all an expanse of senseless random matter, and he himself as meaningless as these stones since in real truth there was no God?.[65]

Le dirá a Willy:

> What is the point of all this activity of yours, what are you *really* after? Senseless agitation, the filling of a void which for your eternal salvation had much better be left unfilled.[66]

Como vemos, Theo en un principio se muestra pesimista con respecto a la salvación personal de cada uno debido a la ausencia de Dios, de vida eterna y de sentido en la vida y a la contingencia que percibe del mundo. Se siente deprimido por una desagradable experiencia en La India cuando le echaron del convento budista. Theo había hecho votos en este monasterio pero se marchó después de un incidente con un joven novicio que posteriormente se ahogó en el Ganges. Desde entonces Theo ha vivido como un recluso en la casa de su hermano Octavian. Está claro que todavía no ha superado esa experiencia. Al final de la novela vemos que lo ha superado, se perdona a sí mismo y piensa en regresar de nuevo como única salida a su vida, llevando una vida austera y de entrega. Theo ha madurado como persona.

Mary, otro de los personajes buenos,

> depended(.....)on a conception of her existence as justified by her talent for serving people.[67]

Willy también es un ser contingente y expresa muchas de las verdades de la filosofía moral de Murdoch. Willy con sus palabras define el concepto del bien de Murdoch y la felicidad como

> a matter of one´s most ordinary everyday mode of consciousness being busy and lively and unconcerned with self. To be damned is(....)agonizing preoccupation with the self.[68]

Tanto a Willy como a Theo les gustan filosofar sobre la vida. Willy se considera innecesario al igual que Theo:

> As far as Theo is concerned I am an unnecessary hypothesis.[69]

Por el contrario, cuando Ducane dice que

> Kate and Octavian are hedonists, yet they aren´t deeply preoccupied with themselves and so they can make other people happy.[70]

les está definiendo bajo el concepto de "the nice" o agradable. Se les define diciendo que disfrutan de

> the deep superiority of the socially secure(.....)were(.....)spontaneous in their efforts to cause happiness in others.[71]

A Kate se la define como "eternally and unreflectively happy", al tener una gran capacidad para vivir en el presente. Pero Kate no es el prototipo de virtud sino más bien el simulacro de ésta ya que, al basar su moral en que lo importante es el amor entre todos, no restringe esta actividad en cuanto a relaciones fuera del matrimonio, por ejemplo, la relación que mantiene con Ducane o con el chófer de éste. En cuanto a la relación con Ducane, Kate piensa:

> Ducane´s still worried about Octavian but he´ll soon see that all is perfectly well, and then he´ll settle down to being happy too.[72]

Por su parte, Octavian se rige por la misma moral puesto que él también mantiene una relación con su secretaria y cuando finalmente la relación entre Kate y Ducane se destruye, Octavian, irónicamente para el lector pero cierto para él, le comenta: "Darling, you´ll soon get other ones."[73]

Pero es Theo, el aspirante a santo, aunque según Murdoch en su artículo de Octubre de 1974 "Premium Books" de *New Fiction Society* nadie en el libro es bueno,

el que establece la distancia que separa "the nice" de "the good". Theo lucha por controlar sus impulsos carnales hacia el adolescente Pierce, hijo de Mary, da buenos consejos a los demás y comprende la importancia de perdonarse a uno mismo y de perdonar a los demás:

> Theo had begun to glimse the distance which separates the nice from the good, and the vision of this gap had terrified his soul. He had seen, far off, what is perhaps the most dreadful thing in the world, the other face of love, its blank face. Everything that he was, even the best that he was connected with possessive self-filling human love. That blank demand implied the death of his whole being.[74]

Theo es platonista al igual que Murdoch al decir:

> Our hearts are too corrupt to know such a thing as truth, we know it only as illusion.[75]

"Nice", está asociado con los placeres terrenales, principalmente los eróticos y de índole sexual. "Good", está asociado con la ausencia de éstos puesto que implica hacer el bien sin ningún consuelo a cambio. ("Good for nothing") Theo, al decidir regresar al convento siente el consuelo de que su maestro está allí y le podrá encaminar hacia una nueva y buena vida. La existencia de su maestro le servirá como consuelo. Pero una vez que se entera que ha muerto, Theo piensa por un momento que su gran oportunidad ha pasado y que ya es muy tarde para que regrese. Sin embargo Theo finalmente 'verá', se dará cuenta de que precisamente por esa razón debe regresar, sin esperar ningún consuelo:

> The old man would have understood this, the action without fruits(.....)although he might never draw a single step closer to that great blankness, he would know of its reality and feel more purely in the simplicity of its life the distant plucking of its magnetic power(.....).[76]

La decisión de Theo de regresar sin consuelo, de ser bueno por nada a cambio, es indicativo de su madurez espiritual y le coloca entre una de las figuras , según K. Bove, casi buenas, pero yo diría, que según la filosofía moral de Murdoch, merece Theo por sus cualidades y por la última idea apuntada, el calificativo de aspirante a santo.

7.2.3.5.- EL SUFRIMIENTO Y LA TEORÍA DEL 'ATÉ'.

También habla del sufrimiento que consciente o inconscientemente ocasionamos a otros, ya que no somos perfectos y, menos, santos:

> Possibly a saint might be known by the utter absence of such gaseous tentacles, but the ordinary person is naturally endowed with them (.....) So it is that we can be terrors to each other, and people in lonely rooms suffer humiliation and even damage because of others in whose consciousness perhaps they scarcely figure at all.[77]

Theo comentará a Henrietta sobre Pierce:

> When people are unhappy they often make other people suffer, quite automatically.[78]

Esto nos recuerda a la teoría de Até que apareció en *The Unicorn*, de pasar el sufrimiento de unos a otros hasta que halla una persona que se quede con él y no lo pase, pudiéndose así redimirse. También nos recuerda a Simone Weil cuando dijo que la gente sin raíces e infeliz se hacen perversos y trasmiten esa perversión. Otro ejemplo similar aparece cuando Pierce lanza con rabia y odio la bonita piedra que los gemelos le habían regalado y Theo le dice:

> Keep the blackness inside yourself then. Don't pass it on.[79]

Willy también sufre por tener deseos hacia la adolescente Barbara pero reprimirá esos instintos al darse cuenta de lo incorrecto que era el no reprimirlos.

7.2.4.- *A WORD CHILD* (1975)

Una de las novelas que nos muestra más claramente la relación entre la moral y la religión es *A World Child* de 1975, que nos muestra un mundo contemporáneo donde ninguno de sus personajes tiene ninguna religión, (excepto el personaje secundario Skinner, cristiano) y, concretamente, la fe que tenía el protagonista en su infancia desaparece con su madurez.

Narrada en primera persona por su protagonista Hilary Burde, la novela se presenta como una memoria autobiográfica incompleta y sin que al protagonista se le haya perdonado por su mal, sino que por el contrario, volverá, como comúnmente se suele decir, a caer dos veces en la misma piedra al repetir el mismo acto de adulterio. Como otras muchas de sus novelas tiene que ver con el amor fuera del matrimonio, que como en *A Fairly Honourable Defeat* or *The Sacred and Profane Love Machine*, resulta ser destructivo. En una estructura cíclica Hilary Burde, con su incontrolado amor, provoca la muerte de la primera esposa de Gunnar, Anne, y años después a la

segunda, Lady Kitty, de quien también se enamora. Hilary, de estas relaciones, más que felicidad obtiene sufrimiento a través de la muerte de Anne y el sufrimiento que ha provocado a Gunnar.

7.2.4.1.- DESMITIFICACIÓN DEL CRISTIANISMO.

Según Murdoch, el Cristianismo ha ofrecido una gran mentira a la civilización occidental enseñándonos a creer en su Padre Creador e Hijo Redentor, pero por medio de ella el hombre antes tenía más fuerza espiritual y riqueza moral, aunque sólo actuara movido por el premio o castigo final. Pero el peligro radica en que este falso consuelo puede que haga que nos encerremos más en nosotros mismos al pensar sólo en nuestra salvación.

Su novela *A Word Child* ofrece una dura crítica a las creencias y dogmas del Cristianismo. La crítica de Murdoch es más despiadada en su ataque a través del protagonista de la novela, Hilary Burde, a la negación de la muerte y al sufrimiento redentivo:

> When I was a little child I believed that Christ died for my sins. Only of course because he was God he didn't really die. That was magic all right. He suffered and then somehow everything was made well. And nothing can be more consoling than that, to think that suffering can blot out sin, can really erase it completely, and that there is no death at the end of it all. Not only that, but there is no damage done on the way either, since every little thing can be changed and *washed*, everything can be saved, everything, what a marvellous myth, and they teach it to little defenceless children, and what a bloody awful lie, this denial of causation and death, this changing of death into a fairytale of constructive suffering! Who minds suffering if there's no death and the past can be altered? One might even want to suffer if it could automatically wipe out one's crimes(.....)Only it ain't so.[80]

Murdoch, a través de Hilary, critica el hecho de nos hayan contado la gran mentira de que Cristo muriera por nuestros pecados sufriendo para que nosotros no muriéramos sino que tuviéramos vida eterna. Para Murdoch, hay un principio y un final (puesto que no cree en la existencia de Dios, éste no puede ser infinito), después de la muerte no hay nada y tampoco cree en el sufrimiento redentivo, es decir, que el sufrimiento borre nuestros pecados. Esta postura es opuesta totalmente a la del libro bíblico del Apocalipsis donde se nos habla de un juicio final donde a cada uno se le dará su merecido.

Por otro lado Cristo con su muerte nos prometió una vida eterna que habíamos perdido con el pecado original pero no que esa vida eterna vaya a ser eternamente placentera si no nos hemos comportado bien en la tierra. En muchos casos es cuestionable que incluso con el purgatorio el alma de ciertas personas se salve. Recordemos como nos cuentan las sagradas escrituras que de los dos crucificados a la derecha e izquierda de Jesucristo respectivamente, cuando éste también moría en la cruz, sólo el de la derecha se salvó al arrepentirse de sus pecados pero no el de la izquierda.

Esto no quiere decir que Murdoch se tenga que sentir identificada totalmente con este personaje, cuyo pasado está marcado por el pecado (adulterio y responsabilidad en la muerte de su amante). Sin embargo, esta acusación del "magic" del Cristianismo, su denuncia del "marvellous myth" y negación de la muerte, aparece a través de toda la ficción de Murdoch y en sus trabajos de filosofía moral, como en *The Sovereignty of Good*:

> To buy back evil by suffering in the embrace of the good: what could be more satisfying, or as the romantic might say, more thrilling? Indeed the central image of Christianity lends itself to just this illegitimate transformation.(.....)The acceptance of death is an acceptance of our own nothingness which is an automatic spur to our concern with is not ourselves.[81]

Ya hemos visto como Murdoch basa su teoría sobre el Bien, que introduce en lugar de Dios, admitiendo la realidad de algo o alguien fuera de nosotros, y, paradógicamente, de esta forma el hombre se encuentra a sí mismo. Para expresar en su ficción esta idea Murdoch se basa en dos medios:

Uno de ellos es el grado en que transforma conceptos y vocabulario teológicos para conducir su propio discurso filosófico. En sus manos el dogma se convierte en mito y el mito en fuente de metáforas para explotar nuestra experiencia humana. Y así habla de la práctica de la atención como una oración no dogmática, traduce el pecado, la gracia y la salvación a términos humanísticos, vaciando así toda sugerencia de la divinidad. Al carecer de cualquier otro lenguaje de transcendencia, toma y purifica el heredado del Cristianismo, y en un grado inferior el del budismo. La desmitificación de Murdoch ofrece un resonante vocabulario para expresar lo que no se puede expresar de otra forma : la profundidad de nuestra experiencia y el descubrimiento del otro. De esta forma es posible traer al Cristianismo al terreno de lo creíble. Resumiendo, podemos decir que Murdoch utiliza lenguaje religioso como medio para mostrarnos su filosofía moral sobre el Bien y la bondad.

El segundo medio del que se vale Murdoch para transformar la conciencia en el hombre y transcender por medio del Bien es el papel crucial asignado al arte, en este caso literario, como el gran mediador de esta transcendencia no religiosa. Murdoch, al escribir novelas, hace arte para mostrarnos, al igual que sus modelos Shakespeare y Tolstoi, como se aprende a ser humanos, como

> real things can be looked at and loved (.....)without being appropiated into greedy organism of the self .[82]

7.2.4.2.- ORIGEN DEL MAL EN LA AUSENCIA DE RAÍCES.

Hilary aparece como un hombre que nos cuenta sus memorias de niño huérfano, muriendo su madre cuando contaba siete años, siendo después llevado a vivir con su tía, que pronto le llevó a un orfanato separándole de su único vínculo de amor, su hermana Crystal, fórmandose pronto en su mente que la razón por la cual iba allí era por su temprana maldad y porque no le querían. En el orfanato también sintió que nadie le quería. Después cometerá el mismo error de ser incapaz de amar.

Esto responde a la idea de Simone Weil, que después ha tomado Murdoch, de que para poder llevar una vida virtuosa necesitamos raíces, un lugar fijo familiar donde nos sintamos queridos. La conducta equivocada de Hilary responde a esta falta de raíces en su infancia. Hilary nos comenta:

> My mother died when I was nearly seven and Crystal was an infant. I have no memory of my mother, except as a sort of state, a kind of platonic remembrance(.....)After our mother´s death we were taken over by Aunt Bill, my mother´s sister(.....)Aunt Bill kept Crystal with her in the caravan, but me she fairly soon(.....)despatched to an orphanage. I had, with my first self-consciousness, an awareness of myself as 'bad', a bad boy, one who had to be sent away(.....)The most profound and maiming piece of injustice was the separation from Crystal(.....).I hated the universe. I wanted to cause it pain in return for the pain it caused me. I hated on my behalf , on Crystal, on my mother´s. I hated the men who had exploited my mother and ill-treated her and despised her. I had a cosmic furious permanent sense of myself as victimized. It is particulary hard to overcome resentment caused by injustice. (.....)I was just coming to full awareness of myself as an outcast, a person totally and absolutely done for.[83]

Otra característica de los personajes que no han llevado o no llevan una vida virtuosa radica en la mentira. Mienten para conseguir sus objetivos. Hilary miente a Tommy, su novia:

> Of course I had lied to Tommy at the start. I had implied too many encouraging half truths, to pave the way to bed. I had got myself into a false position and, I suspected, would not be able to get out until I felt so frenzied by the pain of it that I would be prepared to use an axe.[84]

A través de Hilary, Murdoch desarrolla la figura de Peter Pan de J. M. Barrie, que es muy común en muchas de sus novelas. Estos personajes son espiritualmente inmaduros y concentrados en ellos mismos. Además se muestran reacios a funcionar rsponsablemente en el mundo adulto. Peter Pan también evoca connotaciones negativas en la niñez y en la relación con sus padres. Especialmente en esta novela se nos habla de su desastrosa infancia, si bien no en todas las novelas que desarrollan este personaje se narra el tipo de infancia que vivieron sus protagonistas. Esta figura aparece reflejada en los protagonistas de *An Unofficial Rose, An Acidental Man, Henry and Cato, The Philosopher's Pupil, The Unicorn* y , en general, en las demás novelas narradas en primera persona.

En *A Word Child,* en la oficina donde trabaja Hilary van a hacer una pantomima sobre Peter Pan por Navidad. Hilary exclama;

> Why not a Christian interpretation, Peter Pan as the Christ Child?.[85]

Gunar, que se encuentra trabajando en la misma oficina de Hilary comenta sobre ello :

> The fragmentation of spirit is the problem of our age(.....)Peter personifies a spirituality which is irrevocably caught in childhood and which yet cannot surrender its pretensions. Peter is essentially a being from elsewhere, the apotheosis of an inmature spirituality.[86]

Estas declaraciones hacen que Hilary se sienta molesto pues retratan su propia situación.

7.2.4.3.- LA REPETICIÓN Y LA SUSTITUCIÓN COMO MANIFESTACIONES DEL MAL.

Después Hilary conocerá a su profesor Mr. Osmand, uno de los personajes buenos de la novela:

> He wanted me(....)to be good(.....)he inculcated in me a respect for accuracy, a respect, to put it more nobly, for truth.[87]

Osmond descubrirá sus cualidades como lingüista, de ahí el título de la novela, pero que paradógicamente no sabrá utilizar bien ya que no le proporcionará una base para comunicarse con los demás. En Oxford, donde estudiaba lingüística, conoce a su tutor Gunnar, casado con Anne, que después se convertirán en sus amigos. Hilary, al enamorarse perdidamente de Anne, la persuadió para que abandonara a Gunnar y a su joven hijo Tristram. En la escapada, Anne, asustada y confusa por el descubrimiento de que está embarazada provoca que tengan un accidente con el coche en el que viajaban, donde Anne muere.

Queda tanto en el lector como en Hilary y Gunnar la duda de si el niño que nunca nació era de uno o del otro. Más adelante Hilary descubre por boca de Gunnar que éste nunca supo que Anne estaba embarazada. Tristram se suicidará. Hilary dejará Oxford y aceptará en Londres un mediocre trabajo como funcionario. Después de unos cuantos años la historia se repetirá pues Hilary se enamorará de Lady Kitty, la segunda esposa de Gunnar la cual le pide que le de un hijo para aliviar el sufrimiento de Gunnar pues éste es esteril. En un encuentro al lado del Támesis entre Lady Kitty y Hilary, Gunnar aparece inesperadamente y en una pelea que se desencadena Lady Kitty caerá al agua y morirá por el abandono de ambos al no ser conscientes de su desaparición durante la pelea. Hilary después descubrirá que su antigua novia Tommy le había traicionado, llena de celos, avisando a Gunnar del encuentro entre Lady Kitty y él.

Según P.S. Hawkins en *The Language of Grace* el libro termina de forma ambigua aunque en realidad no existe tal ambigüedad pues está bastante claro que Hilary seguirá cargando con su culpa y su amor por Tommy seguirá sin existir como tal, pues eso deducimos de toda la novela. Tommy, de seguir con él, seguiría siendo desgraciada, pues está ciega con una pasión que le está destruyendo, sin existir ninguna comunicación que le permita conocer a Hilary. Nunca hubo comprensión ni entendimiento pues Hilary nunca abrió su corazón a Tommy, a la que tenía como una esclava, como un objeto extra sin importarle sus sentimientos.

7.2.4.4.- COMPONENTE ESTÉTICO-MÍTICO DE LA RELIGIÓN.

Hay, en la novela, un predominio de un marco cristiano de referencia donde solamente un personaje secundario, Skinner, es cristiano. El libro comienza con un jueves de Adviento y termina cuando las campanas suenan una mañana de Navidad celebrando el nacimiento de Cristo:

> The bells of St. Mary Abbots(.....)Christmas(....) The Christ Child (....)born.[88]

Murdoch también elige la iglesia parisina de T. S. Eliot (St. Stephen's, en Gloucester Road, London), repleta de iconografía de la encarnación y crucifixión, como centro donde tiene lugar la toma de conciencia de la realidad del protagonista y el encuentro con la verdad.

Pero el marco cristiano se refleja principalmente en el uso continuado de vocabulario teológico: de palabras como pecado, gracia, reconciliación, redención o salvación y en la repetida obsesiva referencia a "a sentimental old lie" del Cristianismo, todo ello expuesto en boca de personajes no cristianos ni creyentes. Esta contradicción se puede comprender si comparamos a los personajes de la novela con la situación en que mucha gente se encuentra hoy en día. Hay en ellas un conflicto entre la temprana presencia cultural del Cristianismo en la que se encuentran atrapados consciente o inconscientemente, y su total decadencia, o (como se refleja en al novela) conflicto entre la religión ensoñadora de la niñez y la no creencia en el mundo adulto.

Y así los personajes hablan sobre Dios como no existente y sin embargo el lenguaje que habla de Dios parece ser el único medio que tienen para traducir las profundidades de su existencia, su anhelo por algún tipo de transcendencia, los sentimientos que no pueden expresar con otras palabras o encontrar nuevos símbolos que lo expresen. Así, Jimbo le regala a Hilary una barata cruz de metal con su cadena, incluso aunque está más seguro de la existencia de platillos volantes que de Dios. Tommy, en su deseo de aliviar a Hilary de su sentido de dolor y culpa, en cierto momento ofrece su sufrimiento como Jesucristo pensando que así quizás pueda redimirle, y en otra ocasión le extiende el perdón "on behalf of God". Crystal, hermana de Hilary, anhela a través de toda la novela ver al niño Jesús en Regent Street, en parte, se puede deducir, por nostalgia de su niñez, pero también por un deseo más profundo de que su antiguo fervor quizás pudiera ser verdadero: "I wish we still believed in Jesus Christ and that he could wash away our sins".

Especialmente la relación entre la moral y la religión se deja notar en el protagonista de la novela, Hilary Burde, que se ha educado en un orfanato donde imperaba un evangelismo

> overly-lit, overly-simple, covertly threatening. We roared out "choruses" about sin and redemption which reduced the hugest theological dogmas to the size of a parlour trick. I rejected the theology but was defenceless against the guilt

> which was so fruitlessly beaten into me. The mood was brisk and impatient. Either you were saved by the blood of the lamb or else you were for it, a black and white matter of breath-taking rewards or whipping. The efficacious Saviour almost figured to me as a sort of *agent provocateur*. Again and again the trick failed to work, the briskness turned to severity and the jollity ended in tears. In so far as there were mysteries and depths in my life I kept them secret from Christ and his soldiery. I was more moved by animals than I was by Jesus.[89]

dejando su niñez con un enorme sentido de culpa personal (especialmente corroborado por su sentimiento de culpa con respecto a la muerte de Ann Jopling, esposa de un amigo suyo) y un odio amargo hacia 'la maquinaria' religiosa. Se destaca en este texto una fuerte crítica hacia la enseñanza casi mecanizada de la religión y hacia la redención a través del sufrimiento.

Aunque al principio de su narración se describe como "having no religion and no substitute for it", sin embargo traslada la religión a los que están a su alrededor, ya que aunque dice rechazar la idea del sufrimiento constructivo y redentivo de Cristo, él se ha construido realmente un mito salvador para sí en el que las mujeres importantes en su vida se convierten en redentoras, bien por su aflicción inocente (Crystal) o a través de su gracia transformadora (Anne Jopling y, a un nivel incluso más grande, Lady Kitty).

Así, según la novela se va desdoblando, vemos como lo que por un lado es un rechazo hacia el Cristianismo por parte de Hilary, por otro lado enmascara una perversa apropiación de él. Además el mismo Hilary se hace mártir a sí mismo en un intento de expiar sus propios pecados y convierte a su hermana tanto en la figura de la Virgen Madre como en un cordero que se sacrifica por él. En el Cristianismo el cordero representa al hijo de Dios que quita los pecados del mundo.

Esto queda reflejado en la respuesta que Hilary da a su hermana Crystal, al anhelar por parte de ella que haga de Jesucristo para que pueda así eliminar sus pecados:

> Well, since there´s no Jesus it´ll have to be your love that saves me, Crystal, so don´t stop praying, will you?.[90]

Hilary se siente cargado con culpa y pecado pero no tiene un Dios que le perdone y ningún sacramento de reconciliación. A través de él Murdoch también nos expone el gran peligro del mito religioso cuando se proyecta sobre otras personas, especialmente cuando el que crea el mito está fuera de las disciplinas de la religión y carece de una buena guía como, por ejemplo, la madre Clare en *The Bell* o Brendan

Craddock de *Henry and Cato*- gente que conoce que las nociones religiosas fácilmente pueden degenerarse y destruirse.

Pero mientras que Murdoch utiliza de vez en cuando el rechazo de Hilary al Cristianismo para declarar sus propias objeciones hacia él, *A Word Child* dirige nuestra atención primordialmente hacia la degradación de la religión mediante las perniciosas fantasías del protagonista narrador Hilary Burde más que dirigirla hacia la crítica del mismo Cristianismo. Por ejemplo, es precisamente el ateísmo de Hilary el que le obstaculiza conocer y hacer el bien, el perdonar y ser perdonado.

Pero paradógicamente es sorprendente que precisamente el breve y gran momento de transformación en él tenga lugar en el interior de una iglesia anglo-católica en gran medida asociada con T. S. Eliot. Los no creyentes en la ficción de Murdoch a menudo buscan refugio en la desértica quietud de tales sitios. La elección de Hilary de la iglesia de San Stephen es singularmente sorprendente dada la antipatía que ha mostrado hacia el Cristianismo a través de toda la novela. Y es ahí, después de llamar despectivamente a Arthur "a bloody theologian", donde hará las paces con el mundo y expresará muchas de las verdades de la esfera murdochiana.

Es curioso observar que a pesar que los personajes de las novelas no son creyentes, sin embargo se refugian en las iglesias tanto para tratar de reflexionar sobre su vida como para esperar un perdón o buscar la paz como en el caso de Hilary de *A Word Child* o para encontrar una esperanza o garantizar la existencia de la bondad en el caso de Stuart de *The Good Apprentice.*

Hilary centra su atención en la iconografía de la iglesia de St. Stephen:

> At one end of the aisle under a tasselled canopy the Christ child was leaning from his mother's arms to bless the word. At the other end he hung dead, cut off in his young manhood for me and for my sins. There was also, I saw, a memorial tablet which asked me to pray for the repose of the soul of Thomas Stearns Eliot.[91]

Es sorprendente como Hilary, al sentirse más en paz consigo mismo, ha llegado a hablar de Cristo "having died for me and for my sins", no solamente sin rabia sino con cierta reverencia, incluso sin creer que tal muerte redentiva sea posible, incluso si el está simplemente hablando formulaicamente el lenguaje del lugar, estas imágenes cristianas del sacrificio por amor a los hombres parece facilitar la experiencia religiosa secular que experimentan positivamente algunos de sus personajes al producirse un cambio hacia el bien en ellos. Hilary perdonará a Thomasina, su antigua novia, por haberle delatado a

Gunnar el adulterio entre Lady Kity y él. Y en la iglesia, arrepentido de todo y 'viendo' bajo la luz de la verdad nos dice:

> Clifford (....) had died of being unloved and uncared for, as if the door had been shut on a cold night (.....) I wept for Kitty, for Gunnar, for Anne and in some quieter way for myself. And after a while I began thinking about Mr. Osmond and how he had died alone, and how he had once taught me out of Kennedy's Latin Primer to conjugate the verb of love, his shabby coat sleeve pressing gently against my arm (.....) Of course I regretted what I had done. I regretted all those wrong choices with their catastrophic results, and not just as pieces of ill luck. I saw where I had behaved badly, the selfishness, the destructiveness, the rapacity (.....) Now I saw my authorship more modestly and could perhaps move in time towards forgiving myself (.....) There is a religious teaching which says that God is the author of all actions. What I wonder is its secular equivalent?[92]

Según Hawkins, en su libro anteriormente citado, Dios se introduce en sus novelas como una ausencia, como un tema para ser redefinido en la forma, por ejemplo, de personajes buenos como Arthur Fisch o Crystal Burde, como un tipo de juego de lenguaje de Wittgenstein para ser renovado. Ese Dios no existente para ellos, sin embargo les comunica que debe existir el perdón y el amor entre los hombres, comunicación a través de palabras religioso-seculares, que este "word-child" (recordemos también que era especialista en lingüística) escucha en su corazón. Al final el lector puede interpretar el mensaje con Dios o sin Él. Hay un encuentro con el vocabulario religioso ("a word child") o, lo que es decir lo mismo, con el lenguaje de la gracia del que Hawkins habla.

7.2.4.5.- PERSONIFICACIÓN DE LA VISIÓN RELIGIOSA DE MURDOCH: FE DESMITIFICADA.

Murdoch siempre ha defendido la religión como medio para conducir una mejor vida moral pues fomenta tanto la reflexión como el amor al prójimo. Hilary, por lo tanto, de haber tenido fe, habría sabido abordar mejor y con humildad su situación como culpable.

La personificación de la visión religiosa propia de Murdoch aparece reflejada en Arthur Fisher, que ama a Crystal. Se caracteriza por su humildad, bondad y generosidad utilizando los martes por la tarde, por ejemplo, con Hilary para convencerle que haga las paces con Gunnar Jopling. Para Murdoch,

> The humble man, because he sees himself as nothing, can see other things as they are (....) he is the kind of man who is most likely of all to become good.[93]

Arthur le comenta a Hilary:

> I think we should just be kind to each other.[94]

Sin embargo Hilary no está dispuesto a perdonar, el perdón le parece inaceptable porque parece implicar una creencia en Dios y acusa a Arthur por hablar como un maldito teólogo. Aunque Arthur no es cristiano, la respuesta que da a Hilary responde a la propia fe desmitificada de Murdoch:

> All right, I don't believe in God either. But I think that one should stick to simplicity and truth. There may be no God, but there's decency and - there's truth and trying to stay there, I mean to stay in it, in its sort of light, trying to do a good thing and to hold on whatever you know to be good even if it seems stupid when you come to do it. You could help yourself and Crystal (....) but it can only be done by holding onto the good thing and believing in it and holding on, it can only be done sort of - simply - without dignity or - drama - or - magic -.[95]

Esta renuncia de lo mágico es para Murdoch uno de los signos de grandeza espiritual junto con el olvido de uno mismo para ver al otro, en este caso para que Hilary viera a Gunnar como un ser individual separado de los egoísmos personales de Hilary. Pero como a éste todo lo que Arthur le ha dicho le suena como un cuento acerca de Jesucristo, lo rechaza y le contesta diciendo

> You think there is a sort of place reserved where reconciliation happens. That seems to be like believe in God. But there is no God(.....)There are(.....)no redemptions, no moments of healing, no transfiguring changes in one's relation to the past.[96]

7.2.4.6.- LA RELIGIÓN COMO REFORMADORA MORAL.

Hilary, al rechazar a Dios y a Jesucristo en lugar de encaminarse hacia el bien y el perdón se encamina hacia su propia destrucción. Por el contrario algo muy diferente le ocurre a Gunnar Jopling, esposo de la difunta Anne Jopling, en una conversación que mantiene con Crystal Burde, que también representa, junto con Arthur, al Bien. A través de Crystal será capaz de comprender que el odio que siente hacia Hilary ya no tiene razón de ser y así le dice a Hilary:

> There is so much accident in all things. I suppose in the end all things must be forgiven.[97]

La religión actuará como medio para purificar y orientar hacia el bien a Gunnar pues gracias al afecto y apoyo de Crystal y a la lectura de la cita de la Biblia que dice

> Whatsoever things are true, whatsoever things are honest, whatsoever things are just.[98]

Gunnar se transforma. Son las palabras de San Pablo en boca de Crystal, por lo tanto, lo que hace reflexionar a Gunnar y encontrar en la verdad, honestidad y justicia el antídoto a la miseria que llevaba tras de si durante los últimos veinte años, tras la muerte de su esposa Anne.

Por el contrario Hilary se negará a comprender lo que las palabras significan y precisamente su incapacidad para acogerse al bien es lo que le mantiene dentro de su propia esclavitud. Es como si estuviera en la carcel de su propia alma y cuerpo. De la misma forma que rechazó los consejos de Arthur para que se reconciliara con Gunnar rechazará los de su hermana Crystal comentando a Gunnar:

> She is full of biblical lore. It´s all that she knows.[99]

Su rechazo de la religión equivale a su rechazo del bien, de poder redimirse mediante el perdón y la reconciliación. Rechaza el bien porque cree que aceptarlo implica meterse dentro de la religión y el Cristianismo, al que odia. Y aquí radica su equivocación pues el acercarse a la reconciliación, al perdón y, en general, al bien no siempre significa que tenga que estar unido a la religión sino a conseguir una buena vida desde un punto de vista moral.

7.2.4.7.- CONTRADICCIONES HUMANAS. TENSIÓN ENTRE UNA VISIÓN ESPIRITUAL Y UNA VISIÓN MUNDANA.

Es una novela que en definitiva refleja las contradicciones en el ser humano y la tensión entre una visión espiritual y otra mundana que todos llevamos dentro. Esta tensión aparece, de forma simbólica, por ejemplo, en la descripción de Biscuit, la sirvienta india:

> She had a thin light-brown transparent spiritual face(.....)blending delicate frailty and power into human animal grace.[100]

Un ejemplo de las contradicciones en el ser humano, a modo de Beckett, aparecen en Hilary con respecto a su hermana Crystal:

> In an abstract way I wanted her to go away and be saved and not to be dammed with me, and yet of course I did not and could not want her to go away.[101]

7.2.5.- *HENRY AND CATO* (1976)

Otra novela que indudablemente marca la relación entre la moral y la religión es *Henry and Cato*. El sacerdote católico Brendan Craddock ha dedicado su vida al Dios tradicional cristiano, que tiene nombre y aparece personificado. Pero aquí empezará el proceso de desmitificación.

7.2.5.1.- EL MITO DE LA CAVERNA : CONFUSIÓN EN EL ENCUENTRO CON LA REALIDAD DEL BIEN.

Cato conoció en la universidad a un conferenciante católico, el sacerdote Brendan Craddock, y un año después entró en la misma orden que él donde más tarde fue ordenado sacerdote. Como Murdoch nos narra

> Cato had been invaded by Christ.[102]

y tuvo un momento de iluminación o visión donde Murdoch, mediante la imagen de la caverna de Platón nos describe como Cato sale de ella para ver el sol que representa a Dios (más exactamente a la Trinidad):

> He entered quite quietlly into a sort of white joy, as if he had not only emerged from the cave, but was looking at the Sun and finding that it was easy to look at, and that all was white and pure (.....) The Trinity was the Sun, so white and complete(.....)He now *saw* with the opened eyes of the soul, and *resting* as he had never rested before he let this indubitable vision gather him into its silent power.[103]

El hecho de que Cato descubra la fe tan súbitamente tiene que ver con sus propias emociones, con su subjetivismo, lo que supone un peligro aunque a veces sea inevitable. Parece ser que lo que Murdoch critica es esa especie de emoción súbita romántica que hace que Cato crea que ya ha llegado a experimentar la verdad última de

Dios cuando por el contrario, el humilde Brendan, a pesar de llevar años en la orden, piensa que la verdad de Dios es un misterio, que sigue sin poder alcanzar a comprender su esencia. Le dice a Cato:

> We deal in the idea of persons, we have to. But God is unimaginable and incomprehensible and nameless.[104]

Sin embargo, la forma en que Murdoch nos narra la experiencia mística de Cato nos despista pues su descripción nos resulta verdadera, auténtica y parece que perdurará y por eso luego resulta extraño que no continúe y que Cato pierda su fe. La única explicación radica en la advertencia que Platón nos da en su libro VII de *La República* con respecto a los que ascienden demasiado rápido, una vez que han salido de la caverna, hacia la luz del sol:

> And if he is compelled to look straight at the light, will he not have a pain in his eyes which will make him turn away to take refuge in the objects of vision which he can see, and which he will conceive to be in reality clearer than the things which are now being shown to him? (.....) And suppose once more that he is (.....) held fast until he is forced into the presence of the sun himself, is he not likely to be pained and irritated? When he approaches the light his eyes will be dazzled and he will not be able to see anything at all of what are now called realities(.....)He will require to grow accustomed to the sight of the upper world. And first he will see the shadows (.....)[105]

En este mito de Platón Sócrates comenta que el prisionero liberado de la caverna se siente afligido y confundido al mismo tiempo por el deslumbramiento de la luz del sol, que representa al Bien. Pero sólo se puede ver este bien con claridad con esfuerzo y paciencia y una vez que uno se ha acostumbrado a la luz del fuego de la caverna. Es como si a una persona que ha llevado una vida mediocre y con cierta comodidad, como Cato, de repente se la envía a las misiones a ejercer apostolado en condiciones ínfimas y austeras o, como Cato, se ordena sacerdote renunciando a su cómoda vida pasada. Le resultará una labor casi imposible de llevar si antes no ha realizado buenas obras dentro de sus conocidos que están cerca de él.

Brendan comenta a Cato el mundo de ilusión o fantasía donde nos hallamos inmersos, la caverna en la que vivimos la mayoría al estar pensando en nosotros mismos:

> Our chief illusion is our conception of ourselves, of our importance which must not be violated, our dignity which must not be mocked (.....) All our resentment flows from this illusion, all our desire to do violence, to avenge insults, to assert ourselves (....) But in reality there are no insults because there

> is nobody there to be insulted. And when you say 'there is no one there' perhaps you are on the brink of an important truth(.....)Humility is what matters, humility is the key.[106]

Por otro lado hay en Brendan una insistencia sobre la ficción del yo y el interés de la novela en la idea de la experiencia de la ilusión, según Conradi, debe mucho al Budismo. Como símbolo de su renuncia al yo la habitación de Brendan quedará desposeída de objetos y después él se marchará a las misiones.

La casa en la que vive la madre de Joe representa una caverna de Platón donde, al igual que en la casa de Hannah de *The Unicorn*, tiene las luces encendidas y las cortinas echadas a pesar de que era de día. Es como un infierno donde impera la corrupción de los hijos y la miseria de la madre.

7.2.5.2- RELACIÓN ENTRE EL PODER Y LA RELIGIÓN.

Aunque Cato después perderá la fe, motivará a otras personas para que se apeguen a ella, a Cristo como esperanza y al amor de Dios, actitud similar a la de Manuel en *San Manuel Bueno Martir* de Miguel de Unamuno.

Uno de los peligros en una relación entre dos personas es el poder que una de ellas puede ejercer sobre la otra. Tal es el caso de la relación entre el sacerdote Cato y el adolescente Joe. Éste es un fiel seguidor del primero porque cree en su capacidad para salvarle. Por otro lado Cato, al ser consciente de su capacidad de poder sobre Joe, utiliza esta capacidad para retenerle haciendo buenas obras por él pero el objetivo de las mismas es egoísta pues Cato se siente atraído por Joe y le interesa que se sigan viendo.

La relación entre ambos gradualmente se convierte en un placer egoísta por parte de Cato. Este se siente halagado cuando Joe le dice que sólo él le comprende:

> 'Father, you´re the only one who can really see me at all'. This was irresistible. If this is even half-true, Cato thought, I must stick to this boy through thick and thin.[107]

Sin embargo cuando Cato le confiesa a Brendan su pérdida de fe, éste se aleja de imponer cualquier tipo de poder sobre él y admite sus dudas sobre los consejos que le ha dado con respecto a cortar la relación con Joe:

> May be I´m wrong about the boy. I don´t know enough: I don´t know enough, may be everything I said was phoney.[108]

A Cato se le plantea el problema, al igual que a Michael Meade de *The Bell* con respecto a Nick y después con respecto a Tobby, de qué hacer con su vida, en la que debe elegir entre :1- dejar el sacerdocio y entregarse por completo a Joe, 2.-combinar las dos circunstancias anteriores, 3.-dejar de ver a Joe y continuar con el sacerdocio a pesar de que ha perdido la fe o 4.- simplememente huir de sus instintos homosexuales y refugiarse en su sacerdote consejero Brendan para que le guíe. Optará por esta última opción.

En el conflicto de Cato se le plantea la posibilidad, sin dejar la religión y el sacerdocio, de atender a Joe:

> If he could only continue inside his religion and learn from it how to keep that boy near him without somehow destroying them both.[109]

Pero la primera labor se le hacía cada vez más difícil debido a que su fe se estaba debilitando:

> He also noticed that, in the great metaphysical crisis of his life, he was now thinking more about Beautiful Joe than about God. (....) Was it, more deeply that (...) he still inevitably, (...) and after all without doubt believed in God?.[110]

Cuando Brendan le dice que deje de ver a Joe no lo hace por su rigidez moral en cuanto a sus inclinaciones sexuales sino porque se ha dado cuenta de que el amor de Cato hacia Joe se ha convertido en puro egoísmo. Es una relación de dominio por parte de Cato. Pero las redes en las que está acorralado Joe sólo aparecen después de que el mismo Cato se ha convertido esclavo de sus propias pasiones y, paradógicamente, a través de esta pasión narcisista, se colocará en manos de Joe, que finalmente le dominará invirtiéndose la relación hasta que Joe terminará por secuestrarle pidiendo a Henry dinero por su rescate. Después tomará también como rehén a la hermana de Cato, Colette, a la que Joe intentará seducir. Cato, al escuchar sus gritos en la oscuridad se abalanzará sobre Joe y con una cañería le golpeará en la cabeza produciendo su muerte. Es paradógico que matara al chico que tanto quería. Su auto-estima se hundirá.

Según S. Ramanathan en *Iris Murdoch. Figures of the Good*, el fallo de Cato es que un doloroso sentido de pérdida comienza a perseguirle tan pronto como la cara de Joe, una vez muerto, empieza a sustituir a la de Cristo. Después de la muerte de Joe, sufre su ausencia como si Cristo hubiera desaparecido de si vida. Cuando piensa en Cristo,

> He thought, God is nothing, God the Father, that is just a story. But Christ. How can I have lost Christ, how can *that* not be true, how can it, how can it?.[111]

Por el contrario, la estrecha relación entre Cato y su superior, el padre Brendam Craddock, carece de estratagemas para utilizar ese poder. Cuando Cato le confiesa que ha perdido su fe, Brendam trata de ello con él sin tomar un excesivo interés. Aquí podría haber utilizado su poder pero no lo hace. Brendam ve el peligro de actuar como un salvador para Cato. Ya veremos en *The Message to the Planet* las consecuencias negativas para un hombre, Marcus Vallar, al que se le ha considerado casi como figura sagrada y como salvador, que utiliza sus poderes hasta que se da cuenta del error en el que está. También veremos como Jenkin de *The Book and the Brotherhood* tampoco trata de imponer su poder sobre Tamar, que necesita ayuda, sino que simplemente tratará de aliviar su dolor.

Por otro lado, cuando Brendam decide marcharse para La India, la conversación que mantienen implica que la relación entre ambos es más importante para Brendam de lo que parecía, pero sin embargo, y a diferencia de la fuerte emotividad de Cato hacia Joe, Brendam, mediante una gran disciplina de su emoción y sacrificio, saber renunciar a las ataduras de la emotividad de la amistad que existe entre ambos. Cato habla el primero:

> 'So I won´t see you before you go?'
> 'No,'
> 'Shall I see you in Calcuta, if I can raise the money from somewhere?'
> 'Well, better not.'
> There was silence for a moment.
> Cato put on his coat. 'So you you´re giving me up too?'
> 'I´m giving you up too.'
> They faced each other.
> I´ve always kept you as a last resource', said Cato.
> 'I know. But you mustn´t have this sort of last resource. More conversation like this won´t help you(.....).
> 'Will you write to me?'
> 'I doubt it.'
> 'Will you pray for me?'
> 'Everyday.'[112]

Brendan ya ha ayudado suficientemente a Cato, el resto lo deja en manos de Cristo, hecho que se indica claramente por el crucifijo que le da como regalo. Ha aconsejado a Cato que deje en manos de Cristo la relación que tiene con Joe. En este sentido esta idea de Cristo como solución a nuestros problemas, difiere, como veremos,

del Cristo que se le aparece a Anne en *Nuns and Soldiers,* que le dice que sólo ella tendrá que resolver sus problemas y encontrar su salvación.

Brendan se irá a La India para romper con una vida que se le había hecho demasiado cómoda (al igual que Jenkin de *The Book and the Brotherhood* se va a Sudamérica por la misma razón) y para así ya no ser conocido como uno de los mejores teólogos de la orden. Prefiere pasar inadvertido, invisible.

7.2.5.3.- DESAPARICIÓN DE NUESTRAS FANTASÍAS MEDIANTE LA MUERTE DE NUESTROS PECADOS.

Finalmente Cato pierde la religión, su fe y a Joe, se siente algo culpable y como el hijo pródigo piensa que deberá ir a buscar a su padre espiritual Brendan para recibir de él su perdón:

> I have lost Christ and I have lost Joe(.....)I will arise and go to my father , and will say unto him, Father, I have sinned against heaven and before thee, and am no more worthy to be called thy son.[113]

Esta misma cita aparece en *The Good Apprentice* por medio de Edward Baltram al principio de la novela en la primera parte, que curiosamente se titula "The Prodigal Son".

Brendan le dice a Cato que

> the ego has to break(...)has to be given up (.....) your guilt is vanity, it´s to do with that self-steem.[114]

En otras palabras lo que Brendan le dice es que se tiene que olvidar un poco de pensar en sí mismo pues los favores que ofrece a Joe son parte de su interés personal en él mismo y del poder que ejerce sobre Joe y debe ayudar también a otros, aunque sean desconocidos.

Brendan, que había sido educado como católico, enseña a Cato que ser un sacerdote implica dejar el egoísmo:

> Being a priest, being a Christian, is a long task of unselfing.[115]

Brendan comenta a Cato el mundo de ilusión. Y, siguiendo la teoría de Platón de la que Murdoch se ha visto influenciada, le dice que lo único que nos puede redimir

es la muerte, pero no solo la muerte física sino la muerte de nuestros pecados:

> Death is what instructs us most of all(....)those who can live with death can live in the truth (only this is almost unendurable)(....)Death is the great destroyer of all images and all stories, and human beings will do anything rather than envisage it.[116]

Esta idea de la muerte aparece en los escritos de filosofía moral de Murdoch y es lo que les ocurre a Henry y Cato pues al ser seres humanos con muchos errores la vida de santidad se les queda muy lejos y finalmente, especialmente Henry, se quedan con la comodidad de la vida ordinaria:

> Simone Weil says that exposure to God condemns what is evil in us(...)Not to suffering but to death(....)Death threatens the ego's dream of eternal life.(.....)The suffering may be perfected by death. That is the perfect, the most impressive lesson, when another person dies for you.[117]

Brendan además dice a Cato que nadie puede escapar de Dios pues "we are puppets in the hands of God", siendo "puppets" una palabra que Murdoch también utiliza en *The Sovereignty of Good*, nombra a Platón y dice que la verdad nunca se puede formular, que quizás, como Cato le dice, la religión sea un "mumbo-jumbo" pero que simplemente se agarre a Jesucristo.

7.2.5.4.- INACCESIBILIDAD PLATÓNICA DE LA VERDAD. LA ATENCIÓN EXTERNA COMO VÍA HACIA ESA VERDAD.

Brendan, siguiendo las propias palabras de Murdoch le dice, siguiendo con su postura platónica:

> The point is, one will never get to the end of it, never get to the bottom of it, never, never, never(....)Everything that we concoct about God is an illusion.[118]

Según esto la última verdad no se puede conocer. Brendan, recordándonos lo que Murdoch dice en *The Sovereignty of Good*, también comenta a Cato que llegar a la verdad, a Dios completamente es casi imposible dada la distancia existente entre Dios y el hombre:

> Of course we can never be altogether in the truth, given the distance between man and God how could we be? Our truth is at best a shadowy reflection.[119]

Sin embargo y pese a esto, Brendan le comenta que "yet we must never stop

trying to understand"[120]

La capacidad de ver a los demás se aprecia en Brendan porque no sólo se preocupa de Cato sino de otras personas que parecen estar marginadas como Lucius Lamb, artista también fracasado, que cuando muere, Brendan se interesa por él y por los poemas que había escrito. Lucius es un hombre sencillo que se puede comunicar con Stephanie, la 've', lo que no es capaz de conseguir Henry. Ambos son personajes marginales y a falta de cariño, por lo que entre ellos se entienden. Lo mismo ocurría entre Willy y Theo de *The Nice and the Good.*

7.2.5.5.- MITIFICACIÓN Y DESMITIFICACIÓN EN LA RELIGIÓN. LA RELIGIÓN COMO REFORMADORA MORAL.

El padre de Cato, John, se alegrará de que su hijo deje el sacerdocio y le comenta:

> Religion has always been seducing art.[121]

Para él la religión es como una forma de arte. John también le comenta que aunque no cree en Dios ni cree en la vida después de la muerte, cree en la bondad al igual que Murdoch:

> (...)but I believe in the good life and in trying to be a good man and in telling the truth and in telling the truth always(.....)not tolerating any lie(....)it´s the half-lies that kill the spirit.[122]

Dice además que aprendió de los cuáqueros el concepto de la luz interior o la verdad misma y que lo importante es

> earning your bread, helping other people, fighting against liars and tyrants(....)and that´s enough.[123]

Para Cato, Joe ha sido su tentación, la causa de su caída , su pecado. Es como la personificación del diablo y reconoce que

> I loved him but my love was a self-deception and a vanity, it had no meaning and no saving strength.[124]

y piensa que debe comenzar de nuevo sin tener ningún consuelo en lo mágico, que para

él ahora es la creencia en Dios, que ya no existe;

> I must begin (.....) without confort and without magic.[125]

En este sentido critica, al igual que Hilary, de *A Word Child,* todo la magia que, según ellos, envuelve al Cristianismo. Otro punto en común con *A Word Child* es que al igual que la hermana de Hilary, Crystal, la hermana de Cato, Colette, actuará como la redentora de su hermano al seguir sus órdenes y hacer cualquier cosa por él.

Lo irónico de la novela es que, al igual que sucede con Romeo y Julieta que mueren sin conocer la información necesaria que les habría evitado la muerte, Cato mata a Joe, al que amaba, sin que exista una razón lógica o real para hacerlo, creyendo que era más malvado de lo que era en realidad. Pero Cato no sabe que lo mató para nada, ignoraba que Joe estaba dispuesto a irse con él y Colette a América.

La religión para Cato actúa en ciertos momentos como medio para construir su vida de una forma más moral y para conocerse mejor, era como

> a gate through which Cato Forbes could more significantly re-enter his life.[126]

Este es el mismo pensamiento de Murdoch:

> Religion is(.....) being regarded as(....)a more colourful way of looking at morals(.....)Those who reject God but want to keep religion are compelled to discover another conception of truth.[127]

Cato, como Carel Fisher de *The Time of the Angels,* perderá la fé.

Cato conoció en "The Mission", un lugar de reunión para jóvenes, a Beautiful Joe, y juntos hablaban y discutían muchos de los temas de los que Murdoch plantea en sus libros (religión, budismo, existencialismo, sexo, etc). Joe era un joven rebelde, de ideas anarquistas y en contra de la sociedad. Vivía en un sueño pero el mundo de la religión le atraía pues necesitaba algo y a alguien en que apoyarse.

Brendan, aun siendo un sacerdote católico está tratando de desmitificar la figura de Dios y en su lugar cree en la presencia de cierto misterio en la vida, de encuentros y destinos inexplicables que afirman una realidad más grande que cualquier cosa que pueda comprenderse por la ciencia. Y en esa realidad pone como modelo a la figura de Cristo. Brendan reconoce la imposibilidad de comprender el misterio de Dios o energía

equivalente a través del intelecto. En una carta a Cato le dice:

> It´s not so easy to get *out* of that net, my dear, and of course I don´t mean (.....)the odious old Church. Fishes move in the sea, birds in the air, and by rushing about, you don´t escape from the love of God. (.....) Of course we can never be altogether in the truth, given the distance between man and God how could we be? Our truth is at best a shadowy reflection, yet we must never stop trying to understand.[128]

Brendan, parece ser que ni cree ni deja de creer en un algo superior, que está tratando de desmitificar. Utiliza, como en *Under the Net,* la imagen de la red para mostrarnos la barrera tan grande que existe para conocer la verdad, al estar cada uno de nosotros metido en el 'mecanismo' de nuestro hábitat natural, que es egoísta. El cambio consiste en matar a nuestro yo egoísta. Esta verdad sólo se puede conocer a través de Cristo, que representa el bien al cual le define como

> the principle of change in human life.[129]

Dice además:

> I let Christ look after my Christology.[130]

es decir, aunque quiere que desaparezcan las demás imágenes de la personificación de Dios, se queda con el nombre y la imagen de Cristo como representación del bien y principio de cambio en la vida de los demás, razón por la que le regala a Cato antes de marcharse un crucifijo, con el que Cato aparece al final de la novela, en lugar del revólver con el que apareció al principio, como presagio de un cambio a mejor.

Entre otras cualidades de Brendan se encuentra su espíritu de sacrificio, la capacidad de disciplinar sus emociones y la comprensión hacia los demás.

Quizás la única tentación de Brendan sea la intelectual, al pensar que quizá si profundiza pueda recibir una iluminación perfecta acerca de todo, el sentimiento de que si puede "hang on just a little longer" recibirá "some perfect illumination about everything". Pero se da cuenta de que si eso le ocurriera, sería pura ilusión.

El sacerdote Milson, otro sacerdote de la orden a la que Brendan y Cato pertenecían, equipara a Cristo con la verdad y con el amor perfecto y le dice a Cato que se apegue a ello.

Aparece el tema de 'la máquina' de Freud. Aquí se relaciona con la oración en el sentido de que Cato reza automáticamente, sin reflexión y sin corazón cuando va perdiendo la fe:

> the automatic machinery of prayer, which fruitlessly continued without his will and without his heart.[131]

En *A Word Child* ya vimos como Hilary repetía mecánicamente las oraciones religiosas en el orfanato donde vivía.

Pero la oración a veces se hace necesaria en momentos de miedo y de angustia. Cato, aunque ha dejado de creer, ese miedo al secuestrarle Joe hace que de nuevo por un momento se acuerde de Cristo y rece para consolarse:

> Strange words came to his lips: Lord Christ(....)I call upon you(...).[132]

De hecho Brendan aconseja a Cato que rece en esos momentos de dificultad por los que está pasando:

> Prayer is the most essential of all human activities, it should be like breathing.[133]

La novela se cierra igual que como empezaba, con Cato llevando un objeto dentro del bolsillo de la gabardina golpeándole la ingle en cada paso, si bien mientras que al principio de la novela el objeto era una pistola de Joe que Cato tiró al agua, ahora es el crucifijo, objeto mítico del Cristianismo, que Brendan le dio antes de marcharse como misionero. Este ambiguo final puede ser una esperanza para Cato en el sentido de que quizás a partir de ahora el mundo de maldad, miedo y violencia que giraba a su alrededor se va a renovar con un mundo de bondad y paz.

7.2.5.6.- EL TEMA DE LA ATENCIÓN Y SU AUSENCIA. TENTACIÓN DE LA VOLUNTAD PERSONAL DEL ARTISTA.

El tema de la percepción o la atención es una constante en esta novela. Henry Marshalson llega a darse cuenta de ciertas verdades a través de una experiencia mística pero se le hace demasiado arduo abrazarse a ella y, al igual que le ocurrió a Effie de *The Unicorn,* prefiere quedarse con una vida más fácil, mediocre y terrenal.

Henry, un artista fracasado como otros muchos en las novelas de Murdoch,

regresa de América, donde llevaba tres años con el doctorado, dedicado a la enseñanza en un colegio de arte y continuaba trabajando sobre un libro acerca del pintor Max Beckmann. Regresa para reclamar su herencia debido a la muerte de su hermano Sandy. En este momento el mal se apodera de él al alegrarse de la muerte de su hermano, al haber sido siempre éste el favorito de la familia y haberse sentido Harry desplazado por esto. Henry en un principio no tiene ninguna percepción moral: En lugar de quedarse con la parte de su herencia decide vender sus propiedades, sintiéndose así realizado como persona en el sentido de que por fin por una vez en su vida se permite

> an orgy of the will. He felt as if he had never before really positively done anything, never stretched out a strong imperious hand and altered the world, never until now. Now he had courageously done so (....).[134]

Analizando el porqué había actuado así, queda claro que se dejó llevar por su voluntad, sus deseos en forma de venganza disgustando a su madre ya que ésta había tenido siempre por hijo favorito a su hermano. Sabemos que para Henry heredar una propiedad no significaba nada. Sin haber reflexionado lo suficiente vende sus propiedades. Murdoch critica a este prototipo de hombre:

> Will does not bear upon reason so the 'inner life' is not to be thought of as a moral sphere.[135]

Esto implica que este hombre lo tiene todo claro y por eso actúa por voluntad y sin necesitar reflexionar demasiado y por lo tanto no se plantea juicios morales.

> We have isolated, and identified ourselves with, an unrealistic conception of will, we have lost the vision of a reality separated from ourselves.[136]

En esta novela la pareja de americanos y amigos del británico Henry, formada por Bella y Russ, tambien actúan por voluntad y basan precisamente su deber en su voluntad:

> *They* (Russ, Bella, The Americans) seemed to have no way of taking things for granted, but assumed a regime of perpetual change wherein they unceasingly asked: am I developing, am I succeeding, am I fulfilled, am I good? This made unpredictability a right and the constant exercise of will a duty.[137]

Esto es lo que les ocurre tanto a Jake de *Under the Net* como a Martin y a Palmer de *A Severed Head* entre otros.

En *The Sovereignty of Good* también aparece el concepto de 'fantasía' (que

acabamos de definir según Murdoch) unido al de 'will' como opuesta a la atención, que podemos verlo reflejado en Jake, Martin Randall y Henry respectivamente:

> What I have called fantasy, the proliferation of blinding self-centred aims and images, is itself a powerful system of energy, and most of what is often called 'will' or 'willing' belongs to this system. What counteracts the system is attention to reality inspired by, consisting of, love.[138]

Por otro lado Henry pensaba que no podría haber soportado propiedades y riquezas y ser corrompido por ellas:

> he felt rather as if he had killed himself. He had destroyed the house of his ancestors, he had exiled his mother (.....)[139]

Por lo tanto en Henry se produce un conflicto entre las fuerzas del bien (dejar propiedades sin afán de lucro o de enriquecerse y el amor a los suyos) y las fuerzas del mal (imponer su voluntad, su poder, venganza, causar dolor a su madre). Paradógicamente y a pesar de que a Henry no le interesaban demasiado las propiedades, al casarse con Colette decide no renunciar a ellas y se da cuenta de que la vida sacrificada se le queda muy grande, pero al menos alegrará a su madre. Finalmente queda abierta la posibilidad de si Henry será feliz con Colette al no ser fiel a sus principios que con sinceridad expresó a su madre:

> When there are poor people and homeless people I can't just sit on all this property and all this money(....)I can't live as you do.[140]

Esta idea se vuelve a repetir en las siguientes páginas:

> He had always hated possessions, always wanted to travel light and live a stripped life.[141]

Aquí a Henry se le plantea el conflicto entre ser fiel a sus principios pese a hacer sufrir a su madre:

> He was committing a sort of murder. Matricide in fact.[142]

o ser sensibilizado por ella y no acceder a la venta. Pero piensa que moralmente no podía convertirse en la persona que sería al poseer tanta riqueza. Los sentimientos de su madre eran bastante menos importante para él que su decisión :

> He could not, morally, spiritually, psychologically become the person into

which that odious ownership would make him.[143]

En este sentido tiene buenos sentimientos al no estar apegado a lo material. Henry, al tomar la decisión de no querer las propiedades que le correspondían por herencia tras la muerte de su hermano Sandy, actúa por lo tanto por venganza hacia su madre al haber tenido como favorito a su hermano, y con cierta rebeldía por no querer ser como ellos. Pero como la mayoría de los actos realizados por venganza y rebeldía no pueden dar buen resultado, finalmente Henry no conseguirá sus objetivos y sus lazos de sangre y origen, Inglaterra y no América, marcarán su futuro junto a Colette, más parecida socialmente a él que Stephanie. Como dirá después, moralmente era demasiado para él haber renunciado a su herencia y haberse casado con una mujer socialmente inferior. Y se quedará finalmente contemplando el cálido fuego de la caverna en lugar de salir hacia el sol.

Henry sigue sin atender las necesidades de los otros, especialmente de Stephanie, y hasta su madre, a la que no le agradaba la idea de que su hijo se casara con ella, siente pena por ella:

'I think you should be kind to her',
'I haven´t time'
'you don´t seem to have time to be kind to anyone.'[144]

Henry se da cuenta de la dificultad de conocer a las personas y piensa que ni siquiera conoce a sus amigos más allegados:

Shall I ever know anyone well? Does anyone ever know anyone well? Did he really know Russ and Bella? (.....)He got on with them perfectly but they did not know each other, did not look into each other´s eyes and *see*.[145]

Llega a la conclusión de que tampoco conoce a su madre. Le dice:

I don´t know you very well. I feel now that I don´t know you at all.[146]

Incluso después de que Cato ha matado a Joe pues pensaba que la vida de Colette, la hermana de Cato, estaba en peligro al haberla raptado también, cuando Colette habla con Henry sobre lo sucedido le dice:

But then, don´t you *see*, he´ll think he killed Joe for nothing,[147]

es decir, Henry no entiende que lo mejor es que Cato no se entere de la verdad, de que no había ningún delincuente y de que Joe quería irse finalmente a Leeds con Cato y

Colette.

Henry, cuando habla con Colette sobre su propia identidad, se produce el siguiente diálogo entre ambos, en el que Colette habla en primer lugar:

> 'you don´t know anything about being destitute'.
> 'I know. It´s above my moral level. That´s been my trouble all along, mistaking my moral level. That idea of selling everything and clearing out, that was far above me, I couldn´t have possibly done it in a proper way. Perhaps someone else could have done it.'[148]

Murdoch, en su artículo "Knowing the Void", recogiendo estas ideas de Simone Weil dice que

> It is of no avail to act above one´s natural level- for example- if we give more than we find natural and easy we may hate the recipient.[149]

Henry considera que la renuncia a su herencia no era intrínsecamente incorrecta sino que estaba, según él 'por encima de su nivel moral'.

Henry concluye diciendo que

> I suppose I have made a mistake(....)I ought to have sold the place and gone away, I ought not to have married. Then perhaps I could have been a holy person(.....)Of course I know that this house is an illusion, but now I am stuck in it(....)As a spiritual being I´m done for(...)I have chosen a mediocre destiny (...)I have failed but I don´t care. I shall be happy.[150]

¿Será feliz realmente Henry así? El lector puede pensar lo que le parezca pero lo que queda claro es que se ha quedado dentro de la caverna, hecho que en cierto sentido lamenta, pero así lo ha elegido.

Murdoch, al hablar sobre las ideas de Simone Weil dice que

> Moral change comes from an *attention* to the world whose natural result is a decrease in egoism through an increased sense of the reality of, primarily of course other people, but also other things.[151]

Y al hablar sobre esta atención a los demás Murdoch nos dice que

> This is 'good for us' because it involves respect, because it is an exercise in cleansing the mind of selfish occupation, because it is an experience of what

thruth is *like*.[152]

En Henry, al igual que en Hilary Burde de *A Word Child* se ha creado el mal desde que eran pequeños y por eso ahora se han vuelto perversos contra la sociedad. El mal crea el mal. Esta es otra idea que Murdoch ha recogido de Simone Weil.

Colette, que en una carta que escribió a Henry donde le decía

I want you to be able to *see* me,[153]

finalmente lo conseguirá pues Henry, aunque

was quite indeed unable to see her (Stephanie) at all.[154]

ahora al menos a Colette le dará la atención que antes nunca le dío y se casará con ella. Recordemos una vez más la gran importancia que Murdoch da, inspirada en Simone Weil, a la palabra 'ver' como camino hacia el bien.

Henry también sabrá darse cuenta de las necesidades de su amigo Cato, y cuando éste le escribe diciéndole que le han secuestrado y que necesita que Henry le lleve dinero por su rescate se sentirá con disposición a ayudarle pero el miedo se apoderará de él y todos su demás problemas ahora se le harán insignificantes. Murdoch en esta novela nos describirá este sentimiento que todos, en una medida u otra hemos sentido, pero que lo importante es saber vencerlo si es por una causa justa:

> A fear which was like guilt gripped him by the throat(....)Henry sat in the dark and tears of terror and frustration and anger and pain burst from his eyes.[155]

7.2.6.- *THE SEA, THE SEA* (1978)

En *The Sea, The Sea* Iris Murdoch nos da una explicación budista de la realidad a través de James Arrowy y explora el bien a través de esa religión. En este sentido el bien se relaciona con un particular estado de conciencia a través del que se consigue 'ver' acertadamente y liberarse del dolor. Charles Arrowby, primo del anterior, encarna, por el contrario, el mundo de la fantasía, que percibimos en parte a través de su diario.

La novela consiste, como vimos en el capítulo dedicado a la influencia de Shakespeare en las novelas de Murdoch, en el diario de Charles Arrowby en primera

persona. A través de este diario conocemos al famoso director, escritor y actor de teatro de alrededor de sesenta años, Charles Arrowby, que es considerado como un semi-dios del teatro y que es conocido como a "Shakespeare man". Ahora se retira de su brillante mundo de Londres a una rudimentaria casa al lado del mar con la finalidad de "abjure magic and become a hermit". Al menos espera escapar de las mujeres que han pasado por su vida (Lizzie, Rosina....), pero no sólo no se librará de ellas sino que volverá a encontrarse con una a la que realmente amó hace mucho tiempo atrás, Hartley.

Está tan obsesionado con ella que, aunque ahora está casada, piensa equivocadamente que todavía ella le ama e intenta a toda costa conseguirla. Cuando Hartley finalmente se marcha a Sidney con su marido, al que ama, para no volver jamás, Charles, a través de una amarga lección, tendrá que aprender la naturaleza de la realidad y del bien. En su diario también nos habla de los celos que sentía hacia su primo James, al ser más inteligente que él.

7.2.6.1.-EL ACCESO AL BIEN Y AL MAL PARA EL BUDISTA

James es el opuesto a su primo Charles en cuanto a que James es un modelo a seguir entre los que han conseguido avanzar pasando del mundo de la fantasía a la realidad si lo comparamos con el mundo de autoengaño en el que vive sumido Charles. Según Suguna Ramanathan el pensamiento budista mantiene que en toda conciencia humana existe un elemento por el que cabe la posibilidad de que el alma entre en una inmediata relación con el Absoluto o el Bien. Si esto no ocurre es debido a que el alma, en un estado de ignorancia, equivocadamente se concentra en el egoísta yo individual. Esta es la raíz de todo engaño y mal para el budista. El egoísmo obstaculiza una visión correcta de la realidad.

Precisamente Charles Arrowby es uno de los personajes más típicos de Murdoch que simboliza esta percepción equivocada de la realidad al estar solamente preocupado con sus propias necesidades y sus deseos: su éxito, sus mujeres, su casa y, en definitiva, sus problemas. Y por eso a modo también simbólico, producto de su distorsión de la realidad, ve monstruos marinos que salen de entre las olas del mar. Como le ocurría a Jake de *Under the Net*, ve las cosas con su mente subjetiva y crea falsas imágenes.

Hablando a Charles acerca de sus creencias, James le explica la creencia tibetana en lo que denominan 'bardo':

> The souls of the dead, while waiting to be reborn, wander in a sort of limbo, not unlike the Homeric Hades.[156]

Es un lugar de castigo justo y automático. Cuando Charles pregunta si todo el mundo va a 'bardo', James contesta que uno tiene una oportunidad en el momento de su muerte para liberarse de la 'rueda' de la reencarnación, donde la gente se perfecciona:

> At the moment of death you are given a total vision of all reality which comes to you in a flash(....)If you can comprehend and grasp it then you are free(.....)just free-Nirvana- out of the Wheel(.....)of attachments, cravings, desires, what chains us to an unreal world.[157]

Una vez que un ser se ha purificado lo suficiente ya no necesita volverse a reencarnar volviendo de nuevo a la 'rueda', ni volver a 'bardo', o lugar similar al purgatorio donde las almas se purifican, pues entonces ha llegado al estado de nirvana, estado similar al de la perfección.

Chris Pauling en *Iniciación al Budismo* nos explica en qué consiste el budismo vajrayana o también llamado budismo tántrico, que parece ser el practicado por James Arrowby, por situarse, entre otros lugares, en el Tibet y por el peligro de su práctica, que luego James lamentará no haber utilizado debidamente:

> El vajrayana usa una extensa gama de poderosos símbolos y rituales para conectar con la energía subconsciente del individuo, que le servirá para impulsar al practicante hacia la Iluminación. El budismo tántrico es una tradición esotérica en el sentido de que depende, en gran manera, de la iniciación directa por parte del gurú, y que sólo puede practicarse bajo la guía estricta del maestro espiritual. Es una forma avanzada para quienes ya han alcanzado un notable desarrollo y una gran actitud compasiva. Para otras personas sus método resultarían poco útiles e incluso peligrosos. Por esta razón los maestros vajrayana escogen cuidadosamente a sus discípulos asegurándose de que su motivación es pura y que además van a ser capaces de controlar la energía liberada por medio de la práctica tántrica(.....) La propagación de la rama vajrayana siguió un sendero (.....)alcanzando los Himalayas, el Tibet, China , Mongolia y Japón.[158]

Ya hemos visto como Iris Murdoch da gran impotancia a la meditación y a la oración como camino de perfección moral. Esto se lo debe en gran medida a su contacto con el mundo del budismo. Al hablar sobre la meditación Chris Pauling comenta :

> Nuestro estado mental normal se encuentra dividido y muy poco concentrado,

contaminado por emociones negativas y limitado por sus puntos de vista; por tanto no es capaz de percibir la realidad tal como es(.....)la meditación,(....)aspecto del sendero budista, ejerce una influencia directa en nuestros estados mentales(.....)permitiéndonos incrementar nuestra capacidad de conciencia y positividad, que a su vez podemos usar para ver la naturaleza de las cosas como realmente son.[159]

7.2.6.2.- EL ARTISTA Y EL SANTO

La relación entre Charles y su primo James es, como ocurría en la relación entre Julius y Tallis de *A Fairly Honourable Defeat* o Jake y Hugo de *Under the Net*, la que se establece entre el artista y el santo.

En cierto sentido Charles ha buscado el éxito para superar a su primo, que siempre destacó por sus conocimientos y su posición económica superior a la de Charles. La rivalidad entre Charles y James existe solamente en la mente de Charles. En este sentido es el descendiente directo de Jake, que también, como vimos en el capítulo quinto, imaginó que Hugo estaba resentido con él y finalmente descubre que todo era falso y que todo había sido producto de su fantasía. Por el contrario, tanto Hugo como James sentían un profundo cariño hacia Jake y Charles respectivamente.

Como Hugo, James no es en absoluto el principal protagonista de la novela, aunque su influencia sobre Charles es profunda. Como otros aspirantes a santos nunca trata de ser el centro de atención sino que más bien le caracteriza su invisibilidad pues sólo aparece en tres ocasiones y sabemos de él a través del diario de Charles. Éste ingenuamente comenta:

(....) cousin James has never been an important or active figure in the ordinary transactions of my life. His importance lies entirely in my mind.[160]

Cuando finalmente tanto Jake como Charles 'ven' a Hugo y a James, descubren una fuente de sabiduría y de bondad en ellos. Y de la misma forma que Jake al final de la novela se da cuenta de que lo importante es llenar la vida con las cosas simples de cada día , Charles piensa de forma similar:

When the poor ghosts have gone, what remains are ordinary obligations and ordinary interests. One can live quietly and try to do tiny things and harm no one.[161]

James al visitar a Charles tendrá una misión que cumplir: liberarle de su obsesión

con Hartley y hacerle ver la realidad.

Dos amigos de Charles, Gilbert y Peregrine, y el hijo de Hartley, Titus, cada uno vienen por separado a decirle a Charles cuánto les gusta la forma de ser de su primo James, que es

> a centre of magnetic attraction to the other three.[162]

Mientras que el foco central de Charles, el artista, es la obsesión, el de James, el santo, es la virtud.

Charles en las últimas páginas de la novela se da cuenta de que él va persiguiendo lo mismo que su primo: abandonar el poder; Charles el del teatro y James la magia espiritual en su búsqueda de sabiduría y virtud. James mediante sus poderes podía elevar la temperatura de su cuerpo para dar calor a otros. Pero una vez fracasó con este método al no poder salvar la vida de un joven que yacía en la nieve. Ya vimos que los trucos de James se asocian con la magia de Próspero en *The Tempest.*

El error de James radica en el uso de su poder mágico, lo que le separa de la simplicidad de la enseñanza budista. En este sentido, aunque bueno, le vemos con defectos, y como Charles, aunque de nuevo se equivoca, esta vez, más acertadamente, dice con respecto a la dificultad de ser santos :

> There are spiritual beings in the world, perhaps James was one, but there are no saints.[163]

En un lenguaje platónico Charles es el artista que cree que ha salido de la caverna y ha visto la luz del sol al encontrar de nuevo a Hartley. Lo que Charles ha hecho para defenderse del hecho de poderla perder, y por lo tanto a modo de consuelo, es confundirla con la luz del sol, "one great light", representación del Bien y la verdad de Murdoch:

> (...) I have felt as if I were walking about in a dark cavern where there are various 'lights', made perhaps by shafts or apertures which reach the outside world (....)There is among those lights one great light towards which I have been half consciously wending my way (.....)The light in the cavern is daylight, not fire. Perhaps it is the only true light in my life, the light that reveals the truth. No wonder I feared to lose the light and to be left in the darkness forever.[164]

La virtud en James se demuestra por el interés que tiene en cualquier cosa fuera

de su persona y el amor que siente hacia cualquier particular de la naturaleza, como los pájaros y los insectos. Por ejemplo protege a las polillas y a las moscas. Esto contrasta con la ignorancia y el poco interés de Charles por conocer los elementos naturales. A modo ilustrativo aparece el siguiente diálogo entre ambos. Habla primero James:

> '(....)I must come and see your seaside house and your birds. Are there gannets?'
> 'I dont't know what gannets look like.'
> James was silent, shocked.[165]

También hay otros comentarios sobre otros pájaros, como cormoranes moñudos, chovas, zarapitos y cazadores de ostras, donde de nuevo vemos la ignorancia de Charles, que, por ejemplo, confunde, los cormoranes moñudos con los cuervos marinos. Es cierto que para conocer a fondo y distinguir a estos pájaros hace falta casi ser un especialista y también es cierto que Charles tiene otros conocimientos como todo lo referente al mundo de teatro. Pero aquí su ignorancia aparece de forma simbólica para expresar su egocentrismo. Por otro lado Charles utiliza su conocimiento sobre el teatro y Shakespeare para resaltar más su ego. Por el contrario el conocimiento de James acerca de los pájaros es más relajado y no es obsesivo. Su conciencia no los acapara sino que permanecen fuera. Sin embargo Shakespeare queda totalmente absorbido en la mente de Charles.

James, a través de sus palabra y acciones, muestra el modo en que uno puede aprender a liberarse de la fantasía prestando atención adecuada y a través del control de sus emociones. Pero también actúa adecuadamente. Por ejemplo persuade a Charles para que libere a Hartley, pues éste había llegado a encerrarla en su casa, organiza la expedición para su liberación y él mismo la protege cuando regresa de nuevo a su marido.

La vida anterior de James en el ejército le sirvió para disciplinarse y tener capacidad de control. Nacido con todo tipo de comodidades y unos padres adorables, más adelante renunciará a todo para irse a la India. Dejó sus comodidades como el príncipe Siddartha y después regresa como Buda, 'iluminado'.

7.2.6.3.- LOS PELIGROS DEL PODER EN LA RELIGIÓN BUDISTA

Murdoch analiza el ideal budista y los peligros que se pueden derivar de algunas prácticas. El peor de estos peligros es la creencia en un poder suficiente de la mente

adquirido a través del control de uno mismo, siendo éste tan poderoso que puede utilizar la magia para buenas causas. Según Suguna Ramanathan Murdoch probablemente retrata a James como budista tibetano porque este tipo de budismo es el que guarda una relación más directa con la magia y la brujería. Estas prácticas budistas representan los peligros del poder adquirido por la mente a través de la meditación y, por ejemplo, tienen poco que ver con el budismo de Therevada, que abarca un sector más conservador. El peligro radica en que al tener un avanzado control sobre la mente exista la tentación de querer utilizar ese poder derivado del control de la mente. Pero a ese poder de control y de conocimiento se le debe observar muy cuidadosamente puesto que muy fácilmente se puede utilizar para alimentar las necesidades del ego y para manipular personas y situaciones.

Buddhagosha en "The Path to Purity" habla de los cinco poderes milagrosos que surgen a través de la meditación: hacerse invisible, conocer los pensamientos de otros, sumergirse bajo la tierra, flotar como un pájaro sobre sus alas y caminar sobre el agua.

Las habilidades místicas de James se manifiestan en un principio en su capacidad para saber lo que le ocurre a Charles sin que nadie se lo diga. Charles constantemente se pregunta cómo James sabe tanto sobre los acontecimientos relacionados con su vida : "I wonder how(...)." Cuando Charles casi asegura a su primo que fue Ben, el marido de Hartley, el que le empujó al acantilado, James le contesta que él sabe que no fue Ben, que fue Peregrine, el cual luego confesará lo que James ya sabía.

Y lo que nos llama más la atención es el hecho de que James caminara sobre el agua cuando rescata a Charles desde Minn's Cauldron, el remolino de agua donde se ha caído al ser empujado por Peregrine. La descripción de Buddhagosha de este poder que se obtiene mediante la meditación dice:

> He walks on water without sinking into it. This is done with the help of the earth device which begins with a contemplation of a disk of clay, and which allows him to transform into hard earth as much of the water as he has marked off.[166]

Charles en su diario nos narra como James le salvó de la misma forma:

> I must write this down quickly as evidence, since I am beginning to forget it even as I write. James saved my life. He somehow came right into the water. He put his hands under my armpits , and I felt myself coming up like as if I were in a lift(....)But he was not standing on anything. One moment he was standing against the rock as if he were clinging on to it like a bat. Then he was simply standing on the water.[167]

Por otro lado y teniendo en cuenta lo dicho anteriormente es lógico que Murdoch haya elegido a un budista tibetano ya que declaró en una entrevista para la BBC Radio en 1978, y que después apareció en la revista *Kaleidoscope*, que la novela es acerca de los peligros en el camino hacia el bien. Por otro lado Elizabeth Dipple en *Iris Murdoch: Work for the Spirit*, dice que es un abuso y una corrupción utilizar este poder.

Sin embargo la cuestión que se plantea aquí es más bien si este poder se ha ejercido correctamente y con la actitud correcta más que si debería haberse ejercido puesto que gracias a ello James salvó la vida de su primo James, aunque no la de su compañero del Tibet Malarepa en la nieve, a quien había querido mucho.

James fracasa al hacer un uso inapropiado de sus poderes adquiridos durante años de estudios del Budismo en Tibet. Su vanidad, producto de una concentración incorrecta, fue lo que produjo la muerte de su compañero: En cierta ocasión James y su sirviente y amigo Malarepa realizaron en invierno un viaje a la montaña nevada y James pensó que sus poderes de concentración serían suficientes para mantener a ambos calientes. James estaba equivocado y Malarepa murió entre sus brazos. Después James reconoce que fue debido a su vanidad:

> It was my vanity that killed him(....)The payment for a fault is automatic.[168]

Además, dirá a Charles que su poder no tiene nada que ver con bondad espiritual, que es meramente un truco que casi cualquiera puede aprender. La vanidad de James le cuesta la pérdida de un amigo a quien amaba y le lanza, según las enseñanzas budistas, de regreso a la 'rueda' para perfeccionarse.

Hay un gran dilema moral pues por otro lado el Budismo no promueve la observación pasiva de nuestro prójimo mientras que éste se ahoga sino que habla del amor y de la compasión.

Además, después de salvar a Charles, James se sentía tan exhausto que dejó de pensar en Titus, que después morirá ahogado.

James se estaba preparando para realizar su viaje espiritual, la muerte, para lo que estaba dejando las cosas de este mundo. También visitó a su primo para que éste se reconciliase con él. Pero esta reconciliación trajo el uso de los poderes paranormales de James.

En su última conversación con Charles antes de morir James reconoce que es peligroso sentirse atraído por la magia y que la bondad debe rechazar todo poder, siendo así como se puede crecer espiritualmente:

> All spirituality tends to degenerate into magic, and the use of magic has an automatic nemesis even when the mind has been purified of grosser habits. White magic is black magic. And a less than perfect meddling in the spiritual world can bred monsters for other people. Demons used for good can hang around and make mischief afterwards. The last achievement is the absolute surrender of magic itself, the end of what you call superstition(.....) Goodness is giving up power and acting upon the world negatively.[169]

Aunque los errores de James resultan ser trágicos para Dipple, son esenciales para su crecimiento moral como ser espiritual. Además el hecho de que James no sea perfecto forma parte del cuadro general de Murdoch de la imposibilidad de ser perfecto.

7.2.6.4.- SIGNIFICADO DE LA MUERTE PARA EL ASPIRANTE A SANTO

James, para purificarse más, renunciará a todos sus placeres terrenales como el cariño que siente hacia su primo Charles, del que se despedirá. Está preparando su propia salvación ya que sabe que no hay salvador.

Un punto importante a tener en cuenta es que James en su última etapa y con su muerte tiene un efecto positivo sobre Charles: Por un lado aprende a querer al primo por el que sentía tanta envidia pues James le da una lección de humildad al declararle que sólo uno se hace bueno renunciando al poder. Por otro reconoce que el sufrimiento es causado por el apego hacia lo terrenal y que hay que tratar de cortar con el amor egoísta de uno. Esta última lección la aprende con respecto a Hartley, a la que ahora la ve como a una mujer casada perteneciente a otro hombre y queda claro que ahora echa más de menos a su primo que a Hartley.

Charles entonces desea volver a ver a su primo pero antes de que pueda recibe una carta del indio budista P.R, Sang, anunciando la muerte de su primo. La carta parece indicar que James ha salido de la 'rueda' budista y de que ha conseguido el 'nirvana' o el estado budista cercano a la perfección:

> I had some prophetic thought about him, and when I came to him I saw what had been. In northen India I have known such deaths, and(....)you need not be sorry too much. Mr Arrowby died in happiness achieving all(....)Believe me

Sir, he was an enlightened one.[170]

El efecto inmediato de la muerte de James sobre Charles hace que las apariciones de los monstruos marinos desaparezcan y en su lugar vea por primera vez, simbolizando que ha mejorado en cuanto a su percepción de la realidad, cuatro graciosas focas.

Otra prueba de que ha crecido espiritualmente, como vimos en el capítulo de la relación entre el arte y la moral, es que ahora considera su diario como

> a façade, the literary equivalent of the everyday smiling face which hides the inward ravages of jealousy, remorse, fear and the conciousness of irretrievable moral failure.[171]

Sin embargo es dudoso si finalmente se ha purificado. Parece ser que no querrá volver a entrar en la 'rueda' sino que una fuerte tentación le dirige de nuevo hacia el egoísmo del mundo: está pensando en aceptar la propuesta de salir con Angela Godwin, la adolescente de dieciséis años que le ha dicho que le ama ciegamente, -recordemos que el tiene sesenta-, y en ejercer de nuevo su poder como director de teatro. Pero el final queda abierto.

7.2.7.- *NUNS AND SOLDIERS* (1980)

7.2.7.1.- LA PÉRDIDA DE LA FE EN LOS PERSONAJES RELIGIOSOS.

En muchas de las novelas de Murdoch el abandono de la religión implica al mismo tiempo la pérdida de la fe en Dios y el abandono del sacerdocio o noviciado. Tal es el caso de Cato de *Henry and Cato*, que tras ser convertido al catolicismo, después no solamente dejará esta religión sino que perderá totalmente la fe en Dios y como consecuencia dejará su labor sacerdotal. Un ejemplo similar aparece en la figura de Anne Cavidge de *Nuns and Soldiers*. El sacerdote Carel Fisher de *The Time of the Angels* y el Padre Jacob Bernard de *The Philosoper's Pupil* se diferencian del resto en que a pesar de que dejan de creer continúan en el sacerdocio.

Dentro de este contexto se produce el siguiente diálogo entre Anne Cavidge y Guy Openshaw, amigo de Anne Cavidge y enfermo avanzado de cancer, cuando éste le pregunta que por qué dejó el convento:

'I changed my views about religion. It would have been a lie to stay.'
'Do you belive in a personal God?'
'Not in a personal God(.....)Perhaps I just can't make any more use of the word God'[172].

Tampoco cree en la vida después de la muerte, lo que considera antirreligioso:

Guy said, 'you don't, I imagine, believe in the anti-religious idea of life after death?'
'No. I agree it's anti-religious. I mean -whatever it is- it's happening now and here.'[173]

Sin embargo la figura de Jesucristo seguirá formando parte de su nueva fe:

'And Jesus , what about him?(.....)will he be part of your new faith?'
'yes', said Anne. 'I -I think so-'.[174]

Hay un cambio fundamental en el pensamiento de Anne antes y después del convento. Entró en el convento convencida de que se entregaba a un dios personal que sería su salvador. Su esperanza de redención radicaba en un ser exterior a ella. Gradualmente el concepto de un Dios personal la abandona y reconoce el deber de dejar el convento volviendo al mundo, donde la aparición de Cristo la despierta para que pueda salvarse ella sola, sin la ayuda de un redentor, a través del amor.

7.2.7.2- ELEMENTOS RELIGIOSOS EN PERSONAS NO CREYENTES. EL COMPONENTE FORMAL-MÍTICO DE LA RELIGIÓN.

Pero resulta curioso observar como un personaje que pierde su fe o pasa por un periodo de crisis espiritual, en momentos de peligro se acuerda de Dios y le pide ayuda. Tal es el caso de Anne Cavidge cuando ve la posibilidad de ahogarse en el mar:

Oh my God, oh my God, help me, thought Anne.[175]

Y mas adelante, queriendo imitar a San Agustín, cuando se nos narra:

Anne felt now that she too could pray so in her utmost need, calling upon the name of the non-existent God.[176]

O cuando Effigham Cooper de *The Unicorn* está a punto de hundirse en la ciénaga e intenta rezar.

Anne también reza cuando reflexiona acerca de lo que va a a hacer con su vida ahora que ha dejado de ser monja y le pide a Jesucristo:

> Let me *see*, let me *see*.[177]

apareciendo así también en ella el tema de la percepción, de querer ver las cosas con claridad mirando al exterior, fuera de uno mismo. Gertrude, no religiosa, también se acuerda de Dios y dice que le tiene que perdonar cuando, a pesar de que su marido, Guy Openshaw, ha muerto hace poco, quiere casarse con Tim:

> God must forgive me.[178]

Anne había sido una monja de clausura católica. Ned, un personaje secundario convertido al Budismo, hijo de Janet Openshaw, le pregunta:

> -'Why did you leave? Did you lose your faith? Do you believe in a personal God?'
> -'No, I don´t think so'.[179]

En esta respuesta vemos la ausencia de creencia de Anne en Dios.

Hablando de referencias bíblicas, en *Nuns and Soldiers* se alude a Marta y María, las hermanas de Lázaro al que Jesucristo resucitó, cuando Gertrude dice: "Anne´s Martha and I´m Mary". Esto simplemente implica la relación de amistad tan fuerte que existe entre Gertrude y Anne, pero en realidad con quien Anne se asemeja es con Jesucristo como veremos.

7.2.7.3.- EL SUFRIMIENTO Y LA MUERTE. DIFERENCIAS.

La idea que apareció en *The Unicorn* acerca de pasar el dolor de una persona a otra aparece de nuevo en *Nuns and Soldiers* cuando, hablando de Tim, se produce el siguiente diálogo entre Anne y el conde. Habla Anne en primer lugar:

> 'We like to have a sinner whom we can cast out and drive away into the wilderness. We pass our pain by thinking of other people as evil'.
> 'Yes, it´s like that, isn´t it. People enjoy the misfortunes and sins of others. He has carried all the blame'.[180]

A Anne se le aparece Cristo en la cocina y mantiene un diálogo con ella donde le explica la diferencia entre el sufrimiento y la muerte:

> Pain is a scandal and a task, but it is a shadow that passes! Death is a teaching. Indeed it is one of my names.(.....)Suffering is a task. Death is a showing. (.....)We live with death.[181]

Murdoch, por medio de este Jesucristo tan singular, quizás quiera criticar el dolor en el sentido cristiano de sufrimiento, o bien en la tierra o en el purgatorio, para luego recibir una recompensa.

Anne también se acuerda de lo que Guy, el marido de Gertrude, le dijo antes de morir, siguiendo así lo que Murdoch nos dice en *The Sovereignty of Good* acerca del sufrimiento y la muerte:

> We want our vices to suffer but not to die. Purgatorial suffering is a magical story, the transformation of death into pain, happy pain whose guaranteed value will buy us in return some everlasting consolation. But there are eternal partings, all things end and end forever and nothing could be more important than that. We live with death. With pain, yes. But really(...)with death.[182]

Para Guy y Anne, al igual que para Murdoch, el sufrimiento puede implicar recompensa pero la muerte no. Anne tiene que ser como Tallis, de *A Fairly Honourable Defeat*, y como Murdoch nos expone en *The Sovereignty of Good*: "good for nothing". Lo único que le compensa y le da esperanzas es que

> at least(.....)it is possible to help people, to make them happier and less anxious, and this is somehow(.....)both possible and necessary *because* of those final endings.[183]

Y pensó en personas a las que había ayudado como Gertrude y Sylvia Wicks.

Murdoch no es que quiera negar el sufrimiento cristiano en el proceso de purificación de uno, pues es importante, sino que lo que censura es la fácil aceptación de la redención y la sentimentalización del Cristo que sufre. El sufrimiento se puede convertir en un espectáculo que puede detener al que lo ve. Brendan Craddock, el sacerdote de *Henry and Cato*, nos comenta que el Cristianismo distrae nuestra atención con respecto a la muerte. Su énfasis en el sufrimiento se muestra a través de bellas imágenes.

El moribundo Guy de *Nuns and Soldiers* le dice a Anne que el Cristianismo es

sentimental y mágico, que niega la muerte y la transforma en un interesante tipo de sufrimiento. En *The Sovereignty of Good* Murdoch dice:

> It is very difficult to concentrate attention upon suffering and sin, in others or in oneself, without falsifying the picture in way while making it bearable.[184]

La mejora moral evidentemente supone sufrimiento, pero Murdoch nos recuerda que éste debe ser la consecuencia o resultado de una nueva orientación y no un fin en sí mismo. Esta es la actitud que aparece en el intercambio entre Cristo y Anne. El sufrimiento redentivo de Cristo no es el objetivo sino el amor; amor como el que Cristo encarna debe aparecer en nuestros corazones. Murdoch critica la emotividad y sentimentalismo que se puede originar en una contemplación complaciente como en ciertas pinturas y esculturas cristianas. Anne se da cuenta de que el sufrimiento no debe ser un espectáculo sino una labor para que nuestro yo egoísta muera.

Tim y Daisy también hablan de la diferencia entre sufrimiento y muerte cuando Gertrude había decidido dejar su relación con Tim y se daba cuenta de que al regresar con Daisy todo era un infierno:

> Tim began to think about death. He felt tired of the stupid suffering which he was beginning to realize was like a virus, the very essence of his invaded being. No one inflicted the suffering, he was it and it would not go. It could not be removed or run from. When he had said to Daisy that hell might cease she had spoken of death.[185]

Después, viendo los autobuses londinenses, piensa en la consoladora idea de arrodillarse y tumbarse frente a uno para ser liquidado en pocos segundos:

> The image consoled him.[186]

aunque sabe a ciencia cierta que no realizaría esa acción. Es como si el infierno fuera el sufrimiento aquí en la tierra y que para dejar de sufrir era necesaria la muerte. Aquí es la muerte la que aparece como consoladora y no el sufrimiento, aunque es más bien la imagen de esa muerte, la imagen de saber que existe esa posibilidad, más que el hecho mismo de la muerte, la que le está consolando en ese momento.

Hay similitud entre Effie de *The Unicorn* y Tim cuando éste se pierde en la oscuridad del canal, se enfrenta también con la muerte y siente igualmente miedo. Es entonces cuando Tim, al igual que sucedió con Effie, empieza a valorar la vida.

7.2.7.4.- EL SÍMBOLO DE LAS PIEDRECILLAS COMO EXPRESIÓN DE LA CONTINGENCIA Y EL MISTERIO DEL MUNDO.

También como símbolo aparece una pequeña piedrecilla que Anne cogió en la playa y que ahora Jesucristo se la entrega; esta piedra era

> the stone in which he had shown her the cosmos, all that exists, and how small it is.[187]

es decir, el misterio del mundo. Según Suguna Ramanathan en *Iris Murdoch: Figures of The Good*, Murdoch ha tomado esta idea junto con otras que analizaremos después de Julian de Norwich en su libro *Revelation of Divine Love*, en la primera revelación cuando Cristo muestra a Julian algo de tamaño similar a una avellana como símbolo de la creación, de todo lo que ha sido creado:

> Also in this He shewed me a little thing, the quantity of an hazel-nut, in the palm of my hand and it was as round as a ball (....)It is all that is made[188].

Cuando Cristo pregunta a Anne que tiene en su mano Anne también responde:

> 'A hazel nut, Sir. (.....)Everything that is, so little-'[189]

a lo que Cristo le responderá afirmativamente aunque luego resultaría ser una piedra elíptica. Es muy frecuente en las novelas de Murdoch el uso de piedras de diferentes formas y tamaños mostrándonos esta idea. Recordemos, por ejemplo, los gemelos de *The Nice and the Good* , la hermana pequeña de *The Green Knight* , Willy, de *The Nice and The Good*, poniendo piedrecillas en la espalda de Pierce y las referencias que también aparecen en *The Sandcastle* y *The Sea, The Sea.*

En el segundo capítulo de la novela Anne examina unas cuantas piedrecillas de la playa y se da cuenta de lo parecidas y al mismo tiempo lo diferentes que son. Recordemos el interés de Murdoch por cualquier tipo de piedra, aunque tan poco se aprecien estas diferencias. Esto le da pie para pensar sobre lo insignificantes que pueden ser sus pensamientos y pequeños detalles o lo que pueda pensar sobre su fe, pues, al igual que ocurre con las piedrecillas que no sabemos por qué unas con respecto a otras difieren, ella cree que también es un misterio alcanzar y comprender otros hechos. Todo es vago, oscuro. Y concluye diciendo, al igual que John Forbes de *Henry and Cato*, que lo importante es ser bueno, ayudar a las personas cercanas pues apenas podemos ver y comprender 'el gran juego' de la vida, que es como el misterio de las piedras:

(.....)what does it matter whether Jesus Christ redeemed the world or not, it doesn't matter, our minds can't grasp such things, it's all too obscure, too vague(.....)What does anything matter except helping one or two people (.....)we can see so little of the great game. Look at these stones. My Lord and my God. She said aloud.[190]

Vemos como ante la impotencia del ser humano por llegar a comprender o conocer, lo único que podemos hacer es cambiar a ese Dios por el Bien y tratar de acercarnos a él. Este mismo planteamiento aparece cuando Brendam Craddock de *Henry and Cato* le comenta a Cato, haciendo eco de *The Sovereignty of Good* de Murdoch, que :

The point is, one will never will get to the end of it(.....)Everything that we concoct about God is an illussion (.....) yet we must never stop trying to understand.[191]

John Forbes, el padre de Cato, le comenta a éste, aunque no cree en Dios ni en la vida después de la muerte:

(.....) but I believe in the good life and in trying to be a good man and in telling the truth always(.....)[192]

Este es el mismo planteamiento que aparece en el último libro de filosofía moral de Murdoch, *Metaphysics as a Guide to Morals*, es decir, cómo podemos practicar la verdad en un mundo sin Dios, es decir, la bondad sin ninguna recompensa que vaya más allá de la muerte.

7.2.7.5.- CONFLICTO ENTRE UNA VISIÓN ESPIRITUAL Y UNA VISIÓN MUNDANA

Anne también tiene tentaciones de pensar placenteramente en los demás como ruines. Pero casi al mismo tiempo siente deseos de refugiarse en Jesucristo; es decir, también en ella hay un conflicto entre las fuerzas del bien y del mal:

She felt(....)morally tainted and astray. Innocence and clarity had left her. She had gained pleasure from thinking of Tim and Daisy as corrupt and evil, (.....)It was from here that she returned to her own Christ, to gain the respite of his blank white foggy calm.[193]

En Anne se produce un conflicto entre una visión espiritual, donde la aparición

de Jesucristo le hace querer renunciar a su egoísmo, (aunque se plantea si no estará loca), acordándose del convento que dejó, y una visión más mundana donde se da cuenta de que realmente está enamorada de Peter, familiarmente llamado el conde, y eso la supone pensar también en sí misma:

> And she thought, I am back in the hell of the personal, the very place I ran away from to God(.....)I am a danger to myself and others(.....)was that amazing "psychic experience" a sign of(.....)mental breakdown which(...)was about to deprive her of her sanity forever?or had she actually been visited by the *Other One* in person?. She felt herself surrounded by irresponsible spiritual forces.[194]

Este mismo conflicto aparece en las figuras de Cato de *Henry and Cato* y Michael Meade de *The Bell.* En los tres se produce una crisis religiosa de fe y un conflicto entre la elección del mundo terrenal con sus debilidades pasionales o el mundo espiritual-religioso.

Al mismo tiempo Anne piensa que su vida interior en el convento ha servido para ahora lanzarse al exterior realizando buenas acciones por los demás:

> Her life "inside" had, after all, a continuity with her life "outside". Perhaps the God whom she had lost had spoilt her for the world, but she would live as she could in the world, as a silent invisible crippled serviceable being.[195]

7.2.7.6.- EL MILAGRO DE LA SALVACIÓN PERSONAL A TRAVÉS DEL AMOR

A través del mensaje de Cristo a Anne aparece la idea de la salvación pero aquí en la tierra por medio de cada uno de nosotros, sin ninguna ayuda omnipotente exterior, idea que después veremos en *The Philosopher's Pupil* a través de William Eastcote :

> 'So there is salvation?' said Anne.
> 'Oh yes' but he said it almost caresslessly.
> 'Sir, what shall I do to be saved?'(.....)
> He looked at her for a moment. 'You must do it all yourself, you know(....)I am not a magician, I never was. You know what to do. Do right, refrain from wrong(.....)What more do you want? A miracle?(....)you must be the miracle worker(.....)the work is yours.'[196]

Aquí también aparece la idea de lo que se debe hacer para alcanzar la santidad, aun sabiendo que no hay un más allá: Hacer lo correcto, lo bueno, sin esperar nada a cambio, sin esperar la salvación eterna.

conflicto es en Thomas, que atiende a su sobrino Edward. Parece que da más importancia a la vida espiritual que a la científica. Se comenta de él:

> Thomas is moving away from science(....)He sees his function as priestly, it´s all those rabbinical ancestors. It´s a substitute for the religion his trendy parents deprived him of.[250]

7.2.9.6.- JESUCRISTO COMO MODELO A SEGUIR EN LOS PERSONAJES BUENOS NO CREYENTES. EL SANTO COMO PERSONIFICACIÓN DE CRISTO.

Stuart piensa que, a pesar de haber perdido la fé desde niño, tenía que salvarse. Aunque no cree en Dios, sin embargo, como le ocurría a Anne Cavidge de *Nuns and Soldiers,*

> Christ was different , a sort of presence, not quite a mystic person. Christ was a pure essence, something which as it were, he might have kissed as(....)the trunk of a holy tree: something which was everywhere, yet simple, separate and alone. Something alive; and he himself was Christ (.....)The identification was(....)experienced sometimes as(....)the closeness, even the easiness of good[251]

Sentía miedo por un futuro al libre albedrío sin absolutos y sin religión, por la pérdida del alma en el ser humano.

Stuart en ciertos aspectos representa a la figura de Cristo, concretamente porque se le considera como si poseyera una luz especial que irradia en los corazones de las personas, a las que con su presencia cambia. Además Midge, por ejemplo, se le imagina como si le adorara al sentirse complacida con besarle la manga o el hombro de su chaqueta.

Parece ser un desarrollo del Cristo que se le aparece a Anne en *Nuns and Soldiers* cuando le dice que no puede ayudarla puesto que es ella misma la que tiene que solucionar su vida, y al mismo tiempo es un desarrollo de la misma Anna. Aquí Murdoch desarrolla la figura de Cristo como el Cristo que cualquiera puede ser si busca el bien, puesto que es un Cristo que, por ejemplo, no tiene estigmas en sus manos.

Stuart, simbolizando a Cristo, muere para acabar con la perversidad y para hacer ver a los hombres el valor de la virtud. Esta idea aparece en *The Sovereignty of Good*:

Anne, aunque sin Dios, tenía por modelo a la figura de Cristo hombre, que seguía estando vivo en ella aunque le ve como a un hombre derrotado al que mataron y se plantea si será capaz de seguir sus pasos:

> Could she, knowing what she knew of him, of all his failure, all of it, tread that way after him? Could she relieve his journey and his passion while knowing that he was after all not God?.[197]

También se acuerda de cuando tuvo la visión de Jesucristo que le dijo :

> Love is my meaning. The work is yours.[198]

Todo esto responde al énfasis budista, colocado dentro de un contexto cristiano, sobre la necesidad de controlar y purificar la conciencia a través del esfuerzo personal de cada uno, en este caso a través de Anne, que lucha por comprender la naturaleza de Cristo y descubre que éste es similar a ella en cuanto a su capacidad para amar sin pensar en uno mismo.

A la insistencia de Anne por querer ser buena, Jesucristo, por medio del símbolo del agua, le dice que se vaya y se lave:

> 'I want to be made innocent, I want to be washed whiter than the snow',
> 'Go then, and wash'.[199]

Esto implica que ella sola se tendrá simbólicamente que 'lavar' si quiere quitarse sus pecados.

Suguna Ramanathan en su libro *Iris Murdoch: Figures of the Good* establece una comparación entre la visión que tiene Anne de Jesucristo y la que la mística inglesa del siglo catorce, Julian de Norwich, nos cuenta como experiencia propia en su libro *Revelations of Divine Love*. Según Ramanathan, la narración de Murdoch de la visita de Cristo a Anne deriva directamente del libro de Julian de Norwich pero en la novela aparecen variaciones para mostrarnos el propósito o mensaje terrenal que quiere darnos Murdoch, diferente al mensaje divino de Norwich, si bien manteniendo el énfasis central en el objetivo del amor a la humanidad.

Sin embargo, mientras que Elizabeth Dipple en su libro *Iris Murdoch: Work for the Spirit* habla de la "unredemptive vision" de Anne en oposición a la redentiva y salvadora del Cristo que se le aparece a Julian, Ramanathan corrige el criterio en parte

equivocado de Dipple aludiendo a la salvación y redención que puede ser posible según el Cristo que se le aparece a Anne, siendo una salvación que, a diferencia del Cristo tradicional cristiano que redime a la humanidad, tiene que realizar la misma Anne a través del amor y sin ninguna ayuda de Cristo.

Para Murdoch el amor es un milagro que nos salva y redime de nuestros pecados antes de la muerte, que para Murdoch es el fin último de todo ser, razón por la que introduce a este Cristo tan peculiar que abre el camino a Anne hacia su propia redención enseñándola a ser autosuficiente a través del milagro que se puede producir en ella derramando amor:

> 'So there is salvation?' said Anne.
> 'Oh yes,' but he said it almost carelessly.
> 'Sir, what shall I do to be saved?(.....)
> (.....)'You must do it all yourself, you know(.....)Do right, refrain from wrong.'(.....)
> 'Love is my meaning,' said Anne.
> He laughed. 'You are witty, my child. *You* have given the wonderful answer. Is *that* not enough?'
> 'No, not without you', she said, 'not without *you*.....you are the *proof,* there is no other.'
> I prove nothing, Anne(.....)What more do you want? A miracle?'
> '*Yes*,' she said.
> 'You must be the miracle-worker, little one. You must be the proof. The work is yours.'
> 'No, no', she said fiercely(.....)'I am deep in sin(...)Help me. I want to be made good.'
> 'Oh, I´m afraid that´s impossible', he said, looking at her sadly.
> '(.....)I want to be made clean like you promised, I want to be made innocent, I want to be washed whiter than the snow-'
> 'Go then,' he said, 'and wash.' He pointed towards the sink.[200]

De la misma forma que Anne dice a Cristo: "Love is my meaning", Julian, en el último capítulo de *Revelations* dice:

> Thus was I learned that Love was *our Lord's* meaning.[201]

Ambos escritores además enfatizan la idea de atender o mirar al exterior correctamente, con amor , sin egoísmo y nos advierten de los peligros de no saber 'ver' correctamente.

Vemos pues a una Anne en conflicto consigo misma con respecto a la fe que tenía antes en el Jesucristo redentor y la que acaba de aprender, donde sólo ella se puede salvar. Por otro lado vemos a un Jesucristo humano, que se ríe y no hace

milagros, sin su parte divina, que orienta a Anne en el camino de la verdad para su salvación. Finalmente aparece la idea murdochiana de la casi imposibilidad o la gran dificultad para alcanzar el Bien, verdad absoluta que ella sustituye por el concepto de Dios. Para acercarse a él, sin embargo, Murdoch, a través de la figura de Jesucristo y por medio del símbolo del agua, que purifica y nos hace inocentes, nos propone que vayamos a 'lavarnos' si queremos acercarnos a ese bien. El amor, cuando carece de egoísmo, es un medio hacia ese Bien. Estas ideas aparecen en su libro *The Sovereignty of Good*:

> (.....)right action and freedom in the sense of humility are the natural products of attention to the Good(.....)The image of Good as a transcendent magnetic centre seems to me the least corruptible and most realistic picture for us to use in our reflections upon the moral life.(.....)I think that Good and Love should not be identified, and not only because human love is usually self-assertive. The concepts, even when the idea of love is purified, still play different roles(.....)Good is the magnetic centre towards which love naturally moves. False love moves to false good. False love embraces false death. When true good is loved(....)the quality of love is automatically refined(.....)Love is the tension between the imperfect soul and the magnetic perfection which is conceived of as lying beyond it.(.....)Love(.....)when it is partially refined it is the energy (...)of the soul in its search for Good, the force that joins us to Good.[202]

El equivalente religioso desde un punto de vista creyente radica en que el amor lleva el alma hacia Dios.

La experiencia de la visita de Jesucristo a Anne no es una experiencia mística si la comparamos con la visión mística de Julian of Norwich sino que Murdoch la utiliza para aclararnos su concepto del Bien al cambiar la conciencia de Anne. El principal interés de Murdoch radica en lo que ella denomina "a kind of moral psychology", es decir, el cómo debemos comportarnos para acercarnos al Bien y para separarnos de 'la maquinaria' de nuestros egoísmos. Claramente la vision que toma de Julian de Norwich es para mostrarnos la relación existente entre la moral y la mística, ambos siendo medios para aspirar al Bien.

Aunque en nuestro tiempo haya cada vez más una pérdida de la religión, las cuestiones morales del bien y el mal siempre estarán presentes. Y algunos aspectos religiosos como la reflexión ayudan a encauzar al hombre moralmente.

7.2.7.7.- LA FIGURA DEL SANTO.

La figura del santo, en este caso de Anne, se caracteriza porque a veces pasa inadvertida. Dos personajes secundarios comentan de ella :

> -'(.....) I hardly noticed Anne at all, I couldn´t *see* her-'
> -'Yes. A nun´s invisibility. I worshipped it.'[203]

Como veremos, a Gabriel, de *The Philosopher´s Pupil*, una mujer buena aunque demasiado sentimental y emotiva, se la describe también en términos de invisibilidad. A veces es muy difícil 'ver' a las personas, especialmente a los santos.

La gran bondad de Anne se refleja en el hecho de que cuando unos personajes secundarios, equivocadamente, comentan de Anne:

> Apparently this nun was a raving lesbian and had been chucked out of her convent for seducing the novices,[204]

ella sonríe y piensa:

> And by what privilige could she be exempt from so general a human fate. We are all the judges and the judged, victims of the casual malice and fantasy of others, and ready sources of fantasy and malice in our turn. And if we are sometimes accused of sins of which we are innocent, are there not also other sins of which we are guilty and of which the world knows nothing?(.....)Perhaps, after all, Goodness was too hard to seek and too hard to understand.[205]

En esta última frase, relacionada con la idea de justicia de Ducane de *The Nice and the Good,* Murdoch resume todo el párrafo anterior queriéndonos decir que es muy difícil que el ser humano sea bueno completamente y que el que esté libre de pecado que tire la primera piedra. Así pues, con esta actitud santa por parte de Anna que como oveja descarriada había estado en un convento, regresa a su rebaño de la gente de a pie que trabaja y lucha por los demás. Y, a modo simbólico, otra oveja descarriada, un perro labrador, Barkins, que llevaba un año ausente sin aparecer por el pub "The Prince" inesperadamente regresa. Por lo tanto unos regresan y otros se van. Así es la vida, llena de bienvenidas y despedidas, de penas y alegrías, de mal y de bien. Simbólicamente también el camarero del pub donde Anne se encuentra antes de partir para América anuncia que es la hora del cierre: "*Time, please. Closing time.*" anunciando al mismo tiempo que el tiempo de los cambios y proyectos futuros se terminó pero ahora empieza uno nuevo para todos: para Anne, Daisy, Tim y Gertrude

y, quizás el peor, para el conde.

Finalmente Anne será capaz de callar el secreto de estar enamorada del conde al darse cuenta de que éste estaba enamorado de su amiga Gertrude, lo que la enaltece más por su espíritu de sacrificio y finalmente decide marcharse hacia América para continuar con su labor de apostolado de una forma laica como trabajadora social:

> She had kept her mouth shut, she had never told her love, and that at least was for her salvation.[206]

Salvación hacia una vida más santa quizás, más entregada a los demás.

7.2.8.-*THE PHILOSOPHER'S PUPIL* (1983)

7.2.8.1.- EL ARTISTA Y EL SANTO.

La novela tiene lugar en la ciudad de ficción Ennistone, famosa por su balneario. Todos sus habitantes son amantes del agua del balneario, que ejerce una función purificadora y reformadora del alma y del cuerpo. El balneario también es considerado un lugar de reunión.

The Philosopher's Pupil, novela de carácter religioso en varios aspectos, contrapone a dos de sus personajes: El artista-filósofo Rozanov, que es egoísta, pesimista y se plantea si vale la pena ser moral, y William Eastcote, el personaje aspirante a santo de la novela, positivo, optimista, diciendo públicamente que vale la pena hacer el bien y amar las cosas buenas, arrepentirse para recuperar la inocencia, convertirse y mejorar moralmente.

Eastcote, en sus intervenciones en las reuniones de los cuáqueros, grupo religioso al que pertenecía, a todos los que asistían les hacía reflexionar sobre sus vidas, les llamaba a su corazón para que cambiaran. William con sus discursos llamaba a las conciencias de la gente para que reflexionaran y cambiaran. En definitiva entre estos dos personajes se establece una confrontación entre el artista y el santo.

7.2.8.2.- LA TRADICIÓN CUÁQUERA PROTESTANTE.

William Eastcote se nos presenta dentro de la tradición cuáquera, perteneciente

a la Reforma protestante. Se basan en un ascetismo cristiano donde no hay sacramentos, iglesia, sacerdotes, o rituales para salvar el alma. Sólo la gracia, sin ningún adorno exterior, ni siquiera una cruz, se manifiesta en la conciencia de cada uno esperando silenciosamente la iluminación del Espíritu Santo en el interior de cada uno. Las buenas obras y conductas son indicativas de la gracia en el hombre y sólo así puede salvarse. El suyo pues es un misticismo práctico. Se ha eliminado el ciclo católico de pecado, arrepentimiento y expiación.

Vemos un gran contraste entre el sacerdote anglicano padre Bernard, con su gran elocuencia, ritual de la misa y ornamentación, y la sencillez y la sobriedad tanto del lugar de sus reuniones como de las charlas de William. Sin embargo el cuaquerismo es rico en introspección. La sencillez de este misticismo práctico aparece, por ejemplo, cuando Eastcote dice a sus paisanos:

> Let us then seek aid in pure things, turning our mind to good people, to our best work, to beautiful and noble art(.....)Conversion can happen(.....)every moment(.....)At any time there are many small things we can do for other people(...).[207]

William evidentemente tiene algo de especial pues todo el mundo se queda admirado de sus sermones y hasta una extranjera dice que lo que más le gusta de las reuniones de los cuáqueros es el silencio, el pequeño perro Zed y las palabras de Eastcote dijo. Para Murdoch ya vimos que los perros expresan bondad e inocencia y William en sus charlas los ensalza.

7.2.8.3.- EVOLUCIÓN EN LOS PERSONAJES SANTOS DE MURDOCH.

The Philosopher's Pupil fue la novela que siguió a *Nuns and Soldiers* y curiosamente a Wiliam Eastcote se le puede considerar como la continuación del personaje aspirante a santo. Anne, a través de la aparición que tiene de Cristo, comprende que sólo ella y sin ayuda divina debe purificarse y salvarse, llevándonos ello hasta William Eastcote, que, aunque le vemos predicando más que en acciones reales, sabemos que realiza buenas obras para su salvación y predica a los demás lo que Jesucristo predicó a Anne.

Tom comenta sobre lo que William dice en las reuniones, coincidiendo estas palabras con las que Anne, de *Nuns and Soldiers*, dirige a Cristo y siendo, a su vez, las que aparecen en el salmo bíblico 51:

He makes one feel purified, washed and clean, whiter than the snow.[208]

A Jenkin de *The Book and the Brotherhood* y Cuno de *The Good Apprentice*, les vemos precisamente realizando esas buenas obras, llevándonos así ellos a una tercera etapa donde se ven consolidadas las dos anteriores, la de comprensión de Anne en *Nuns and Soldiers* y de predicación de Eastcote.

7.2.8.4.- EL SANTO COMO PERSONIFICACIÓN DE JESUCRISTO.

Es evidente que Eastcote representa a la figura de Cristo. Tom piensa que Eastcote puede interceder por él. Además, la capacidad de William para producir un cambio en las vidas de las gentes se relaciona también con Cristo, por ejemplo el cambio producido en George. Aunque no le vemos haciendo obras con otros personajes, todo el mundo valora su capacidad de entrega y amor.

Murdoch, sin embargo, humaniza a Eastcote de tal forma que también aparecen algunas de sus debilidades como el orgullo o el sentimiento de superioridad social de su familia. Otro ejemplo de su debilidad aparece cuando en el balneario observa como el joven y saludable Tom bucea, se compara con él, piensa en su enfermedad y siente una ligera envidia de él:

> (....)I am envious of Tom, I am envious because he is young and strong and will live, and I am not, and will not(...).[209]

Después de esta reflexión le sigue otra donde le vemos débil al pensar que la muerte es el fracaso más grande. Pero este conflicto interno no dura mucho y se enfrenta a él tranquilamente si lo comparamos con las confusas y aturdidas luchas de otros personajes, como George o Rozanov, egoístas que constantemente están pensando en su ego.

William concede un lugar importante a la oración. Sus palabras antes de morir fueron : "Pray always, pray to God." El médico, al morir William, comenta de él:

> A saint if ever there was one(.....)What a wonderful life(....)How terribly we shall all miss him(....)What a wonderful man, not just a comforter but a living evidence of religious truth.[210]

Aquí vemos a una figura santa y creyente. Murdoch aunque no cree apoya a los

creyentes pues piensa que la moral cristiana al menos ayuda a comportarse bien.

La muerte de William es muy significativa pues por cosas del destino muere en lugar de George, le salva su vida al igual que Jesucristo murió por nosotros. A partir de ahí se producirá un cambio positivo en George. Siente ahora que es realmente libre. La muerte de Bill The Lizard, pues así es como le llamaban, le ha servido a George para 'ver' que todavía puede ser feliz. Le comenta a Diana y a Alex:

> 'I feel I´ve been broken and remade in a moment(.....)something´s all washed away- washed away in blood'.
> 'like Jesus Christ' (.....)
> 'Perhaps it´s something to do with William, some bit of his soul that´s flown into us(.....) I now see(...)'[211]

7.2.8.5.- LA RELIGIÓN Y LOS PELIGROS DEL PODER. LA RELIGIÓN COMO REFORMADORA MORAL.

Otro personaje relacionado con la religión es el padre Bernard, sacerdote frustrado por no poder gozar de ciertos placeres terrenales dada su condición de sacerdote. Se enamora de Rozanov, coge la mano de Diana en la oscura iglesia y la besa cuando no debiera hacerlo.

No cree en Dios. Es un pecador y sacerdote falso cuyo deseo es hacer de los afligidos su presa espiritual al ser consciente de su poder religioso mágico Vive inmerso en la mentira, por lo que se debería retirar. Como Gabriel y George, se deja llevar por sus emociones. Vive a veces inmerso en una especie de romanticismo degradado con connotaciones sexuales.

Aunque no tiene fe pide a Dios que le ayude y le perdone y sus instintos normalmente son buenos :

> Lord, I prostrate mysef, I ask for forgiveness, for guidance, for faith. my Lord and my God.[212]

Además cuando George va hacia él porque había sido testigo en el accidente del coche, Bernard, al igual que hacía Manuel en *San Manuel Bueno Martir* de Unamuno, le dice que rece, que crea, y que se perdone así mismo de una vez y a los que cree que son sus enemigos.

Le hace recitar el 'Padre Nuestro' que le hace reconciliarse con él mismo. De nuevo la religión juega un papel importante como mejora moral para lograr la paz con uno mismo y para cambiar siendo humilde:

> Turn to God. Never mind what it means. Let the miracle of forgiveness and peace take place in your soul. Forgive yourself and forgive those whom you imagine to be your enemies. I want you to say the Lord´s Prayer with me.[213]

La religión puede ser también un acto de humildad:

> If you utter sacred words with a sincere and humble and passionate desire for salvation they cannot fail. Let grace flood your heart. Remember that nothing can separate us from the love of Christ.[214]

El fallo del padre Bernard radica en el hecho de que no ha ordenado su vida según la luz interior, no ha sabido ver su mensaje, es decir, su vida no está gobernada por una base central e inmóvil en la que apoyarse y de ahí sus titubeos y cambios de acciones buenas a malas.

Él a veces nos muestra buenas acciones, como cuando pide a Rozanov que sea amable con George. Al final se trasluce una buena disposición por su parte por cambiar al comprobar en una carta que escribe a N, el narrador, que yéndose a vivir a un solitario lugar al lado del mar para reflexionar, tiene deseos de abandonar cualquier tipo de magia y habla además de la importancia de la moralidad en la conducta diaria, de la importancia de la religión como fuerza espiritual y de la simplicidad del poder que salva. Esto responde al pensamiento de Murdoch por lo que vemos su progreso aunque todavía le queda mucho camino para salir de la caverna y mirar al sol:

> I, and others(....)are *chosen* to strive for the continuance of religion on this planet. Nothing else but true religion can save mankind from a lightless and irredeemable materialism(.....)This has been *revealed* to me as the essential and only question of our age(....)one knows that there is no God. For what is real and true look at these stones, this bread, this spring of water, these sea waves, this horizon with its pure untroubled line. Only perceive purely and the spiritual and the material world vibrate as one(....)the power that saves is infinitely simple and infinitely close at hand(....)There is no beyond, there is only here, the infinitely small, infinitely great and utterly demanding present. This too I tell my flock, demolishing their dreams of a supernatural elsewhere. So you see, I have abandoned every kind of magic and preach a harmless holiness. This and only this can be the religion of the future, this and only this can save the planet.[215]

7.2.8.6.- LOS PELIGROS DE LA SUBJETIVIDAD Y DE LAS EMOCIONES EN LA BONDAD.

La bondad de William se puede comparar con la de otros personajes como Gabriel, que se siente caritativa hacia todo lo que está desprotegido o sufre y da amor a su alrededor. Llora muy fácilmente por el sufrimiento ajeno. Además se la describe con el calificativo de invisible, que Murdoch se reserva para las personas buenas, como la madre de Brendan Craddock en *Henry and Cato*, a la que también se la describe como invisible. Pero Gabriel resulta absurda porque su agitado amor es una expresión de su propia necesidad para dar y, en algunos casos, no está del todo relacionado con la persona u animal objeto de ese amor. El amor que transmite es como una especie de sentimentalismo o emoción que no es del todo objetivo sino que desborda su subjetividad. Eastcote manifiesta un amor más tranquilo, objetivo, fideligno e inconsciente de su persona. El sufrimiento de Gabriel es una complacencia de sus necesidades emocionales:

> Gabriel felt nothing but pain(.....)Her feelings(.....)were part of her silliness, part of the stupid feeble sensibility (....)it was all to do with her feeling so sorry for everything.[216]

Las respuestas emocionales de William, al recordar, por ejemplo a su difunta esposa Rose, son genuinas pero más moderadas. Vemos, pues, como, la generosidad en el amor es un aspecto primordial para llegar al Bien, pero no es suficiente pues necesita unirse a otras cualidades de la mente y el espíritu para llegar plenamente. Si bien Gabriel no llega a la bondad porque sus cualidades de la mente, como capacidad de autocontrol, razonamiento etc. son escasas, al filósofo analítico John Robert Rozanov le pasa lo contrario. Es una mente fría y calculadora que carece de sentimientos. Su intelectualismo no va acompañado de desarrollo espiritual.

7.2.8.7.- LOS PELIGROS DEL ARTISTA EN SU ANSIA POR CONOCIMIENTO.

Tras largos años dedicado al estudio de la filosofía, ahora recién llegado a su ciudad de Ennistone, al querer ordenar todo para encontrar la verdad, pone en duda todo su trabajo anterior:

> beyond was chaos, the uncategorised manifold, the ultimate jungle of the world, before which the metaphysian covers his eyes. [217]

Su estado mental de saciedad y cansancio se puede comparar con el Fausto de

Marlowe, que ha llegado al final de todo conocimiento posible. Como Fausto, piensa acerca de los límites de la lógica y el conocimiento:

> Why do thoughts not lose their owner?(....)How does consciousness continue, how can it?(...)[218]

Como Fausto, muere desesperado dejando una nota a Eastcote donde figura su suicidio.

Hay un gran desfase, en Rozanov, entre el nivel de su intelectualismo y el de su moral y también se da una gran discrepancia dentro de la moral entre sus conceptos mentales y teoría y su comportamiento real. A pesar de que sentía miedo de la posible desaparición de la moral, actúa como una persona inmoral y sin corazón. Pensaba en las consecuencias del solipsismo:

> The point of solipsism, often missed, was that it abolished morality.[219]

Pero Rozanov se deja llevar por su afán de poder, vanidad, desprecio a muchos de los que le aman, y deseo incestuoso hacia su nieta Hattie.

Parte de la miseria y cólera de George, su antiguo alumno, se debe a la falta de atención y desprecio por parte de Rozanov hacia él. Ya en un pasado, al ser George un alumno mediocre, le desestimó y no quiso tener una entrevista que George le pidió. Ahora, años más tarde, al llegar Rozanov a Ennistone aparece de nuevo la obsesión de George por recibir un mínimo de atención por parte de su antiguo profesor de filosofía, al que ve como un modelo y un padre. Pero Rozanov fracasa como profesor , como padre y como abuelo pues todas estas funciones necesitan atender con amor al otro y valorar su dignidad. Llega a decir a George :

> As far as I´m concerned you don´t exist.[220]

Causará conscientemente dolor a George al ser consciente de su poder. Cuando Pearl, la que cuida de su nieta, declara su amor por él, éste la responde:

> You disgust me.[221]

Además miente sin ningún reparo. Separa, con dolor por parte de ambas, a su nieta Hattie de Pearl, y después miente a su nieta diciéndola que Pearl se alegra de la separación cuando, por el contrario, Pearl le había rogado que le permitiera permanecer

cerca de ambos, pues a los dos quería. Esta es una mentira inmoral cuyo efecto en Hattie y Pearl es negativo. Es completamente diferente de la mentira de Eastcote hacia Rozanov al decirle que está bien de salud cuando está al borde de la muerte, ya que el efecto de esta mentira no hace daño a nadie sino que más bien evita el intimidar a Rozanov o causar dolor a su nieta y amigos.

Finalmente se suicida ya que no cree en la renovación de su vida y tampoco parece importarle su condena. Comparándole con Edward Baltram, el joven torturado de *The Good Apprentice* que consigue al final cambiar su rumbo de vida 'viendo' que lo único importante es ayudar a los demás, Rozanov carecerá de esta visión. Las causas que le llevan al suicidio parecen encontrarse no sólo en su lucha sexual con su nieta sino en el mismo horror que siente hacia su persona, que se ha convertido en un monstruo, añadiendo además el conflicto intelectual con respecto a sus teorías filosóficas, que después de que ha pasado bastantes años en su elaboración, ahora duda con respecto a si tiene todo ello algún valor.

Entonces nos preguntamos, ¿por qué una vida entera dedicada a la filosofía no es una actividad virtuosa, si, por ejemplo, cualquier actividad del intelecto, como aprender una lengua lo puede ser, como Murdoch nos dice en *The Sovereignty of Good*?. La respuesta radica en que cualquier actividad que se realice tiene que estar acompañada de una atención no obsesiva y por otro lado no debemos olvidar que cualquiera de esas actividades es una actividad moral y si somos inmorales terminaremos por contaminar esa actividad. Aparte de todo, Murdoch está criticando la filosofía de Rozanov, que es una filosofía analítica basada en la voluntad(will) y en la acción rápida y olvidando el componente moral.

Mientras que Rozanov sexualmente se caracteriza por su enfermizo y obsesivo deseo incestuoso hacia su nieta, George siente una fuerte atracción hacia la figura paterna que para él representa Rozanov. Por otro lado su matrimonio aparece sin sentido en un principio al tener una amante, Diana.

En realidad es bastante parecido a su antiguo alumno George en cuanto a sexualidad mal encaminada, sus celos, su ira y su obsesión, excepto en su éxito intelectual.

El fracaso en el artista desata las fuerzas del mal. George McCaffrey, el alumno del filósofo del título, artista fracasado, es una versión más malévola de Austin Gibson Grey de *An Accidental Man*. Es violento por naturaleza, mentalmente algo enfermo e

intenta asesinar a su esposa Stella al empujar a su coche a un canal. La búsqueda de su padre puede explicar en parte este comportamiento, tema que ya apareció en *The Good Apprentice* en la búsqueda por parte de Edward de su padre Jesse. Su padre dejó a toda su familia para irse con otra mujer y ahora George está obsesionado con su antiguo profesor, el filósofo John Rover Rozanov, al que considera como a un sustituto de su padre. Siente que su vida puede ser plena si consigue la atención de Rozanov. Pero cuando Rozanov rechaza todo tipo de conexión entre ellos, George intenta ahogar a Rozanov en los baños del balneario pero fracasa porque para entonces Rozanov ya se había suicidado.

Otra de las obsesiones de George es la actividad intelectual ya que al ser él un pensador mediocre siente una profunda envidia hacia los artistas e intelectuales, incluso hacia su mujer Stella que fue mejor alumna de Rozanov que él.

7.2.8.8.- LA PERCEPCIÓN COMO REFORMADORA MORAL

A partir de la toma de conciencia del suicidio de Rozanov, se produce un cambio en la actitud de George. En la misma noche de la muerte de Rozanov, George ve un platillo volante, que ya lo había visto William Eastcote. Para Murdoch, los platillos volantes implican la interconexión de toda la vida y sólo los personajes buenos los ven, tal es el caso de Eastcote en esta novela y de los niños gemelos en *The Nice and The Good*. Con la aparición George se queda ciego:

> As it came it emitted a ray which entered into his eyes and a black utter darkness came upon him and he fell to his knees and lay stretched out senseless in the long grass.[222]

recordándonos este hecho a la ceguera de San Pablo en el camino a Damasco tras atravesarle un rayo los ojos, produciendo después en él un cambio positivo de amor a Dios y al Cristianismo. Una vez que George recupera la vista se convierte en un hombre dócil y tranquilo e intentando escribir de nuevo poesía aunque no queda del todo claro si se producirá un cambio espiritual profundo en él.

Por otro lado, George, momentos después de recibir una carta de odio por parte de Rozanov, se entera de la muerte de William, se sentirá afectado por ella y empezará a notarse un cambio en él al empezar a comportarse con mayor calma. Pero como en el mito de la caverna de Platón, una exposición demasiado rápida al sol, el Bien o la Realidad, puede resultar desastrosa al no estar acostumbrado a ella y estar tan

sólo acostumbrado a las sombras que para los que las observan son su única realidad. Y por eso después cuando se le aparece el platillo volante, que representa el sol o al mismo William que se le aparece, se queda ciego. Antes de ello ve una extraña luz y con ella se renueva espiritualmente, está listo para ver la nave que simboliza la amalgama William-Cristo. Esto implica la muerte del antiguo yo y el prólogo a una nueva vida:

> It´s killing me, thought George, it is a death thing, this is my death that I prayed for.[223]

Después de dos semanas George recupera la vista y, aunque queda abierto al lector si se producirá un cambio espiritual positivo en él, se comenta que el niño Adam junto con el perro Zed le visitan frecuentemente, pudiendo ser esto un buen signo, al representar, tanto el perro como el niño la bondad y la inocencia.

7.2.8.9.- LA LIBERTAD FALSA Y LA LIBERTAD VERDADERA

El tema de la libertad es importante en la novela pues podemos diferenciar a través de sus personajes la auténtica de la ficticia.

El querer saber demasiado a veces puede hacer esclavas a las personas como en el caso de Rozanov, que en el estudio de la filosofía quería encontrar algo que fuera más allá del bien y del mal y, desesperado, no lo encuentra. Tom, en sus ansias por querer saber el origen del funcionamiento del balneario, de sus fuentes y sus aguas, a pesar del riesgo, el miedo y el peligro, piensa :

> I´ve got to find *the place*, I´ve got to see *it*, the real source.[224]

Ese "place" simboliza su búsqueda de la verdad, la realidad, pero que él confunde al seguir un camino equivocado y quedarse sin libertad atrapado en el fondo del balneario, simbolizando este hecho precisamente esa pérdida de libertad y la capacidad de valorarla ahora que no la tiene, relacionando esta hecho con su pérdida de libertad al aceptar las maquinaciones de Rozanov con respecto a sus planes para casarle con Hattie:

> Now he felt suddenly like a prisioner(.....)If I don´t get out of here soon I shall suffocate.[225]

Rozanov, el filósofo, y su antiguo alumno se dejan llevar por sus deseos y por

sus impulsivos actos siendo el resultado de ellos su futilidad y el sentirse cada vez más atrapados en ellos, constituyendo, en el caso de Rozanov -su última elección- el suicidio mientras que George ejerce su voluntad mediante el intento de asesinato, primero a su esposa Stella y después a Rozanov, y también cuando decide, equivocadamente, marcharse con su amante Diane pues piensa que con ella ha alcanzado la libertad y el 'sol' verdadero que hay fuera de la caverna. Le dice a Diane:

> (....) it´s liberation day(.....)We´ll live in Spain, we´ll live in the sun, and we´ll be free(....).[226]

Finalmente y después de que se le aparezca la nave espacial 'verá' que su lugar está con su esposa Stella.

William Eastcote, por el contrario, es el personaje que realmente es libre, pues nos muestra que la verdadera libertad no radica en la realización desmesurada de los deseos de uno sino en el control y en la disciplina para la realización de éstos, teniendo en cuenta si nos encaminan hacia algo bueno o no.

Novela en definitiva que nos muestra las virtudes y las debilidades del hombre, lo absurdo de nuestra existencia en muchos casos y la lucha de los humanos con respecto a las trampas de sus deseos esclavizantes.

7.2.9- *THE GOOD APRENTICE* (1985)

7.2.9.1- EL MITO CRISTIANO: ELEMENTOS CRISTIANOS UTILIZADOS POR PERSONAJES NO CREYENTES

En *The Good Aprentice*, al igual que en *A Word Child*, hay un sentimiento de culpa por parte de ambos protagonistas respectivamente pero, aun no siendo ninguno de ellos creyentes, mientras que Hilary no está dispuesto ni a perdonar ni a ser perdonado, en Edward podemos apreciar desde un principio un reconocimiento de su culpa y un fuerte deseo de ser perdonado, expiado de sus pecados y redimido. Esta necesidad de redención aparece nada más empezar a leer las primeras palabras de la novela:

> I will arise and go to my father, and will say unto him, Father I have sinned against heaven and before thee, and am no more worthy to be called thy son.[227]

Vemos en esta cita como aunque Edward no es creyente necesita que se le perdone e inconscientemente invoca a Dios. Esta cita se volverá a repetir cuando realmente Edward va en busca de su padre natural Jesse Baltram. Al elegir Murdoch una cita de la Biblia, concretamente de la parábola del hijo pródigo, vemos una vez más como utiliza la religión como medio para analizar el comportamiento moral de sus personajes.

La experiencia de culpabilidad de Edward de *The Good Apprentice* y de Hilary de *A Word Child* es similar al sentimiento de culpa de Cato después de que ha matado a Beautiful Joy en *Henry and Cato* pero el 'asesinato' de Edward es completamente accidental pues no había ninguna causa previa o razón para que Edward le administrara droga en su sandwich, hecho con las simples pretensiones de gastarle una broma a su amigo.

Edward Baltram, joven de veinte años, se siente obsesionado por su culpabilidad con respecto a la trágica muerte de su mejor amigo, Mark Wilsden, al administrarle en la comida cierta cantidad de droga. Quedándose Mark solo, cuando Edward va a atender una llamada telefónica de una amiga para verse, a su regreso Edward se encuentra que su amigo se ha lanzado por la ventana yaciendo muerto en el suelo de la calle.

La presencia de la religión continúa al describir a Mark como "a mystical type"[228] que se imagina, bajo los efectos de la droga, que Dios se le aparece. Después, al quedarse dormido, Edward le describe como si pareciera

> a dead Christ, so handsome, unsullied and unhurt.[229]

Edward se compara a sí mismo con Caín, el hijo malvado de Adán y Eva, cuyo buen hijo se llamaba Abel. Esta historia corresponde al Génesis, primer libro de la Biblia:

> Like Cain I have killed my brother whom I loved.[230]

Stuart sin hacer referencia al Cristianismo y sin asistir a la ceremonia eucarística, a veces se sentaba en los bancos de alguna iglesia para reflexionar:

> This place used to calm me and encourage me because it made everything that I wanted seem clean and innocent, as if it guaranteed the existence of holiness

> or goodness(....)Oh, if I could only have a sign. I know I can't but I keep coming to places like this and kneeling down as if I expected something, some pleasure perhaps(...)I know I must do without all this.[231]

Es como un consuelo o falsa esperanza, de ello se da cuenta Stuart, aún así le produce paz.

Una de las características más llamativas de Stuart es su capacidad para hacer el bien en la vida ordinaria de cada día. Se le compara en la novela con el hijo mayor de la parábola bíblica del hijo pródigo, excepto que no se enfada porque a su 'hermano' se le perdone:

> Thomas laughed. 'You want to be like the Prodigal Son's elder brother, the chap who never went away!'
> 'Exactly - except that he was cross when his brother was forgiven!'.
> 'Which you wouldn't be.'[232]

Edward es sin embargo una variación del hijo pródigo que va en busca de su padre Jesse y quiere ser redimido por su culpa. La variación radica en que no es contra su padre Jesse contra quien ha pecado.

Mientras que el hijo pródigo se caracteriza porque causa mayor pena y emotividad, como en el caso de Edward, el cual se aísla, Stuart, al igual que el hijo mayor de la parábola, es menos dramático y le vemos haciendo el bien en situaciones cotidianas como Jenkin Riderhood, la figura santa de *The Book and the Brotherhood*, que no se separan de la sociedad en la que viven.

7.2.9.2.- DIFERENCIACIÓN ENTRE EL SUFRIMIENTO Y LA MUERTE

Como en otras novelas de Murdoch aparece la diferenciación entre los conceptos de muerte y sufrimiento, relacionando al último con la idea cristiana- católica del purgatorio donde por medio del dolor o sufrimiento podemos borrar nuestras manchas de pecado mientras que para los no creyentes no existe tal purgatorio más allá de esta vida, según Murdoch el mismo purgatorio es esta vida de sufrimiento donde tenemos que tratar de mejorarnos moralmente, y lo único que nos libera totalmente es la muerte. Edward, con su gran sentido de culpabilidad reflexiona:

> If only he could have, somehow, somewhere, a clean pain, a vital pain, not a death pain, a pain of purgatory by which in time he could work it all away, as a stain which could be patiently worked upon and cleansed and made to vanish. But there was no time, he had destroyed time, this was hell, where there was no time.[233]

Murdoch, en sus libros de filosofía moral, critica al Cristianismo, como en *A Word Child,* por la idea de purgatorio como consuelo, la cual según ella es una idea romántica que transforma la idea de la muerte por la del sufrimiento redentivo:

> Romanticism tended to transform the idea of death into the idea of suffering(... ..)Few ideas invented by humanity have more power to console than the idea of purgatory(....)Indeed the central image of Christianity lend itself just this illegitimate transformation.[234]

Aunque también aparece la muerte en el sentido de matar a nuestro egoísmo personal por medio de algún sustituto de la religión como es el abrazarse a lo que es verdadero y no a las ilusiones egoístas de uno. Muerte del mal para que haya una posibilidad de renacimiento en nuestras vidas, que según Hawkins, en *The Language of Grace*, conocemos como gracia. Este es el sentido que Thomas, psiquiatra judío, le comenta a Edward:

> Your endless talk of dying is a substitute for the real needful death, the death of your illusions. Your "death" is a pretended death, simply the false notion that somehow, without effort, all your troubles could vanish. This is where you are, and here a religious believer would pray , and you must find your own equivalent of prayer(.....)I´m not telling you not to feel remorse and guilt, only to feel it truthfully. Truthful remorse leads to the fruitful death of the self, not to its survival as a successful liar.(.....)The seed dies in order to live.[235]

A Midge se le aparece la muerte mediante el símbolo de un caballero pálido a caballo que a su vez representa al bueno Stuart. En esta aparición vemos como Midge tiene deseos de cambiar y de terminar con la mentira adúltera en la que se encuentra al mantener una relación con Harry a espaldas de su marido Thomas. En este sentido Stuart representa la voz de nuestra conciencia que nos mueve a 'matar' nuestro egoísmo.

> En otro momento Thomas reflexiona lo siguiente:
>
> We practise dying through a continual destruction of our self- images, inspired not only by the self- hatred which seems to be within, but by the truth which seems to be without(.....)We must live with death(.....)where all is vanity. Every religion requires us to die to the world. Death has always been in the wisdom of the east, the image of the destruction of the ego. Nirvana, the

> cesation of all selfish desire (.....)the destruction of the body is the image of the liberation of the soul. And the liberation of the soul is the aim of true psychology. Death is the best and only picture we have of the fuller, better life for which, in our darkness, without understanding, we somehow yearn and strive. Death is the centre of life(.....)the experince of death sets us free, the discipline of death in life which we should not set aside as something reserved for helpless old age. When that time comes we may be unable to profit. The time for death is now.[236]

7.2.9.3.- INSUFICIENCIA DE LA PSICOLOGÍA PARA RESOLVER PROBLEMAS MORALES

Murdoch, sin embargo, disiente de Thomas en el sentido de que no cree que la psicología sola, sin la ayuda de la filosofía moral, resuelva los problemas morales del hombre. Esta idea aparece en *The Sovereignty of Good:*

> (.....)philosophers must try to invent a terminology which shows how our natural psychology can be altered by conceptions which lie beyond its range. It seems to me that the Platonic metaphor of the idea of the Good provides a suitable picture here. With this picture must of course be joined a realistic conception of natural psychology (about which almost all philosophers seem to me to have been too optimistic).[237]

Ya vimos en *A Severed Head* como desconfía del psicoanálisis de Freud. Sin embargo comparte con él la idea de que nuestro inconsciente juega un papel importante en la creación de fantasías que alimentan el ego.

La religión para Thomas implica algo romántico, inaccesible, como una

> princesse lointaine, or more like a native land from which he was irrevocably exiled and whose half-remembered songs he could sing only in his heart[238],

recordándonos esta alusión a la novela *The Unicorn* donde Effie describe también a Hannah como una "princesse lointaine" al idealizarla y encontrarla como algo inaccesible. Quizás por esta razón piensa que primordialmente por medio de la psicología se puede encauzar positivamente al ser humano, aunque él mismo siente la necesidad de la religión o de un sustituto similar.

Thomas, al igual que James Arrowy de *The Sea, The Sea,* al ser conscientes de su sabiduría y poder, no pueden prescindir de ellos, lo que les obstaculiza el camino directo hacia el bien. Thomas, tan absorto en sus consejos psiquiátricos, no se da cuenta de que su mujer Midge le engaña o que quizás no es feliz.

Cuando Stuart explica a Thomas que su dedicación a hacer el bien no es algo a tiempo parcial u opcional sino que para su vida completa Thomas le responde:

> (...)All that sounds like God. You say there is no God, then you aspire to be God yourself, you take over his attributes. Perhaps that is the task of the present age.[239]

Murdoch en este sentido comparte esta idea con Thomas pues trata de sustituir la idea de Dios por la del Bien, personificada en personas casi santas como Stuart o Jenkin. Verdaderamente, ambos tienen atributos divinos.

7.2.9.4.- LA RELIGIÓN COMO REFORMADORA MORAL

Aparece la idea de que la religión, aunque sea sin fe, puede ser la solución y la respuesta para mantener a la gente con un sentido moral, por ejemplo mediante la meditación y la oración, dada la era tecnológica en la que estamos donde el hombre se ha vuelto como una máquina incapaz de distinguir el bien del mal. La religión es aconsejable como solución moral porque hace que las personas sean más humanas. Esto es lo que piensa Stuart Cuno, el hermano de Edward, ya que aunque no cree en Dios quiere dedicarse a hacer el bien. Su padre, Harry, utilizando un personaje bíblico dice de él:

> He wants to be like Job, always in the wrong before God, only he´s got to do it without God.[240]

A pesar de que Harry piensa que no se puede tener religión sin fe, su hijo Stuart cree que a pesar de no tener fe nada es más importante que el futuro de la religión en este planeta. Estas declaraciones son similares a las del padre Bernard de *The Philosopher's Pupil.*

El mensaje de la necesidad de religión es fuerte a través de toda la novela. Midge, tía de Edward y casada con Thomas, critica la bomba atómica y el terrorismo y al mismo tiempo se da cuenta de la necesidad de la religión:

> The subatomic world needs us to rescue it from chaos. It all sounds perfectly mad. No wonder there are terrorists. No wonder we need religion.[241]

Volviendo al tema de encontrar una nueva religión sin Dios, Stuart, expresando el pensamiento de Murdoch, piensa que es importante vivir con simplicidad aspirando al

Bien:

> I am only doing what any man has to do now, manage alone(.....)I just mean without the old supernatural scenery(.....)just to try to be good, to be for others and not oneself. To be nothing, to have nothing, to be a servant-. [242]

Edward disiente de Murdoch y de Stuart y, en cierta medida, de Thomas, pues aunque, según ellos, no hay Dios, si que hay un sustituto, el Bien. Edward responde a Thomas, criticando a Stuart al mismo tiempo:

> God is the invention of happy innocent people. We know there is no God or whatever God-substitute sentimental asses like Stuart like to blobber over.[243]

7.2.9.5.- RELACIÓN ENTRE LA MORAL Y LA TECNOLOGÍA

Hay una diferenciación clara entre Harry y su hijo Stuart en el sentido de que Harry reconoce la imperfección del hombre y la perfección de los ordenadores, que se han convertido en los dioses de nuestro siglo. Comenta Harry:

> We are puny, imperfect, these things are gods. A computer could run a state better than a human being.[244]

Sin embargo Stuart critica el mundo programado del ordenador y las máquinas en general, razón por la cual dejó su brillante carrera de matemáticas, porque piensa que los hombres se están convirtiendo en máquinas que sólo actúan y no reflexionan. Stuart distingue al ser humano de las máquinas diciendo:

> A machine doesn't think. A machine can't even simulate the human mind(.....)because we are always involved in distinguishing between good and evil.(.....)Being objective is being truthful, making right judgements is a moral activity, all thinking is a function of morality it's done by humans, it's touched by values right into its centre(.....)minds are persons, they are morals and spiritual all the way through, the idea of a machine isn't in place, artificial intelligence is a misnomer.[245]

Stuart nos está hablando de la objetividad en el ser humano como seres morales, que no se puede analizar mediante métodos científicos. Para él el alma, la moral, lo espiritual y nuestro conocimiento del bien y del mal tiene un valor superior a la tecnología y la ciencia y no se ven afectados por el análisis científico.

Su padre, Harry, le comenta que su versión de la religión supone interpretar

todo desde un punto de vista moral pero el mundo actual en lo único en que profundiza es en la ciencia y ya no se plantea la diferencia entre el bien y el mal:

> (....)the lesson of our age is the opposite, modern science has abolished the message between good and evil, there isn´t anything deep that´s the message of the modern world, science is what is deep(....)It´s the end of an era(.....)New technology is the life force now. Our precious individual being is something superficial(....)Good and Evil are relative concepts.[246]

Mientras que para Harry ser objetivo es simplemente confiar en las matemáticas, para Stuart el concepto de la objetividad está basado en la característica moral de ser auténtico como persona y no caer en la hipocresía. Harry es frío y calculador. Para él la moralidad tiene poco sentido. Harry representa el prototipo de hombre occidental hedonista guiado por lo que está institucionalizado. Dice que la naturaleza humana necesita instituciones. Junto con Midge, aplaude la tecnología. Ésta defiende el punto positivo de la tecnología:

> (.....)all sorts of wonderful things are happening and will happen, we can fly in space, we´ve cured TB (tuberculosis), we shall cure cancer(.....).[247]

Para Stuart, reproduciendo el pensamiento de Murdoch, la solución o respuesta para mejorar nuestra condición de seres humanos imperfectos y evitar ser lo que Thomas define como "codified manifestations of a generalised technological consciousness,"[248]

hay que buscarla en la religión, pues, según él, es:

> something that keeps love of goodness in peoples´s lives, that shows goodness as the most important thing, some sort of spiritual ideal and discipline, like - it´s so hard to see it - it´s got to be religion without God, without supernatural dogmas.[249]

Stuart aspira a algo por encima de 'la máquina' que caracteriza a muchos de nuestros comportamientos. Pero al no creer en ninguna religión, su captación del bien, según Suguna Ramanathan, es un asunto de intuición, algo que no puede expresar con palabras y que tan sólo intuye que está por encima del mundo ordinario y que se le aparece como una verdad absoluta a la que quiere acercarse. Para Ramanathan en su libro citado anteriormente, esta intuición se asemeja al concepto de George Moore del bien como algo que se capta intuitivamente.

Donde lo espiritual y lo científico aparecen unidos y al mismo tiempo en

> That genuine sense of mortality which enables us to see virtue as the only thing of worth.[252]

El Cristo en *Nuns and Soldiers* le dice a Anne que la muerte es uno de sus nombres. A Stuart, de igual forma, se le asocia con la muerte, la muerte de la mentira y el mal. No hay redención ni esperanza puesto que no cree en que Cristo nos redima por nuestros pecados ni nos haya dado la vida eterna y la vida es sufrimiento y dolor sin sentido. Pero a pesar de eso, un bien puro aparece a veces en el mundo, que pese a las dificultades no se puede destruir ni cambiar.

Stuart, como defensor de la idea absoluta del concepto del Bien, es platonista. Sin embargo, sus acciones reflejan la ideología del cristianismo. Además su resolución de ser célibe responde también al Cristianismo y no al Platonismo, pues Platón veía que el hecho de yacer con un joven era un escalón para el ascenso hacia el bien. Para Stuart, al igual que en la doctrina del Cristianismo, la carne corrompe y vencerá sus tentaciones hacia Meredith. Como para el cristiano sólo el amor puede vencer cualquier dificultad. Sin embargo Stuart niega el Cristianismo. Es una persona religiosa, con sentimientos y deseos, confusiones y conflictos, viviendo en una sociedad no religiosa donde los valores éticos son escasos y donde, por lo tanto, se necesitan personas como él capaces de guiar moralmente y hacia el bien a los demás.

Por otro lado Thomas personifica el conflicto entre lo sagrado y lo mágico y la barrera entre ambos es un tema central en la novela.

> Thomas experienced in himself the shadow of the old conflict between holiness and magic, so alike, so utterly different.[253]

Este tema aparece también en *The Mesage to the Planet* y ya vimos como también apareció, aunque sin interferir apenas con lo sagrado, en *The Nice and the Good.*

Según Thomas, no solamente la religión sino también los sacerdotes actúan como medios para dar fuerza espiritual al hombre:

> We need priests, we miss them and will miss them more, we miss their power(.....)We shall have to reinvent God, those without justification will have to invent him.[254]

Con esta frase el mismo Thomas se está identificando puesto que lo que él trata de hacer con sus sesiones de psiquiatría es ejercer cierto poder sobre otros, razón por la

que dista de representar a la figura aspirante a santo.

7.2.9.7.- LA FIGURA DEL SANTO

Stuart también dice que quiere ser invisible y que nunca ha tenido sentido de identidad, siendo estos rasgos propios de los personajes aspirantes a santos en las novelas de Murdoch.

> 'I want to be invisible.In a way I´m not here-'
> (.....)'I´ve never had any sense of identity'.[255]

Cuando Cato pregunta a Brendan, ambos de *Henry and Cato*, que cómo se puso en contacto con la religión, replica que tuvo la ventaja de crecer al lado de una santa, su madre, que era casi invisible.

La invisibilidad es un signo de la muerte del yo. Brendan, aunque no es precisamente invisible, se niega a alimentar el yo. El sabe, a través de la disciplina de su madre, el camino a seguir.

Murdoch en *The Sovereignty of Good* dice que las madres de familias grandes probablemente constituyen un grupo en las que reside gran parte del bien ya que apenas tienen tiempo de dedicarse a su persona.

Se puede establecer un paralelismo entre Jenkin y Gerard de *The Book and the Brotherhood* y Stuart y Thomas de *The Good Apprentice*. Mientras que Gerard y Thomas parecen ser buenas personas, y de hecho lo son, hacen notar esta bondad a los demás, hablando continuamente de llevar una vida virtuosa y poniéndose grandes metas idealistas en el caso de Gerald. Quieren que sus buenas acciones sean apreciadas por los demás. Pero los aspirantes a santos, Jenkin y Stuart, se caracterizan por su humildad y porque no son conscientes de su bondad ni pretenden que los demás se fijen en ellos. Actúan sin reflexionar demasiado en esa buena acción. Prefieren pasar desapercibidos y en lugar de hablar constantemente acerca del bien, actuar con bondad Como René Fouéré dice en *Krishnamurti*:

> True goodness knows not itself.[256]

La labor más difícil para Stuart es mantener su conocimiento del bien sin permitir que esta conciencia se deje guiar por las emociones de uno y degenere en complacencia y en la concentración sobre sí mismo.

Stuart tiene por modelo a Jesucristo hombre, como hombre de acción aunque no cree en su divinidad y le comenta a Thomas :

> I can't take the idea of resurrection - it spoils everything that went before(.....)I have to think of him in a certain way, not resurrected(.....)He has to mean pure affliction, utter loss, innocent suffering, pointless suffering(.....). [257]

Este sufrimiento de Jesucristo guarda un parecido con el sufrimiento y las matanzas nazis de las que Murdoch muy frecuentemente nos habla en sus novelas. Esto se expresa en esta novela por el símbolo de unas trenzas de una joven cortadas por los nazis, cuando Stuart recuerda el episodio que un compañero de universidad le contó acerca de los nazis.

Aquí de forma muy contundente Murdoch nos expone a través de Stuart la necesidad de olvidarse de uno si queremos buscar el Bien. Para ello no es necesario adherirse a ninguna religión. Stuart no profesa ninguna. Es el producto del mundo occidental secular. Hay algo que le ha movido a abandonar este mundo dejando a un lado el éxito para entregarse invisiblemente al Bien.

Otra característica del aspirante a santo es la ausencia de atractivo. Tallis de *A Fairly Honourable Defeat,* resulta soso, es desordenado y carece de dicción. Sin embargo es una persona buena en esencia y que no se deja llevar por las maquinaciones de los demás. Stuart también carece de encanto al ser descrito como torpe y desmañado. Murdoch nos dice mediante estas descripciones que lo bello es una cosa y lo bueno otra. Esto no excluye la posibilidad de que lo bello sea bueno, como en el buen arte, tal es el caso del cuadro que ve Dora de *The Bell* y que la hace cambiar. De aquí la referencia a Stuart

> with his curious blankness, so unattractive to some.[258]

Algunos personajes buenos también son descritos en términos caninos como Stuart, pues para Murdoch el perro simboliza la inocencia y la bondad tal es el caso de el perro de Adam, Zed, de *The Philosopher's Pupil.* Ya se mencionó con anterioridad la aparición frecuente de perros en sus novelas y como éstos salvan y protegen a los personajes de las mismas. También vimos como a Theo, personaje casi invisible y bueno, de *The Nice and The Good,* se le describe en términos caninos.

Otra prueba evidente de que Stuart cree más en la acción que en la palabra o en

el lenguaje, al igual que Hugo Belfounder de *Under the Net*, puesto que la palabra nos aleja de lo real y nos inclina hacia lo subjetivo mediante nuestras propias emociones, se refleja en la contestación que le da a Thomas cuando éste le propone continuar hablando otro día para intercambiar puntos de vista y pensamientos:

> Things get spoiled by being talked about.[259]

Murdoch nos dice que Stuart:

> He wanted to find a job, some sort of plain service job(....)some work suited to his talents, not his old talents, but his new talents, the talents of his new life.[260]

Para Stuart no es suficiente ser bueno sino que él desea hacer el bien. Stuart no comparte los principios religiosos de James Arrowby de *The Sea, The Sea*, influidos por las religiones orientales y basados en cierta desconfianza en la acción debido a los peligros del poder y la manipulación, puesto que él quiere dedicar su vida al servicio de los demás. Declara:

> I´m not concerned with the east. I´m western. It´s got to be done differently here.[261]

En realidad, aunque él no sea creyente ni profese ninguna religión en particular, sus ideas en cuanto al servicio a los demás son similares a las del Cristianismo.

La solución que Stuart propone cuando una persona se siente culpable de sus acciones, en este caso Edward, que con su culpabilidad reafirma ese sentimiento, no es lamentarse de ese sentimiento sufriendo y aliviando así el sentimiento de culpa, ya que como dice Thomas:

> It´s one method of breaking up illusions of self-satisfaction,[262]

sino, según Stuart, lo que cuentan son las buenas obras:

> (.....)the feeling isn´t important, it may even be bad. One must just try to mend things, do better. Why cripple yourself when there´s work to do?[263]

7.2.9.8- LA ATENCIÓN A LOS DEMÁS COMO CAMBIO MORAL

Y así Stuart encuentra la necesidad de actuar ayudando a su hermano Edward, aunque le resulta complicado. Stuart le aconseja que ejerza una buena acción :

> I wish you´d go and see Midge, she likes you(....)you could help her.[264]

Edward, al hacer caso a Stuart y hablar a Midge ayudándola a ver que su deber es regresar con su marido y cortar la relación con Harry, por primera vez Edward deja de pensar obsesivamente sobre él mismo.

Otro ejemplo en el que vemos actuar a Stuart para ayudar a su hermano es visitando a la señora Wilsden, madre del fallecido Mark Wilsden diciéndole que, aunque es muy difícil para ella, debería dejar de odiar a Edward puesto que no le ayuda para nada. Aunque en un principio la señora le desprecia, después sus palabras producen un cambio en su comportamiento hacia Edward. Ella le escribe una carta donde le perdona y le comenta:

> An angel has spoken on your behalf. Your brother´s visit did some good. Tell him.[265]

Esta carta ha liberado más que ninguna otra cosa a Edward de su carga de sufrimiento. La acción de Stuart, y en este caso unida a la palabra, ha hecho efecto.

La simple presencia silenciosa de Stuart en el coche cuando Midge, Harry y él iban hacia Londres, ha hecho que Midge tome conciencia de su situación adúltera con Harry Cuno. Su cambio se expresa aludiendo a

> her whole body being remade as if by radiation, the atoms of it changed.[266]

Stuart le ayuda a ver el conflicto moral en el que se encuentra, y lo falsa que había sido su doble vida, y, aunque en un principio cree estar enamorada de Stuart, después comprende cuál es su deber y dónde debe dirigirse su curso de acción.

Stuart le dice que debe regresar con su marido Thomas, que el bien que tiene que ejercer se basa en:

dull old familiar things, the duties of her family and her home.[267]

Después de tomar la decisión de regresar con su hijo Meredith y con su marido Thomas reflexiona acerca de 'la muerte' que ha tenido lugar en su persona:

(....) the anihilation of her instinctive desires, the sense of utter deprivation which had been too a kind of unearthy joy.[268]

Este mismo esquema de dar prioridad al deber sobre los deseos de uno en cuanto a las relaciones de pareja tiene lugar en personajes de otras de sus novelas como Ann Peronett y Hugh Peronett de *An Unofficial Rose* o Mor de *The Sandcastle.* Normalmente las experiencias placenteras fuera del matrimonio resultan no ser adecuadas.

Por su parte Edward, gracias a Stuart, se dará cuenta de las responsabilidades que la vida le pide y, aparte de ayudar a Midge, en el futuro se plantea el cuidar de su hermanastra por parte de padre Jesse, Iona.

7.2.10.- *THE BOOK AND THE BROTHERHOOD* (1987)

The Book and the Brotherhood, que se ubica entre Londres y Oxford, nos relata la amistad entre un grupo de ex-universitarios de Oxford y como se reúnen a modo de comunidad para hablar sobre la financiación de un libro acerca del marxismo que Crimond, uno de los componentes, está escribiendo. Representan como un mundo cósmico donde vemos sus alegrías, penas, contradicciones, reflexiones, relaciones de parejas, pensamiento, encuentros y desencuentros, comenzando la novela en una fiesta en la universidad.

Es una novela en la que se narran paralelamente el pasado y el presente de los personajes, por ejemplo, los acontecimientos anteriores y posteriores a la ruptura entre Duncan y Jean. Los protagonistas son antiguos socialistas que estudiaron lenguas clásicas.

Aunque no es una novela política es la única novela junto con *The Red and the Green*, que aborda temas políticos. También plantea, como otras novelas de tipo religioso, los problemas que plantea la ruptura de una religión que hasta entonces creía en Dios y que disponía de unas estructuras morales bien definidas; y por otro lado plantea los problemas que confrontan al individuo que vive en una sociedad que debe

tener en cuenta la tecnología, a Freud, a Marx y el terrorismo entre otros.

El grupo de la hermandad, que da título a la novela, está formado por: su líder, Gerard Hernshaw, homosexual, hombre platonista que tiene aspiraciones morales pero que también está lleno de poder; Jenkin Riderhood, la figura santa que aparece casi desapercibida pero que en momentos difíciles todos acuden a él y, tras su muerte, se producirán cambios para bien en algunos de los componentes de la hermandad; Rose Curtland, de origen social acomodado y enamorada toda su vida de Gerard; el diplomático Duncan Cambus y su rica esposa Jean Kowitz. También pertenecen al grupo, aunque forman parte de otra generación más joven, Lily Boyne, una rica viuda y Gulliver Ashe, bisexual y desempleado.

Esta hermandad, en un principio idealista y defensora del marxismo, lleva financiando a David Crimond, también licenciado en Oxford y miembro de la hermandad, para que escriba el libro que va a expresar el idealismo de ideología de izquierdas que una vez todos ellos compartieron. El problema es que la hermandad, exceptuando al autor del libro, Crimond, con el tiempo ha llegado a odiar las ideas y puntos de vista que Crimond representa y está expresando en su libro, mientras que para Crimond ellos representan el humanismo liberal reaccionario cuya docilidad y falsedad él detesta. Desea liquidar al individuo burgués. Por lo tanto la postura de la hermandad es ridícula pues le están financiando para que sea el verdugo de ellos ya que ya no creen en sus antiguas ideas marxistas y ahora consideran que debe de existir una democracia capitalista.

Iris Murdoch, hablando de *The Book and the Brotherhood* ha dicho:

> It concerned the way in which differences of opinion define people; the notion of a book which at one time everyone felt was going to express their views and later on realized it wasn't. [269]

7.2.10.1.- PERSONIFICACIÓN DEL MAL. FASCINACIÓN Y TEMOR HACIA LOS ARTISTAS DIABÓLICOS

Crimond, el escritor y gran pensador, según Conradi, es como un rey-filósofo al igual que otros tantos en diferentes novelas: Palmer Anderson de *A Severed Head*, Julius King de *A Fairly Honourable Defeat* y Carel Fisher de *The Time of the Angels*, a través de los que Murdoch neutraliza sus propias pesadillas y temores, como el futuro próximo para la humanidad en caso de aumentar, por ejemplo, el terrorismo del que habla Crimond y la constitución de un único partido. Crimond, además, se convertirá

en una figura satánica y atractiva al mismo tiempo, que como Julius King de *A Fairly Honourable Defeat* o Mischa Fox de *The Flight from the Enchanter,* inspira tanto terror como atracción, especialmente en las mujeres. Todos estos personajes diabólicos, que destruyen la felicidad de los demás, representan la oposición a las figuras del bien o aspirantes a santos.

La hermandad no está leyendo el libro durante el progreso del mismo. No saben a ciencia cierta qué se esconde tras de él. Esto produce un efecto de inverosimilitud, de poco realismo y de artificiosidad: El lector casi no confía en Crimond, el autor, pues apenas tiene contacto con la hermandad y éticamente no nos da confianza. Tuvo una aventura amorosa con la esposa de Duncan, Jean.

Aparece también la idea, que Crimond está tratando de reflejar en su libro, de que estamos en una época de rápidos cambios que va a traer un futuro, dominado por la ciencia, cargado de violencia y caos. Se repite a lo largo de la novela la idea de que la humanidad vive al borde del cambio más rápido en la historia del planeta, que estamos al final de la civilización donde podría aparecer un mundo incomprensible y totalmente diferente. Dice Crimond:

> Of course the whole universe will end one day. So(....)what´s the use of any thing?.[270]

Según A. S. Byatt hay un aspecto determinista en la acción al ser conducida por un hechicero o figura diabólica, representando, desde las primeras novelas, alguna conexión necesaria con los terrores de la historia y el poder político. Por ejemplo Mischa Fox en *The Flight from the Enchanter* y Julius en *A Fairly Honourable Defeat* son ambos sobrevivientes de los campos de concentración , que no sólo representan terror histórico-político sino también, como dijimos, un extraño magnetismo sexual a modo de Drácula que va unido a su poder. En esta novela el hechicero aparece bailando en falda escocesa y se le compara con Shiva, bello y destructor, que , por ejemplo seduce a Jean, casada con Duncan, dos veces.

7.2.10.2.- SENTIMIENTO DE CULPABILIDAD. MUNDO DE FANTASÍA

Ligado al pasado aparece el tema del resentimiento por no haber sabido perdonar a tiempo, tal es el caso de Gerard, líder del grupo, que no será capaz de perdonar a su padre por haber vendido al ser que quería con mayor intensidad, su loro Grey. Esto es narrado con gran emotividad y sentimentalismo y, aunque roza lo

dramático, hay momentos de gran realismo. Durante la fiesta en la universidad Gerard recibe la noticia de que su padre ha fallecido. Gerard, sabiendo el estado crítico en el que se encontraba su padre no debería haber ido a la fiesta y cuando su hermana le da la noticia telefónicamente adopta una postura fría e insensible al continuar en la fiesta diciendo a su hermana que no puede dejar a sus amigos.

Gerard se consuela con el velo de la ilusión o el egoísmo imaginándose que su padre no moriría aunque era consciente del hecho irrevocable de su muerte. En *The Fire and the Sun* aparece esta idea del escapismo a un mundo falso que no existe y que sirve de consuelo pero nos separa de la realidad:

> The soul must be saved entirely by the redirection of its energy away from selfish fantasy towards reality.[271]

Gerard, al responder a su hermana que no puede ir rápidamente está dentro de su fantasía egoísta.

Gerard sentía resentimiento consigo mismo, se sentía culpable de que su padre estaba muerto y él no le había dicho "te perdono" o "hace tiempo que te he perdonado". La culpa, el remordimiento y el arrepentimiento posterior es un tema común en muchos personajes. Esto es lo que Gerard piensa:

> I should have seen him more, he thought, oh if only I could see him now, even for a minute and hug him and kiss him and tell him how much I love him. How much I loved him(.....)There was so much to say, so much he ought to have said.[272]

Una circunstancia similar aparece en *The Green Knight* cuando Bellamy lamenta no haber visitado a su madre en Nueva Zelanda antes de morir.

7.2.10.3.- AMISTAD Y DOLOR POR LA MUERTE DE OTROS COMO ATENCIÓN HACIA LOS DEMÁS

Un aspecto positivo de la hermandad es que tiene un elevado concepto de la amistad, que saben conservar desde sus días en la universidad. Duncan escribe la siguiente carta a Gerard:

> I conclude that what really matters is friendship, not that overrated love business, but one´s close friends, the really close people who are one´s comforters and one´s judges.[273]

El tema del dolor producido por la pérdida o muerte de un ser querido se expresa con gran realismo y emotividad: La pena de Gerard por la muerte de su padre, el profundo dolor de Gerard y Rose por la muerte del hermano de ésta, Sinclair Curtland, y al mismo tiempo amante en un pasado de Gerard, el shock tan grande producido por la inesperada muerte de Jenkin. Incluso hay dolor a causa de la muerte de ciertos animales como el perro de Sinclair o la continua aflicción a causa de la pérdida en la infancia de Gerard de un loro llamado Grey, por el que sentía especial ternura.

Al igual que en *The Unicorn*, en esta novela también se habla sobre el dolor y el sufrimiento del mundo:

> (...)the whole creation groaneth and travaileth in pain together -*until now*.[274]

7.2.10.4.- AUTOCRÍTICA DE MURDOCH AL PLATONISMO

Gerard representa la honestidad, el decoro y la decencia de la clase media-alta. Fue marxista en un pasado pero ahora es partidario de una democracia socialista. En un principio parece el héroe de la novela pero poco a poco vamos apreciando ciertas debilidades.

A pesar de que Iris Murdoch es platónica la novela contiene una crítica al ineficaz platonismo representado por la figura de Gerard. Este, como otros personajes anteriores, ineficaces platonistas murdochianos, por ejemplo el cómico Rupert Foster de *A Fairly Honourable Defeat*, suponen el auto-retrato burlón de su autora. Gerard tiene las ideas confusas acerca de la virtud burguesa y aspira a subir demasiado alto. Lo mismo le ocurre a Rupert, teniendo ambos la misma vanidad personal y moral, aunque la comedia dirigida hacia Gerard no está tan claramente definida. Su rasgo de falsedad apenas es perceptible porque dice muchas cosas buenas. Pero comparado con Jenkin deja mucho que desear. Levquin señala la diferencia entre ambos a Gerard:

> Riderhood doesn't need to get anywhere, he walks the path, he exits where he is. Whereas you(....)were always dissolving yourself into righteous discontent, thrilled in your bowels by the idea of some high thing elsewhere. So it has gone on. You see yourself as a lonely climber, of course higher up than the other ones, you think you might leap out of yourself on to the submit, yet you know you can't, and being displeased with yourself both ways you go nowhere.[275]

El idealismo de Gerard aquí se considera como una falsificación romántica. Conduce a sueños y pensamientos acerca del bien que son tan bellos y interesantes que obstaculizan el alma en su eterno y progresivo peregrinaje. La carretera de Jenkin es una metáfora más adecuada para representar el progreso espiritual que la escalera de Gerard . Acerca de este tema se produce el siguiente diálogo entre ambos. Habla Jenkin en primer lugar:

> 'You think you are on a ladder going up, and you do go up'
> 'you think you're on a road going on and you *do* go on.'
> 'You can't by-pass where you are by an imaginary leap into the ideal.'[276]

Murdoch claramente localiza la virtud en la carretera y en el difícil camino mas bien que en la escalera y en el salto. La misma distinción tiene lugar mucho después en otro intercambio entre ambos. Habla Jenkin en primer lugar:

> 'Don't walk so fast Gerard. I'm just a practical chap, it's you who are religious. Yes, we keep telling each other, we do see life differently. I see it as a journey along a dark foggy road with a lot of other chaps. You see it as a solitary climb up a mountain, you don't believe you'll get to the top, but you feel that because you can *think* you've done it. That's the ideal that takes *you* all the way!'
> (.....)'I don't see one can *see* much above where one is, *up there* it just looks like death.'
> 'That's what *I'd* call a romantic myth.'[277]

Se aprecia claramente como Gerard simboliza la teoría idealista e inalcanzable y Jenkin la práctica realista con sus imperfecciones. Gerard, al igual que Max Lejour de *The Unicorn*, representa al hombre platónico que cae en una falsa mística ocasionada por él mismo. El hecho de anhelar lo bello y la perfección puede ocasionar un tipo de placer diferente al verdadero gozo. Jenkin:

> found equally alien the quasi-mystical, pseudo-mystical, Platonic perfectionism which was Gerard's substitute for religious belief.[278]

Jenkin critica ese platonismo exacerbado. E incluso se pregunta si no será un romanticismo negativo el suyo el quererse ir a Sudamérica a ayudar a los más pobres, al tener irremediablemente que pensar en ello.

Gerard después le dice:

> I believe in goodness, you believe in justice.[279]

La devoción a la idea de bondad puede suponer un impedimento para ser auténticamente justo.

Murdoch se hace una autocrítica a través de Gerard por el platonismo exacerbado de ambos. Gerard se da cuenta de que demasiado mirar 'arriba' o detenerse en demasiado teoricismo o idealismos hace que nos olvidemos de los demás y que pensemos en exceso en nosotros mismos. Gerard, al compararse con Jenkin piensa:

> Riderhood doesn´t need to get anywhere. He walks the path, he exists where he is(.....)Yes, thought Gerard, Jenkin always walked the path, with others, wholly engaged in wherever he happened to be, fully existing, fully real at every point, looking about him with friendly curiosity. Whereas I have always felt reality was elsewhere, exalted and indifferent and alone, upon some misty mountain peak which I, among the very few, could actually see, though of course never reach(....)while I enjoyed my superior vision, my conciousness of height and distance, the gulf below, the height above, and a sense of pleasurable unworthiness shared only by the elect- self-satisfied Platonism (.....) Now I feel, I *feel* at last alone - and the mountain and the mountain peak, that hanging on, that looking up, was it all an illusion? Can I live without thinking of myself, and of *it*, in just that way?(...)it´s too high, too far(...)I find I have no strength left(....) What I thought was the top of the mountain was a false summit after all -the summit is far higher up and hidden in cloud and as far as I´m concerned it might as well not exist, my endurance is at an end.[280]

La diferencia entre Jenkin y Gerard radica en que Jenkin vive con y para la sociedad, aceptando los fallos del ser humano. No es teórico pero actúa en el momento adecuado. Jenkin dice a Gerard:

> 'I feel I *live* in society, you don´t -I think you don´t *notice* it.'[281]

La sociabilidad de Jenkin y su diferencia con respecto a Gerard la vemos reflejada dentro de un pub:

> Yes, thought Gerard amid the deafening chatter, as he looked around in vain for somewhere to sit while Jenkin was exchanging pleasantries at the counter, this is what *he* likes and I don´t![282]

Se nos dice que tanto a Gerard como a Jenkin les gusta caminar pero mientas que Gerard camina empaquetado "en una gran capa de sus pensamientos", Jenkin camina a través un montón de pequeños acontecimientos o encuentros tales como árboles, escaparates, perros, coches etc. A primera vista pudiera parecer que Gerard,

con su oscura capa de introspección, es el mejor de ambos, al estar involucrado en un necesario tipo de examen de uno mismo. Pero a la luz de lo que Murdoch dice en *The Sovereigny of Good* acerca del valor limitado de tal introspección y lo que implica aquí acerca de los peligros de la ensoñación romántica, el interés en cosas fuera de uno mismo es indicativo de salud espiritual. Sólo el hombre más humilde puede estar más interesado en los perros y los árboles de lo que está en la cómoda, y a la vez disturbadora, capa de sus propios pensamientos. Jenkin vive en sociedad, Gerard no se da cuenta de ella.

> Jenkin was intensely aware of the reality of Gerard, Duncan, Rose etc (...)[283]

7.2.10.5.- DESMITIFICACIÓN DE CRISTO. SUSTITUCIÓN DE DIOS POR EL BIEN. LA FIGURA DEL SANTO

Jenkin, la figura santa de la novela, como la mayoría de las figuras santas de las novelas de Murdoch, no cree en el Dios tradicional pero considera que es necesario hacer buenas obras. De nuevo hay una sustitución de Dios por el Bien. El personaje santo siempre está disponible cuando alguien le necesita. Como en la mayoría de los personajes santos de Murdoch que ya no creen en Dios, Jenkin desea cambiar el concepto de la religión en algo que requiera un comportamiento moral adecuado o, en otras palabras, lo que Jenkin quiere retener de la religión es su estructura moral. Dice Jenkin:

> I think it matters what happens to religion, I don't mean supernatural beliefs of course. We must keep some sort of idea of deep moral structure.[284]

Esta idea aparece en su libro de filosofía moral *Metaphysics as a Guide to Morals:*

> High morality without religion is too abstract, high morality craves for religion.(....)the condition of being changed and made anew is a general religious idea(....)Religion is generally assumed to be in some sense moral.(....)Morality-religion believes in the reality of perfect good, and in the demand that good be victorious and evil destroyed.(.....) Religious belief or a secular equivalent may bring some light(.....) I attach, as I have been arguing, great importance to the concept of a transcendent good as an idea (properly interpreted) essential to both morality and religion(.....)We need a theology which can continue without God. Why not call such a reflection a form of moral philosophy?.[285]

Murdoch a través de Jenkin en esta novela lo que pretende es la desmitificación de Cristo como modelo a seguir en cuanto a su ejemplo de amor, pero sin el contenido

divino de resurrección y de salvador de los hombres. Así lo expone en *Metaphysics as a Guide to Morals*:

> Can the figure of Christ remain religiously significant without the old god-man mythology somehow understood? Can Christ, soon enough, become like Buddha, both real and mystical, but no longer the divine all-in-one man of traditional Christianity?(.....) So will the theologians invent new modes of speech, and will the churches fill with people who realise they do not need to believe in the supernatural?[286]

Al igual que Murdoch expone en *Metaphysics as a Guide to Morals* en cuanto a la dificultad de adherirse a la idea del Bien en un mundo que ya no cree en Dios, Gerard se plantea lo mismo:

> How sublime it all seems when one looks back, that moment when Plato's Good was married to the God of the psalms. But what an awful perilous mess it was too, philosophy versus magic, just like now. Only we haven 't got a genius to teach us a new way to think about goodness and the soul.[287]

7.2.10.6.- EL ARTISTA Y EL SANTO

En esta novela al igual que en la mayoría de Murdoch aparece el contraste entre el artista, Crimond, y el santo, Jenkin, si bien aquí el artista, además, es una figura diabólica. Crimond, al igual que Rozanov de *The Philosopher's Pupil*, es el artista que se ha aislado de los demás al querer hacer una gran obra sobre filosofía y ha descuidado a las personas que le apreciaban y querían. Como Rozanov es una persona absolutista en su comportamiento y también como él, tiene una gran capacidad para exponer sus ideas brillantemente y de una forma bella.

Ambos son artistas pero no buenas personas. Crimond, además, no pone en práctica sus ideas marxistas. Según Gerard,

> he doesn't really care about the oppressed.[288]

Esto hace pensar que su libro es un logro egoísta. Es anarquista, como Carel Fisher de *The Time of the Angels*, y tiene que ver con un adulterio, un pacto de suicidio, daños físicos y es indirectamente culpable de la muerte de Jenkin. Como dice Murdoch en *The Fire and the Sun*, un buen artista no tiene necesariamente que ser una buena persona.

Gerard se entera a grandes rasgos del contenido del libro:

> (....)the presocratic, Plato, Aristotle, Plotinus(....)and Eastern philosophy too- and that means morality, religion, art, it all comes in, there's a splendid chapter on Augustine, and he writes so well, it's funny and witty(....)[289]

Este es el ejemplo claro del artista cuya moral deja mucho que desear. La gran obra de Crimond es similar a los libros que han estado escribiendo durante gran parte de su vida otros intelectuales artistas en las novelas de Murdoch como Rupert de *A Fairly Honourable Defeat*, Rozanov de *The Philosopher's Pupil*, Max Lejour de *The Unicorn* y Marcus Vallar de *The Message to the Planet*. Sin embargo, finalmente estos autores se sienten incapaces de expresar todos sus pensamientos.

Por contraste, Jenkin, el personaje aspirante a santo de la novela, es el considerado con menos éxito dentro del el grupo. Sabemos que se conforma fácilmente con pequeñas cosas:

> (....)easily pleased by small treats(.....) he lives in decent simplifications.[290]

Jenkin, al igual que Hugo o Jake al final de la novela, ambos de *Under the Net*, se siente feliz viviendo con pequeños detalles

No aspira a mucho pero vive el día a día integrado con los que están a su alrededor y trata de ayudarles dentro de sus posibilidades. Levquist, su antiguo tutor de Oxford, dirá de él:

> Riderhood doesn't need to get anywhere. He walks the path, he exits where he is.[291]

Esta cita es importante pues refleja la poca ambición de Jenkin en cuanto a trazarse objetivos muy altos. Él simplemente vive el día a día haciendo obras buenas por los demás.

Se dice también de Jenkin que odia las mentiras y los lios y que está "intensely aware of the reality". Y precisamente estas son las virtudes que Murdoch destaca en el ser humano: percibir la realidad que hay fuera de nosotros y evitar el engaño y la mentira. Como Tallis de *A Fairly Honourable Defeat* es un hombre de pocas palabras. Cuando le manda a Duncan una tarjeta postal simplemente le dice:

Be well. Love, Jenkin.[292]

Como Tallis, Jenkin también tiene una casa simple, sin muchos muebles y ornamentos y carece de televisión, que Stuart, el aspirante a santo de *The Good Apprentice*, critica.

> Jenkin lived mainly in the kitchen(.....)Jenkin's house was(.....)minimally and randomly furnished, and often felt to Gerard cheerless and somehow empty(.....)Now there was supper to think of, and what was on the radio (he had no television) and Gerard to think of, always an interesting subject.[293]

Al principio de la segunda parte, al describir la casa de Jenkin, sabemos que éste vivía, al igual que Tallis de *A Fairly Honourable Defeat,* en la cocina, pero, a diferencia de éste,

> The room was, like everything in Jenkin's house, very neat and clean.[294]

Pero al igual que la de Tallis, "rather sparse and bare".[295] Los personajes santos se caracterizan por la simplicidad de ornamentación y mobiliario en sus casas. La habitación de Hugo de *Under the Net*, se describe en los mismos términos. A Jenkin, además no le gusta la televisión, ni a Stuart Cuno, tecnología que no aporta nada para humanizar al individuo real puesto que en ese momento no tenemos al objeto en sí. Esta misma idea Murdoch la expresa en *Metaphysics as a Guide to Morals:*

> Television can show us beautiful and fascinating things,distant landscapes and works of art, detailed pictures of animals and revealing close-ups of human faces, but it can also commit terrible crimes against the visible world. I am inclined to think that it blunts our general sense of colour and light and reduces rather than enhances our ability to see the detail of our surroundings. It is an instance, and indeed an image of parable, of how the packaged services of increasingly perfect technology reduce our ability and image for ourselves.[296]

Estos personajes de bondad, sin admitir ciertas creencias religiosas como la fé en Dios, la otra vida o la resurrección de Cristo ni tampoco los rituales cristianos, no la descartan del todo en el sentido de que puede ayudar a reflexionar y ser un camino de perfeccionismo moral. Esta es también la visión de Iris Murdoch

El carácter sencillo, social, práctico y no místico de Jenkin se refleja en que prefiere irse al pub con Gull para conocerle mejor que ir a la iglesia. Le dice a Gull:

> Let's not go to church. We could go to the pub. There's one in the village.[297]

Es significativo que cuando los demás no tenían problemas, Jenkin apenas era perceptible pues hablaba poco y era menos ingenioso que otros pero muchos le alabarán, como su antiguo tutor, Levquist, y hasta el diabólico de la novela, Crimond. Casi todos los personajes santos de las novelas de Murdoch son parcos en palabra. Jenkin prefiere que sea su amigo Gerard el que hable. Éste es el que habla mientras que Jenkin es el que actúa. Tallis de *A Fairly Honourable Defeat* tampoco tiene facilidad de palabra.

Esto nos recuerda al Moisés bíblico, personaje santo enviado por Dios para liberar al pueblo de Israel de Egipto, al que su hermano Aarón ayudará para expresar el mensaje de Dios a las grandes multitudes, mientras que Moisés será el encargado de producir el milagro, a través de Dios, de que las aguas del mar se separen para que los israelitas, esclavos del pueblo egipcio, puedan huir y liberarse de la esclavitud.

Podemos apreciar un paralelismo entre el proceso gradual de reconocimiento de bondad e importancia en Jenkin por parte de los personajes de la novela y el lector. Ambos, poco a poco iremos captando sus virtudes y, especialmente después de su muerte, reconocemos en él a alguien que simboliza a Jesucristo muriendo para que los demás sean mejores.

Este reconocimiento de la figura santa es diferente en otras novelas. Por ejemplo, en *The Good Apprentice*, vemos que hay algo en Stuart Cuno sorprendente y diferente, por ejemplo la transfiguración de Midge durante el trayecto desde Seegard hasta Londres.

Jenkin se diferencia de las otras figuras santas en que él no sufre, sólo muere, y éste es un elemento nuevo que Murdoch aporta. Sin embargo, vemos el sufrimiento de Anne de *Nuns and Soldiers* y como Stuart Cuno de *The Good Apprentice* asocia el sufrimiento con los campos de concentración y con la figura de Cristo. Incluso Tallis, de *A Fairly Honourable Defeat* sufre, aunque apenas lo manifiesta, por la pérdida de su esposa a la que tanto ama.

Como Jesucristo le dice a Anne Cavidge de *Nuns and Soldiers*, la cuestión no es el sufrimiento sino el amor. La disposición de Jenkin para ayudar es la expresión del amor: Es como el buen samaritano de la Biblia u hombre práctico al que Stuart Cuno de *The Good Apprentice* hace referencia.

7.2.10.7.- LA TEOLOGÍA DE LA LIBERACIÓN Y EL UTILITARISMO

Jenkin pertenece a lo que podríamos llamar la teología de la liberación y así lo expone:

> I want to be where people are really suffering and not just pretending to. I want to join the degrees of humanity, the bottom people, I want to be really poor. I've got to stop thinking I'm a bourgeois intellectual.[298]

Esta idea de ir en contra de la burguesía acomodada es la única que comparte con Crimond, el cual, a su vez, es por el único miembro de la hermandad por el que siente un aprecio y respeto especial. Aunque no se plantea mucho a que religión pertenece, una vez que Jenkin ha muerto,

> Gerard(....)had decided that since Jenkin had latterly appeared to be something of a fellow traveller of the Christian faith, the solemn words of the Prayer book so sober and so beautiful, should bid him farewell.[299]

Para poner más en práctica sus obras buenas Jenkin decide irse a África o Sudamérica aunque desgraciadamente esto será imposible, pues cuando intenta frenar el duelo que va a tener lugar entre Duncan y Crimond recibirá la bala que iba destinada para Crimond. Este deseaba su propia muerte.

Las referencias a la teología de la liberación son indicaciones justificativas de la moralidad política que Murdoch ve como relevante para nuestro tiempo. Tanto Jenkin como Stuart Cuno no se conforman con estar haciendo el bien en la sociedad en la que viven. Ahí se sienten cómodos y quieren encontrar un nuevo lugar entre extraños. Murdoch en esta novela nos sugiere, y de ahí su carácter político, que para aliviar el dolor de los demás y ayudarles, se debe actuar a mayor escala con la ayuda de un movimiento organizado y con algún contenido espiritual religioso; la toma de conciencia política es necesaria para ser un individuo con una moral correcta.

Gerard y los demás han renunciado a la moral marxista puesto que ya no tienen fe en ella pero Jenkin honestamente no puede negar la justicia de la manifestación de Crimond y siendo en el fondo un utilitarista no puede renunciar a ciertos aspectos del marxismo y admite que éste se preocupa acerca del sufrimiento, la pobreza y la injusticia, y lo conecta con la teología de la liberación de la iglesia católica en Latinoamérica:

Suddenly people begin to feel that nothing matters except human misery.[300]

Pero no puede aceptarlo en su totalidad ya que para él dista de ser una filosofía moral. Le dice a Gerard sobre el marxismo:

If it could only liberate into being moral philosophy.[301]

Quizás su insatisfacción radica en la separación de medios y fines característico del clásico credo marxista. Jenkin finalmente confía en el utilitarismo:

Utilitarism is the only philosophy that lasts.[302]

Con esto Jenkin implica la prioridad dada por los utilitaristas al bien público sobre el bien privado. Ya que otra forma de colaborar a la mayor felicidad posible para el mayor número de gente en el mundo es preocuparse por el sufrimiento y la injusticia, Jenkin decide irse a Sudamérica ya que el cultivo del bien privado, para sus amigos, le ha empezado a parecer un lujo. Gerard resume muy acertadamente esta idea cuando le dice que él cree en la bondad pero que Jenkin en lo que cree es en la justicia. La preocupación de Gerard con respecto a la bondad parece ser una lujosa auto-indulgencia y Crimond critica esto cuando habla de "the old dreamy self-satisfied morality." Jenkin, sin embargo, cuando hace el bien no piensa que es él quien lo realiza.

Gerard no busca el cambio sino hacer permanentes sus inquietudes de democracia y el concepto de amistad entre los miembros del grupo; Crimond, por el contrario, quiere un cambio total, rompiendo todas las estructuras vigentes. Jenkin ve la necesidad de un cambio tanto a nivel personal como social. Socialmente, reemplazando estructuras sociales injustas por otras más compasivas. Si sólo hay un cambio social y no personal tanto el que explota como la víctima meramente cambiarán de lugar. Entonces Jenkin ve que no sólo se necesita una ruptura de las estructuras sociales externas sino una ruptura interna en las estructuras que dan seguridad y comodidad a nuestro yo. Sólo así se puede conseguir una sociedad justa. Por esto mismo decide marcharse.

Las referencias a la teología de la liberación son indicativas de la moral política que Murdoch considera pertinente para nuestro tiempo. Algunas figuras santas como Jenkin, Stuart Cuno y Anne Cavidge consideran insuficiente purificar su vida haciendo el menor daño y siendo buenos desde el cómodo lugar donde viven y quieren trabajar

para la sociedad, en general, con gente extraña, desconocida. Para Suguna Ramanathan, Jenkin es como un Stuart Cuno desarrollado y más maduro. Esto refleja un cambio de lo personal a lo político, hacer el bien con la ayuda de un movimiento organizado.

7.2.10.8.- LA CONTINGENCIA DEL MUNDO. IDEA DE DESTINO

Vemos como Jenkin adquiere importancia cuando otros están en apuro y requieren su ayuda y es significativo que por esa misma razón esto le conduzca a su muerte. Hay una serie de casualidades construyendo un destino fatal. Tamar tras abortar acude a Jenkin para contarle lo sucedido, razón por la que Jenkin se encuentra en casa cuando Jean le llama por teléfono para que pueda ir a casa de Crimond a frenar el duelo entre éste y su esposo Duncan. Tras anunciarle Jean del peligro en que se encontraba su marido, Duncan, y acudir a casa de Crimond para resolver este problema, Jean fortuitamente le enviará hacia la muerte cuando al disparar Duncan, Jenkin se interpone entre Crimond y Duncan.

Simbólicamente el destino parece que hace que sea él, el bueno, el que muera, y no otro. La muerte de Jenkin produjo un efecto positivo pues con ella Crimond empezará a cambiar en parte.

El accidente de la muerte de Jenkin demuestra la convicción de Murdoch de que el azar gobierna la existencia humana. Finalmente Murdoch nos habla de la necesidad de la permanencia moral por encima de todas las ideologías.

7.2.10.9.- EL SANTO COMO PERSONIFICACIÓN DE JESUCRISTO

Jenkin actúa como el Cristo-salvador de Duncan en el sentido de que si Jenkin no hubiera aparecido Duncan, que pensaba que la pistola no estaba cargada, habría matado a Crimond y se le habría acusado de asesinato y, tras ser descubierta la relación entre Jean y Crimond, Duncan habría ido a la cárcel al haber asesinado a Crimond por celos. Por otro lado Jenkin es el Cristo salvador de Crimond, que era el que debería haber muerto.

Por otro lado Jenkin es el símbolo de Cristo en el sentido de que todos los personajes dicen, una y otra vez que Jenkin murió por ellos, por ejemplo Jean, al liberarle de Crimond, ya que ahora éste ha cambiado:

He died for me.[303]

Duncan se pregunta:

> Why did Jenkin have to die? Crimond had offered himself as victim to Duncan but Duncan had killed Jenkin. So Jenkin died as a substitute, as a surrogate, he had to die so that Crimond could live.[304]

Todas estas frases nos recuerdan al Cristo-Jenkin que muere para que los otros una vez perdonados y expiados vivan. Y curiosamente tras este acontecimiento tiene lugar la Semana Santa donde el padre Mc Alister dice:

> We believe it was for us He hung and suffered there.[305]

Ese "He", se aplica conjuntamente a Cristo y a Jenkin. Tanto el trato de la muerte de Jenkin como la de William Eastcote de *The Philosopher's Pupil* es la versión de Murdoch de la expiación.

En este proceso de mostrarnos a Jenkin cercano a Cristo Murdoch nos está sugiriendo cuestiones sobre la responsabilidad. La muerte de Jenkin es una evidencia del mal en el mundo, en este caso personificado en la figura de Crimond. El reconocer la responsabilidad de uno por tal mal, la implicación de uno en la red de las relaciones humanas reconociendo que ningún hombre está aislado y que unos dependemos de otros, es un factor que hay que tener siempre presente dada su importancia. A pesar de que a veces las cosas suceden por pura casualidad y unas originan otras sin querer, dada la contingencia del mundo, el hombre es responsable de sus actos.

Por otro lado el egoísmo de los demás se asocia con su muerte en el sentido de que, aunque es un hecho independiente, cada uno de los personajes lo aborda dentro de su fantasía egoísta. El yo aparece como centro para relacionarlo con su muerte

Jenkin comenta a Gerard que

> we are all sunk in the illusions of egoism(...)[306]

y que hay que ser objetivos no haciendo juicios sobre los demás:

> I think we shouldn't wonder so much(....)sometimes we try to think in too much detail about other's people lives. Other people's conciousness can be so

unlike our own. One learns that.[307]

7.2.10.10.- LA PÉRDIDA DE LA FE EN LOS PERSONAJES RELIGIOSOS. ADMIRACIÓN HACIA LA FIGURA DE JESUCRISTO.

Otra persona de la novela relacionado con la religión de forma directa es el padre McAlister, que , al igual que el padre Jacoby de *The Philosophers Pupil*, son figuras un tanto excéntricas que aceptan una forma universal de varias doctrinas. Son sacerdotes anglicanos que han perdido la fe, no mantienen o apoyan la doctrina tradicional y están abiertos a puntos de la religión alternativos; es decir, combinan el dogma de varios grupos religiosos en una época en que las creencias están cambiando. La aceptación de varias doctrinas le viene al padre McAlister de su origen familiar donde

> His father had been a High Anglican cleryman, his mother a devout Methodist(....)His God was that of his father, but his Christ was that of his mother. He spoke the dignified and beautiful language of a reticent spirituality, but he breathed the fire of instant salvation.[308]

Al padre McAlister se le plantea un conflicto moral debido a sus dudas religiosas y al poder mágico que ejerce a través del sacerdocio:

> He had by now ceased to believed in God or in the divinity of Christ, but he believed in prayer, in Christ as a mystical Saviour, and in the magical power which had been entrusted to him when he was ordained a priest, a power to save souls and raise the fallen(.....)When she(Tamar) proclaimed disbelief he explained faith, when she said she hated God he spoke of Christ(.....)when she rejected Christ´s divinity he preached Christ´s power to save(.....)Had she not come to believe in magic?.[309]

Aquí se estable un conflicto moral en el sacerdote pues anima a Tamar a creer en lo que él no cree, al igual que ocurre a otros personajes sacerdotes como en *Henry and Cato*. Tamar, a través de MacAlister se confirma y bautiza:

> The rites of baptism and confirmation took place on the same day(....)Immediately after the ceremony she took communion. The magic, for which she was now ready, exerted its power.[310]

Gideon piensa de Alister:

> He´s certainly a wizard.[311]

Moy de *The Green Knight* también asocia la religión con la magia.

> (.....)he was a liar(....)a line of falsity ran all the way through him and tainted what he did. He said to himself, I don't believe in God or the Divinity of Christ or the life Everlasting but I continually say so, I have to. Why? In order to carry on with the life which I have chosen and which I love. The power which I derive from my Christ is debased by its passage through me. It reaches me as love, it leaves me as magic. That's why I make *serious mistakes*(....)the priest felt(....)a sense of security and peace. Behind doubt there was truth, and behind the doubt that doubted that truth there was truth(....)He was a sinner but he *knew* that his Redeemer lived.[312]

En este texto aparece el contraste entre la teoría, donde el Padre McAlister es ateo y tiene dudas de fe, y la práctica, donde se comporta como si fuera creyente.

De iguales características conflictivas es el siguiente texto. Mientras el sacerdote en cuestión celebra la pasión de Cristo en la Eucaristía no cree en Dios pero sí en Cristo como ejemplo a seguir, al igual que los personajes aspirantes a santos como Anne Cavidge de *Nuns and Soldiers*, Jenkin Riderhood de esta novela, o, por implicación, la misma Murdoch. Lo que diferencia a estos últimos con respecto al padre MacAlister es que ni piensan que Cristo les va a salvar ni piensan que tengan un poder especial parecido a la magia, cosa que él se ha llegado a creer :

> He prayed, he worshipped, he postrated himself, he felt himself to be vehicle of a power and a grace which was given; not his own: But his terrible truth was never quite clarified, and that lack of final clarification troubled him on Good Friday as at no other time. This mysterious Absolute was what, during those awful three hours as he enacted the death of his Lord, he had somehow to convey to the kneeling men and women who would see- not what he saw, but something else- which was their business and God's business- only there was no God.[313]

Sin embargo también pensaba que

> Nothing can separate me from the love of Christ.[314]

El Padre McAlister inculca a Tamar el hábito de la oración como vía moral. Esto, al menos, es positivo.

> she was able to pray. The priest had talked much to her about prayer, how it was simply a quietness, an attentive waiting, a space made for the presence of God.[315]

Y a través de los ritos, aunque falsos, Tamar se sintió aliviada. Como Anne de *Nuns and Soldiers*, Tamar:

> desired to be washed and to be whiter than snow.[316]

7.2.10.11.- LOS PELIGROS DEL PODER EN LA RELIGIÓN

La relación del padre McAlister con Tamar se puede contrastar con la de Jenkin. Jenkin le decía, (al igual que el padre Brendan de *Henry and Cato* con respecto a Cato), que no podía hacer nada por ella pero le ofrecía su amor para protegerla. El padre Mc Alister, por el contrario, guiado por su ego, bajo el disfraz de su Salvador, se dispone a liberarla de su culpa y tormento. El resultado es una nueva Tamar centrada en ella misma y en sus deseos y que rechaza a su desafortunada madre tan despiadadamente como al principio sucumbía a ella con resignación. Según Suguna Ramanathan el exorcismo del padre McAlister sobre Tamar en forma de asesoramiento psicológico o magia le ha dejado finalmente peor que al principio. (Ya vimos en *A Severed Head* los efectos negativos del psicoanálisis, que Murdoch critica).

Comparto la opinión de Ramanathan desde un punto de vista moral pero no socio-cultural pues finalmente conseguirá, a pesar de abandonar a su madre, que la financien los estudios en la universidad para no quedarse en el analfabetismo de su madre. El Padre MacAlister se pregunta si en lugar de haberla liberado hacia Cristo la ha dirigido hacia un poder egoísta e interesado.

La diferencia entre el modo de actuar de Jenkin y McAlister radica en el estado de corazón o conciencia en ambos. Debemos ser conscientes de las limitaciones de cada uno y no ir contracorriente. Dentro de Jenkin hay limpieza y pureza de corazón y no concienciación o apego a uno mismo. Uno debe ayudar si puede, si no lo debe dejar y la mejor ayuda es la práctica y no la emotiva. Considerarse a sí mismo como el Salvador o como instrumento del Salvador, es caminar sobre terreno peligroso. Por el contrario Jenkin destaca por su humildad. Ve la necesidad de aliviar el dolor pero sin interferir. Es más objetivo que otros y no se mete en líos.

El padre McAlister tratará de ayudar a Tamar al preguntarle por sus problemas. Al enterarse McAlister de que está embarazada y que su hijo será ilegítimo al igual que ella lo es, no obstante le aconseja que no aborte y que siga adelante. Pero finalmente abortará y regresará de nuevo a McAlister en busca de alivio y perdón al sentirse totalmente destrozada por lo que ha hecho. El padre le consolará y le dirá que abra su

corazón a Jesucristo. Pero su charla de "accepting Christ as her Savior" le parece a Tamar

> like the gabble of a witch doctor.[317]

Aún así será bautizada y confirmada. Aceptará la creencia de que la religión puede ayudarla porque le ofrece una cura mágica. Se sentirá atraída por la religión porque la asocia erróneamente no con la fe sino con lo mágico. Hay que decir que su abuela habia tenido ciertas dotes de hechicera y de ahí que ella ahora relacione todo lo que le puede producir algún cambio con la magia. Tamar así se sentirá liberada del sentido de culpa por haber perdido a su hijo.

Desgraciadamente la afirmación de Tamar de su yo encierra, según K.Ch. Bove un deseo de poder, y el padre McAlister se preguntará:

> Have I liberated her not into Christ , but into selfish uncaring power?.[318]

El descubrimiento del yo de uno, para Murdoch, no es una forma de amor o bondad y Tamar ha utilizado lo mágico en la religión para conseguir una salvación falsa y equivocada.

7.2.10.12.- LA RELIGIÓN COMO REFORMADORA MORAL. COMPONENTE ESTÉTICO-MÍTICO DE LA RELIGIÓN

El padre McAlister, aunque ha perdido su fe, como otras figuras religiosas de Murdoch, por ejemplo el padre Bernard de *The Philosopher's Pupil*, respeta la idea de Jesucristo como figura mística y modelo a seguir, y por lo tanto luchará por salvar a Tamar, si bien no su alma, al menos su moral, induciéndola hacia una creencia cristiana. Stuart Cuno, de *The Good Apprentice*, también persigue la idea de una religión sin Dios y está obsesionado con la idea de una religión basada en la bondad o el bien y en la espiritualidad, sin la creencia sobrenatural que acompaña al cristianismo.

Tamar confiesa a Jenkin que en lo único que cree es en lo mágico:

> I don't care whether God exits or who Christ was. Perhaps I just believe in magic.[319]

Se dice que Tamar

> (....)did not believe in God or a supernatural world and Father McAlister, who did not believe in them either, had not troubled her with these fictions. What he had(.....)intended to give her was an indelible impression of Christ as Saviour (.....)She prayed(.....)which turned evil suffering into good suffering.[320]

El padre McAlister piensa:

> Only love, his or Christ's, his and Christ's could have rescued her from that inferno of guilt and fear.[321]

Vemos, por un lado, el valor moral de la religión a través de la oración para hacer desaparecer los malos pensamientos y, por otro, la idea de ponerse en manos de la figura de Jesucristo a través de su amor para que él pueda salvar al hombre, a pesar de no creer ni en su divinidad ni en Dios. Otro ejemplo en que la oración es positiva para sentirse mejor tras una reflexión aparece cuando se nos narra sobre McAlister que

> He knelt down and prayed for some time. After that he felt better.[322]

De todas formas este Cristo es diferente, como vimos, al Cristo de *Nuns and Soldiers*, donde el Cristo que se le aparece a Anne es un Cristo que no puede salvar a nadie y que nos transmite la idea de que sólo nosotros a través de nuestros buenos actos nos podremos salvar.

Esta misma idea de Cristo como salvador aparece cuando este sacerdote le dice a Tamar que busque a

> Christ crucified and Christ risen. Christ saves -that is the reality in our lives. I want you, whatever our trouble may be, to turn to Jesus, to the living Christ, who is more real to us than God, closer to us than God, closer to us than ourselves-(....)I want you to know that you have a Saviour to whom *nothing is impossible*. You need love.[323]

Vemos el carácter salvador de Jesucristo aunque los personajes no crean en su divinidad, pues esta idea la consideran como pura magia. Pero a Tamar esta idea al menos le sirve para intentar cambiar. Esta idea aparece en la filosofía moral de Murdoch en la que expone la base moral producida en el hombre con creencias religiosas:

> Religious belief may be a stronger motive to good conduct than non-religious idealism.[324]

Aparece también en la novela la idea cristiana del temor de Dios:

(....)but the fear of Lord is the beginning of wisdom.[325]

Hay otras referencias bíblicas, como las bienaventuranzas, que van contra el poder, el orgullo y el materialismo:

(.....)The lord is not with them, the Lord is with the poor.[326]

Dentro de la iglesia, en las paredes, también aparecen citas bíblicas como la de "pedid y se os dará".

Ask, and it shall be given to you; seek, and ye shall find; knock and it shall be opened unto you. Matthew 7.7.[327]

Las imágenes religiosas aparecen una y otra vez en las mentes de muchos de los personajes de la novela. Lily, asocia el sufrimiento con Jesucristo:

Jesus, slowly tortured to death by crucifixion(...)[328]

Hay una crítica a la confesión católica. El padre McAlister:

was sadly aware of that much of his work in the confessional (and he was a popular confessor) consisted in relieving the minds of hardened sinners who departed cheerfully to sin again. At least they came back.[329]

Aparece una crítica al cristianismo en cuanto a su carácter masoquista:

Masochism has always been one of the charms of Christianity, said Gerard.[330]

7.2.10.13.- CONFLICTO ENTRE LAS FUERZAS DEL BIEN Y LAS DEL MAL

Como en otras novelas aparecen conflictos o contradicciones entre el bien y el mal. Gulliver se plantea el dar su abrigo a un vagabundo:

Unless he handed over his coat he would meet with every misfortune(.....) I won´t give it to him, he thougth(....) I like this coat, it´s my coat, why should I give it(....) I wish I hadn´t thought of giving my coat(....) Gulliver wished that he had given the man his coat,(.....) had been able to enact a good action spontaneously (....).[331]

Otra idea que la hermandad defiende excepto Crimond es la de defender al

individuo como tal; pero contra esto Crimond piensa que no vale la pena defenderle puesto que opina que no tenemos ningún valor:

> The bourgeois individual won't survive this tornado(...) He knows he's a fiction(.....) we are trash, we deserve nothing not even whipping, of course we are in pain, we are living through our own dissolution.[332]

Al igual que Marcus Fisher de *The Message to the Planet*, tiene una idea existencialista y pesimista del mundo.

7.2.10.14.- LAS FUERZAS DEL MAL DE NUESTRO INCONSCIENTE: EL CONCEPTO DE LA 'MÁQUINA'

Gerard, al igual que Gertrude de *Nuns and soldiers* quiere retener a Anne, quiere retener a Jenkin. Los dos actúan movidos por su egoísmo. Gerard piensa:

> I must keep him safe, I must keep him here, I must not let him go away. How am I to be sure he will not go away? I must simply tell him that I need him, I must make a pact with him, he must be made to promise to stay with me.[333]

Aparece la idea de Simone Weil en *Echar Raíces* (trad. inglesa *Need for Roots*) de que para llegar a ser santo hacen falta raíces. Tanto Lily como Gulliver han tenido infancias infelices y están a falta de amor. Dice Lily de sus padres:

> I never loved them. They never loved me.[334]

Y de Gulliver se dice que

> (.....) could not help feeling pleased that other people were in a mess too.[335]

Otra idea que aparece en esta novela, producto de la filosofía moral de Murdoch es la referente a nuestro inconsciente, que está lleno de egoísmos, deseos de caer en la tentación del mal o en el pecado y de miedo a la muerte. Esto responde al concepto de 'la máquina' que Murdoch ha tomado de Freud. En una ocasión cuando Gerard

> wrapped in the great dark cloak of his thoughts,[336]

es decir, encerrado en sí mismo, como de costumbre, recuerda una historia que le habían narrado acerca de cómo se pescaba en algunas islas del sur y de cómo llamaban a los enormes peces que aparecían en la red "sea monsters", recuerda que Jenkin lo asocia

con "the unconscious mind":

> The creatures, as they found themselves confined and being removed from their element, began a ferocious and fantastic thresing about, a malestrom of terror and force, a flailing of great tails, a flashing of great eyes and jaws. They also began to attack to each other, making the sea red with their blood. When Gerard told the story later to Jenkin he spontaneously used it as an image of the unconscious mind. Later he wondered why the comparison had seemed apt. Surely *his* unconscious was full of quiet peaceful fish?(....)Perhaps the flailing monsters were the monsters of jealousy. Gerard was much given to jealousy, a sin with which he struggled and which he meticulously concealed.[337]

Murdoch, basándose en las ideas de Freud aunque criticando sus limitaciones dice:

> The 'unconscious mind' is a deep abode of ambiguous images. Freud's treatment of these may be narrowed by his lack of consideration of the deeply moral nature of soul activity(.....)In practice psychoanalitical therapy(....)cannot avoid being involved in moral judgement(...)It is the soul that is being treated. The notion that the soul can, in its travail, become the analysand of an authoritative science contibutes to an atmosphere wherein people resolutely ignore moral and religious aspects of their *experience*. It has become unfashionable, even among theologians and moralists, to refer to such experience(.....)When we say that 'religion is disappearing' part of what is disappearing is both the occurrence of certain experiences, and(.....)to lend them moral or religious meaning.[338]

Murdoch critica el hecho de que la ciencia se haga cargo de asuntos morales. Y que resulte anticuado que no sean los teólogos o moralistas los que se hagan cargo de estos problemas del alma. Esto se ve claramente reflejado, como vimos, en el psicoanalista Palmer Anderson de *A Severed Head*, al que Murdoch ridiculiza.

Hablando sobre nuestro egoísmo personal Crimond, al igual que Julius King de *A Fairly Honourable Defeat*, y en parte la misma Murdoch, dice una gran verdad, a pesar de su malicia:

> The individual cannot overcome egoism, only society can aspire to do that.[339]

Crimond invita a los demás a reflexionar en las causas reales de lo que va mal en el mundo y acusa a Gerard de pensar que él y su grupo se van a salvar simplemente por conocer la idea del bien y por creer que la realidad siempre es buena:

> You live on books and conversation and mutual admiration and drink (.....) and sentimental ideas of virtue. You have no energy, you are lazy people. The real heroes of our time are those who are brave enough to let go of the old dreamy self-centred, self-satisfied morality (....) what's the use of a soul, that gilded idol of selfishness? (.....) the people of this planet are like you (.....) *they* must be saved, the hungry sheep look up and are not feed.[340]

Este argumento de Crimond es muy poderoso y revela cierta validez. El sostiene la idea de una sociedad utópica en la que se tiene en cuenta un potencial humano más alto. Sin embargo él no hace nada práctico para solucionar los problemas que teóricamente sabe que existen. Por el contrario menosprecia al ser humano y opta por el terrorismo.

Políticamente hay una confrontación entre los miembros de la hermandad que ahora defienden una democracia parlamentaria occidental y el individualismo liberal o el valor del individuo, y el pensamiento de Crimond que continúa siendo marxista. Jenkin, sin embargo, a diferencia de Gerard y Duncan, había permanecido como miembro del Partido Laborista. Piensa que hay una violencia invisible bajo las estructuras sociales presentes:

> One way of life rests upon violence and invites it.[341]

7.2.10.15.- NUEVA ACTITUD EN LA ATENCIÓN A LOS DEMÁS.

En esta novela Murdoch parece querer dar un paso más en cuanto al modo de prestar atención a los demás, o al menos eso es lo que refleja a través de Jenkin. Aunque siempre nos ha dicho en sus escritos que tenemos que olvidarnos de nuestro yo para servir a los demás, Jenkin no cree que el ego tenga que desaparecer sino que hay que utilizarlo en favor de los demás y no pensar demasiado en él. Le dice a Gerard:

> Why destroy the healthy ego? It does a job.[342]

Esto responde a una nueva interpretación del yo que considero más acorde y realista con respecto a nuestra vida. Gerard esta siempre hablando acerca de destruir su yo mientras que Jenkin se sentía bastante cómodo con el suyo, nunca se preocupaba demasiado y esperaba mejorar sus cualidades.

La respuesta no está tanto en liquidar el yo como en alterar la calidad de la conciencia a través de una debida atención al individuo. Gerard no presta atención ni a

Violet ni a su hija Tamar sino que sus consejos están basados más en su necesidad de jugar el papel de guía que en comprender el infierno en el que están.

Esto se puede contrastar con la actitud de Jenkin hacia Tamar cuando ésta, después de abortar, acude desesperadamente a él. Jenkin la escucha con gran atención y se da cuenta de su infierno:

> In the few minutes she had been with him Jenkin had seen into the hell she spoke of, and although he spoke of helping her he did not see any way in which it would be possible. He wished he could take away her consciousness so that all this pain would cease(.....)'Tamar(....)I´m going to help you(.....)'.[343]

Después le prepara una cama, le deja un pijama y le da una botella de agua caliente para calentarse.

Vemos aquí que, a diferencia de la actitud de Gerard, Jenkin se da cuenta de que lo importante es pensar, reflexionar antes de actuar y después tratar de ayudar. Esto mismo dice Murdoch en *The Sovereignty of Good*. Además vemos también que hay gran honestidad en Jenkin al reconocer la casi imposibilidad de poder ayudarle, y antes de dar soluciones concretas para que Tamar valore su persona prefiere tan sólo decir "I´ll help you". Vemos también que Jenkin extiende su amor para atender y ver a Tamar. Tal atención es parte de la ayuda limitada que puede darle.

Jenkin no trata de ir a buscar el concepto trascendente del bien fuera de la tierra, como si quedara muy lejos y fuera inalcanzable y misterioso, al igual que pensaba Gerard, sino que piensa que se encuentra aquí y que se puede 'ver' en el contacto con los demás. Esta idea queda expresada al final de su libro *Metaphysics as a Guide to Morals*. De esta forma Murdoch critica su platonismo exacerbado y concluye con la idea de que el bien trascendente aparece en la realidad de nuestro prójimo cuando descubrimos la riqueza de su persona, cuando amamos desinteresadamente. Para Murdoch transcendemos cuando rompemos el velo de nuestro egoísmo para amar a los demás:

> Such experience of the reality of good (...) is a discovery of something independent of us,(....)Good is also something clearly seen and indubitably discovered in our ordinary unmysterious experience of transcendence, the progressive illuminating and inspiring discovery of *other*, the positive *experience* of truth(...).[344]

Esta idea se puede contrastar con la que expresó en 1970 en el segundo capítulo

de *The Sovereignty of Good,* "On 'God' and 'Good'", donde el Bien aparece como más difícil de alcanzar, de experimentar y como no visible:

> The Good itself is not visible(.....)While it seems proper to represent the Good as a centre or focus of attention, yet it cannot quite be thought of as a 'visible' one in that it cannot be experienced or represented or defined.[345]

Sin embargo en el tercer y último capítulo del mismo libro, "The Sovereignty of Good Over Other Concepts", dice que aunque

> there are perhaps in the case of every human being insuperable psychological barriers to goodness (.....)it is difficult to look at the sun,(.....) I think there is a place both inside and outside religion for a sort of contemplation of the Good (.....) an attention which is (.....) an attempt to look right away from self towards a distant transcendent perfection.[346]

Esto implica que aunque Murdoch se muestra pesimista con respecto a que el ser humano vea el bien, no obstante se puede contemplar en la distancia y uno puede acercarse a él cuando dedica su tiempo a actividades que requieren atención externa; tal es el caso de Jenkin, que siguió estudios literarios y lingüísticos y después enseñó griego, latín, francés y español, y más tarde historia. Como Murdoch nos dice en *The Sovereignty of Good,* cualquier actividad del intelecto, y pone como ejemplo el estudio de las lenguas, es una actividad moral pues mientras que aprendemos estamos volcados al exterior prestando atención y no somos conscientes de nosotros.

7.2.11.- *THE MESSAGE TO THE PLANET* (1989)

Con *The Message to the Planet* Murdoch continúa con su reflexión sobre la religión y la importancia de ser bueno. La novela es una meditación sobre Jesucristo al igual que las anteriores que son objeto de este capítulo. Hay sin embargo una diferencia en este aspecto : en las anteriores novelas el significado de Cristo resaltaba por el amor desinteresado e inconsciente hacia los demás como en los representantes de Cristo: Stuart y Jenkin. En esta novela, sin embargo, Murdoch explora el predicamento del hombre que se encamina a poseer cualidades de divinidad.

Este hombre, Marcus Vallar, ya desde joven era superdotado, matemático, pintor y filósofo, conoce así gran parte del los saberes humanos. El mismo descubrió una fórmula matemática y después se marchó a California donde se unió a un grupo religioso. Más tarde se marcha al lejano oriente donde quiere descubrir un principio para el universo y la conciencia humana. Su amigo Ludens, interesado en sus ideas,

consigue traerlo al lecho de Patrick, que yace en estado de coma. Patrick es un hombre irlandés supersticioso, que cree que su estado se debe a la maldición de Vallar sobre él en el pasado. La recuperación de Patrick otorga a Vallar su reputación como sanador y figura religiosa y sagrada, pero su egoísta hija Irina cree que está loco y lo encierra en un sanatorio, adonde se acercará la multitud con fe en él para que les transmita su saber.

7.2.11.1.- FASCINACIÓN Y TEMOR HACIA LOS ARTISTAS DIABÓLICOS

Observamos un parecido entre el comportamiento de Marcus Vallar y el de Mischa Fox de *The Flight from the Enchanter* en el sentido de que ambos eran peligrosos pero había también algo de infantil e inocente en ellos. Su amigo Ludens dice de Marcus:

> Actually although I agree that Marcus was dangerous there was also something naive and childish about him, as if he meant no harm.[347]

También se dice de él con respecto a sus amigos que

> engineered quarrels wherein denounced them(...)insulted them(....)causing serious damage(...).[348]

De la misma forma, aunque se dice de Mischa, el también diabólico protagonista de *The Flight from the Enchanter*, que es un hombre

> capable of enormous cruelty,[349]

le vemos, por otro lado, llorando por ciertos animales.

Estos dos personajes a su vez son similares a David Crimond de *The Book and the Brotherhood* en cuanto a que son intelectuales diabólicos. Se dice además de Marcus que

> he did not drink or smoke, never talk about sex or about women(....) nor was he interested in politics (.....) or gossip or "news".(....)he had an unobtrusive, unselfconscious, air of superiority(....)Men who met him were usually fascinated, often captivated,(...)women,(...)sometimes inclined to fall in love with him.[350]

En su aspecto de ejercer fascinación y atracción hacia las mujeres es similar a David Crimond. Los tres inspiran temor y atracción. la diferencia entre Marcus y los

otros dos radica, como veremos, que en Marcus se producirá un cambio hacia el bien llegando hasta lo divino, pues Vallar posee cualidades que rozan la santidad como su capacidad y voluntad de sufrimiento pero no en los otros dos, que sólo destacan en lo intelectual.

A Vallar también se le puede comparar con Hannah de *The Unicorn* en el sentido de que todos están pendientes de él para ver como reacciona y de la misma forma que algunos pensaban que Hannah estaba loca, lo mismo piensan de Vallar. De la misma forma que los que estaban alrededor de Hannah parecían sus esclavos y estar como atrapados por sus necesidades como Denis, Violet etc., Ludens, Patrick e Irina parecen ser los esclavos de Vallar. Irina, no pudiendo soportar más la situación de estar pendiente de su padre, que para ella es un enfermo mental, le dice a Ludens:

> I´m just trapped and caged - and you won´t get me out, you´re just in the cage too! Now you´ll say it´s nice to be in the cage together(....)but I want so much to get out(...)[351]

Aquí vemos dos diferentes actitudes, la de Ludens, que al igual que Denis de *The Unicorn,* son los fieles seguidores y quieren de verdad respectivamente a Vallar y a Hannah, y la postura egoísta de Irina, que está harta de cuidar de su padre y lo que quiere es independizarse con un rico pretendiente, de quien está secretamente enamorada mientras que por otro está haciendo falsas ilusiones a Ludens, que se ha enamorado de ella. Además, cuando a Marcus le encierran en el sanatorio, de la misma forma que las personas que trabajaban para Hannah iban uniformadas, aquí también. Se comenta que

> It´s all very austere, like a monastery, [352]

recordándonos también esta sobriedad a Imber Court en *The Bell.* Este ambiente de opresión da también un carácter gótico a la novela.

Desde un principio sabemos que

> he despised computers(.....)and never mentioned money(.....)He abominated television.[353]

siendo este un dato que nos aporta que hay algo de moralidad en él pues Murdoch suele retratar a sus personajes buenos como Stuart Cuno de *The Good Apprentice* con un distanciamiento con respecto a la tecnología. Murdoch, ademas en *Metaphysics as a Guide to Morals* critica la proliferación de ciertas imágenes que aparecen por la

televisión como nocivas para nuestra moral.

7.2.11.2.- IMPOSIBILIDAD DE ENCONTRAR LA ESENCIA DE LA EXISTENCIA EN ESTE MUNDO.

Vallar está buscando una fórmula que explicará la vida. El pensamiento filosófico de Murdoch queda expresado en el diálogo entre Vallar y Ludens, en el que Vallar dice:

> 'You think there's some great further philosophical step, some ultimate move, some ultimate *place*. But(....)we can't get there, human beings can't get there, you can't leap over your own shadow. (.....)It may be that all that striving was nothing, and that finding out that it was nothing was the point'.[354]

Y después continúa diciendo casi como un presagio de su muerte:

> I must now rest(.....)and enter an empty space where I must wait for guidance.[355]

Si Vallar encuentra esa fórmula antes de su muerte, se la lleva con él a la tumba pues no lo expresa nunca claramente o si la encontró parece ser pesimista dado que muere después.

Lo que Vallar como filósofo está tratando de encontrar, y que finalmente no sabemos si lo encontró, aparece reflejado en el pensamiento de Murdoch en su libro *Metaphysics as a Guide to Morals* cuando dice:

> The philosopher tends to think that there are deep foundations, there *must* be a source, a cause, a radical reality. But if he cannot credibly explain or describe this he might as well do without it. We no longer think things are named by God.[356]

7.2.11.3.- LOS LÍMITES ENTRE LO HUMANO Y LO DIVINO

A Vallar se le compara con un sacerdote pues parecía que su misión al mostrarse a la gente era la de predicar:

> Marcus's 'showings' ocurred with a sober regularity, as if they were daily tasks of a priestly kind like the saying of a liturgy(....)new pilgrims(....)still turned up.[357]

Todos estaban de acuerdo en que Marcus era

> *a fearful egoist, the biggest egoist* they had ever met. But they had also agreed that he was a colossal human being whom they were fortunate indeed to know.[358]

Tiene, además, extraños poderes: si maldice a la gente, ésta muere, si les toca pueden volver a la vida. Algunos se plantean si es un demente o un hombre divino. ¿Responde esto quizás a fenómenos paranormales o de fuerza de la mente? ¿O realmente es un hombre elegido por Dios para que haga milagros? Murdoch nos deja el camino abierto para que el lector lo interprete a su modo. Su hija piensa que es un enfermo mental y le ingresa en un sanatorio. Sin embargo su amigo Ludens sabe que no está loco y confía en sus descubrimientos metafísicos aunque no cree en su carácter divino o capacidad para hacer milagros. Los medios de comunicación también le persiguen.

Marcus, unos cuantos años mayor que Ludens, era un gran matemático que despreciaba los ordenadores. Era un genio pués además aprendió filosofía, pintura y unos cuantos idiomas. Se dice de él que

> he had to be king or nothing.[359]

En este sentido ya desde muy al principio de la novela le podemos empezar a comparar con la figura de Jesucristo como rey de los judíos. Casualmente Marcus también era judío. Por otro lado se le describe como un hombre con

> large long grey eyes which could express some almost supernatural degree of attention(.....)he was credited with hypnotic powers. (.....) his features(....) to be expressive of some universal, more than human, charm(.....) his utterance was emphatic and precise.[360]

Aunque de origen judío había nacido en Suiza y se habia educado en Inglaterra y en una sociedad políglota hablando fluidamente varias lenguas europeas.

Otra prueba de la espiritualidad o del carácter sagrado que se le atribuye a Vallar es que un grupo de gente que dicen pertenecer a la congregación "New Age" quieren ver a Vallar, al que llaman 'Healer':

> (...)we are not hippies, we are Seekers. We want to see the Healer.[361]

Marcus es un hombre excéntrico, un genio que no está loco aunque algunos lo crean así. Se le describe diciendo que posee

> a natural force,(.....)magical powers(.....) miraculous sort of powers.[362]

Su hija Irina le llevará a un centro de salud ubicado en un tranquilo pueblo, a lo cual Ludens, su fiel discípulo, en un principio se opondrá. Quedará la duda abierta respecto a si realmente resucitó a su amigo Patrick o lo sanó y si cuando llegó a su lecho estaba ya muerto. ¿Responde esto a fenómenos paranormales, de fuerza de la mente o a la mano divina que produjo este milagro por medio de Vallar? o ¿era Vallar un ser con características divinas? Murdoch nos deja el camino abierto para que cada lector lo interprete a su modo.

Vallar se siente reticente a escribir y Ludens le compara con Platón, el cual

> was suspicious of writing.[363]

También se le puede comparar con Jesucristo, pues éste tampoco nos dejó ningún escrito, pero

> Plato did actually write. Besides, Ludens had evidence that Marcus could write and had written.[364]

Volviendo al estado en el que se encuentra Vallar, nos podemos preguntar si es un hombre sano pero con poderes, un loco con poderes, un hombre sano sin poderes pero algo excéntrico y neurótico o como cuarta posibilidad un hombre mentalmente enfermo y sin poderes. Marzillian trata de dar una razón no milagrosa o de naturaleza divina con respecto al estado de Vallar y su capacidad para curar diciendo que hay

> techniques of meditation(.....)associated with an extensión of normal powers-in other cases the gift may seem more like a physical endowment such as an ability to heal or alleviate certain ailments. Persons so endowed often attract other people, not only by their usefulness, but by a kind of psychosomatic magnetism. This "aura" may not be associated with the religious attributes of holiness, though a consciousness of such a condition may well make its bearer feel himself a man apart.[365]

Un rasgo característico de Marcus es que no expresa apenas ni opiniones ni

sentimientos. Solo escucha y ve lo que sucede a su alrededor.

Uno de los seguidores de Vallar comenta:

> It´s like going to church!(.....)It does you good, you can feel it![366]

Llegado un punto el complejo hospitalario se convierte en un espectáculo, en una feria, según el doctor Terence Bland, donde incluso han instalado puestos de helados y limonada, creando esto una situación cargada de humor e ironía, pues en el fondo el humor se hace negro ya que Vallar parece como un animal de zoológico expuesto al público. Hasta una antigua asistente de Vallar con sentido del humor dice:

> I´m really shocked; they´ll be charging admission next ![367]

Como en el caso de Mischa Fox de *The Flight from the Enchanter,* que es como un dios para algunos, la gente es la que se crea sus propios mitos o dioses para consolarse, y esto es lo que ocurre también con Vallar.

El mismo Vallar le dice a Ludens que no está loco y que cree que lo que le ocurrió con Patrick fue como un signo,

> *as if (*.....)a higher power had for a moment violently shaken me, as a warning (.....)warning me to change, to find a new way, *the* way-[368]

y que al conocer a la niña Fanny le ocurrió algo similar, como si hubiera recibido un mensaje divino.

En cuanto al significado que el propio Vallar da al hecho de haber curado a Patrick, él no cree que lo resucitara pero, y por fin apreciamos sus sentimientos, dirá:

> I felt as if I streak of lightning had come from above and past through my body and on deep into the earth, and I felt as if I had become some quite other kind of being-[369]

Vallar atendía a las multitudes y pensaba que les podía hacer mucho bien. Sobre esto comentaba a Ludens:

> One has to be empty yet attentive, that ought to come naturally.[370]

Ya hemos visto que la idea de 'ver' y de estar atento con respecto a los demás Murdoch la toma de Simone Weil y aparece en todos sus libros de filosofía moral.

Vallar aprendió diversas materias como matemáticas, pintura e idiomas. Después se interesó por la filosofía y, en un esfuerzo por liberarse de las ataduras que le distraían de su trabajo, Vallar

> engineered quarrels wherein he denounced his friends.[371]

En este sentido sus intenciones eran similares a las de Robert Rozanov de *The Philosopher's Pupil*, el cual no quería distracciones que le alejaran de su gran trabajo. Después también sabemos que Vallar marchó hacia California, donde se unió a un grupo religioso con técnicas de meditación y extraordinarios logros mediante la fuerza de la mente. En este sentido Marcus Vallar es similar a James Arrowby de *The Sea, The Sea*, el cual tenía poderes de concentración que degeneraron en lo mágico.

Dos de los amigos a quien Vallar denunció, el ex-sacerdote Gildas Herne y el poeta Patrick Fenman fueron dañados por las acciones de Vallar. Gildas había sido un sacerdote, y cuando Marcus le comentó que debía dejar el sacerdocio, ya que carecía de la fe que profesaba, Gildas así lo hizo. Patrick, supersticioso y convencido de que Marcus le había maldecido durante una disputa, creyó que moriría debido a la maldición, y finalmente llegó a sumergirse en un estado de coma. En un esfuerzo por salvar a Patrick, y también porque él estaba interesado en la visión de Vallar, el historiador Alfred Ludens buscará a Marcus y le pedirá que retire la maldición. Marcus sanará a Patrick y le dirá, recordando con sus palabras a las de Jesucristo:

> Patrick, it's Marcus(.....)I command you to get well.[372]

Para ejercer su cura, Marcus

> eased himself down so that he was partly lying on Patrick.[373]

La recuperación de Patrick creará en Marcus una reputación como sanador, y Ludens le anima a que formule sus pensamientos y los escriba, pero la hija de Marcus, Irina, cree que su padre no tiene ningún mensaje que dar:

> You are encouraging him, you're making him feel he's a great man with a message and it's do or die. Whereas really he's a helpless solitarian person with a thoroughly confused mind.[374]

Aunque Irina lleva a su padre al sanatorio de Bellmain, su estatus como figura religiosa continúa creciendo. Mucha gente irá en busca de sus poderes especialmente la congregación llamada "The Stone People". El doctor Marzillian, que formula una idea coherente sobre los poderes y las habilidades de Marcus declara:

> It´s seems that he wants to solve a philosophical problem about the nature of human consciousness. He also envisages some duty or enactment which is to benefit mankind.[375]

Como vemos, aquí aparece uno de los mensajes al planeta que parece querer darnos Marcus.

Al principio Marcus acepta su papel permitiendo que la gente le vaya a ver para que así él pueda aconsejarles pero después encontrará la presión de ser un salvador para la humanidad enormemente difícil y dirá a sus discípulos que no puede ayudarlos. La actitud de los seguidores de Vallar tras enterarse de su negativa a ayudarles es similar a la reacción de los judíos contra Cristo cuando estos pensaron que no era el salvador que esperaban. En Bellmain la gente se unió contra Vallar, le criticó e incluso le apedreó.

7.211.4.- LOS PELIGROS DEL PODER EN LA RELIGIÓN

El error de Vallar radica en que la gente cree que tiene propiedades divinas y él a su vez se da cuenta de su poder y de su gran influencia sobre la gente, lo que le motiva a jugar al papel de hombre divino. En sus discursos a la gente Marcus disfruta del poder que ejerce sobre los demás, que le han convertido casi en un Dios. Cuando consigue salvar a Pat comenta:

> (.....)It is as if a higher power had for a moment violently shaken me as a warning.[376]

Puede que realmente sanara al moribundo Patrick (Pat). Esta posibilidad queda abierta. Pero después se da cuenta de sus limitaciones y encuentra gran presión en tener que ser un salvador para la humanidad, lo que se le hace terriblemente difícil y se da cuenta de que no puede continuar con ese papel y exclama:

> I must find my own way to the pit, to the dark place- and not, when I seem to know so little, seem to live like a god.[377]

Vallar se dará cuenta de su poder y de que la gente le seguirá animando para que continúe con su papel de hombre sagrado. Marcus entonces empezará a comprender el agrado que le produce el ejercer ese poder con respecto a los demás. Por ejemplo su hija Irina comentará:

> Dad loved it.[378]

Durante este periodo se da cuenta de sus limitaciones humanas y confiesa a la multitud que él no es adecuado ni se merece esa adoración o reverencia y que por lo tanto no puede, aunque lo deseó, ser un salvador. Esto le sirvió para olvidarse del sufrimiento. La gente entonces se enfurecerá, le rechazará y le lanzará piedras como a Jesucristo. Queda abierta la posibilidad acerca de si Marcus poseía características divinas o de si tenía poderes sobrenaturales pero es cierto lo que Ludens cree sobre él al comentar:

> I think you can give people something real, some spiritual thing, some peace.[379]

Murdoch nos quiere resaltar la parte humana de Cristo y la mentira de su parte divina, advirtiendo al mismo tiempo acerca de los peligros de imitar lo que parecía la parte divina de Cristo, que concluyen en egoísmo personal y egocentrismo.

Esta visión de espiritualidad como agente seductor que puede degenerar en una forma peligrosa de magia, como el sanar, es un tópico o leit motif pues ya ha aparecido en otras novelas. Por ejemplo en *The Sea, The Sea,* los poderes paranormales de James Arrowy le alejan de su mejora moral. Varios personajes en *The Message to the Planet* hablan sobre esta posibilidad. El doctor Marzillian también se refiere a él como si hablara de un mago:

> He wanted to be a good magician. He had discovered that he had magical powers, paranormal powers as people say. But is there such a thing? What mortal can have such power and not be corrupted ? (.....)Having conjured up and used these powers, let the demons out(.....)and having then opted for- let us say for the moment something higher- he might be overwhelmed by forces which were still his own, but now alien and hostile.[380]

Según Gildas Herne, el sacerdote que luego dejó esta profesión,

> He´s a lost soul. He is sunk in the magic into which religion degenerates, what he wants is a spiritual power which has nothing to do with goodness.[381]

Incluso Ludens, después de la muerte de Marcus, llega a decir que fue

> destroyed by his own magic.[382]

Pero el doctor Marzillian da una explicación más moderada a Ludens de los poderes de Marcus

> our friend was an exceptional man, possessed of an outstanding intellect, and also surrounded by, indeed full of, forces which he did not entirely understand.[383]

Esto responde sin lugar a dudas a la definición que Murdoch da en *The Sovereignty of Good* acerca de nuestra naturaleza:

> What we really are seems much more like an obscure system of energy out of which choices and visible acts of will emerge at interwals in ways which are often unclear.[384]

Sabemos por su hija Irina que visitó los campos de concentración de los judíos y que:

> he wants to fall into awful dephts of suffering and degradation and die a terrible and famous death(....).[385]

Pero cuando uno sufre la terrible injusticia de los campos de concentración a manos de los nazis es muy dificil ser bueno. El mismo Vallar dice a Ludens:

> You want(.....)love(.....)I cannot give it(...).[386]

Sin embargo al final Ludens dice:

> He was certainly able to love.[387]

y esto queda reflejado en su muerte como reflejo de su abnegación, de la pérdida de su poder.

7.2.11.5.- LA EXPERIENCIA DEL SUFRIMIENTO AUTÉNTICO

Sólo se puede saltar hacia lo divino a través de la experiencia del sufrimiento auténtico. Vallar dice a Ludens:

> All right everyone suffers. But sometimes a thought, an *experience* can rise up, as if it were breaking the surface, breaking the waves like a fish leaping into the air, into another dimension.[388]

Con esta bella imagen del pez que pasa a otra dimensión al pasar del agua al aire, imagen que ya apareció en *The Unicorn* con el salmón que sufre también este cambio, Murdoch nos confirma el aspecto del sufrimiento para rozar la santidad y llegar a la verdad.

Según Suguna Ramanathan en *Iris Murdoch. Figures of the Good,* la bondad, cuando se ocupa del problema del sufrimiento, se transforma en santidad. Comenzando con Anne en *Nuns and Soldiers* y Stuart en *The Good Apprentice* , la santidad, llevando el nombre de Cristo, se asocia con el sufrimiento de los judíos en la segunda guerra mundial. Anne, al hablar a Cristo, confunde su sufrimiento con las torturas practicadas a los judíos en los campos de concentración y Stuart claramente dice que él asocia a Cristo con las trenzas de pelo cortadas que aparecen en el museo de Auschwitz, es decir, con uno de los peores sufrimientos de los seres humanos a manos de otros seres humanos, dentro de la historia de la humanidad.

El exterminio deliberado de seis millones de personas proporciona una imagen del peor mal que la actuación humana puede alcanzar. Lo absurdo de ese sufrimiento se compara con el sufrimiento sin sentido de Jesucristo. Su sufrimiento pasivo e inocente en la cruz se relaciona con el impotente e inocente sufrimiento de los judíos que murieron en los campos de concentración. El hecho de que las imágenes del Holocausto persigan a Marcus, aunque él no sufrió directamente, sugiere que está intentando comprender e identificarse con ello, con

> that terrible silence of the great mayority who travelled dumb from the railway station to the gas-chambers.[389]

7.2.11.6.- PERSONIFICACIÓN DE CRISTO EN ALGUNOS ASPECTOS DE VALLAR

Ya vimos que se decía de Vallar que tenía que ser rey o nada, en similitud con Cristo como rey de los judíos y, al igual que Jesucristo, era, también, judío. Además se le describe en términos que sobrepasan lo puramente humano al aludir a sus ojos que podían expresar un grado de atención casi sobrenatural y al decir que poseía un encanto

más que humano. De la misma forma que Cristo decía 'Dejad que los niños se acerquen a mí', Fanny Amherst, una niña, quería tocarlo y él no se opone.

Al igual que a Jesucristo, a Vallar le consideraban como farsante, charlatán y blasfemo:

> Articles hostiles to Marcus naturally appeared too, denouncing him as a charlatan or a blasphemer.[390]

Con respecto a esto, Ludens piensa que

> (.....)no wonder he´s in trouble, after all people misunderstood Jesus too![391]

Entre Vallar y Patrick se establece a veces una relación como entre la de Cristo y un apóstol.

Cuando Vallar comenta a Patrick que ya no va a atender a sus devotos, éste, a modo de apóstol con respecto a su maestro le contesta:

> That shall be as you will, sir. [392]

Esto nos recuerda a la conocida cita de 'Hágase tu voluntad' que nosotros como discípulos expresamos con respecto a nuestro padre y maestro Dios.

Hay una alusión en la novela en la que Ludens se comporta como un discípulo de Vallar al que después defrauda por no prestarle la suficiente atención, de la misma forma que San Pedro se quedó dormido olvidándose de Jesucristo, al que se llevaron para crucificarlo, y cuando San Pedro se despertó éste ya no estaba. Al igual que San Pedro, Ludens se sentirá culpable por este descuido:

> I should have stayed with him, now I feel cut off, I feel I let him down, I feel like St. Peter.[393]

También observamos como a Vallar le lanzaron piedras de la misma forma que lo hicieron con Jesucristo.

Hablando de la brevedad de la vida Vallar dice:

> Human life is short, we don´t exit all that much. A pale brief flicker in the dark.[394]

Jesucristo también sabía que su vida iba a ser corta. Referencias similares aparecen en *The Time of the Angels.*

Toda la novela está llena de referencias religiosas comparando a Vallar con acontecimientos relacionados con la figura de Jesucristo. Hay similitudes entre la última cena de Cristo y la cena de Vallar en compañía de sus amigos antes de morir. Por otro lado se hace referencia a cuando Cristo visitó a sus discípulos, que es como si el espíritu santo posara sobre sus cabezas. La cara de Marcus estaba iluminada y

> Marcus sat at the head of the table(.....)There was some bread on the table(.....)then Marcus´s hands with their pale skin and long fingers. Franca automatically thinking of Christ at Emmaus, banished the image or rather stored it.[395]

Patrick pensaba que Vallar era como un ser que tenía características de Dios porque podía comprender todo, pero después le verá más bien como:

> a victim(.....)Like Christ on the cross all for nothing, like if Christ was just an ordinary man, a good man but full of sins as every man is, and a deceived man, who was wonderful but not as wonderful as he thought.[396]

A lo que Ludens contesta:

> One must try to be good just for nothing.[397]

En este sentido esta frase recuerda a Tallis de *A Fairly Honourable Defeat*, el cual era una figura bondadosa, casi santa, sin recibir nada a cambio.

Por otro lado Patrick piensa sobre Vallar que

> He was a good man, then I thought he was a saint, now I don´t know, maybe he´s some kind of magician.[398]

Marcus reflexionando dirá:

> '-there are things which I somehow abandoned- like abandoning children, like abandoning sheep- in the wilderness - (.....) and I must find my own way to the pit, to the dark place - and not, when I know so little, seem to live like a god'.[399]

La relación de esta cita con la figura de Cristo es muy cercana, las referencias a las ovejas y al desierto preparan el camino para "the dark place", alusión y declaración reiterada de Jesucristo acerca de su camino necesario hacia la oscuridad y Jerusalén. Esto aparece en las citas bíblicas de San Marcos 8:31-3; 9:31-32; 10:32-34.

Vallar dice que para alcanzar la más profunda búsqueda

> (....)at a certain point one is compelled to develop a conception of insight or pure thinking, which is not recognisably "moral", which simulates, or is, the rising up of a man into the divine, as if one were being *driven* into the godhead.[400]

A través de la muerte de Vallar Murdoch da un paso más allá del bien hacia lo santo y sobrehumano. De la misma forma que Jesucristo murió por los hombres, Patrick identifica a Vallar con un mártir:

> I feel(....)that he died for me, instead of me, he took my illness when he took back the curse into himself. The devil that came out of me went into him. When he saved my life he condemned himself to death, he is for me Christ crucified(....)He was the meaning of my life.[401]

Para Colin, perteneciente al grupo religioso Stone People, pacifista y seguidor de Vallar, su muerte fue como un acto simbólico como sucedió con Jesucristo, reflejando una experiencia total de muerte por el sufrimiento de los demás y en el caso de Vallar especialmente por el sufrimiento de los judíos.

Para la niña y seguidora de Vallar, Fanny Amherst, su muerte fue para la salvación de la humanidad:

> 'At first I could not understand but, I know now that it was for salvation'.[402]

En cuanto al significado de la muerte de Vallar, para el judío Daniel Most, su muerte tuvo que ver con el inconcebible sufrimiento que tuvieron que padecer los judíos en el Holocausto y concluye diciendo que

> We shall revere him as one who faithfully and fully lived out his role of prophet and martyr.[403]

Desde un punto de vista religioso, la muerte de Vallar podría ser interpretada como la doctrina de la Expiación al igual que Cristo que murió por nosotros, siendo

primero inocente y pasando después a ser culpable y condenado a muerte. El sufrimiento y la muerte de Cristo, se puede identificar con el sufrimiento y la muerte de Vallar. Marcus, al igual que Cristo, pierde todo el poder que tiene mediante su muerte.

Para el Padre O'Harte, Vallar fue quizás un hombre santo ya que él fue testigo de sus poderes espirituales cuando vio que sanó a Patrick; fue como un regalo divino. Vallar para él fue un gran ser místico. Le compara con la figura de Jesucristo al decir:

> In his mode of death he signalled his identification with the sufferings of his people and through them with the sufferings of all creation. Christ was admired for his miraculous powers, but chose instead the helpless humility of death. Marcus's *imitatio Christi*, if we may reverently attach the phrase to him, offered in sacrifice both the satisfaction of a great intellect, and the spiritual happiness of a holy healer(.....)being conscious, in his meditation upon the destiny of his people, of the suffering and the sin of the whole world; and that consciousness destroyed him. He died at midsummer so as graciously to mediate his death to those he left behind.[404]

Y para el Doctor. P.L. Chang Ku, Vallar tenía un secreto para la humanidad. Dice que él tiene la otra mitad y que

> When these two formulae are united a new age of the world will begin, including the ultimate spiritual union of East and West. *A god must die*.[405]

La necesidad de querer identificarse con la muerte es importante puesto que nadie puede ser inocente mientras que el sufrimiento exista y, por lo tanto, todos debemos de ser responsables para mitigar ese sufrimiento.

Marcus quizás muere debido a que había jugado su papel como un dios omnipotente y después, al crearse en él un sentimiento de culpabilidad, su sufrimiento a modo de automartirio termina con él pues sólo con la muerte podrá encontrar la verdad.

Para la feminista y amiga de Franca, Maise Tether, su muerte

> *has* meaning and is not just an ugly senseless accident. Perhaps he was a magician who, forswearing his magical powers, chose Goodness, and was destroyed by his own magic - as he foresaw and expected. What a great man, and a holy man.[406]

7.2.11.7.- EL MENSAJE AL PLANETA

Parece ser como si la muerte de Marcus fuera un mensaje para nuestro planeta. Un día de verano, cuando sus seguidores esperaban que haría un gran milagro, aparece muerto en el suelo de la cocina con su cabeza cerca de la puerta abierta del horno de gas. La relación de este hecho con las cámaras de gas donde metieron a los judíos es evidente pero la causa de su muerte es ambigua, no queda clara puesto que en la cocina aparece un papel donde declara que muere por propia voluntad pero no por su propia mano. Por otro lado el estado de su cara quita la posibilidad de haber muerto por inhalación de gas. El médico declara que la causa fue un paro cardiaco. Cabe la posibilidad de que la obsesión tan grande que tenía por vivir la experiencia de los judíos le trajera la muerte. O que el mismo hecho de encontrar la verdad que estaba buscando, al ser pesimista, le produjera su muerte. De aquí se puede extraer uno de los mensajes centrales de la novela: la capacidad del hombre santo para identificarse con el sufrimiento de tal forma que deja de existir y se convierte en lo que contempla.

Según su hija Irina,

> Perhaps Dad can do people good in some strange way, anyhow there´s faith healing, that´s real.[407]

Murdoch quiere lanzar al planeta el mensaje del peligro de que se produzca un caos moral y una tecnología deshumanizada, para asesinar al hombre, que no permita el ayudar a los demás y, por el contrario, sólo consiga sufrimiento a través del mal, como por ejemplo la masacre de los judíos.

Otro mensaje al planeta que Murdoch trata de exponernos en su novela, es el que confirma el vacío espiritual que Murdoch cree que existe en el mundo principalmente debido a nuestro sentido de contingencia y de no tener un objetivo por el que luchar, dado el deseo por parte de los seguidores de Marcus de aceptarle como una víctima vicaria convirtiéndole en la esperanza que necesitan. Debido a la ausencia de espiritualidad un gran número de personas trata de que surja una nueva. Esto nos recuerda a la respuesta dada por el Padre Jacoby en *The Philsopher 's Pupil* cuando expresa que la gente debe

> hung on(....)until religion can change itself into something we can believe in.[408]

El mismo Marcus había expresado la necesidad de una visión diferente de Dios:

> Well -perhaps we need a new god- not a maimed monster- as any human must become- We need after the Holocaust, a God that is no god.[409]

El judío Most se da cuenta de la importancia de aferrarse a la fe:

> Nothing could be more important to this planet than preserving the name of God, we must not abandon it, it is entrusted to us in this age, to carry it onward through the darkeness.[410]

Esta oscuridad significa la ausencia de fe en el mundo actual.

Todo esto es parte del mensaje de Murdoch, su advertencia al planeta del caos espiritual. Ella ha afirmado que uno de sus miedos es despertase y encontrar un mundo donde la moral haya desaparecido.

Un tema recurrente en la novela, siendo además uno de los mensajes al planeta, es la accidentalidad de nuestra existencia y la configuración de nuestras vidas como producto de una serie de acciones casuales, que han acaecido por medio del azar, dando así forma a la brevedad de nuestra existencia. Marzillian hablará a Ludens sobre:

> the black contingent grief which underlies all human existence.[411]

Marzillian, a pesar de su frialdad y deshumanización conoce muy bien la contingencia del mundo en que vivimos.

Y Ludens, al reflexionar sobre la muerte de Marcus se echará la culpa a sí mismo de no haber actuado de otra manera cuidando más de él para haber evitado su muerte.

> If he had not got to the ceremony(.....)he might have saved Marcus´s life(.....)I oughtn´t to have been away so long, I ought to have watched him *continuosly*. I might have woken in the night, I might have smelt the gas.(.....).If we´d been living in an ordinary house and I was working (.....)it couldn´t have happened.[412]

Ludens también medita con amargura sobre la accidentalidad de cada ser, desde el momento de nuestro nacimiento, expresando su dolor cuando supo que Vallar ya no existía:

> The frightful contingent unreality of his being made him feel sick.[413]

Pat también reflexionará sobre la accidentalidad de nuestra vida y perderá parte de su fe tras la muerte de Vallar:

> There is no meaning. It´s just death. It´s what we´re feeling now that´s the truth. It´s all accidental after all, we´re accidental, perhaps there is nothing higher, and no difference in the end between his death and that of a fox.[414]

Iris Murdoch expresa estas ideas en su libro de filosofía moral *Metaphysics as a Guide to Morals:*

> A proper understanding of contingency apprehends chance and its horrors, not as fate, but as an aspect of death, of the frailty and unreality of the ego and the emptiness of worldly desires.[415]

En este mismo libro de Irish Murdoch aparece la idea que Vallar lleva buscando durante años como filósofo y que su discípulo Ludens quiere que su maestro le transmita:

> The philosopher tends to think that there are deep foundations, there *must* be a source, a cause, a radical reality. But if he cannot credibly explain or describe this he might as well do without it. [416]

Uno de los mensajes de la novela se basa en la idea de que en un mundo donde no puede comprenderse todo y donde el hombre se ve inundado por el caos y lo accidental, el mundo puede cambiar para mejor gracias a la ayuda de hombres con espiritualidad y en cierto sentido religiosos. Ludens, Fanny, e incluso el ex-sacerdote Gildas han cambiado; no son al final lo que eran al principio, sino que algo se ha despertado en ellos. Esta es la esperanza del mensaje, que aunque no hay un plan claro de redención, gracias a las personas que son capaces de amar hay esperanza. Patrick al reflexionar sobre nuestra existencia dice que:

> (....)If it´s human things it´s all accident, maybe good comes, maybe bad, maybe nothing.[417]

Aparte de la contingencia del mundo en el que vivimos Murdoch nos da a entender que sólo podemos comprender a medias el mundo en el que vivimos. Pero no hay un caos completo pues hay hombres con inquietudes religiosas que nos traen un mensaje de esperanza y cambio con buenas acciones y una base moral, tal es el caso de Ludens o de Gildas.

Alfred Ludens, que realmente no creyó que Marcus tuviera poderes paranormales, se convenció de que el genio de Marcus podría transmitir un mensaje de comprensión universal después de escuchar una cinta donde aparecía la voz de Marcus expresándose en una lengua irreconocible:

> Perhaps he discovered it after all(....) the formula, the *message to the planet*, the universal understanding.[418]

Porque el sufrimiento es

> a universal condition(....) a sort of language which we all experience but whose meaning lies beyond us,[419]

Ludens siente que el sufrimiento de Marcus puede que sea el mensaje al planeta. Sin embargo, mientras que Marcus puede que hubiera grabado un mensaje de 'entendimiento universal', fue incapaz de transmitirlo de una forma que fuera comprendido por otros. Hasta que eso ocurra Ludens nos proporciona el mensaje al planeta:

> One must try to be good -just for nothing.[420]

que reproduce el pensamiento de la propia autora. Él implica con esto un medio para nuestra mejora moral que, para Murdoch, lleva a uno hacia la verdad. Su respuesta es, de hecho, la misma que Murdoch dio cuando se le preguntó acerca del mensaje que estaba intentando transmitir en esta novela:

> The message is -everything is contingent. There are no deep foundations. Our life rests on chaos and rubble, and all we can try to do is be good.[421]

Otro mensaje al planeta es el que nos advierte acerca de los peligros de una tecnología y ciencia que nos deshumanice y destruya nuestros principios morales. El avance de la tecnología dejando a un lado la filosofía, la religión y los sistemas morales puede producir como resultado desastres tan terribles como el Holocausto. La palabra tecnología aparece a través de la novela como amenazadora. Para Marcus:

> What was necessary was a kind of deep thinking(...) the only possible escape from the technology which would otherwise destroy the planet if not by an explosion then by a total deadening of the ability to think. (.....)It´s *as if*, just before we plunge into a technological world which will reduce us to imbecile dwarfs, the gods were offereing us, at the very last moment, a glimpse of-of-(.....) I don´t really know the answer.[422]

También hay una crítica a la tecnología representada por la institución científica del doctor Marzillian. A los pacientes se les trata como meros objetos de investigación y el tiempo que invierten en ellos implica dinero. De hecho casi todos sus pacientes son ricos. La deshumanización de Marzillian queda patente cuando Ludens, una vez que Marcus ha muerto, le expresa la esperanza de que puedan volver a verse en Londres, ofreciéndole así su amistad. Marzillian le dice que su profesión no le deja tiempo:

> I come to London only on medical business(.....)I have, to be quite frank, no time for anyone else. In my trade one must forget the luxury of becoming fond of people. [423]

Daniel Most, hablando sobre el Holocausto comentará:

> It was a technological achievement, it was a particular event in the history of our race.[424]

Y cuando a Vallar le encierran en el sanatorio psiquiátrico así se describe la situación en la que se encuentra:

> The world to which he had now returned was the world of technology and separation, where steel compartments made impossible the larger movements of the spirit. It was as if they were packed in boxes wherein they could move their eyes only.[425]

Queda claro que la tecnología aquí representa un aspecto terrible y para Suguna Ramanathan en su libro *Figures of Good* este hecho está relacionado con la separación entre hechos y valores: Aunque Marzillian es capaz de comprender, está atrapado, a través de su lujoso complejo hospitalario donde imperan más las formas que el calor humano, en la 'máquina' tecnológica y es parte del sistema de la técnica.

7.2.11.8.-LA PÉRDIDA DE LA FE EN LOS PERSONAJES RELIGIOSOS. LA RELIGIÓN COMO REFORMADORA MORAL.

En esta novela como en otras analizadas anteriormente, aparece la típica figura del sacerdote que pierde la fé. Al igual que sucedía en *The Book and the Brotherhood* en la figura del Padre McAlister, Gildas es un músico fracasado que, influido por la figura sagrada de Marcus Vallar, ha perdido su fe: .

> Gildas, as an intelligent rational man, could not believe in the old personal God

> or the divinity of Christ(.....)And what about the oath which he had taken when he was ordained? Was he not, among his simple superstitious flock, living a lie?.Gildas agreed. Yes, he,Gildas, was a deceiver, a charlatan, a false priest, a merchant of false consoling superstitions(.....)afterwards left the church.[426]

En un intercambio final entre Gildas y Ludens, Gildas comenta que puede que regrese de nuevo al sacerdocio, que pese a sus dudas, nunca ha dejado la religión totalmente:

> I never left it. I know that my Redeemer liveth.[427]

Esto nos lleva a la idea de Murdoch del misterio de la mente del ser humano y su estado de conocimiento y no conocimiento o duda. Es como si la fe solamente se pudiera encontrar en el medio de lo desconocido y la duda. Gildas dice:

> Innumerable things could have altered other things. Everything is accidental.[428]

Cuando Patrick pierde la fe y deja de ver a Vallar como un hombre con cualidades divinas Ludens le dice que uno debe, a pesar de la contingencia en la que vivimos y de la no existencia de Dios tratar de ser una buena persona, asemejándose así a Tallis de *A Fairly Honourable Defeat* y quedando reflejado en lo que Murdoch dice en *The Sovereignty of Good* :

> The Good has nothing to do with purpose, indeed it excludes the idea of purpose(.....)The only genuine way to be good is to be good 'for nothing'(....).[429]

Y así es precisamente como Patrick, cuando pierde su fe, ve a Vallar, asemejándolo con Cristo en la cruz.

> (.....)a victim(...)Like Christ on the cross all for nothing, like if Christ was just an ordinary man, a good man(....)and a deceived man(...).[430]

Ya vimos que Marcus Vallar se convierte en lo que sus seguidores necesitan. La toma de conciencia de estas gentes en cuanto a que debe de existir una espiritualidad universal nos recuerda a lo que el padre Jacoby en *The Philosopher's Pupil* dice al expresar que la gente, a pesar de no creer en Dios, debe continuar aferrada a algún tipo de espiritualidad hasta que la religión pueda ofrecer algo en lo que ceer.

Y Rabbi Most se da cuenta de la importancia de aferrarse a la fe teniendo en

cuenta la ausencia de ésta en la sociedad moderna, a la que llama "darkness":

> Nothing could be more important to this planet than preserving the name of God, (.....) in this age, (.....) through the darkness.[431]

En esta cita vemos la importancia de a religión y de la fe para conseguir la mejora moral: Murdoch, aunque no creyente piensa que en este mundo contingente los creyentes al menos tienen un centro al que dirigirse para ordenar su vida moral. De hecho algunos de sus personajes buenos son creyentes. Al carecer de ese foco central, cada vez más en nuestra sociedad, Murdoch propone en su lugar el acercamiento hacia otro centro, El Bien, a través del amor desinteresado y mejor, como vimos en Jenkin de *The Book and the Brotherhood,* si se realiza de forma inconsciente.

Otra referencia religiosa queda reflejada en la figura de Maise, perteneciente a la religión cuáquera, que cree que

> the Inner Light is everywhere.[432]

y piensa que fue una experiencia religiosa la que tuvo lugar cuando los miembros del grupo "New Age" vieron a Marcus Vallar, pues para ellos representaba la luz, una figura divina, "a healer", para sanarlos y purificarlos. Como dice su hija Irina:

> Perhaps Dad can do people good in some strange way, anyhow there´s faith healing, that´s real. [433]

Otro aspecto importante en esta novela es la idea de que no hay que olvidarse del nombre de Dios -o de alguna verdad absoluta que le sustituya como la idea del Bien de Murdoch- como guía moral para el ser humano incluso aunque no se crea en Él. Al igual que en *Metaphysics as a Guide to Morals* donde se plantea la posibilidad de retener una moral cristiana a pesar de la no creencia en un dios y del declive de la religión, aquí el judío Daniel Most le dirá a Ludens:

> Why are you so afraid of the name of God? Is not that something that human beings should remember and are in danger of forgetting (.....)Nothing could be more important to this planet than preserving the name of God, we must not abandon it, it is entrusted to us in this age, to carry it onward through the darkness.-[434]

De la misma forma Gildas Herne, sacerdote fracasado que ha dejado sus funciones como tal, al final de la novela sin embargo es capaz de decir a Ludens que

sabe que su Redentor vive, y expresa la creencia de que su propia fe puede hacer a Dios vivir por él.

En cuanto al componente estético mítico de la religión de nuevo aparecen las piedras. Hay un intercambio de una piedra entre la niña y Vallar. Aquí incluso pueden simbolizar el secreto de Vallar.

El simbolismo en la novela viene representado por la gran piedra que yace en los alrededores del hospital. Probablemente aquí simboliza el secreto de Vallar. Los de "The New Age" dicen que

> Stones can become radiant with cosmic power. Some call us the Stone people because we carry stones, we take them to holy places.[435]

También pueden ser un símbolo de fuerza espiritual. Además, la niña Fanny, en el segundo encuentro con Marcus le entregará una piedra que luego Marcus se la devolverá. Es como si esa piedra ahora tuviera un nuevo valor. Los seguidores de Marcus le ofrecerán flores y piedras.

7.2.11. 9.- EL BUENO Y EL SANTO

Iris Murdoch en *The Message to the Planet* ha situado al bien y a la santidad, o al bueno y al santo, en diferentes categorías : Ludens como el hombre bueno y humano, confundido a veces pero inocente y dando amor; y Marcus como el hombre santo y diferente a otros al tener capacidad para hacer milagros.

Ludens es un hombre en continua contradicción como ocurría en el caso de los personajes de Beckett y en general ocurre en el ser humano. Estas contradicciones son producto del excesivo amor que siente hacia Vallar. Vemos que aunque él no cree que Vallar tenga poderes especiales, al ver que está tan decaído, pues ya no cree en lo que hace, Ludens le anima a que continúe. Para Ludens es más importante que Vallar sea feliz que sus propias creencias.

El lector se encariña fácilmente con Ludens, pues, pese a sus fragilidades humanas, es capaz de amar. Murdoch sugiere que el santo se diferencia del bueno en que el primero acepta el sufrimiento mientras que el segundo intenta aliviar ese sufrimiento.

Murdoch, desde un punto de vista socio-cultural, se identifica con Ludens -al igual que con otros muchos de sus personajes como el conde de *Nuns and Soldiers*- en el sentido de que no tenía sentido de identidad. Sus antecesores eran judíos de Polonia pero él había nacido en Inglaterra. Culturalmente había triunfado en su carrera académica llegando a doctorarse y ahora daba clases en la universidad. Como otra figura del bien, el profesor Blayard de *The Sandcastle,* había desarrollado un problema de tartamudismo.

Ludens representa al hombre bueno y humano con sus contradicciones y defectos. Ya en las primeras páginas se observa como Ludens quiere algo que vaya más allá de sus estudios de historia y de su triunfo personal. Buscaba algo más que le llenara, al igual que Vallar. Aquí se aprecia su valía espiritual.

> Ludens was still dissatisfied with his position and with himself, although he could not readily explain why, or what he desired instead. Perhaps it was just that he had always thought of himself as capable of "some great achievement" but could not yet -and meanwhile time was passing- establish what kind of thing this might be.[436]

En cuanto al crecimiento espiritual de Ludens, vemos que éste se empezó a interesar en las ideas de Marcus:

> This interest later on became an obsession as if Marcus were the possessor of an intelectual secret(.....) or radiant lump of deep fundamental knowledge which, if it could be adquired, would shine through all other knowledge, utterly transforming it.(.....)Ludens´s obsession with Marcus´s thoughts was encouraged by Marcus´s own evident sense of an urgen quest. He was "on the track of something". He spoke(.....) about deep foundations, pure cognition, the nature of consciousness, a universal language underlying the tongues of east and west(.....)he showed no interest in contemporary philosophers and evidently despised them.[437]

Podemos aquí observar el papel de Ludens como "seeker" o buscador si bien la búsqueda de Ludens es espiritual.

La figura del santo, que ya ha sido analizada, se diferencia principalmente de la del bueno, en esta novela, por su capacidad para asemejarse a Jesucristo al parecer poseer ciertos rasgos de carácter divino.

Otro aspecto que llama la atención común a todas estas novelas de tema religioso es la experiencia mística de sus personajes buenos o santos que a veces se transforma en lo que parece ser un milagro. En *The Message to the Planet* aparece lo

que parece ser una resurrección cuando Vallar sana al moribundo Patrick, siendo esta resurrección la precursora de la aparente resurrección de Peter Mir en *The Green Knight.*

El rescate de Charles por James en *The Sea, The Sea* tiene también connotaciones de milagro al poderle levantar sin esfuerzo mediante la concentración de su mente. Anne Cavidge, de *Nuns and Soldiers*, encuentra a Jesucristo en la cocina y aunque parece en un principio que es un sueño luego resulta que no lo es: en sus manos aparece una quemadura de cuando intentó tocarle y en la mesa de la cocina aparece la piedrecilla que Cristo le mostró para explicarle el significado de la vida.

En *The Philosopher's Pupil* a George, mientras iba paseando, se le aparece un platillo volante que le deja sin vista y a partir de ahí se notará un cambio a mejor en su conducta, recordándonos este episodio a San Pablo en la carretera de Damasco.

También hay personajes que sufren alucinaciones como Charles Arrowy, de *The Sea, The Sea*, que ve monstruos en el mar y Edward Baltram, de *The Good Apprentice*, que ve a su ausente padre dos veces.

El mundo espiritual que Marcus Vallar representa es una mezcla de elementos tomados de otros personajes de novelas anteriores: Los poderes paranormales de James Arrowby de *The Sea, The Sea*, y las declaraciones acerca del sufrimiento y de Cristo que aparecieron en *Nuns and Soldiers* y *The Good Apprentice.*

7.2.12.- *THE GREEN KNIGHT* (1993)

Muchos de los temas que Murdoch trata en sus novelas aparecen reflejados en su libro de filosofía moral, *Metaphysics as a Guide to Morals,* publicado en 1992, entre la publicación de *The Message to the Planet* (1989) y su siguiente novela *The Green Knight* (1993). Ya en las primeras páginas del libro vemos como sus novelas, especialmente las últimas, reflejan su ideas filosóficas:

> We fear plurality, difussion, senseless accident, chaos, we want to transform what we cannot dominate or understand into something reassuring and familiar, into ordinary being, into history, art, religion, science.[438]

Con la muerte de Dios, el hombre contemporáneo se siente perdido y asustado al no tener un centro hacia el que dirigirse para orientar su vida, y de ahí la figura del

artista, que desde su primera novela, *Under the Net,* quiere dar respuesta a todos los interrogantes y accidentes de la vida, y que continúa a lo largo de toda su novelística en contraste con la figura del santo, menos frecuente en nuestra sociedad, pero que aparece sin ninguna pretensión de querer ordenar la contingencia de nuestro mundo sino que la acepta tratando de dirigirse hacia el bien.

Especialmente en sus últimas novelas hay una lucha para encontrar un camino visible hacia el bien en un mundo donde el orden está reñido con lo casual. En el mismo libro de filosofía moral aparecen ideas y temas fundamentales de sus últimas novelas como la existencia del bien sin Dios, el lugar de la religión en el mundo moderno y los conceptos del bien y del mal conjuntamente, de la verdad y del deber, siendo todos ellos temas que aparecen en su penúltima novela, *The Green Knight.*

Esta novela mezcla aspectos del mito cristiano con los de la leyenda pagana arturiana. Aunque ya se contó el argumento en capítulos anteriores, se resume de nuevo para facilitar la comprensión del análisis de la novela.

El argumento central de la misma gira en torno a Lucas Graffe, que una noche en la que paseaba con su hermano Clement, para defenderse de un agresor, le mata involuntariamente al golpearle con su paraguas en la cabeza. Después del juicio Lucas desaparece pero cuando regresa, una misteriosa figura, Peter Mir, que regresa del mundo de los muertos, le exige a Lucas justicia y venganza aunque finalmente aparece el perdón.

Pero Clement y Peter tienen otra versión: Lucas invitó a su hermano a cenar y después le llevó a un parque oscuro y le dijo que se agachara para ver unos gusanos luminosos. Cuando Clement estaba agachado vio las intenciones de su hermano para arremeter contra él con cierto objeto, pero en ese momento el artilugio fue a caer sobre otra persona que pasaba por allí, a la que mató aparentemente de forma accidental. Según esta segunda versión, que finalmente resulta ser la verdadera, ¿realmente quería Lucas matar a su hermano Clement? o ¿tenía Lucas algo que ver con la víctima, Peter?

En *The Green Knight* conocemos desde el principio que Lucas fue el que cometió el asesinato. Pero no podemos asegurar si la víctima, cuya identidad nunca llegamos a conocer del todo, fue realmente asesinada porque parece resucitar después de un tiempo para desafiar a Lucas desde un punto de vista moral exigiendo justicia. Lo que también sabemos es que el golpe que recibió en la cabeza le hace olvidar parte de su pasado.

7.2.12.1- LA ATENCIÓN COMO INSTRUMENTO DE TRANSFORMACIÓN DE LA VENGANZA EN PERDÓN.

Mir después cambiará de opinión con respecto a querer vengarse de Lucas y considera la posibilidad de que se perdonen mutuamente. Para que Mir pueda recordar con claridad lo ocurrido, acuerdan representar los acontecimientos en el mismo lugar donde tuvieron lugar. En ese momento un rayo cae sobre Mir y éste se desmaya. Cuando vuelve en sí dice a Bellamy:

> I have remembered.[439]

Aquí Mir 've' y recuerda por fin la verdad, hecho que recuerda a cuando San Pablo, en el camino a Damasco, se quedó ciego mediante un rayo y como a partir de ahí recibió una iluminación divina y se hizo cristiano. Le dice su amigo Bellamy:

> 'Peter, I think you know what happened. Something extraordinary, something miraculous happened (.....)Like the road to Damascus (.....)You died and rose again. You became an angel.'[440]

La iluminación que Mir recibe produce que recuerde que en su pasado había practicado el budismo, como James Arrowy de *The Sea, The Sea*, y no el Cristianismo, recupera su entendimiento y en parte esa es la razón que le mueve a querer perdonar a Lucas; es decir, se da cuenta de que lo importante es el amor a los demás, el perdón y la reconciliación. Peter es un judío budista que ha recobrado la memoria.

También nos recuerda a la ceguera de George de *The Philosopher's Pupil* y su posterior recuperación que le transforma en una persona más pacífica. Además es una experiencia similar a la que experimentaron los apóstoles de Cristo el día de la fiesta de Pentecostés, cuando el Espíritu Santo se les apareció en forma de llamas y posó sobre sus cabezas 'iluminándoles', dándoles a conocer la verdad y enseñándoles a 'ver' con claridad. Esta experiencia produce un cambio de la imagen de justicia del Antiguo Testamento, ojo por ojo y diente por diente, a la ideología de piedad, perdón y amor del Nuevo Testamento.

En un principio Peter aboga por la imagen del Antiguo Testamento y su idea de justicia al decir la verdad de lo sucedido contiene una actitud negativa:

> There was no accident. That man was about to kill his brother. He killed me

> instead. I have given my life for that brother. Justice must be done(....)Now he must pay(....)even if it comes to pistol shots. Wickedness must be punished. Nothing will bring me peace except revenge.[441]

Es curioso como hasta un aspirante a santo en una primera etapa pueda llegar a decir cosas tan fuertes como desear un duelo con pistolas.

A pesar de que Peter después aboga por el perdón, quiere poner a prueba a Lucas haciéndole, a modo de retribución simbólica, una pequeña herida en el costado para que se ponga en su lugar, como si fuera un castigo justo o una pena merecida:

> a symbolic retribution.[442]

Escenifica lo mismo que Lucas hizo con él. Ahora a Lucas se le plantea la duda de si realmente Peter tenía la intención de matarle. Esa era la esencia del asunto: ¿Donde está la verdad?. Peter también querrá 'abrir los ojos' a Lucas para que éste pueda perdonar a su hermano Clement por el sufrimiento que, según Lucas, le causó cuando eran niños, sufrimiento que nunca aparece en la novela y que el lector casi no cree pues Lucas no nos inspira confianza de que lo que dice sea verdad.

Después de la retribución simbólica por parte de Mir, Lucas perdonará a su hermano Clement.

> 'I forgive you (.....) for all the suffering which you caused me when we were children, I forgive you'.[443]

La herida en el costado desde un punto de vista cristiano nos recuerda a Santo Tomas, que aquí se ve reflejado en Clement, que para creer lo ocurrido, debe verla. No comparto con Hilda D. Spear en *Iris Murdoch* la idea de que Lucas no ha evolucionado como persona, ya que al menos ha aprendido a través del simbolismo de Peter, al hacerle la herida, a perdonar a su hermano aunque al final de la novela realizará un acto cruel escapándose con Aleph, la hija mayor de Louise, sin dar explicaciones.

Lucas es el responsable de lo que le ha ocurrido a Mir. El pecado de Lucas no es sólo contra Peter sino contra Clement. En *The Time of the Angels* vimos a través de Carel Fisher como el mal puede atraer e inspirar amor y Lucas, aunque es un ser diabólico, es también querido por muchos, al igual que los personajes igualmente diabólicos Crimond de *The Book and the Brotherhood*, George de *The Philosopher's Pupil* y Julius de *A Fairly Honourable Defeat*.

Hay dos 'golpes' que actúan como simbólicos en Mir. El primero, producido por Lucas, produce en él deseos de venganza; y el segundo, producido por el rayo, de perdón. Con respecto a esto se produce el siguiente diálogo entre Peter Mir y su amigo Bellamy. Habla éste en primer lugar:

> 'Buddhists say that enlightenment is found by a blow-'
> 'My dear, I have never been near enlightenment, I am just a beginner! And certainly *that* blow took away the little light which I had. That is what I meant by forgetting God.'
> 'But, you see, the first blow took it away- the second blow brought it back.(....)'.[444]

Después de estos dos 'golpes', y una vez que ha creado un ambiente de perdón entre todos Peter enferma y muere. Esta segunda muerte es similar a la de Cristo; como representante de Cristo, Peter ha muerto en primer lugar para salvar a Clement y en segundo lugar para destruir todos los encantamientos y liberar a todo el mundo. En su 'primera muerte o golpe' Peter quiere el castigo para Lucas. En su segundo 'golpe' a través del rayo, donde sufre un desmayo y pierde la conciencia, y en su segunda y definitiva muerte quiere el perdón y se puede comparar con la muerte de Jesucristo, que muere por el perdón de todos nuestros pecados. Mir muere para salvar a Clement y

> to break all spells and set everyone free. [445]

7.2.12.2.- LAS FANTASÍAS CONSOLADORAS DE LA RELIGIÓN

En los personajes de esta novela hay un anhelo de religión hasta en aquellos que carecen de una ética , tal es el caso de la figura de Joan, que define a la religión como sustituto del sexo:

> I wish I still had some religion, even the beastly old Roman Church which my beastly mother hangs onto, while she lives in sin. They say religion is a substitute for sex.[446]

La religión a veces puede ser fácilmente degradada convirtiéndose en magia; esto le advierte el padre Damien a Bellamy, que después de estudiar historia y sociología, y de dedicarse a la enseñanza y desempeñar trabajos sociales, se convirtió al catolicismo y se hizo monje después de romper una relación homosexual con Magnus, compañero de universidad, y deshacerse de su querido perro. Aunque Damien es

católico cuando Bellamy le habla sobre cómo el dolor físico puede curar el dolor mental y lo compara con el purgatorio, Damien le contesta que

> when you think of purgatory as a consolation you are seeing beyond it yourself purified! God´s justice is outside our understanding and concerns Him alone,[447]

es decir, Damien, como le ocurría a Hannah de *The Unicorn*, ve el sufrimiento o purgatorio como un consuelo donde Bellamy se está refugiando.

Bellamy, al igual que Meade de *The Bell*, encarna un conflicto moral-religioso. Tiene dudas de fe y de su misión en la tierra y se comunica mediante cartas con un sacerdote, el Padre Damien. En sus cartas aparecen muchos temas ya tratados en otras novelas por Murdoch, como la diferenciación entre el sufrimiento romántico-cristiano y la muerte. Le dice el padre Damien a Bellamy:

> The false God punishes, the true God slays. Sins must not be kept as estimulants, one must attempt to kill the evil in oneself, not simply punish and torment it (I indicated a form of masochism to which many well intentioned people are addicted!).[448]

También le advierte que otro peligro es caer en el romanticismo sobre la vida monástica o de dedicación a asuntos místicos. El consejo que el padre Damien da a Bellamy es :

> One of the greatest temptations is the self-consoling wish to be saviour of another´s soul. There is only one Saviour. Think about your happiness, and how you can be happy in helping others. You need society and ordinary friends.[449]

La novela contiene una crítica al platonismo de Bellamy, que, al igual que Gerard de *The Book and The Brotherhood*, pensaba que, a través de la religión, podría salvar las almas de muchos otros y alcanzar la perfección del bien. Pero después 've' cuales son sus posibilidades reales:

> I´ve got so much to do, I´ll find that job he spoke of, and yes, he was right about happiness, don´t be miserable thinking you can´t be perfect, (.....)living above one´s moral station(....)I´ll look after Moy(.....)I shall get that job helping people(...)would Emil and I be happy in India, he wondered, I supposse I might become a Buddhist there.Well, we´ll deal that problem when the time comes. [450]

Bellamy, al igual que lo que le dice Cristo a Anne de *Nuns and Soldiers*, tiene que decidir él sólo, sin ayuda, y finalmente piensa que tiene que conseguir un trabajo en el que pueda ayudar a los demás y que quizás su perro Anax, que ha sido cuidado por Louise, lo necesite.

Más adelante cuando Bellamy vuelve a reflexionar sobre lo que el padre Damien le dijo acerca de ayudar a los demás se da cuenta de que su camino futuro no lo debe orientar hacia el sufrimiento como consuelo para su salvación o a refugiarse en un convento sino hacia el contacto con la vida ordinaria y con los demás:

> (....)your wish to suffer is a soothing day-dream, the false God punishes, the true God slays, the evil in you must be killed, not kept as pets to be tormented, do not punish your sins, you must destroy them, go out and help your neighbour, be happy yourself and make others happy, that is your path, not that of the cloister, be quiet, humble, know that what you can achieve is little, desire the good which purifies the love that seeks it, pray always, stay at home and do not look for god outside your own soul.[451]

El lector es consciente de que Bellamy ha romantizado su vida religiosa negativamente y que el monasterio ha sido para él un escape de la realidad.

7.2.12.3.- EL BUENO Y EL SANTO

Bellamy es un hombre básicamente bueno, que quiere proteger a su amigo Lucas y le ruega que pida perdón a Mir por lo ocurrido. Pero también tiene rasgos de artista por la creación de falsas imágenes sobre algunos conceptos religiosos y, como todo artista, tiene autoridad. Louise dice de él:

> There is something great and powerful about him, he has authority.[452]

En un principio aunque Bellamy parece el aspirante a santo de la novela luego detectamos que depende de otra persona, ya sea el padre Damien o Peter Mir para que le orienten en su vida y alivien su sufrimiento. Sin ellos no es nada. Bellamy, de esta novela, y Ludens de *The Message to the Planet* son los personajes buenos que tratan de aliviar el sufrimiento mientras que Peter Mir, de esta novela, y Marcus Vallar de *The Message to the Planet* lo aceptan y padecen sin esperar ninguna recompensa.

Mir es el personaje aspirante a santo al ser, por ejemplo, el único que 've' a la adolescente Moy cuando quiere salvar a un pato de un cisne; sabe también comprender

a Harvey y el problema con su pie, y, curiosamente, encuentra a Anax, el perro que se perdió. Para Murdoch el amor a los animales es un síntoma de sensibilidad y humanidad. En general Mir comprende a todos. Mir también actúa como instrumento de justicia. Cora dice de él que es un santo y Moy y los demás que es un hombre bueno y sensacional.

Como Charles Arrowby de *The Sea, The Sea* que quería donar todo su dinero para Titus, Mir quiere beneficiar económicamente con su dinero a Louise y a sus hijas. La verdad y el amor orientan su existencia. Vemos en conflicto a las fuerzas del bien representadas por Bellamy y Mir y las del mal representadas por Lucas, y cómo triunfa finalmente el perdón a través de la figura del santo.

También hay un hombre bueno, Clement, que se puede comparar con la figura de Finn de *Under the Net*. Ambos destacan por su sencillez e invisibilidad. Clement constantemente defenderá a su hermano Lucas, que es un ser diabólico, y que intentó matarlo:

> But he did not kill me(....)How can we tell whether he intended to or not. A mere intention is nothing.[453]

Clement quiere además que se unan y rompan las barreras existentes entre ellos que se remontan a su infancia cuando Lucas sentía odio y celos hacia él. Vemos su bondad, su humildad y su atención hacia su hermano. Estas dos características son esenciales para Murdoch para ser una buena persona:

> Clement followed, standing behind him like an attentive servant.[454]

Clement también tiene sus fallos como mentir para defender a su hermano pero luego lo reconoce y lo confiesa a Louise.

El tema de la amistad entre hombres con ideas religiosa ya ha aparecido en otras novelas donde uno es bueno y el otro es el aspirante a santo, tal es el caso de Jenkin y Gerard en *The Book and the Brotherhood*, Marcus Vallar y Ludens en *The Message to the Planet* y Bellamy y Peter Mir en esta novela. A Bellamy se le puede comparar con Ludens en cuanto a que son fieles discípulos de Mir y Marcus respectivamente.

Ambos, Marcus Vallar y Peter Mir se nos presentan como transcendiendo la realidad del mundo en la que nos movemos, como si conocieran la verdadera realidad que los seres ordinarios no conocemos, pero Murdoch nos habla de su existencia real en

la tierra precisamente para transmitirnos la clave de esa realidad, que está basada en el bien desinteresado a través del amor. Murdoch nos habla de la existencia de estas personas, a las que denomina como visitantes extra-galácticos o ángeles en su libro *Metaphysics as a Guide to Morals*. Ya hemos visto como a Mir se le denomina con este apelativo de ángel. También nos comenta que muchas veces los demás no vemos a estos seres que pudieran estar cerca de nosotros:

> Possibly we are surrounded by extra-galactic visitors (or angels) to whom we are similarly blind.[455]

Un diferente tipo de bondad es el de Moy. Vegetariana por convicción debido a su interés por todas las cosas vivas, es la más joven de las tres hermanas Anderson y cumple dieciséis años. Aparece como una chica extraña para sus amigos y familiares, puesto que parece vivir en un mundo diferente a ellos, un mundo en el que todo, animado e inanimado, tiene su propia vida particular. Bajo tales circunstancias, la vida del día a día se hace casi imposible y ella está en constante agonía acerca de los sentimientos de tales objetos naturales como rocas y piedras. Su tipo de inocencia no ha tenido que enfrentarse con la tentación:

> Aleph said, 'Innocene can't go on and on.'
> (Moy said), 'yes it can, if you just *don't do things*.
> Sefton said, 'Being human, we are already sinners, we aren't innocent, no one is because of the Fall, because of Original Sin.'
> 'The fall is ahead,' said Moy, 'and I am afraid of it. How can evil and badness begin in a life, how can it *happen*?.[456]

Al final de la novela Moy continúa con parte de su inocencia original y con su pureza sin haber caído en tentaciones ("the fall" todavía está lejos de ella), pero sabemos que se está aproximando; ha perdido sus poderes místicos que anteriormente habían hecho que las piedras de su habitación se movieran. Sus poderes se han desvanecido y ahora sufre las agonías del amor no correspondido. Sin embargo Moy, a diferencia de Charles en *The Sea, The Sea* sale de la inocencia para encaminarse hacia la bondad.

La bondad de Moy se asemeja a la de Dora de *The Bell:* Al igual que Dora olvida su maleta en el tren por salvar a una mariposa, Moy olvida su bolso y cartera por salvar a un pato que luchaba contra el cisne. Ambas reflejan la tan repetida idea de Murdoch en sus libros de filosofía moral de olvidarnos de uno para mirar al exterior y adquirir así plenitud moral, libertad, y acercarnos al bien a través del amor desinteresado.

7.2.12.4.- LA PÉRDIDA DE LA FE EN LOS PERSONAJES RELIGIOSOS. LA RELIGIÓN SIN DIOS.

Como sucede con otros personajes que han abrazado la fe en Dios y después pierden esa fe, lo mismo le ocurre al padre Damien que termina por no creer ni en Dios, ni en la divinidad de Cristo ni en la vida eterna. Pero Bellamy (por influencia de Damien) aunque tampoco cree en Dios, da importancia a la oración como vía hacia una mejora moral.

> Bellamy began to pray (.....)He thought, there is no God, but what I am feeling now is what God is. I must concentrate, no I must simply stay and wait, because what it is so powerful, so gentle, and so close. I must breathe and be filled with Peter´s anguish, desire what he desires and see what he sees.[457]

Mir representa el concepto del Bien de Murdoch en el que Bellamy confía, en lugar de Dios.

El tema moral se explora de varias formas. Bellamy James es el principal buscador de Dios, siendo su vida entera como una continua búsqueda religiosa y sin haber encontrado todavía la verdad que está buscando mediante su conversión al catolicismo. Al principio toma un papel cristiano pero tiene dudas respecto a la naturaleza de Cristo:

> If we have a mystical Christ, can that be the real Christ? Is a mystical Christ good enough?.[458]

Bellamy se encuentra con un problema espiritual de fe pues quiere llegar a saber la verdad. Incluso a veces tiene sus dudas sobre si Jesucristo existió realmente. Quiere clarificar sus ideas y se pregunta, por ejemplo, el porqué en el Credo se dice que Jesucristo descendió a los infiernos:

> What did he do in Hell?[459]

Como Cato en *Henry and Cato* piensa en hacerse sacerdote pero finalmente no lo hará; más bien, como Catherine Fawley en *The Bell* decide apartarse del mundo y entrar en un monasterio de clausura, separándose de la vida social y dedicándose a encontrar la Verdad. La mayoría de las discusiones religiosas de la novela se encuentran

en el intercambio de cartas entre Bellamy y su maestro espiritual, el Padre Damien.

También aparece en las cartas del padre Damien a Bellamy la tan repetida idea de Murdoch, basada en el famoso teólogo del siglo doce, Eckhart, de la reflexión, la importancia de la vida interior donde encontraremos paz para después poder aproximarnos al bien. Principalmente esto lo vimos reflejado en la figura de William Eastcote de *The Philosopher's Pupil.* El padre Damien le dice a Bellamy sobre Eckhart:

> He says seek God only in your own soul.[460]

Una de las principales preocupaciones de Murdoch que aparece en su último libro de filosofía *Metaphysics as a Guide to Morals* radica en cómo mantener la religión cristiana sin la creencia en Dios:

> Perhaps (I believe) Christianity can continue without a personal God or a risen Christ, without beliefs in supernatural places and happenings, such as heaven and life after death, but retaining the mystical figure of Christ occupying a place analogous to that of Buddha: a Christ who can console and save, but who is to be found as a living force within each human soul and not in some supernatural elsewhere.[461]

Esta es la misma postura que Bellamy adopta después de que el padre Damien le dice que ha perdido su fe y antes de lo que él, Bellamy, va a interpretar como la visión del camino a Damasco, cuando ve a Peter ardiendo como en el fuego de Pentecostés. No es una creencia cristiana ortodoxa pero está basada en el místico cristiano del siglo trece, Meister Eckhart, al cual se refiere el Padre Damien en varias de sus cartas a Bellamy:

> Do not seek for God outside your own soul. [462]

Bellamy vuelve a este concepto después en la conversación acerca de la religión que tiene con Peter Mir, siendo éste un tema que se repite una y otra vez en *Metaphysics as a Guide to Morals.* Este concepto comparte el rechazo moderno de Dios y al mismo tiempo retiene una fe en una moral basada en el 'Bien'; es por tanto esta idea contemporánea la que hace a Murdoch reverenciar al filósofo místico alemán del siglo trece, Eckhart como

> a thinker for today.[463]

Aunque Bellamy ha perdido su visión de un Dios personal no ha perdido su

deseo de tener un mediador al que pueda venerar; es un hombre para el que la religión es una necesidad y cree que ha recibido una señal; Peter va a ser su camino hacia la bondad, sin embargo, cuando se llevan a Peter a la clínica del doctor Fonsett, es Emil el que resuelve los problemas de la vida de Bellamy:

> You will stay with me. You must get your dog back. [464]

Al lector le ha afectado extrañamente la situación apurada de Anax que, a pesar del amor de Moy hacia el animal, demostrará seguir siendo leal a su amo y no se olvidará de él. El reencuentro de Anax con su amo, ayudará a Bellamy a encontrar su propósito en la vida:

> I've got so much to do, I'll find that job (Father Damien) spoke of, and yes he was right about happiness, don't be miserable thinking you can't be perfect(....).[465]

7.2.12.5.- SIMBOLISMO RELIGIOSO

En esta novela aparece constantemente el simbolismo de la figura de un angel representando la bondad y así cuando Bellamy escribe a Damien acerca de que ha conocido a Mir le llama personaje angélico. Bellamy después sueña con un angel. En otra ocasión le dice:

> 'You died and rose again. You became an angel.'[466]

y dice a Clement

> 'He is an angel, I saw him on that night, you know, when he was changed-'.[467]

Hay otras referencias a Mir como el angel bueno. Cuando piensan en volver a representar la escena para que Mir recordara lo que realmente sucedió cuando Lucas le asaltó, Bellamy piensa que

> there may be some sort of miracle, a reconciliation scene or an angelic intervention(.....)the intervention of angelic powers.[468]

Se dice de Mir que es un ser espiritual diferente y de nuevo se le compara con un angel. Bellamy se expresa en los siguientes términos:

'I think of him as an avatar, I mean an incarnation, a pure sinless creature, a very special visitor to this awful scene, like an angel -I can't express it'.(.....)I saw him bathed in light, I saw him *transfigured* (.....)he was too great and strange for their little world. He said to me: 'Later, you will be with me.' Perhaps he simply meant that he would survive. Oh, if only I had proof - but what of?'.[469]

Clement repite constantemente que Mir ha salvado su vida. Mir representa al angel que frena la mano de Lucas. Así lo expresa Lucas:

An angel might have stayed my hand,[470]

al igual que el ángel enviado por Dios detiene la mano de Jacob cuando obediente se disponía a matar a su hijo Isaac.

A Mir también se le compara con la figura de Lázaro, por su resurrección. Dice Bellamy:

'It's like Lazarus, how *splendid*, raised from the dead (.....)'.[471]

Y a Lucas con Caín, que asesinó a su hermano bueno Abel. Mir dice a Lucas:

I saved you from the sin of Cain - and in return you have ruined my life.[472]

7.2.12.6.- LA AUSENCIA DE RAÍCES COMO ORIGEN DEL MAL

Hay un contraste entre la vida pasada de Joan y la de Louise. El padre de Joan había muerto hacía ya mucho tiempo en un accidente de ferrocarril y su marido, que la había abandonado tras seis años de matrimonio, después se había marchado a Canadá y ya nunca supo de él. El nacimiento de Harvey, el hijo de ambos, fue mal acogido por el marido y precipitó el fracaso de la relación. Cuando Harvey tenía cinco años su padre huyó y Joan, después de lo ocurrido, tenía a veces relaciones con otros hombres lo que ocasionó muchas peleas con su hijo.

No es de extrañar que después de este pasado tan ajetreado Joan llevara una vida un tanto canallesca, salvaje y ajetreada, dejando a su hijo en manos de Louise y marchándose ella a trabajar a Paris donde su madre vivía con un francés. Esta es la idea que Murdoch recoge de Simone Weil en *Echar Raíces* (*Need for Roots*) donde expone

llevar una vida moral digna y, mucho más para aspirar a santo, necesitamos unas raíces sólidas en nuestro entorno, en nuestro pasado, en nuestra cultura:

> Loss of the past, whether it be collectively or individually, is the supreme human tragedy.[473]

Murdoch, en su artículo "Knowing the Void", recogiendo estas ideas de Simone Weil dice que

> It is of no avail to act above one's natural level- for example- if we give more than we find natural and easy we may hate the recipient.[474]

Según Weil, la degradación y la aflicción causada por la destrucción de sus raíces obstaculiza al ser humano, excepto a los santos, a cambiar, desde dentro, su egoísmo. En Joan se ha infiltrado el mal desde que era pequeña debido a su falta de raíces y por eso ahora se ha vuelto perversa contra la sociedad. La ausencia de raíces crea el mal.

La vida de Louise, en contraste, fue tranquila, sensata y racional, satisfactoria y alegre. Louise posee cualidades positivas que recibió de sus padres y de su colegio:

> (.....)kindly gentle parents and her orderly high-minded school.[475]

Se advierte inmediatamente el contraste entre Joan, que es descrita como la chica mala y Louise la buena, siendo la vida de Joan desordenada y anárquica y por el contrario la de Louise dócil y ordenada.

Joan y Louise no son el centro moral de la historia pero en cierto sentido las dos mujeres son un reflejo de los hermanos Graffe, uno de los cuales, Lucas, guarda cierto parecido con Julius King de *A Fairly Honourable Defeat* mientras su hermano más joven, Clement, se siente especialmente preocupado acerca de la rectitud moral y su deseo por conseguir la verdad está constantemente siendo obstaculizado por su hermano Lucas.

7.2.12.7.- PERSONIFICACIÓN DE JESUCRISTO EN ALGUNOS ASPECTOS DE MIR.

Al igual que con anteriores figuras santas, en Mir también se encarna la figura de

Cristo pues al salvar la vida de Clement al interponerse entre éste y su hermano que parecía dispuesto a matarle, Clement exclama:

> He has really given his life for me.[476]

Y esto lo repite a lo largo de toda la novela. También se le compara con la figura de Cristo en el sentido de que como él tenía una misión y también pensaron de él que era un mago.

Hay muchas similitudes con la historia de *Sir Gawain and the Green Knight* pero hay también muchas diferencias, y después de la segunda y definitiva muerte de Peter Clement reflexiona acerca de la historia medieval original y concluye que

> it´s all mixed up;[477]

pero en este momento Clement ha visto claramente

> What is fundamental(.....)Peter saved my life and gave his life for me.[478]

El sentido evangélico cristiano de estas palabras nos hace darnos cuenta de que si Peter Mir es el caballero verde desde un punto de vista pagano, él también representa a la figura de Cristo.

Como Jesucristo, es judío; además se enfatiza constantemente que murió para salvar a Clement; incluso Lucas admite que

> one man can die for another.[479]

Sufre dolor fisico antes de su muerte, resucita y parece ofrecer la posibilidad de redención.

Similarmente a la última cena de Jesucristo, la última de Peter en su casa al invitar a sus amigos, tendrá lugar después de su resurrección y antes de su segunda muerte; y como en la de Jesucristo tendrá doce invitados y hablará a cada uno de ellos por turno; cuando Tessa llega, representará la figura de Judas pues hará la número trece y llevará la mala suerte y la traición, pues ella le pondrá en manos de los que finalmente terminarán con su vida. (En otro momento de la novela a Tessa se le llama ángel, reprentando también al ángel Lucifer que se revela contra Dios). De nuevo todo está

mezclado. Lo que queda claro sin embargo, es el hecho de que la novela aborda los problemas morales del conflicto entre el bien y el mal y del lugar de Dios y de la religión en un mundo sin Dios.

7.2.12.8.- CRÍTICA Al MUNDO CIENTÍFICO Y TECNOLÓGICO.

A Lucas se le puede comparar con Crimond de *The Book and The Brotherhood* en el sentido de que él también anuncia un final del mundo catastrófico:

> (....)our planet is a freak which we shall destroy by our own wicked senseless activities in the next century. Our history will very soon come to an end. Now that God is dead, we are at last presented with the truth, yes, the truth remains, but it is on a short lead. Anyway, we are nothing and it matters not what we do.[480]

Aparece el tema que ya vimos en otras novelas como *The Good Apprentice* o *The Message to the Planet* del mundo científico en conflicto con el mundo espiritual.

Se comenta, por ejemplo, que Louise y sus hijas no tenían televisión, pues no la aprobaban. Ya vimos que lo mismo le ocurría a Marcus Vallar en *The Message to the Planet*.

> There was no television set, the girls disapproved of television.[481]

Emil, portavoz de las ideas de Murdoch, defendiendo a Peter Mir para que no se lo lleven al hospital, comenta:

> There are indeed spiritual things which you scientists do not understand and these are the deepest things upon which man's being rests.[482]

Los científicos no pueden entender lo más profundo del espíritu del hombre.

En esta novela al doctor Fonsett se le puede comparar con el doctor Marzillian de *The Message to the Planet* en cuanto a la ausencia de humanidad. Se sospecha que como Mir es rico se le quiere internar para obtener beneficio económico a su costa. Fonsett le dice que quiere seguir estudiándole. La forma en que se lo llevan al hospital sacándole de la fiesta en la que se encontraba sin darle explicaciones nos muestra la deshumanización de las personas a cargo del hospital donde le van a ingresar. Esta tema también apareció en *A Severed Head* a través del psicoanalista Palmer Anderson.

7.2.12.9.- EL MISTERIO DE NUESTRA EXISTENCIA

Bellamy, al igual que Jake de *Under the Net*, se da cuenta de que las cosas cotidianas son importantes, hay que volcarse en ellas, y no hay que preocuparse demasiado por el misterio o el futuro de las cosas que desconocemos sino que se trata de aceptarlas tal y como son. Esto nos recuerda cuando Mrs Tickham, hablando con Jake acerca del misterio del nacimiento de los nuevos cuatro gatitos de la gata Maggie, se pregunta el porqué dos de ellos son siameses puros mientras que de los otros restantes uno es atigrado y el otro es atigrado y blanco. A Jake ya no le preocupa el no saber la respuesta y llega a la conclusión de que las cosas son más simples de lo que nosotros pensamos y no hay que complicarlas ni buscar razones sino vivir haciendo el bien día a día:

> I don't know why it is, I said. It's just one of the wonders of the world.[483]

A Bellamy se le puede comparar con Jake de *Under the Net*, pues ambos se sienten totalmente influenciados por los aspirantes a santos Hugo y Mir respectivamente y ambos, Jake y Bellamy, van a ver al hospital a Hugo y a Mir y se quedan maravillados de sus ideas.

Aparece en esta novela la idea de que muchas veces no hacemos caso de la realidad por desconocerla o no comprenderla. Nuestra existencia es un misterio. Muchas veces no entendemos nada y todo aparece borroso como:

> the New Zealand natives who could not conceptualise Captain Cook's ship and simply ignored it(...)that is being human. A very weird affair.[484]

Aparece también la idea del absurdo de muchas de nuestras reacciones, de las misteriosas contradicciones que aparecen en el ser humano :

> I must go, said Clement. But he stared at her and did not move.[485]

Esto nos recuerda a a la obra teatral de Beckett *Waiting for Godot* cuando uno de los personajes dice a otro:

> '(...)Let's go'.*They do not move*.[486]

Otro ejemplo similar aparece cuando

> Clement opened a tin of Kenneth Rathbone's Australian lager but decided not to drink any in case his breath should smell of alcohol.[487]

También aparece la idea del misterio del sufrimiento de los animales. Pero en medio del misterio de la vida en el que vivimos lo importante es aceptar nuestra contingencia y tratar de hacer el Bien.

7.2.13.- *JACKSON'S DILEMMA* (1995)

7.2.13.1- REMORDIMIENTO Y SENTIDO DE CULPABILIDAD

Tan pronto como leemos la primera página de la novela nos encontramos con el tan repetido tema del remordimiento, como en Edward de *The Good Apprentice* o Gerald de *The Book and the Brotherhood* :

> When Edward's father died Edward shed tears and wished he had behaved better to his father, who had left him the house in Notting Hill, and the estate, and the handsome house in the country.[488]

Benet, cuyos padres también han fallecido al comienzo de la novela, su madre en un accidente de coche ocasionado por su padre y éste de cáncer de pulmón,

> had loved his parents and regretted later that he had not revealed his love more openly. Remorse.[489]

El remordimiento y sentido de culpabilidad se ve reflejado en Marian, la novia que ha huido el día anterior a su boda, cuando le dice a Jackson, mayordomo de Benet,:

> Nobody wants me, I have destroyed my being, I am nothing, *nothing*(.....)I have done *everything* wrong. I am like a spiteful rat (.....)Edward *hates* me. *Everybody hates me*.There has been a terrible dreadful wound, a huge bleeding scar, I must go.[490]

Benet igualmente sentirá remordimiento por haber despedido a Jackson de su trabajo como mayordomo, pues le quería y apreciaba enormemente.

> Benet did not think that they had any news of Jackson- but they had intuited his, Benet's shame, his helpless desire to recover what now would never be found again. *Remorse*.[491]

Benet no es capaz de 'ver' los problemas de los otros como Jackson los ve, a pesar de ser filósofo. Podría interpretarse como una crítica o auto-crítica por parte de Murdoch, como en el caso del filósofo Rupert de *A Fairly Honourable Defeat* o de Gerald de *The Book and the Brotherhood*, a la filosofía.

Benet menciona al propio Shakespeare como alguien que también sentía remordimiento y el pintor Owen menciona a Ticiano:

> 'We must expect that Shakespeare felt remorse, said Benet, 'Macbeth, Othello-'Artists know all about it, said Owen. How Titian must have felt it, when he was very old, *The Flaying of Marsyas* - the pain, the pain, the old man must have felt it deeply at the end.[492]

Por otro lado Edward se siente desgraciado porque su padre nunca le pudo perdonar que no tuviera el suficiente cuidado con su hermano menor al morir este ahogado en el mar.

> He had never been forgiven. His father had never forgiven him, his father hated him, he hated himself.[493]

Mildred expondrá sus ideas sobre el sufrimiento a través del cual nos podemos redimir diciendo que éste existe. Owen, haciendo eco de la misma Murdoch , considerará esa idea romántica y falsa y responderá:

> There is no redemptive suffering (.....) only remorse-remorse is what is real-[494]

Por otro lado veremos como más adelante Benet pide perdón a su amigo y mayordomo Jackson por haberle despedido tan severamente. Se sentía culpable de haber actuado tan cruelmente con él.

7.2.13.2.- POSICIONAMIENTO RELIGIOSO DE LOS PERSONAJES.

Al igual que en las novelas anteriores y reproduciendo el pensamiento de la propia autora, los personajes no creen en Dios pero sin embargo se aferran a la figura de Jesucristo:

> Of course Benet had never believed in God, but he had somehow believed in Christ , and in Plato, a Platonic Christ, an icon of goodness. Pat had not believed in God, indeed he hated Christianity. Eleanor had been a silent Christian.[495]

Mildred abogará por una forma de Cristianismo con valores de las religiones orientales.

> (.....)about the poor people (.....) we must hold on to our morals, we must civilise and spiritualise politics, and most of all we must develop a believable form of Christianity before it is too late. I think it is time for a rapprochement of philosophy and theology, and Christianity must learn from the religions of the east.[496]

En este sentido su posición religiosa será similar a la teología de la liberación que promulgaba Jenkin en *The Book and the Broherhood.*

Owen, contestándola de forma pesimista, la considera como seguidora del tío Tim de y de Simone Weil:

> It is already too late. You are a disciple of Uncle Tim(.....) Simone Weil(....)[497]

Mildred, que en un principio quería irse a la India para poner en práctica sus ideas, finalmente se dará cuenta, 'verá' que su misión está en el mundo occidental y concretamente en Inglaterra donde lo que tendría que trasmitir:

> was the preservation of Christianity in the form which the time, the new century, demanded, like the other great religions who knew how to mediate the past into the future, to preserve in this pure form the reality of the spiritual (.....) onwards into the new eras of the world. This deep mystical understanding , which had once belonged to Christianity, had been therein eroded by the great sciences and the hubris of the new Christian world which had kept their Christ and God as stiff literal persons who cannot now be credited. But is *real*, the mystical truth of Christianity, as the great mystics saw it , Eckhart, Saint John of the Cross, Teresa of Avila, Julian of Norwich, as it was now seen by the few great saints of today, *that* is what must be preached now, where it is needed, in the West. So, Mildred concluded, it is here, in England, in London, that I am destined to preach religion in my own very humble way, and not in India.[498]

Una vez más la autora se muestra contraria a los avances técnicos de la misma forma que ya apareció en *The Good Apprentice*, *The Message to the Planet* y *The Green Knight.* Se nos dice que Benet, que escribía sobre Heidegger, no utilizaba ni máquina de escribir ni ordenador pues eran máquinas que despreciaba.

> (....)he looked down at what he had been writing earlier in the day, not upon a

typewriter or word-processor, machines which he despised, but upon the inky foolscap pages of his book on Heidegger.[499]

Relacionando esta idea con el mundo de los pobres, Owen, al igual que Crimond, Jenkin y el resto de 'la hermandad' en su primera etapa en *The Book and the Brotherhood* piensa que

> What we need is a return to Marxim, early Marx of course, Marxim was created when Marx and Engels saw the starving poor of Manchester. We've got to get rid of our vile, stupid, rapacious bourgeois civilitation, capitalism must go, just look at it now, what a senseless government-. [500]

Esta misma idea se volverá a repetir cuando Owen de nuevo diga:

> Where are our great leaders now, where are our great thinkers, are we to take orders from elsewhere from invisible bureaucrats, Marx saw that poverty could and must be removed , nobody listened, everything is ruthless now in our so-called democracies, we must smash up our senseless, cruel capitalism[501]

Owen, al igual que Crimond, hablará del futuro en términos pesimistas, lleno de guerras, mientras que continúe nuestra civilización aburguesada:

> Our future will be total destruction, Heraclitus was right, war is the king of all things, war is necessity, it brings everything about. Kafka was right too, we are in the Penal Colony, behind our rotten bourgeois civilisation is a world of indescribable pain and horror and sin which alone is real.[502]

Hasta Edward hablará de la no existencia de Dios:

> What might be decently preached is the truth that there is no God, no life after death, and Jesus is not divine. Perhaps something decent might follow -not just money and technology and success- I wonder- *we* shall never know. [503]

7.2.13.3.-EL CONCEPTO DE ATÉ

En esta novela aparece el concepto del Até, es decir, soportar el sufrimiento y pasarlo a otra persona. Este es el caso de Tuan, de origen judío, que está obsesionado por la actitud que adoptó su abuelo durante el Holocausto cuando la hija de éste se bajó del tren que los liberaba de la muerte porque quería recoger también a su perro, y su abuelo no permitió que su hijo fuera a buscarla ni él bajó en su busca.

Tuan ahora lleva el peso de este dolor y no quiere pasarlo a nadie porque su padre se lo traspasó a él y sabe lo doloroso que es, razón por la que expone a Rosalind que no quiere casarse.

> I must carry it, for my father and my grandfather and *all*- that burden, forever, that pain- *the whole thing*- I'm sorry-that's why I cannot marry- (.....) I cannot marry any woman. My father's sufferings, my grandfather, my grandmother, the whole of that indelible sorrow, all that is *forever*, I must carry, not sharing it with any other being. Oh my God, my God-[504]

Pero finalmente ante las súplicas de Rosalind, que le ama de verdad, le dice lo que ocurrió y por qué lleva consigo ese sufrimiento:

> His father must have known that *he* should not tell that tale to his son, and he must have regretted it afterwards (.....)what good had it done? -it had damaged Tuan, and now Tuan had damaged Rosalind.[505]

7.2.13.4.-LA NUEVA FIGURA DEL ARTISTA -SANTO

Mientras que en novelas anteriores la mayoría de los artistas trataban de imponer sus propias normas en beneficio propio, llegando algunos, como Julius King de *A Fairly Honourable Defeat*, a manipular el destino de otros, disfrutando de las desgracias ajenas, Jackson es un artista de un talante diferente: Es artista en el sentido de que con su imaginación creará también formas pero, a diferencias de los anteriores artistas, éstas formas servirán para ayudar a los demás.

Jackson, el sirviente de Benet, aparecerá como una figura enigmática que parece ser capaz de cambiar el curso del destino. Cuando conoce una información extraordinaria que el resto desconoce, la utilizará para transformar todo lo que toque. Tratará de dar estabilidad a todos los personajes, haciéndoles felices. Gracias a Jackson, Marian regresará con su verdadero amor, Cantor, con el que finalmente se casará y Edward recuperará a la mujer de la que siempre estuvo enamorado, Anne Dunarven.

El personaje más importante y artífice de la acción de la novela es Jackson, el mayordomo. Es un hombre al que se le describe como poseedor de muchos talentos, que abre las puertas sin necesidad de llaves y arregla la luz de una forma sorprendentemente rápida. Por otro lado es un ser misterioso y extraño del cual apenas tenemos información sobre sus orígenes o su familia. Tan sólo se sabe de él que ciertamente había leído a Shakespeare y probablemente a Tolstói pues podía hablar

sobre ellos. Tim también les comentó que Jackson conocía varias lenguas orientales aunque cuando Tim murió nunca se habló de ello. Algunos se preguntan si quizás alguna vez estuvo en la cárcel pero nadie tiene pruebas para afirmarlo. Se le compara, como vimos con Caliban, pues como él, es un criado conocedor de todos los que hay a su alrededor y de las circunstancias en que se encuentran.

Rosalind al estar en contacto con él dice:

> I have felt then - a sort of electricity - as of a strange animal, a *good tame* animal.[506]

Es la clara recopilación del santo y el artista en la misma persona: Artista en el sentido de que él será el que manipulará los respectivos enlaces de las parejas y parece, al igual que Mischa Fox, de *The Flight from the Enchanter*, estar dirigiendo sus destinos. Actuará por ejemplo de intermediario entre Marian y Cantor al ponerse en contacto con éste, el cual le dará un mensaje por escrito para Marian donde le declara su amor. En este sentido es similar a Julius de *A Fairly Honourable Defeat*. De hecho se le llama mago.

Además, cuando lo cree conveniente, disimulará y ocultará acontecimientos que conoce pero que, de cara a los demás, pretende desconocer. Por ejemplo, Jackson antes que nadie descubrirá el lugar donde se encuentran Marian y Cantor pero, cuando Owen le da la noticia de que ya sabe donde están, Jackson se limitará a decir:

> How splendid!....How amazing!(....).[507]

Owen le compara con los personajes de Kafka:

> I suspect he can make himself invisible, he is something out of Kafka.[508]

Y Marian dice de él:

> I think Jackson has second sight as well. He's a very strange man, far stranger than people think. And he keeps his mouth closed.[509]

Aparece y desaparece con gran facilidad, como si fuera un duendecillo. De hecho también se le compara con Ariel, el espíritu de *The Tempest*.

Por otro lado representa la figura del santo pues, como acabamos de ver, no quiere sentirse el centro de atención de los demás por sus especiales habilidades y

talentos. Por el contrario, actuará en silencio, con humildad y eficacia como Tallis de *A Fairly Honourable Defeat*, ayudando a los demás. Al igual que Tallis, es un hombre de pocas palabras. Por otro lado se le puede comparar con otras figuras santas como Marcus Vallar de *The Message to the Planet* o James Arrowy de *The Sea, The Sea* en el sentido de que posee cualidades innatas paranormales para solucionar problemas a los demás como abrir puertas sin llaves o resolver problemas sentimentales sabiendo cuál es la persona indicada para formar pareja con otra y ser así felices. Se le compara, como a otras figuras santas en las últimas novelas de Murdoch, con Jesucristo:

> I reach out my hand and touch his hand, and his hand is burning.(....)he has the stigmata, he was beaten like Christ was beaten,(....)[510]

Mildred reflexionando sobre él se preguntará:

> Was he not after all a very strange being, a wandering avatar?,(...).[511]

Es también presentado como un hombre con una misión, con "a quest", que consistirá en hacer el bien a los demás, olvidándose de él mismo, como cualquiera de las figuras santas ya aparecidas en otras de sus novelas.

Otro personaje prototipo de aspirante a santo es Tim, tío de Benet. Como Vallar de *The Message to the Planet*

> spoke (....), of the deep reality of human intelligence, beyond words and outside logic.[512]

Como James Arrowby de *The Sea, The Sea*, tenía ciertos conocimientos orientales relativos al control de la mente y la adquisición de ciertos conocimientos:

> Many people in India, he said, could easily master contrivances beyond the comprehension of the brightest Cambridge scholars.[513]

Y como muchos hombres buenos se consideraba a sí mismo como poco importante y no se preocupaba por su identidad:

> Benet had discovered quite early in life that Uncle Tim shared this lack of identity (.....) Tim had said that it was a gift, an intimation of a deep truth: 'I am a nothing.' This was, it seemed, one of those states, achieved usually by many years of intense meditation, which may be offered by the gods 'free of charge' to certain individuals.[514]

Murdoch en esta novela explota una vez más sus convicciones platónicas a

través de sus personajes aspirantes a santos: el combinar la consecución de una acción correcta con un conocimiento transcendente donde 'veamos' la verdad. Es decir, el sentido de que la única forma de ser moral es a través del encuentro místico con el Bien, que el difunto tío Tim poseía y Jackson ahora posee.

7.2.13.5.-RELACIÓN ARTE-RELIGIÓN

Al igual que en *The Green Knight*, en esta novela aparece el soldado santo San Miguel que Rosalind observa en la iglesia donde iba a tener lugar la boda entre su hermana Marian y Edward. Al ver a los pies del santo la cabeza decapitada del inmenso reptil, pensó en la inocencia de la pobre serpiente y en el sufrimiento del ser humano. Una vez más vemos la función del arte, en este caso arte religioso, como medio moral para sensibilizarnos con respecto al mundo:

> She looked up at the soldier saint, pale and young (.....)pensively, upon his long sword, gazing over her head into the interior of the church (....)and in that moment there was a strange pressure of beings surging up out of the dark. She turned back again, touching hastily the small wooden cross upon the altar(.....)Looking at the saint she noticed between his feet the decapitated head of the inmense reptile, opening its mouth piteously, showing(....)terrified anguished eyes. She thought, poor innocent serpent(.....)Then, breathing deeply, she gently touched the serene and ancient face of the warrior, worn away by the time(....)Her fingers touched his lips and it was as if his lips moved.[515]

Murdoch en *Metaphysics as a Guide to Morals*, en el capítulo titulado "Art and Religion" dice:

> (.....) great art is religious, as Tolstoy believed (.....)The art object may be looked at as analogous in function to certain moral and religious concepts (.....) A study of good literature, or of any good art, enlarges and refines our understanding of truth.[516]

Notas

[1]Slaymaker, William. "An Interview with Iris Murdoch" *Papers on Language and Literature 21*(1985); p. 425.

[2] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals.* (Harmondsworth: Penguin Books, 1993), p. 301.

[3] Murdoch, Iris. *The Good Apprentice.* (Harmondsworth: Penguin Books, 1986) p. 29.

[4] Murdoch, Iris. *A Fairly Honourable Defeat.* (Harmondsworth: Penguin Books,1971) p. 221.

[5] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good.* (London :Routledge and Kegan Paul, 1970) pp.51-52

[6] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good* (Harmondsworth: Penguin Books, 1969) p.41.

[7] Murdoch, Iris. "Against Dryness", 1961 en *The Novel Today* (Malcolm Bradbury, Fontana Press, 1990) p.22.

[8] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., p. 92.

[9] Ibid, p. 72.

[10] Ibid, p.71.

[11] Karl, Frederick *The Contemporary English Novel* (Farrar, Strauss & Cudahy. New York 1962), p.265

[12] Murdoch, Iris. *The Good Apprentice*, op., cit., p. 96.

[13] Murdoch, Iris. *The Message to the Planet.* (Harmonsworth: Penguin Books, 1990), p. 561.

[14] Murdoch, Iris. *Nuns and Soldiers*, op., cit., p. 67.

[15] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op. cit., pp. 103-104.

[16] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*, op., cit., p. 505.

[17] Murdoch, Iris. *A Word Child* (Harmondsworth: Penguin Books, 1976), p.47

[18] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op. cit., p.82

[19] Ibid, pp. 87 y 103-104

[20] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals. Art and Religion*p, (cap. 4), op., cit., pp.81-82.

[21] Murdoch, Iris. *Ethics and Imagination* (*Irish Theological Quarterly* 52, nº 1-2 , 1986), p. 85

[22] Murdoch, Iris. *The Fire and the Sun,* (Oxford University Press, 1978), p.79

[23] Murdoch Iris, *The Sovereignty of Good*, op. cit., pp75 y 79

[24] Ibid, p.74.

[25] Ibid, p.83.

[26] Ibid, p.84

[27] Murdoch, Iris. *Henry and Cato* (Harmondsworth: Penguin Books, 1977), p. 394.

[28] Murdoch, Iris. *Against Dryness* en Harold Bloom, (ed.) *Iris Murdoch* (New York: Chelsea House,

1986), p.9

[29] Murdoch, Iris. *A Severed Head*, (Harmondsworh: Penguin Books, 1963), p. 96.

[30] Ibid., p . 96.

[31] Ibid., p. 196.

[32] Ibid., p. 96.

[33] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1964), p. 77.

[34] Ibid., p. 21.

[35] Ibid., p. 108.

[36] Ibid., pp. 109-110.

[37] Ibid., p. 225.

[38] Ibid., p. 64.

[39] Ibid., p. 21.

[40] Ibid., p. 96.

[41] Ibid., p. 75.

[42] Ibid., p. 52.

[43] Ibid., p. 52.

[44] Ibid., p. 53.

[45] Ibid., p. 30

[46] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good.* (Harmondsworth: Penguin Books, 1969), p. 46.

[47] Ibid., p. 69.

[48] Ibid., p. 32.

[49] Ibid., p. 187.

[50] Ibid., p. 189.

[51] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*, op., cit., p. 508.

[52] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good*, op., cit., p. 32.

[53] Ibid., p. 189.

[54] Ibid., p. 223.

[55] Ibid., p. 271.

[56] Ibid., p. 105.

[57] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good.*, op., cit., p. 59.

[58] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good*, op., cit., p. 350.

[59] Ibid., p. 315.

[60] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of God*, op., cit., p. 86.

[61] Murdoch, Iris. *A Word Child*, op., cit., p. 18

[62] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good*,op., cit., p. 91

[63] Ibid., p. 89.

[64] Ibid., p. 91.

[65] Ibid., p. 195.

[66] Ibid., p. 129.

[67] Ibid., p. 92.

[68] Ibid., p. 187.

[69] Ibid., p. 96.

[70] Ibid., p. 187.

[71] Ibid., p. 20

[72] Ibid., p. 127.

[73] Ibid., p. 347

[74] Ibid., pp. 359-360.

[75] Ibid., p. 129.

[76] Ibid., pp. 360-361.

[77] Ibid., p. 150

[78] Ibid., p. 162.

[79] Ibid., p. 161.

[80] Murdoch, Iris. *A Word Child*, op., cit., p. 291

[81] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., pp. 82 y 103.

[82] Ibid., p. 65.

[83] Murdoch, Iris. *A Word Child*, op., cit., pp. 17, 18, 19 y 20.

[84] Ibid., p. 44.

[85] Ibid., p. 89.

[86] Ibid., p. 227.

[87] Ibid., p. 22.

[88] Ibid., p. 391.

[89] Ibid., p. 20.

[90] ibid., p. 64.

[91] Ibid., pp. 383-384.

[92] Ibid., pp. 381, 382 y 383.

[93] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., pp. 103-104.

[94] Murdoch, Iris. *A Word Child*, op., cit., p. 87.

[95] Ibid., p. 290.

[96] Ibid., p. 290.

[97] Ibid., p. 327.

[98] Ibid., p. 325. En Filipenses 4.8

[99] Ibid., p. 325.

[100] Ibid., p. 25.

[101] Ibid., p. 61.

[102] Murdoch, Iris. *Henry and Cato*, op., cit., p. 38.

[103] Ibid., pp. 38-39.

[104] Ibid., p. 372.

[105] Plato. *The Republic* (trad. B. Jowett) (New York, sin fecha), p. 255. En Suguna R., op., cit., p. 46.

[106] Murdoch, Iris. *Henry and Cato.*, op., cit., pp. 173-174: "Our chief illusion is our conception of ourselves, of our importance which must not be violated, our dignity which must not be mocked." De esta protección del ser humano a sí mismo habla Freud en *El Malestar de Nuestra Cultura.*

[107] Ibid., p. 37.

[108] Ibid., p. 161.

[109] Ibid., p. 145.

[110] Ibid., p. 146.

[111] Ibid., pp. 222-223.

[112] Ibid., p. 398-399.

[113] Ibid., p. 231.

[114] Ibid., p. 395.

[115] Ibid., p. 173.

[116] Ibid., p. 395.

[117] Murdoch, Iris. *Metaphysiscs a s a Guide to Morals.*, op.,cit., pp.104 y 132.

[118] Murdoch, Iris. *Henry and Cato*, op., cit., p. 398.

[119] Ibid., p. 193.

[120] Ibid., p. 193.

[121] Ibid., p. 246.

[122] Ibid., p. 249.

[123] Ibid., p. 249.

[124] Ibid., p. 253

[125] Ibid., p. 253

[126] Ibid., p. 92.

[127] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals* , op., cit., pp. 449 y 451.

[128] Murdoch, Iris. *Henry and Cato*, op., cit., p. 193.

[129] Ibid., p. 158.

[130] Ibid., p. 173.

[131] Ibid., p. 54.

[132] Ibid., p. 288.

[133] Ibid., p. 394.

[134] Ibid., p. 361.

[135] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., p. 8.

[136] Ibid., p. 47.

[137] Murdoch, Iris. *Henry and Cato*, op., cit., p. 14.

[138] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., p. 67

[139] Murdoch, Iris. *Henry and Cato*, op., cit., p. 361.

[140] Ibid., p. 189.

[141] Ibid., p. 199.

[142] Ibid., p.199.

[143] Ibid., p. 199.

[144] Ibid., p. 329.

[145] Ibid., p. 331.

[146] Ibid., pp. 356-357.

[147] Ibid., p. 338.

[148] Ibid., p. 378.

[149] Murdoch, Iris. "Knowing the Void", *Spectator,* CXCVII, (2 Nov. 1956), pp. 613-614.

[150] Ibid., pp. 383-384.

[151] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*, op., cit., p. 52

[152] Ibid., p. 245.

[153] Murdoch, Iris. *Henry and Cato*, op., cit., p. 220.

[154] Ibid., p. 277.

[155] Ibid., pp. 274 y 276

[156] Murdoch, Iris. *The Sea, The Sea.* (Harmondsworth: Penguin Books, 1980), p. 384.

[157] Ibid., p. 385.

[158] Pauling, Chris. (Trad. Shuddhavajra). *Iniciación al Budismo.* (FundaciónTres Joyas, 1993), pp. 92-93.

[159] Ibid., pp. 51-53. El subrayado es propio.

[160] Murdoch, Iris. *The Sea, The Sea,* op., cit., p. 57

[161] Ibid., p. 501.

[162] Ibid., p. 328.

[163] Ibid., p. 482.

[164] Ibid., pp. 77 y 79.

[165] Ibid., p. 175.

[166] Buddhagosha. "The Path to Purity". En Ramanathan, Suguna. *Iris Murdoch. Figures of the Good,* op., cit., p. 83

[167] Murdoch, Iris. *The Sea, The Sea,* op., cit., p. 468.

[168] Ibid., p. 447.

[169] Ibid., p. 445.

[170] Ibid., p. 473.

[171] Ibid., p. 483.

[172] Murdoch Iris. *Nuns and Soldiers.* (Harmonsworth: Penguin Books, 1981), pp. 69-70.

[173] Ibid., p. 71.

[174] Ibid., p. 70.

[175] Ibid., p. 117.

[176] Ibid., p. 507.

[177] Ibid., p. 147.

[178] Ibid., p. 237.

[179] Ibid., p. 465.

[180] Ibid., p. 360.

[181] Ibid., pp. 296, 362 y 363.

[182] Ibid., p. 508.

[183] Ibid., p. 508.

[184] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., p. 73.

[185] Murdoch, Iris. *Nuns and Soldiers*,op., cit., p. 379.

[186] Ibid., p. 379.

[187] Ibid., p. 310.

[188] Norwich, Julian of. *Revelations of Divine Love*, (Methuen, 1927), p. 10. En Ramanathan , Suguna, op., cit., p. 106.

[189] Murdoch, Iris. *Nuns and Soldiers*, op., cit., pp. 297 y 298.

[190] Ibid., pp. 112 y 113.

[191] Murdoch, Iris. *Henry and Cato*, op., cit., pp. 193 y 398.

[192] Ibid., p. 249.

[193] Murdoch, Iris. *Nuns and Soldiers*, op., cit., p. 362.

[194] Ibid., p. 308.

[195] Ibid., p. 309.

[196] Ibid., pp. 297-298.

[197] ibid., p. 507.

[198] Ibid., p. 507.

[199] Ibid., p. 299.

[200] Ibid., pp. 297 a 299.

[201] Norwich, Julian of. *Revelations of Divine Love*, p. 202. En Ramanathan , Suguna, op.,cit., p. 115

[202] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., pp. 70, 75, 102 y 103.

[203] Murdoch, Iris. *Nuns and Soldiers*, op., cit., p. 494.

[204] Ibid., p. 510.

[205] Ibid., p. 511.

[206] Ibid., p. 505.

[207] Murdoch, Iris. *The Philosopher's Pupil*. (Harmonsdworth, Penguin Books, 1984), pp. 204-205.

[208] Ibid., p. 210.

[209] Ibid., p. 292.

[210] Ibid., p. 540

[211] Ibid. pp.447 y 487.

[212] Ibid., p. 493.

[213] Ibid., p. 496.

[214] Ibid., p. 497

[215] Ibid., pp. 552-553.

[216] Ibid., p. 201.

[217] Ibid., p. 132.

[218] Ibid., p. 132.

[219] Ibid., p. 132.

[220] Ibid., p. 224.

[221] Ibid., p. 436.

[222] Ibid., p. 540.

[223] Ibid., p. 540.

[224] Ibid., p. 506.

[225] Ibid., p. 508.

[226] Ibid., p. 448.

[227] Murdoch, Iris. *The Good Apprentice* (Harmonsworth: Penguin Books, 1986), p. 1.

[228] Ibid., p. 2.

[229] Ibid., p . 3.

[230] Ibid., p. 12.

[231] Ibid., p. 445.

[232] Ibid., p. 147.

[233] Murdoch, Iris. Ibid., p.

[234] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good,* op., cit., p. 34

[235] Murdoch, Iris. *The Good Apprentice*, op., cit., pp. 71 y 359.

[236] Ibid., pp. 82, 257 y 258.

[237] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*,op., cit., p. 71.

[238] Murdoch, Iris. *The Good Apprentice*, op., cit., p. 80.

[239] Ibid., p. 141.

[240] Ibid., p. 24.

[241] Ibid.,p . 27.

[242] Ibid., p. 140.

[243] Ibid., p. 70

[244] Ibid., p. 28.

[245] Ibid., pp. 28 y 29.

[246] Ibid., p. 30.

[247] Ibid., p. 31.

[248] Ibid., p . 30.

[249] Ibid., p. 31.

[250] Ibid., p. 35.

[251] Ibid., p . 52.

[252] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good,* op., cit., p. 99.

[253] Murdoch, Iris. *The Good Apprentice*, op., cit., p. 69.

[254] Ibid., p . 69.

[255] Ibid., p. 142.

[256] Fouéré René. *Krishnamurti* (Bombay, 1954), p. 43. En Ramanathan, Suguna, op., cit., p. 223.

[257] Murdoch, Iris. *The Good Apprentice,*op., cit., p. 147.

[258] Ibid., p. 83.

[259] Ibid., p. 147.

[260] Ibid., p. 50.

[261] Ibid., p. 140.

[262] Ibid., p. 141.

[263] ibid., p. 141.

[264] Ibid., p. 378.

[265] Ibid., p. 304.

[266] Ibid., p. 369.

[267] Ibid., p. 490.

[268] Ibid., p. 491.

[269] Meyers, 'An Interview with Iris Murdoch', *Dewer Quarterly* 26,nº 1, (Summer 1991), p.108.

[270] Murdoch, Iris. *The Book and the Brotherhood.* (Harmondsworth, Penguin Books, 1988), p. 265.

[271] Murdoch, Iris. *The Fire and the Sun*, op., cit., p. 68.

[272] Murdoch, Iris. *The Book and the Brotherhood,* op., cit., p. 56.

[273] Ibid., p. 576.

[274] Ibid., p. 298.

[275] Ibid., p. 22.

[276] Ibid., p. 128.

[277] Ibid, pp. 246-247.

[278] Ibid., p. 132.

[279] Ibid., p. 247.

[280] Ibid., p. 579.

[281] Ibid., p. 247.

[282] Ibid., p. 248.

[283] Ibid., p. 131.

[284] Ibid., p. 245.

[285] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals,*op., cit., pp.484, 486, 487, 488, 501, 511 y 512.

[286] Ibid., pp. 136 y 487

[287] Murdoch, Iris. *The Book and the Brotherhood,* op., cit., p. 248.

[288] Ibid., p. 129.

[289] Ibid., p. 560.

[290]Ibid., pp. 8 y 248.

[291] Ibid., p. 578.

[292] Ibid., p. 93.

[293] Ibid., pp. 117-118 y 130.

[294] Ibid., p. 117

[295] Ibid., p. 118.

[296] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*,op., cit., p. 330.

[297] Murdoch, Iris. *The Book and the Brotherhood*, p. 263.

[298] Ibid., p. 421.

[299] Ibid., p. 478.

[300] Ibid., p. 225.

[301] Ibid., p. 244.

[302] Ibid., p. 246.

[303] Ibid., p. 523.

[304] Ibid., p. 526.

[305] Ibid., p. 540.

[306] Ibid., p. 128.

[307] Ibid., p. 127.

[308] Ibid., p. 494.

[309] Ibid., p. 485.

[310] Ibid., p. 489.

[311] Ibid., p. 545.

[312] Ibid., pp. 516-517.

[313] Ibid., p. 540.

[314] Ibid., p. 540.

[315] Ibid., p. 489.

[316] Ibid., p. 492-493.

[317] Ibid., p. 492.

[318] Ibid., pp. 515-516.

[319] Ibid., p. 452.

[320] Ibid., pp. 543-544.

[321] Ibid.,p. 452.

[322] Ibid., p. 517.

[323] Ibid., pp. 283-284.

[324] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*, op., cit., p. 484.

[325] Murdoch, Iris. *The Book and the Brotherhood,* op., cit., p. 280.

[326] Ibid., p. 280.

[327] Ibid., p. 279.

[328] Ibid., p. 203.

[329] Ibid., p. 516.

[330] Ibid., p. 281.

[331] Ibid., p. 433.

[332] Ibid., p. 297.

[333] Ibid., p. 275.

[334] Ibid., p. 142.

[335] Ibid., p. 143.

[336] Ibid., p. 134.

[337] Ibid., pp. 134-135.

[338] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*, op., cit., p. 307.

[339] Murdoch, Iris. *The Book and the Brotherhood*, op., cit., p. 175.

[340] Ibid., p. 336.

[341] Ibid., p. 335.

[342] Ibid., p. 128.

[343] Ibid., pp. 335-336,

[344] Murdoch, Iris. *Metaphysiscs as a Guide to Morals,* op., cit., p. 508. El subrayado es propio.

[345] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good,* op., cit., p. 70. El subrayado es propio.

[346] Ibid., pp. 99, 100 y 101. El subrayado es propio.

[347] Murdoch, Iris. *The Message to the Planet.* (Harmonsworth: Penguin Books, 1990), p. 4.

[348] Ibid., p. 15.

[349] Murdoch, Iris. *The Flight from the Enchanter.* (Harmonsworth: Penguin Books, 1962), p. 31.

[350] Murdoch, Iris. *The Message to the Planet*, op., cit., p. 9.

[351] Ibid., p. 395.

[352] Ibid., p. 300.

[353] Ibid., pp. 8 y 9.

[354] Ibid., p. 340.

[355] Ibid., p. 341.

[356] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*, op., cit., p. 270.

[357] Murdoch, Iris. *The Message to the Planet*, op., cit., p. 369.

[358] Ibid., p. 10.

[359] Ibid., p. 8.

[360] Ibid., pp. 8 y 9.

[361] Ibid., p. 308.

[362] Ibid., pp. 302, 332 y 334.

[363] Ibid., p. 276.

[364] Ibid., p. 276.

[365] Ibid., p. 336

[366] Ibid., p. 356.

[367] Ibid., p. 361.

[368] Ibid., p. 342.

[369] Ibid., p. 341

[370] Ibid., p. 353.

[371] Ibid., p. 15

[372] Ibid., p. 129.

[373] Ibid., p. 127.

[374] Ibid., p. 196.

[375] Ibid., p. 262

[376] Ibid., p. 341.

[377] Ibid., p. 379.

[378] Ibid., p. 317.

[379] Ibid., p. 379.

[380] Ibid., p. 497.

[381] Ibid., p. 45.

[382] Ibid., p. 497.

[383] Ibid., p. 496-497.

[384] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., p. 54.

[385] Murdoch, Iris. *The Message to the Planet*, op., cit., , p. 212

[386] Ibid., p. 286.

[387] Ibid., p. 558.

[388] Ibid., pp. 380 y 396.

[389] Ibid., p. 498.

[390] Ibid., p . 359.

[391] Ibid., p . 372.

[392] Ibid., p. 381.

[393] Ibid., p. 436.

[394] Ibid., p. 443.

[395] Ibid., p. 350.

[396] Ibid., p. 437.

[397] Ibid., p. 437.

[398] Ibid., p. 437.

[399] Ibid., p. 379.

[400] Ibid., p. 164.

[401] Ibid., p. 475.

[402] Ibid., p. 505. El subrayado es propio.

[403] Ibid., p. 485. El subrayado es propio.

[404] Ibid.,p . 488. El subrayado es propio.

[405] Ibid., p. 440. El subrayado es propio.

[406] Ibid., p. 489.

[407] Ibid., p. 323.

[408] Murdoch, Iris. *The Philosopher's Pupil*, op., cit., p. 187.

[409] Murdoch, Iris. *The Message to the Planet*, op., cit., p. 165.

[410] Ibid., p. 417.

[411] Ibid., p. 431.

[412] Ibid., pp. 471 y 473.

[413] Ibid., p. 478.

[414] Ibid., p. 476.

[415] Murdoch, Iris. *Metaphysiscs as a Guide to Morals*, op., cit., pp. 106-107.

[416] Ibid., p. 270.

[417] Murdoch, Iris. *The Message to the Planet*, op., cit., p. 437.

[418] Ibid., p. 508.

[419] Ibid., p. 509.

[420] Ibid., p. 437.

[421] Wertheimer, Linda. *All Things Considered*, National Public Radio, New York City studios; broadcast February 26, 1990.

[422] Murdoch, Iris. *The Message to the Planet*, op., cit., pp. 54 y 243 .

[423] Ibid., p. 510.

[424] Ibid., p. 416.

[425] Ibid., p. 441.

[426] Ibid., p. 15.

[427] Ibid., p. 561.

[428] Ibid., p. 562.

[429] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., p. 71

[430] Murdoch, Iris. *The Message to the Planet*, op., cit., p. 437.

[431] Ibid., p. 417.

[432] Ibid., p. 322.

[433] Ibid., p. 323.

[434] Ibid., p. 417.

[435] Ibid., p. 309.

[436] Ibid., p. 7.

[437] Ibid., pp. 13 y 14.

[438] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*, op., cit., pp. 1-2

[439] Murdoch, Iris. *The Green Knight*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1994), p. 287.

[440] Ibid., p. 297.

[441] Ibid., p. 225.

[442] Ibid., p. 322.

[443] Ibid.,p . 322.

[444] Ibid., p. 299.

[445] Ibid., p. 448.

[446] Ibid., p. 10.

[447] Ibid., p. 115.

[448] Ibid., p. 95.

[449] Ibid., p. 221.

[450] Ibid., pp. 465, 471 y 472.

[451] Ibid., p. 464.

[452] Ibid., p. 204.

[453] Ibid., p. 127.

[454] Ibid., p. 101.

[455] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals,* op., cit., p. 216.

[456] Murdoch, Iris. *The Green Knight*,op., cit., p. 18.

[457] Ibid., p. 281.

[458] Ibid., p. 41.

[459] Ibid., p. 42.

[460] Ibid., p. 95.

[461] Murdoch, Iris. *Metaphysiscs as a Guide to Morals*, op., cit., p. 419.

[462] Murdoch, Iris. *The Green Knight*, op., cit., p. 266.

[463] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*, op., cit., p. 354.

[464] Murdoch, Iris. *The Green Knight*, op., cit., pp. 372 y 471.

[465] Ibid., p. 112.

[466] Ibid., p. 297.

[467] Ibid., p. 363.

[468] Ibid., pp. 270 y 277.

[469]Ibid., pp. 450 y 452.

[470] Ibid., p. 92.

[471] Ibid., p. 117.

[472] Ibid., p. 123.

[473] Weil, Simone. *Needs for Roots* , (trad. A. F. Wills) (London 1952.), p. 114. En Conradi, *Iris Murdoch. The Saint and the Artist*, op., cit., p. 72.

[474] Murdoch, Iris. "Knowing the Void", *Spectator,* CXCVII, (2 Nov. 1956), pp. 613-614.

[475] Murdoch, Iris. *The Green Knight,* op., cit., p. 3.

[476] Ibid., p. 198.

[477] Ibid., p. 432.

[478] Ibid., p. 430.

[479] Ibid., p. 91.

[480] Ibid., p. 254.

[481] Ibid., p. 14.

[482] Ibid., p. 356.

[483] Murdoch, Iris. *Under the Net*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1960), p. 253.

[484] Murdoch, Iris. *The Green Knight*, op., cit., p. 456.

[485] Ibid., p. 401.

[486] Beckett, Samuel. *Waiting for Godot*, (Faber and Faber, 1956), p. 94.

[487] Murdoch, Iris. *The Green Knight*, op., cit., p. 406.

[488] Murdoch, Iris. *Jackson's Dilemma*. (Harmondsworth: Penguin Books, 1996), p. 1.

[489] Ibid., p. 8.

[490] Ibid., p. 147.

[491] Ibid., p. 213.

[492] Ibid., p. 64.

[493] Ibid.,p . 105.

[494] Ibid., p. 21.

[495] Ibid., p. 14.

[496] Ibid., pp. 20-21.

[497] Ibid., p. 20.

[498] Ibid.,p . 186.

[499] Ibid., p. 13.

[500] Ibid., p. 20.

[501] Ibid., p. 232.

[502] Ibid., p. 21

[503] Ibid., p. 231.

[504] Ibid., pp. 167 y 198.

[505] Ibid., p. 172

[506] Ibid., p. 145.

[507] Ibid., p. 171.

[508] Ibid., p. 238.

[509] Ibid., pp. 195-196.

[510] Ibid., p. 232.

[511] Ibid., p. 208.

[512] Ibid., p. 10

[513] Ibid., p. 10.

[514] Ibid., p. 11.

[515] Ibid., p. 36.

[516] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*, op., cit., pp. 83, 85 y 86.

CONCLUSIONES

Plato pictures human life as a pilgrimage from appearance to reality.

IRIS MURDOCH. *The Sovereignty of Good.*

One must try to be good-just for nothing (.....) Innumerable things could have altered other things. Everything is accidental. That's the message.

IRIS MURDOCH. *The Message to the Planet*

CONCLUSIONES

Sin lugar a dudas el pensamiento filosófico de Iris Murdoch ha determinado en parte el contenido de sus novelas puesto que sus teorías de filosofía moral aparecen reflejadas a través de las palabras y la actuación de gran parte de sus personajes. Aunque Iris Murdoch ha manifestado que no es una novelista filosófica y que desearía que se la incluyera dentro de la tradición realista del siglo pasado, he demostrado que es imposible leer y comprender sus novelas sin tener en cuenta su filosofía moral. Cuando un personaje se comporta como Murdoch considera, según su filosofía moral, que debería ser el modelo de hombre virtuoso a seguir, su figura queda ensalzada como en el caso de los personajes aspirantes a santos Jenkin Riderhood de *The Book and the Brotherhood* o de William Eastcote de *The Philosopher's Pupil*; sin embargo cuando se comporta negativamente según Murdoch, es decir, de forma egocéntrica, queda ridiculizado hasta que cambia su actitud, tal es el caso de muchos de los artistas y escritores como Bradley Pearson de *The Black Prince* o Charles Arrowby de *The Sea, The Sea.* Hay también un grupo de personajes en los que Murdoch se siente reflejada y que actúan como la personificación de lo que ella considera que son sus propios errores, como la defensa de un platonismo teórico que después no es llevado a la práctica. Utiliza en parte a estos personajes para hacerse una autocrítica, tal es el caso de Marcus de *The Time of the Angels*, Rupert de *A Fairly Honourable Defeat* y Gerard de *The Book and the Brotherhood.*

Por lo tanto, partiendo de la hipótesis de que su formación como filósofa de alguna forma le ha condicionado temas e ideas que aparecen en sus novelas, he comprobado a lo largo de este trabajo que así se cumple. El filósofo moral que hay en ella emerge desde detrás del retrato realista de individuos únicos que expresan o personifican, muchas veces con vocabulario similar al que Murdoch utiliza en sus escritos filosóficos, las mismas ideas que aparecen, por ejemplo, en *The Sovereignty of Good* o *Metaphysics as a Guide to Morals*: el concepto freudiano de 'la máquina', el mundo de fantasía en el que vivimos, la contingencia del mundo, el concepto griego del 'Até' de la transmisión del sufrimiento, y la idea de la muerte sin consuelo en otra vida, entre otras. La riqueza de sus conocimientos filosóficos ha quedado bien reflejada.

Como Jaime de Salas anotó en su artículo de 1986 "Iris Murdoch: Literatura y Filosofía", producto de la entrevista que mantuvo con ella, Murdoch crea personajes reales que al mismo tiempo son portavoces de idearios, por lo tanto hay

> preocupaciones teóricas que animan la obra literaria de Iris Murdoch (.....)Murdoch, al combinar la filosofía y la literatura, nos comunica su insistencia en que el contexto originario y en cierto sentido propio de la filosofía es la vida real tal y como el novelista la pretende reflejar a través de los personajes y situaciones de una obra.(.....) Los grandes temas de la filosofía están íntimamente involucrados en la vida personal del hombre.(.....) Las preguntas que asume la filosofía son las propias de la vida misma.[1]

y, de esta forma, Murdoch aborda temas morales en sus novelas. En la misma entrevista Murdoch manifestó una vez más que no quiere que se la encasille dentro de los novelistas filosóficos pero lo cierto es que reconoció que en sus novelas le preocupaba la calidad moral de sus personajes y prueba de ello es que muchos consiguen redimirse poniendo su mirada en el exterior y a través del amor desinteresado a los demás.

A pesar de que ha declarado, como vimos en el segundo capítulo, donde se analizó su pensamiento filosófico moral y su teoría moral estética de la novela, que no tiene la finalidad de promover sus puntos de vista filosóficos en sus novelas y que si introduce aspectos filosóficos es simplemente por casualidad, ya que tiene conocimiento de ellos,

> I have definite philosophical views, but I don't want to promote them in my novels (.....)I don't want philosophy, as such, to intrude into the novel's world at all and I think it doesn't (.....)I mention sometimes philosophy in the novels because I happen to know about it (.....),[2]

esta tesis comprueba que indudablemente le preocupa la situación moral y religiosa del hombre contemporáneo y por lo tanto está interesada en promover tales aspectos como el concepto platónico del Bien como verdad absoluta, la atención hacia el exterior, el perdón y la meditación, dando pie a la reflexión posterior del lector. La misma Iris Murdoch declaró en Caen que, todo novelista produce un mundo moral y que para ella es su propia filosofía, a la que prefiere llamarla psicología moral.

En sus novelas apreciamos diversos comportamientos humanos y los conflictos y las dificultades que atraviesa el hombre que no le permiten ser libre del todo a través de una intensa y profunda descripción psicológica. Tanto en sus tempranas novelas góticas como en sus novelas posteriores aparecen elementos comunes en sus

personajes, gran parte de ellos artistas, como el egoísmo humano que produce un mundo falso, crisis afectivas y crisis de fe. Básicamente Murdoch caracteriza psicológicamente a sus personaje impregnándoles de un gran contenido moral y situándoles en un mundo contingente. Igualmente sus novelas se caracterizan por un gran realismo social.

Haciendo una valoración crítica propia de Murdoch ya se han mencionado sus atributos tanto artísticos como su gran aportación a la filosofía moral, que tan ingeniosamente refleja en sus novelas. Iris Murdoch, como se analizó en la introducción a este trabajo, cumple con los requisitos que debe tener una buena novelista a pesar de contar con ciertas limitaciones. Entre éstas se encuentra su limitado marco social de clase media-alta en sus personajes, su elevado intelectualismo que limita el número de lectores, que deben poseer un cierto conocimiento filosófico-moral para comprender el significado de sus novelas, la creación en sus novelas tempranas de mitos que han obstaculizado en parte la trayectoria realista de la individualidad del personaje, y su constante alusión a los peligros de la subjetividad y del conocimiento de uno mismo. Por otro lado, la gran extensión de algunas de sus últimas novelas hace que enormes fragmentos narrativos alejen al lector del interés del núcleo central, como sucede en *The Book and the Brotherhood* y en *The Message to the Planet*. Murdoch, además, es propensa a concluir y desenmascarar las incógnitas de sus novelas en las últimas páginas, donde en poco espacio suceden muchas cosas, en lugar de hacerlo progresivamente a través de la trayectoria de la novela, donde a veces no tienen lugar tantos acontecimientos. Sin embargo ello es insignificante si lo comparamos con el gran logro artístico y temático de las novelas en sí.

Entre sus atributos como novelista merecen destacar su gran capacidad parar caracterizar psicológicamente, especialmente a los personajes masculinos, su facilidad shakespeariana para mostrarnos intrincados argumentos que combinan el realismo, el simbolismo y el detalle naturalista, su dominio para evocar los sentimientos y reacciones del enamoramiento y del amor sexual, su entusiasta y minuciosa descripcción de Londres y sus alrededores, y en general su habilidad para mostrarnos una imagen de nuestro tiempo donde el hombre sufre, se siente confuso, con culpas, remordimientos y aprende a acercarse al bien para su salvación, todo ello narrado bajo una perspectiva que mezcla lo dramático con lo cómico. Su triunfo como novelista queda avalado por los premios literarios ya mencionados, como el premio 'Booker'.

En cada uno de los capítulos de esta tesis he analizado la relación entre sus novelas y sus libros de filosofía moral estableciendo paralelismos entre ambos tipos de

trabajos de una misma idea filosófico-moral a través de la comparación de las respectivas citas. En esta conclusión, que a la vez resume el trabajo, muestro también paralelismos similares para corroborar mi tesis:

El pensamiento de Murdoch sobre el héroe existencialista y el héroe místico queda reflejado en sus novelas a través de sus personajes, donde el existencialista suele ser un artista que va creciendo en su interés por la mística. Ya vimos como uno de los ejemplos más claros de héroe existencialista y donde Murdoch recoge las ideas de Jean Paul Sartre aparece reflejado en Jake, de *Under the Net*, que se presenta bastante similar al personaje existencialista Roquentin de *La Nausée* al vivir y tratar de dar respuestas a su vida sin tener relaciones humanas, quedando horrorizado porque no puede encontrarlas debido muchas veces a la naturaleza contingente de la existencia. En su libro de filosofía moral *The Sovereignty of Good* (1970) vemos como Murdoch define al hombre existencialista al decir que

> It is existentialist in (.....)its emphasis on the solitary omnipotent will.[3]

El existencialista actúa movido por su voluntad, sin detenerse demasiado a pensar. La raíz del probema de Jake es su odio a todo lo que es contingente. Casi al principio de la novela afirma:

> I want everything in my life to have a sufficient reason.[4]

y de ahí su interés constante por querer dar una respuesta rápida a todas sus dudas y por querer comprender todo.

El héroe místico, por el contrario, que casi siempre coincide con el santo de la novela, no trata de crear teorías que den respuesta a sus interrogantes sino que acepta el misterio y la contingencia del mundo y tiene como objetivo en la vida una búsqueda espiritual a través del encuentro con los demás.

Las influencias de Simone Weil y Platón son especialmente palpables. Murdoch puede que sea la única novelista actual que esté intentando seriamente explorar el efecto del conocimiento transcendente que los platonistas buscan unido al amor transcendente que los cristianos desean: Para ella el encuentro místico con la realidad transcendente del Bien tiene lugar dejando el egoísmo y dirigiendo nuestra atención a los demás mediante el amor desinteresado; es así como nosotros también transcendemos aunque es un logro difícil. Así lo expresa Murdoch en *The Sovereignty of Good*:

> 'Good is a transcendent reality' means that virtue is the attempt to pierce the veil of selfish consciousness and join the world as it really is. It is an empirical fact about human nature that this attempt cannot be entirely successful.[5]

Murdoch ha recogido la idea de Platón de 'practicar el morir', que aparece reflejada en lo que Thomas, de *The Good Apprentice*, piensa: La destrucción de nuestras imágenes falsas o nuestro egoísmo, aunque ello nos cause sufrimiento, es decir, practicar el morir, es lo que nos acercar al bien:

> We practise dying through a continual destruction of our self-images, inspired not by the self-hatred which seems to be within, but by the truth which seems to be without; such suffering is normal, it goes on all the time, it must go on.[6]

El pensamiento que Murdoch ha recogido de Simone Weil de 'ver', de prestar 'atención' a lo que hay fuera de nuestro ego es especialmente relevante en todas sus novelas. Los personajes aprenden, mediante otros personajes que poseen una espiritualidad superior, los aspirantes a santos, a través de la observación de una obra de arte, o a través de una experiencia desagradable muchas veces cercana a la muerte, como lo más importante es el amor, la reconciliación y el perdón.

Para Murdoch, pues, permanecer preocupado por nuestro ego es permanecer en un estado de fantasía. Uno de los medios de abandonar el egoísmo es a través de la proximidad de la muerte. Casi todos los personajes de las novelas de Murdoch que tienen experiencias cercanas a la muerte toman conciencia de alguna gran verdad, incluso si sus estados espirituales son tales que no pueden mantener esta visión y hacer cambios reales en sus vidas:

En *The Unicorn* ya vimos como Effie se dará cuenta, al enfrentarse con la muerte en una ciénaga, del verdadero significado de su existencia y de la muerte: el amor a los demás. 'Verá' lo importante que es la realidad de los demás, seres contingentes, al igual que todo lo que le rodea. En *Henry and Cato* el poeta Lucius Lamb, justo antes de que muera de un ataque al corazón, es consciente de que la muerte es un maestro. Y en *The Nice and the Good* cuando John Ducane queda atrapado en la cueva de Gunnar y rodeado por fuertes olas del mar que parecen querer ahogarle, se da cuenta de que el amor, la reconciliación y el perdón es lo que realmente vale en la vida:

> I wonder if this is the end, thought Ducane(.....)if I ever get out of here I will be no man's judge. Nothing is worth doing except(....)not to judge, not to be superior, not to exercise power, not to seek, seek, seek. To love and to

> reconcile and to forgive, only this matters. All power is sin and all law is frailty. Love is the only justice. Forgiveness, reconciliation, not law.[7]

Para Murdoch sólo a través de la aceptación de "real death and real chance and real transcience" puede uno descubrir la virtud. Y es entonces cuando comienza a reconocer a otros y a amarlos:

> The acceptance of death is an acceptance of our own nothingness which is an automatic spur to our concern with what is not ourselves.[8]

El argumento siempre incluye un proceso de aprendizaje para los personajes principales que se basa en un progreso hacia la cualidad metafísica que, como se ha explicado, Murdoch llama el Bien. Básicamente una novela de Murdoch es un peregrinaje moral presentado como una lección, pero no es moralista del todo ya que el final incluye rasgos de ambigüedad con respecto a si el personaje reformado moralmente continuará siempre así. Esto hace que la novela sea más realista, con un final abierto donde el lector puede deducir sus propias conclusiones. Como el narrador, N, dice en *The Philosopher's Pupil*:

> no philosophy book is ever finished, it is only abandoned.[9]

Esta apertura final tiene que ver con la idea de Murdoch de la imperfección del ser humano y con el concepto de la realidad como desordenada, sin formas, e impredecible, que triunfa sobre el hombre, que ante esta realidad tiene que sucumbir, aceptándola como tal, a pesar de los muchos interrogantes que ésta le plantee. Es el artista el que intenta dar forma y controlar esta realidad, tratando de modelarla a su gusto, hasta que finalmente, se da por vencido, pues la contingencia del mundo triunfa siempre. El destino de cada uno, por lo tanto, está basado en el azar, la contingencia.

Todas las novelas de Murdoch en cierto sentido son filosóficas y dejan alguna secuela tanto en sus personajes como en el lector para que reflexione. Son, en muchos sentidos, la misma historia y con los mismos prototípicos personajes que cambian de nombre, lugar y que comparten circunstancias muy parecidas con respecto a los personajes de otras novelas.

Debido a que su interés principal radica en la búsqueda del bien, y a que está convencida de que el ser humano, en un grado u otro, lo persigue porque desea conseguir su propia salvación, el mal en sus novelas frecuentemente aparece como una consecuencia de la ignorancia o de la interpretación equivocada del bien. La mayoría de

las personas en sus novelas son básicamente gente egoísta pero no se presentan como totalmente malvadas o depravadas, salvo algunas excepciones, y se sienten desconcertados cuando se dan cuenta de su maldad. Por ejemplo, en *The Green Knight,* el asesino Lucas Graffe parece más confundido que malicioso. De ahí la dicotomía artista-santo en lugar de la más opuesta malvado-santo. Esencialmente, en cada una de las novelas de Murdoch aparece una figura a la que finalmente se venera y otra a la que se castiga: estas figuras normalmente se dividen en artista y santo respectivamente, siendo el santo una persona realista mientras que el artista, que suele ser fracasado, vive inmerso en la fantasía hasta que a través de un proceso de atención al mundo exterior, donde rompe con su egoísmo y aprende a 'ver' a los demás como seres únicos e individuales, consigue redimirse. Algunos artistas, sin embargo, no lograrán salir de su caverna de auto-engaño, aunque sepan donde se encuentra el bien, como Julius King de *A Fairly Honourable Defeat* o Randall Peronett de *An Unofficial Rose.* Hay personajes realmente diabólicos como Mischa Fox de *The Flight from the Enchanter* y Crimond de *The Book and the Brotherhood.*

Tras enmarcar a Murdoch dentro del panorama literario de su generación en el capítulo primero y analizar en el segundo los aspectos morales más relevantes que aparecen en sus novelas, en el capítulo tercero hice un análisis de las novelas que presentaban aspectos góticos. En estas novelas de los años sesenta la influencia de su filosofía se refleja principalmente en los aspectos negativos de una moral mal encaminada donde el ser humano se corrompe y pierde totalmente su libertad; en la idea de que en una sociedad que ya no cree en Dios la perfección moral para muchos no tiene sentido, y este fracaso moral hace que el hombre, imponiendo su voluntad sobre los demás, se refugie en el poder y en la creación de sus propias fantasías y egoísmos. Estas novelas góticas también ilustran problemas de solipsismo y aislamiento, es decir, su romanticismo negativo o el desarrollo del yo interno como única guía del hombre para su moral. Reflejan un tiempo de crisis espiritual, donde las antiguas creencias se han abandonado y no han aparecido todavía nuevas para reemplazarlas.

Por ejemplo, vimos como Carel, de *The Time of The Angels,* parte de la base de que, como no hay Dios, no puede existir el bien ni uno puede llegar a perfeccionarse moralmente y donde lo único existente es el poder y lo que él llama el terror de lo casual, expresando así su pánico y odio hacia lo contingente. Su pérdida de fé le ha llevado a obsesionarse con el poder y el terror. Le comenta a su hermano:

> God was at least the name of something which we thought was good. Now even the name has gone and the espiritual world is scattered.(.....)We are creatures of accident, operated by forces we do not undersand (.....)Yet it is

> this too which makes spirit inaccesible (.....)There is only power and the marvel of power, there is only chance and the terror of chance. And if there is only this there is no God, and the single Good of the philosophers is an illusion and a fake(....)[10]

En el capítulo cuarto se analizó la influencia de Shakespeare en la novelística de Murdoch. Del dramaturgo Murdoch ha aprendido a recrear la combinación de unos personajes reales que se mueven libremente dentro de un mito o marco formal que ella trata que sea lo más interesante y bello posible para que no debilite la individualidad y caracterización de los personajes, puesto que en la vida real no existe ningún marco formal que consuele nuestra existencia debido a nuestra naturaleza contingente que debemos aceptar. El conflicto a la hora de combinar ambos aspectos de esa forma radica, como vimos en *The Sovereignty of Good*, en su deseo de libertad completa para el hombre y en su propia creencia de que el hombre no es totalmente libre. En su artículo "Against Dryness" dijo:

> Literature must always represent a battle between real people and images(.....)Perhaps only Shakespeare manages to create at the highest level both images and people (.....) Only the very greatest art invigorates without consoling.[11]

El director de teatro Charles Arrowby de *The Sea, The Sea*, simbolizando en general nuestra condición humana, habla sobre las obsesiones y el mundo egocéntrico en el que viven sumidos los artistas y la gente relacionada con el teatro, y alaba a Shakespeare como el artista que supo 'ver' lo que había en el exterior del mundo para transmitirnos la verdad:

> (.....) one soon learns the narrow limitations of the human life(.....) All good dramatists and directors and most (not all) good actors are obsessed men. Only geniuses like Shakespeare conceal the fact, or rather changed it into something spiritual.[12]

Queda también clara la influencia de su filosofía moral en sus novelas en cuanto a que habla de la obra de Shakespeare como portadora de gran contenido moral pero sin ser dogmático. Murdoch en sus novelas también nos muestra temas morales que estimulan a una reflexión posterior pero dejando un camino abierto.

En cuanto a la relación entre el arte y la moral que se analizó en el capítulo quinto Murdoch nos invita a una reflexión moral sobre el arte y la literatura. Piensa que todos, de una forma u otra, somos artistas al ser creadores de historias, teorías e imágenes consoladoras y que con nuestras fantasías protegemos al ego de lo doloroso.

Nuestro egoísmo es comparable a una máquina al continuar en ese estado de ensoñación, que se repite por medio del habla. Por lo tanto ésta, el egoísmo y la fantasía nos alejan de la realidad.

En la entrevista con Salas manifestó:

> (.....) Platón tenía razón cuando decía que el arte te aparta de la salvación.[13]

Por el contrario para acercarnos a la realidad necesitamos un ejercicio de renuncia que vaya hasta la objetividad. Este proceder moral es análogo al del buen arte, para Murdoch. El buen artista también necesita objetividad y salir de su egoísmo y fantasías personales. El arte y la moral son, pues, dos aspectos análogos en el sentido de que ambos inspiran amor por la realidad. Por lo tanto el esfuerzo del gran artista y de la gran literatura radica en desvelar esa realidad y retratar la esencia de nuestro ser. Para Murdoch el artista tiene una labor moral para presentarnos una visión justa de la realidad.

Ya que nos proporciona, a través de sus escritos de filosofía y de sus novelas, cómo es la gente normalmente, el lector no puede evitar darse cuenta de cómo debería ser. La visión de Murdoch, recogida de Simone Weil, aconseja a sus lectores que presten atención a los demás, que les 'vean' realmente como individuos diferentes y únicos con sus propios derechos, considerando esta atención como un ejercicio de amor; de esta forma su arte no sólo contribuye al desarrollo de la novela sino también al de la condición humana.

Murdoch también considera un ejercicio de amor el mirar con atención cualquier objeto de arte. De esta forma la belleza y el arte pueden actuar como incentivos para la perfección moral: En la captación individual de la naturaleza o el arte, uno se puede olvidar momentáneamente de su ego. Cualquier movimiento que se aleje del yo se considera como una mejora moral. En la novelas hemos podido apreciar como los personajes, al mirar un cuadro de arte, crecen moralmente, como cuando Dora en *The Bell* mira el retrato por Gainsborough de las dos hijas de éste o Paula en *The Nice and the Good* reflexiona sobre el significado de *La Alegoría* de Bronzino. Anne, de *Nuns and Soldiers*, al leer *Little Dorrit*, ha olvidado sus preocupaciones para concentrarse en los sentimientos de otros seres que aparecen en la novela:

> Anne had been reading *Little Dorrit*, it was amazing, it was so crammed and chaotic, and yet so touching, a kind of miracle, a strangely naked display of feeling, and full of profound ideas, and yet one felt it was all true![14]

Murdoch disiente en parte de la desconfianza que a Platón le inspiraba el arte. Para ella, podemos aprender a través de él. Así lo expresa en *The Fire and the Sun*:

> Plato never did justice to the unique truth-conveying capacities of art.(.....)Art is far and away the most educational thing we have (....) Art is a great international human language.[15]

En todas sus novelas es, pues, fundamental la relación entre la moral y el arte, que para Murdoch van paralelos, entendiendo por otro lado también al arte como una metáfora de nuestra vida moral. Dentro del arte, Murdoch, además, tiene muy en cuenta la función del lenguaje en nuestras vidas. A pesar de los problemas de comunicación que éste muchas veces plantea, debido a los distintos contextos en cada persona, ella ha dicho:

> The quality of a civilization depends on its ability to discern and reveal truth, and this depends on the scope of and purity of its language.[16]

La comunicación a través del lenguaje es un tema importante en sus novelas y la influencia de Wittgenstein al respecto es evidente. Una y otra vez los personajes descubren que son incapaces de hablar, que no poseen vocabulario para expresar lo que quieren decir, o que les falta una base u origen común para que sea posible la comunicación.

Algunos personajes de Murdoch sufren tal severa alienación que son incapaces de comunicarse incluso con los miembros de sus propias familias, sin un estímulo externo: Varios personajes de *The Philosopher's Pupil* tiene este problema. Alex McCaffrey es incapaz de actuar y hablar con naturalidad con sus propios hijos y nietos excepto cuando nada en la piscina del balneario de Ennistone. Recordemos que el agua y nadar para Murdoch tiene un significado de energía espiritual.

Incluso el filósofo Rozanov sólo puede mantener una conversación real con su nieta, Hattie, cuando está ligeramente borracho. Otro personaje que utiliza el licor para facilitar su habla es Edgar Demornay en *The Sacred and Profane Love Machine*, que dice a su amigo Montague Small:

> Could I have some more Scotch? I can't converse without it these days.[17]

Otro factor común de la pérdida de comunicación es la incapacidad de expresar lo que uno quiere decir, bien debido a la ausencia de habilidades comunicativas o

porque no hay palabras para expresar el significado de lo que se quiere expresar. En *The Black Prince* Bradley Julian Baffin, al escribir una carta de despedida a Pearson, se encuentra incapaz de explicar sus sentimientos correctamente. Pearson dice que

> one soon finds out how puny is one´s power to describe or to connect.[18]

Pero la idea más importante expresada por Murdoch con respecto al lenguaje, también considerado como un tipo de arte, y su relación con la moral es que cualquier intento de comunicación por medio del lenguaje, tiene como resultado la mentira. Esto es lo que Hugo de *Under the Net* le dice a Jake:

> Try describing anything -our conversation, for instance-(.....) The language won´t let you present it as it really was(....)The whole language is a machine for making falsehoods.[19]

Es importante destacar también como Murdoch a través de sus novelas, en la descripción física y psíquica de los personajes y en descripciones de escenas de fondo, situaciones y paisajes, hace que la vida sea un reflejo del arte, la ficción o el teatro. En muchos de los casos utiliza esta técnica, por ejemplo por medio de la descripción de una persona o un grupo que parecen cuadros artísticos, para darnos a conocer y simbolizar el estado ilusorio y de auto-engaño en que se encuentran sumidos sus protagonistas y en otros simplemente para facilitarnos las descripciones a través de una forma bella. Hay que tener en cuenta que Murdoch es una gran aficionada a la pintura. El arte que crea Murdoch, pues, hace que nos encontremos ante una realidad que simula una ficción, y también aparece para mostrar como nuestras percepciones están codificadas de formas particulares y en tiempos particulares y como continuamente transgredimos y explotamos estos códigos buscando respuestas que nos consuelen, o, a veces, en busca de amor o de poder. Por ejemplo, en *Under the Net,* como vimos, esto se realiza con efectos dramáticos, uso de máscaras y espejos que producen situaciones cómicas y reflejos en el agua. En otras novelas se compara a los personajes con figuras de la mitología griega o con personajes de ficción, como Peter Pan.

Muchas de las habitaciones se describen a modo de caverna de Platón simbolizando ese estado de fantasía de los protagonistas. Por ejemplo, en *An Unofficial Rose*, cuando Mildred va a visitar a Hugh, su sala de estar le parece como una caverna:

> She found it quite like a cavern, one lamp glowing and the light turned on above the picture.[20]

Esta habitación describe el mundo de ensueño en el que vive Hugh con respecto a Emma. Por un lado se compara esa habitación con una caverna y por otro aparece una luz en ella que nos recuerda a la hoguera que hay en la caverna de Platón reflejando esa falsa realidad consoladora que los personajes perciben como totalmente real.

Es frecuente también, como acabamos de ver, el uso del color dorado en las descripciones simbolizando el fuego de la caverna y la artificiosidad del personaje o de una determinada situación. En la misma novela, una vez que Randall ha conseguido el cheque por el valor del cuadro, su amante Lindsay pierde importancia y le resulta irreal, como un sueño:

> Lindsay was dissolved in a big golden consciousness, vast annihilating as the beatific vision,[21]

Por el contrario en otros casos el arte es el reflejo mismo de la realidad y a través de ese arte, preferentemente cuadros artísticos de museos, los personajes, al olvidarse de ellos mismos, concentran su atención en estos cuadros percibiendo la auténtica realidad de su existencia y produciéndose en sus vidas un cambio positivo en favor de los demás.

En cuanto a las relaciones afectivas que se han analizado en el capítulo sexto Murdoch ha tomado como base la noción del Eros de Platón y Freud como una energía que orienta nuestros deseos y que puede ser positiva o negativa. Para Murdoch el sexo es un gran mistificador y una fuerza oscura, mientras que el amor, que tiene sus raíces en el sexo, trata de transcender esas raíces. No es que piense, como algunos críticos han apuntado, que hay que separar el amor del sexo, sino que el amor debe transcender las limitaciones de lo puramente sexual. Siguiendo la idea de Platón nos muestra, como hemos visto en muchos personajes, como el amor sexual, si tiene una buena orientación, puede conducirnos al bien, produciendo un valor estético y moral. Por ejemplo la feliz unión entre Ducane y Mary o entre Willy y Jessica en *The Nice and the Good*, o la reconciliación entre Mor y su esposa Nan en *The Sandcastle*. Como Platón, Murdoch da a la energía sexual transformada un lugar central en su pensamiento, por lo tanto carece de puritanismo con respecto a la sexualidad, si ésta se dirige hacia el bien y el amor. Pero a veces ese Eros se transforma también en energía negativa dando lugar a pasiones negativas y a la consecución del poder, tal y como sucede a muchos de los personajes de *A Severed Head.*

En *The Sovereingty of Good* Murdoch habla de las relaciones sadomasoquistas entre un amo y un esclavo como manifestaciones del bajo Eros. Este tipo de relaciones

ya hemos visto que aparece en muchas de sus novelas como *The Unicorn* o *The Time of the Angels* o *A Severed Head.*

De igual forma en su artículo sobre filosofía moral *The Sublime and the Beautiful Revisited* habla de dos de las manifestaciones del bajo Eros y enemigos del amor: la convención llevada a un extremo y la neurosis. Ya vimos como entre los personajes neuróticos se encuentran Michael Meade y Catherine de *The Bell* o Hannah de *The Unicorn* y entre los que se dejan llevar por las formas de la convención sin profundizar en los sentimientos y necesidades a nivel individual James Taylor Pace de *The Bell* y Henry, de *Henry and Cato*, que terminará casándose con Colette por convenciones sociales, pues pertenece a su mismo nivel, sin tener en cuenta los sentimientos de Stephanie, a la que abandona.

Igualmente la relación entre un amo y su esclava es una manifestación del bajo Eros muy frecuente. Aparece una amante que depende emotiva y sexualmente de un amo para el que frecuentemente ella sólo es un objeto sexual o de conveniencia. Ella muchas veces incluso, como en el caso de Pattie con respecto al sacerdote ateo Carel Fisher en *The Time of the Angels,* o de Nina con respecto a Mischa Fox en *The Flight from the Enchanter*, teme a su amo y le obedece.

La experiencia de lo sublime de Kant queda reflejada en la expresión de los sentimientos de amor en términos religiosos por medio de metáforas que hacen que algunas relaciones amorosas parezcan transcender lo puramente humano. Tal es el caso de la relación entre el escritor Pearson y la joven Julian de *The Black Prince* o la relación de enamoramiento entre Gertrude y el joven Tim, en *Nuns and Soldiers*, bajo el hechizante paisaje nocturno de Cumbria.

Hemos visto como en muchas de sus novelas hay una terrible fuerza que condiciona, especialmente a las mujeres, a desear seguir unidas a sus maridos a pesar de no ser correspondidas afectivamente. Es un sentimiento de culpabilidad el que las persigue incluso al simplemente pensar en romper la relación. Esto tiene su origen en la educación recibida, la religión, o simplemente es fruto de una profunda reflexión o de algo que aflora en el subconsciente.

En *An Unofficial Rose,* Ann, cristiana y asidua a la iglesia, aunque ha sido abandonada por su marido, y podría quizás haber sido feliz junto a Felix Meechan, le rechazará y seguirá esperando a Randall, su marido, por si regresara. En *The Unicorn,* Hannah, aunque sigue encerrada en Gaze Castle por voluntad de su marido, sin

embargo se niega a ser rescatada por Pip Lejour. Denis explica que este rechazo es debido a que ella "married to him in church". Al final de *The Italian Girl,* cuando Otto e Isabel se separan finalmente, Isabel le confiesa a Edmund por qué ha continuado con su marido durante tanto tiempo a pesar de sus desavenencias y de estar cada uno de ellos como en dos mundos diferentes:

> I kept being sorry for him in a bad way(.....) it was just an obsessive sense of conexion with him.[22]

En *A Severed Head,* Martin, después de que su mujer le ha abandonado, no puede sentirse libre. Por el contrario se ve a sí mismo atado a ella:

> I answered the voice in my heart: a bond of this kind (marriage) is deeper and stronger than wanting and not wanting. Wherever I am in the world and whenever I am I shall always be Antonia´s.[23]

Dora, de *The Bell,* se siente atemorizada y con falta de libertad con respecto a su marido. Y otras mujeres como Hilda de *A Fairly Honourable Defeat,* a pesar de tener una buena relación con su marido, han sacrificado su carrera laboral o universitaria por dedicarse más a ellos y al hogar. En *The Black Prince* Rachel y Priscilla sufren las consecuencias de unos maridos que las menosprecian e ignoran hasta tal punto que la primera termina matando a su marido y la segunda se suicida.

Es un hecho evidente la tendencia de los personajes de Murdoch a conocer una nueva pareja, o bien la idea aparece en sus mentes o este pensamiento se hace realidad. En la mayoría de los casos, sus personajes desean disfrutar del amor de sus esposas/os y de sus amantes simultáneamente. En muchos casos el engaño, mentira u ocultamiento de la tercera persona dura bastante tiempo y aquí radica el mayor error, pues la persona que engaña se ve sumida en un mundo de falsedad y fantasía donde, especialmente los hombres, al pretender que son así más libres, se ven envueltos en una verdadera esclavitud. No son felices del todo al no poder ser auténticos, por estar ocultando a una de las dos mujeres o a ambas su doble vida.

Casi siempre se produce un conflicto entre la educación que han recibido, donde se incluyen las normas sociales y a veces la religión judeo-cristiana que es un factor importante a tener en cuenta, y los sentimientos, impulsos y la mentalidad o ideas sobre esta situación, tal es el caso del conflicto de Randall Peronett en *An Unofficial Rose* o de Blaise Gavender en *The Sacred and Profane Love Machine.* En definitiva se

produce un conflicto entre la razón y el corazón. Los triángulos amorosos terminan siempre rompiéndose.

Los personajes que cometen adulterio gozan de un buen prestigio profesional y tienen un alto nivel intelectual, lo que les confiere poder. Esta circunstancia es un fiel reflejo de la sociedad contemporánea: En el periódico *El Mundo* del 30 de Mayo de 1997 apareció un artículo acerca de la sociedad británica y de la relación que existe entre su formación académica o nivel intelectual y el adulterio. Según este periódico en una encuesta de 19.000 entrevistas hechas en 1994 y cuyos datos se han vuelto a analizar ahora, la mayor diferencia respecto al adulterio depende de la formación académica. Un 12% de los titulados superiores admite haber tenido aventuras extra conyugales frente a sólo un 5,7% de los que no acabaron el bachillerato. El periódico continúa diciendo:

> Todo depende del poder y de las oportunidades(.....)Los hombres con buena cualificación(títulos académicos) tienen más probabilidades de ejercer cargos poderosos. El poder atrae y puede utilizarse para tener aventuras.[24]

Esto mismo sucede en las novelas de Murdoch donde, como se ha analizado, muchos de los hombres que gozan de poder intelectual y profesional como Randall de *An Unofficial Rose*, Rupert de *A Fairly Honourable Defeat* o Blaise de *The Sacred and Profane Love Machine*, cometen adulterio.

Otro fiel reflejo de la realidad actual reflejada en el mismo artículo, donde se hace alusión al hecho de que las mujeres sólo son la mitad de adúlteras con respecto a los hombres, aparece en estas novelas pues aparece un mayor porcentaje de hombres que mantiene relaciones fuera del matrimonio que mujeres. Como analizamos, éstas demuestran tener mayor fidelidad conyugal.

Vemos que el sexo no entiende de matrimonio y que la libido es más fuerte que él: lo natural, tendencias e impulsos de la libido, en muchos casos vence a lo institucionalizado, es decir, al matrimonio.

Cuando leemos las novelas de Murdoch, en las que aparecen relaciones incestuosas, por un momento nos parecen, a pesar de que el incesto es tratado de forma muy realista y auténtica, que quedan lejos de nuestra vida cotidiana. Pero si miramos a nuestro alrededor, es más común de lo que parece. En *El Mundo* del 1 de Junio del pasado año 1997 aparece la reveladora voz de la escritora estadounidense Kathryn Harrison que confiesa que mantuvo durante cuatro años una relación incestuosa con su

propio padre, pastor protestante, amándole pero no como a un padre. Ahora Harrison lo cuenta en su última novela titulada *The Kiss*. En el mismo artículo se habla de otros intelectuales que, antes que Harrison, desafiaron el gran tabú del incesto. Tal es el caso del filósofo Bertrand Russell que, aunque se casó cuatro veces, mantuvo relaciones sexuales con su nuera Susan Lindsay. También tuvo varias amantes conocidas. En definitiva, de nuevo vemos como el nivel intelectual y académico influye en las relaciones extra-conyugales.

Todo ello nos lleva a la filosofía moral de Murdoch donde ésta nos habla del "fat relentless ego" que hay dentro del ser humano y de la 'máquina' que se mueve y que impulsa a mantener relaciones de este tipo dentro de un contexto de bajo Eros. En definitiva, para Murdoch serían circunstancias del egoísmo y egocentrismo y de la ausencia de verdadera percepción hacia el otro que sólo se puede consolidar con amor desinteresado.

Vemos como Murdoch, a pesar de que ha declarado no ser feminista, describe las injustas situaciones por las que atraviesan muchas mujeres casadas. Otra solteras como Georgie, de *A Severed Head* o Daisy Barret en *Nuns and Soldiers* son desatendidas y maltratadas por sus parejas. Todos estos ejemplos viene a constatar la teoría de Murdoch de que el ser humano no es libre del todo, por mucho que se lo proponga. Hay una parte en el hombre que le condiciona a no ser libre y actuar de forma egoísta sin conocer realmente el origen de estos comportamientos:

> The psyque(.....) is predisposed to certains patterns of activity (.....)there is a part of the soul which is free from the mechanism(.....)Of the very small area of 'freedom', that in us which attends to the real and is attracted to the good, I would wish to give an equally pessimistic account.(.....)We are (.....), the slaves of relentlessly strong selfish forces the nature of which we scarcely comprehend.[25]

Sin embargo sería limitar la novelística de Murdoch si sólo consideráramos este tipo de vínculos, basados en las ataduras inconscientes de nuestra moral, que a veces ni siquiera entendemos del todo. Hay otro tipo de vínculos que desafían a los anteriores como los que se establecen entre Randall Peronett y Lindsay de *An Unofficial Rose*. Pero en estas relaciones los personajes tampoco se sienten libres. Randall, el hijo de Hugh, al marcharse con su amante Lindsay y dejar a su esposa se da cuenta de que ahora es esclavo de Lindsay y de que la imagen de su esposa le persigue constantemente.

Son las costumbres tradicionales profundamente arraigadas y las obligaciones que imponen, las que establecen dos mundos en las novelas: el mundo realista de la vida tal y como se vive día a día y la vida mítica del espíritu que ve cada acontecimiento con un significado que va más allá de su aparente significado, vida que muchas veces crea fantasías en su mundo interno.

Murdoch nos está mostrando que el adulterio no soluciona los problemas amorosos. La estabilidad matrimonial, con las responsabilidades y deberes es un buen camino hacia la plenitud moral.

> (...)si pensamos en un matrimonio, un feliz y afortunado matrimonio, en el que el atractivo mutuo se mantiene a lo largo del tiempo, nos encontramos ante algo verdadero. Hay mucha gente que esto lo encuentra muy difícil, y conocer a otra persona realmente bien es difícil.[26]

Sin embargo es muy difícil mantener la armonía en el matrimonio pues casi siempre uno de los dos que lo forma, especialmente el hombre, impone su poder sobre el otro miembro. La visión de Murdoch, es, por lo tanto, más bien pesimista pero refleja la realidad. Sin embargo, se divisa un rayo de esperanza en muchos de sus personajes, que se dan cuenta de que los asuntos terrenales no tiene demasiada importancia y que lo único importante en esta vida es el amor a los demás de una forma desinteresada.

Para ella el deber es fundamental como hemos visto en las relaciones afectivas a través de Ann o de Hugh en *An Unofficial Rose* o en Mor de *The Sandcastle* y así lo ha declarado:

> Creo que la idea del deber es absolutamente fundamental. Es imposible excluirla de cualquier relación filosófica de la moral. Me siento muy atraída por Kant. El sentido del deber aparece (.....)en mis historias.[27]

El sexo y la violencia siempre aparecen reflejados en el argumento, el primero implicado más que tomando acción y teñido con gran erotismo mientras que el segundo aparece descrito explícitamente, como el asesinato de Beautiful Joe por Cato en *Henry and Cato* o el intento de asesinato de George McAffrey a su esposa en *The Philosopher's Pupil.*

Los hombres son tratados con mayor ingenuidad y grado de percepción equivocada. Ello es debido al pensamiento de Murdoch de que el hombre representa mejor que la mujer la universalidad de la raza humana, y ésta, normalmente está envuelta en un mundo irreal debido a su egoísmo, que no permite 'ver' la verdad de las

cosas. Finalmente Murdoch retrata a personajes homosexuales en casi todas sus novelas con gran naturalidad junto a los heterosexuales, mostrándonos la igualdad del género humano desde muchos aspectos morales independientemente de su sexualidad.

En el último capítulo se ha analizado la importancia de la religión y su relación con la moral en el mundo contemporáneo que ya no cree en Dios en sus últimas novelas, especialmente a partir de *Henry and Cato* en 1976. Para Murdoch el concepto de religión se basa en una actitud ante la vida y no necesariamente en la creencia en un particular dogma. Este tema se relaciona con el hecho de que Murdoch teme y rechaza la deshumanización que puede provocar el mundo de la ciencia y la tecnología y, en definitiva, el mundo de las máquinas, que, unido al declive de la religión, puede provocar en el hombre, tan absorto en el mundo tecnológico, una despreocupación de su vida moral. Así lo ha expresado en "Against Dryness":

> We live in a scientific and antimetaphysical age in which the dogmas, images and precepts of religion have lost much of their power.[28]

Prueba de ello, y a modo de imagen simbólica, es el hecho de que, tanto en sus libros de filosofía moral como en sus novelas, y tomando como punto de referencia a Freud, utiliza la palabra 'machine'. Murdoch, en *The Sovereignty of Good,* compara al hombre con una máquina que no es libre y que se deja llevar por la fantasía al no tener disposición para afrontar situaciones desagradables:

> The psyque is a historically determined individual relentlessly looking after itself. In some ways it resembles a machine.(....) The area of its vaunted freedom of choice is not usually very great. One of its pastimes is daydreaming. It is reluctant to face unpleasant realities. Its conciousness is (.....) a cloud of more or less fantastic reverie designed to protect the psyche from pain. It constantly seeks consolation.[29]

Relacionado con este hecho está, por ejemplo, la idea de que el ser humano se muestra reacio a admitir el hecho de la muerte sin otra vida en el más allá, actitud que Murdoch critica de los cristianos, que se consuelan, según ella, con el purgatorio para redimir sus vidas.

Según Murdoch, todo ello es debido a nuestra naturaleza misteriosa que, siendo básicamente egoísta, no quiere admitir la realidad. Somos esclavos de la máquina.

> We are largely mechanical creatures, the slaves of relentlessly strong selfish forces the nature of which we scarcely comprehend.[30]

Especialmente en *The Good Apprentice, The Message to the Planet* y *The Green Knight* existe un paralelismo entre la máquinas creadas por la ciencia y la tecnología y la 'máquina' que hay dentro de nosotros. En *The Good Apprentice* hay referencias a 'the machine' en el sentido de casi no tener alma y de no poder pensar libremente. Así se expresa Edward:

> I have no free thinking mind any more, my mind is totally poisoned, clogged up with black poison. I am a little machine, no longer a human soul, my soul is dead, my poor soul is dead.[31]

Para Stuart, el personaje santo de la misma novela, entrar en 'la máquina' implica entrar en la corrupción y lo ordinario. Pero piensa que si nos lo proponemos, lo podemos evitar:

> (...)it´s desperately simple really, just not to enter 'the machine'(.....)you know what I mean, the usual things, corruption- corruption, you know, it happens so *fast*.[32]

La máquina también puede aplicarse al comportamiento de una organización completa, y por alusión, a la misma organización. Tal es el caso del artificial complejo hospitalario donde se hallaba ubicado el sanatorio psiquiátrico donde llevaron a Marcus Vallar en *The Message to the Planet* o el equipo médico que atiende a Peter Mir en *The Green Knight*. En ellos hay una gran deshumanización y pérdida de moral ocasionados en parte por los avances científicos y tecnológicos. Estos paraísos artificiales, o sociedades *científicamente* organizadas, crean un ambiente de opresión social, de control absoluto que impide la autonomía y la libertad individual. Así se describe el sanatorio psiquiátrico donde llevan a Vallar:

> The world to which he had now returned was the world of technology and separation, where steel compartments made impossible the larger movements of the spirit.[33]

La vida de la máquina es la enemiga de la moral y de la vida humana. A medida que la máquina crece, la moral y la vida humana se van degenerando: hay una pérdida de relaciones humanas y de solidaridad. De similares características es la novela de H.G. Wells *La Máquina del Tiempo*(1888) y *The Machine Stops* (1909)de E.M. Forster.

Cabe entonces preguntarse, ¿cuáles serán las consecuencias morales de vivir en un mundo dominado por la tecnología y la ciencia, demasiado cómodo y alejado de la

religión? El resultado es que la degeneración humana será el resultado allí donde la tecnificación se adueñe por completo, se dañen los principios morales y donde olvidemos nuestro componente espiritual, que es el que nos hace verdaderamente humanos. Por otra parte la vida humana en ambientes de alta tecnología y ciencia parece exigir un alto grado de autoridad y, como hemos visto en la novelas de Murdoch, cuando esa autoridad se transforma en un poder que sólo tiene en cuenta los intereses propios, como es el caso del médico Marzillian en *The Message to the Planet* o la cruel política nazi a la que hace referencia Murdoch, como hemos visto también en esta novela y en otras como *The Good Apprentice* o *Jackson's Dilemma*, produce una degeneración moral que además ya no tiene tiempo ni para meditar ni para ser solidario con los demás, desapareciendo así su componente moral que tanto defiende Murdoch.

Otra característica de su pensamiento filosófico en su novelística es su antagonismo al psicoanálisis, que aparece en *The Sovereignty of Good* como una ciencia que no resuelve los problemas morales y que queda ridiculizado a través de algunos personajes como el psicoanalista Palmer de *A Severed Head*. Es característico de algunas novelas de Murdoch, especialmente *A Severed Head*, *The Sacred and Profane Love Machine* y *The Good Apprentice*, donde aparecen tres psicoanalistas respectivamente, su hábito de menospreciar las teorías de Freud del psicoanálisis y alabar las suyas propias por medio de sus personajes, donde su teoría moral de 'ver' a los demás para conocerse mejor a uno mismo y mejorar como personas, irradia con fuerza en todas sus novelas como alternativa infinitamente mejor que el psicoanálisis, queriendo claramente lanzar este mensaje al lector.

La idea de Murdoch de la vida como caos y de que no hay soluciones rápidas y fáciles es realista al igual que su rechazo a creer en la perfección. Freud tampoco creyó en la posibilidad de perfección, simplemente cuando sus técnicas se aplican correctamente, pueden ser también perfectamente viables para ayudar al paciente a conocerse mejor y poder así conocer mejor a los demás.

En su sentido más general, sin que necesariamente esté relacionado con el mundo de la tecnología y la maquinaria, la palabra 'máquina' es utilizada para describir estructuras o patrones reconocibles de comportamiento humano, donde impera el egoísmo y la búsqueda de consuelo. Esta idea impregna toda su obra y se relaciona, desde un punto de vista moral, tanto con el arte como con las relaciones afectivas y la religión. Ya hemos visto la cantidad de referencias que aparecen en sus novelas sobre este concepto. El psicoanalista Palmer, de *A Severed Head*, dice:

> The psyche is (.....)almost entirely a matter of mechanics.[34]

Y para Harry, de *The Good Apprentice*, con respecto a su relación adúltera con Midge, es como estar en el infierno, es el mal, es la esclavitud, lo opuesto a la libertad:

> He thought I love her, she loves me, yet we're in hell. We're in a machine, it's mechanical, it's evil. Yet outside, beyond, there's freedom, there's happiness, there's goodness.[35]

En la medida en que evoluciona la máquina que llevamos dentro, conduce a los humanos a la más degenerada alienación, convirtiéndoles en seres débiles y egoístas.

Murdoch en *The Sovereignty of Good* nos dice prácticamente lo mismo:

> The psyche (.....)resembles a machine.[36]

Por otro lado la figura de Vallar de *A Message to the Planet,* al querer buscar una nueva fórmula que explique la existencia humana podría ser comparable con el Fausto, que vende su alma al diablo por conseguir un conocimiento absoluto. Quizás Vallar muriera debido a su remordimiento de conciencia debido a su impotencia por descubrir esa fórmula ante la grandeza de la contingencia del mundo.

'La máquina' se presenta como fantasía que habita en las mentes de los seres humanos. Edward al observar a la gente de un bar piensa:

> (...) simulating the selfless contemplation of the mysteries of art or religion, they sat tensely still, while inside each head a small machine of secret repetitive fantasy noiselessly whirred.[37]

Después de todo lo dicho y viendo la sociedad en la que nos movemos Murdoch se pregunta si no estamos en peligro de perder la mayoría de las cualidades que nos hacen verdaderamente humanos. Para que ello no suceda Murdoch nos conduce hacia la verdad absoluta del Bien, que sustituye a Dios, ya que tanto para ella como para muchos ha muerto, y piensa que reteniendo una moralidad cristiana sin su contenido mítico de redención o creencia en Dios sino basada en 'mirar' al exterior y mediante un amor desinteresado a los demás, tomando como modelo la figura de Cristo, podemos crear una forma religiosa de transcender nuestro egoísmo de forma humilde, aceptando nuestra mortalidad y la contingencia del mundo y tratando de salvar nuestra vida en la tierra. En definitiva, su filosofía moral está basada en amar el Bien. Así lo expresa en *Metaphysics as a Guide to Morals:*

> A reminder of our mortality, a recognition of contingency, must at least make us humble(.....)God does not and cannot exist(.....)Good is(.....)the

> progressive illuminating and inspiring discovery of *other*, the positive *experience* of truth(.....)We need a theology which can continue without God. Why not call such a reflection a form of moral philosophy?.[38]

Solamente prestando atención a lo que yace fuera de la 'máquina' se puede salvar a los seres humanos de que sean completamente controlados por su maquinaria psíquica y así puedan convertirse en seres libres, siendo ésta una de las ideas más importantes de la psicología moral de Murdoch. Esta idea de que la libertad consiste en el respeto a la realidad exterior y en la ausencia de interés egoísta aparece a través de muchos de sus personajes buenos. En *The Sandcastle*, Bleyard transmite este concepto:

> There is such a thing as respect for reality(.....)look rather upon the others(.....)Real freedom is a total absence of concern about yourself.[39]

Para Murdoch el concepto de libertad va muy unido al de amor y el olvido de nuestro egoísmo para prestar atención a lo que hay a nuestro alrededor. En *The Sovereignty of Good* dice :

> Freedom is(.....)a function of the progressive attempt to see a particular object clearly. Is in the capacity to love, that is to *see*, that the liberation of the soul from fantasy consists. The freedom which is a proper human goal is the freedom from fantasy. The refusal to attend may even induce a fictitious sense of freedom. Freedom(.....)is the disciplined overcoming of the self.[40]

En sus novelas básicamente aparece la convicción por parte de muchos de sus personajes de que no existe una vida después de la muerte y esto provoca al mismo tiempo una pérdida de valores morales, aspecto que Murdoch critica y razón por la que piensa que la religión al menos ayuda a las personas creyentes a llevar una mejor vida moral.

Los efectos de la pérdida de la fe sobre la conciencia y la moral de uno se discuten frecuentemente en sus novelas donde aquellos personajes que ya no creen en un Dios tradicional sufren el dolor de esta pérdida y continuamente buscan un substituto adecuado. Antes la religión había proporcionado un consuelo frente a los horrores del mundo. Murdoch, ahora, a través de sus personajes aspirantes a santos, promueve el actuar correctamente sin el falso consuelo de una segunda vida mejor que ésta.

El libro de Marcus Fisher de *The Time of the Angels* que él llama

> a philosophical treatise upon morality in a secular age,[41]

habla precisamente del problema de la pérdida de la fe para el hombre occidental.

En *The Philosopher's Pupil*, este momento de la historia, cuando los personajes ya no poseen una firme creencia en Dios y son incapaces de funcionar sin un substituto adecuado, se llama

> (....)the problem of our age, our interregnum, our interim, our time of the angels.[42]

Tanto en *The Time of the Angels* como en *The Philosopher's Pupil*, el estado presente de la humanidad se define como un interregno donde la pérdida de la fe todavía no se ha remplazado por una creencia capaz de apoyar la moral. El padre Jacoby y el filósofo Rozanov discuten este tema en *The Philosopher's Pupil*. Este 'tiempo de ángeles' se refiere a una época de confusión en la que la humanidad que no cree en Dios no ha encontrado un substituto. El padre Jacoby, sin embargo, transmitiendo el pensamiento de Murdoch, cree en un mundo espiritual muy cercano a este mundo y espera que la humanidad resistirá

> until religion can change itself into something we can believe in (.....)I believe in a spiritual world as if it were very close to this world [43]

En *The Good Apprentice* se sigue la idea de una religión sin Dios: Stuart Cuno permanece fuera de cualquier grupo religioso, no es creyente pero quiere encontrar algo que sustituya a Dios y los dogmas de fe, una religión basada en la bondad, la espiritualidad sin Dios o sin creencias sobrenaturales que acompañan al Cristianismo. Stuart, expresando el pensamiento de Murdoch, piensa que es importante vivir con simplicidad aspirando al Bien:

> I am only doing what any man has to do now, manage alone(.....)I just mean without the old supernatural scenery(.....)just to try to be good, to be for others and not oneself. To be nothing, to have nothing, to be a servant-. [44]

Para Stuart, reproduciendo el pensamiento de Murdoch, la solución o respuesta para mejorar nuestra condición de seres humanos imperfectos y evitar ser lo que Thomas define como

> codified manifestations of a generalised technological consciousness,[45]

hay que buscarla en la religión, pues, según él, es:

> something that keeps love of goodness in peoples´s lives, that shows goodness as the most important thing, some sort of spiritual ideal and discipline, like - it´s so hard to see it - it´s got to be religion without God, without supernatural dogmas.[46]

Estas ideas aparecen en el libro de filosofía moral de Murdoch *Metaphysics as a Guide to Moral* cuando Murdoch dice:

> (....) will the theologians invent new modes of speech, and will the churches fill with people who realise they do not need to believe in the supernatural? (.....) God does not and cannot exist. But what led us to conceive of him does exist and is *constantly* experienced and pictured. That is, it is real as an Idea, and is also incarnated in knowledge and work and love.This is the true idea of incarnation and is not something obscure (.....) Such experience of the reality of good (....)is a discovery of something independent of us,(....) Good is (.....) something clearly seen and indubitably discovered in our ordinary unmysterious experience of transcendence, the progressive illuminating and inspiring discovery of *other*, the positive *experience* of truth, (....) We need a theology which can continue without God. Why not call such a reflection a form of moral philosophy?[47]

Stuart aspira a algo por encima de 'la máquina' que caracteriza a muchos de nuestros comportamientos. Pero al no creer en ninguna religión, su captación del bien, según Suguna Ramanathan, es un asunto de intuición, algo que no puede expresar con palabras y que tan sólo intuye que está por encima del mundo ordinario y que se le aparece como una verdad absoluta a la que quiere acercarse.

Un hecho evidente de que su pensamiento queda reflejado en sus novelas, especialmente en las últimas, es la idea de querer desmitificar el Cristianismo pero reteniendo la figura humana de Jesucristo. Ha declarado:

> Me interesa la desmitologización del cristianismo; me gustaría verlo sobrevivir sin Dios, pero con Cristo, algo que se pareciera más al budismo.[48]

Esta misma idea aparece en su última novela, *Jackson´s Dilemma*:

> Benet had never believed in God, but he somehow believed in Christ, and in Plato, a platonic Christ, an icon of goodness(.....) we must develop a believable form of Christianity before is too late(.....)Christianity must learn from the religions of the east.[49]

Murdoch da mucha importancia a la oración y a la meditación como base para cambiar nuestro modo de 'ver' las cosas y poder así después volcarnos al exterior

realizando buenas obras. Por lo tanto la interioridad actúa como base para cambiar los estados de conciencia y prestar atención a los demás. El estado de conciencia es el fondo de la elección y la acción. Así lo expresó en *The Sovereignty of Good* y en la entrevista que mantuvo con Salas:

> (....)hay un montón de cosas que nos pueden apartar de nosotros mismos, el goce del buen arte, el placer de la naturaleza, ayudar a otras gentes (.....)Podemos descubrir cantidad de situaciones en que el paso de una actitud de conciencia a otra sea importante. Por eso me parece triste la desaparición de la oración. Estaría muy bien que se enseñara la meditación.(.....)para tener mejores pensamientos y menos ansiedad.[50]

Ya hemos visto como innumerables personajes tras una previa reflexión cambian sus vidas, como la decisión final que Ducane toma con respecto a Biranne de *The Nice and the Good* o la decisión final que toma Midge de *The Good Apprentice* al regresar con su marido.

Según Murdoch el hombre humilde es el que se encuentra más cercano para ver la realidad,

> because he sees himself as nothing, can see other things as they are.[51]

Murdoch es una platonista en un grado y con una pureza casi desconocido en el pensamiento moderno: Su tema principal tanto en su filosofía como en sus novelas es la búsqueda del Bien, la Idea o Forma del Bien, ya que en su pensamiento la persona de Dios no existe.

Cuando a Murdoch se le preguntó que cuál era el mensaje al planeta que aparecía en su novela *The Message to the Planet* ella replicó:

> The message is-everything is contingent. There are no deep foundations. Our life rests on chaos and rubble, and all we can try to do is be good.[52]

El mensaje de Murdoch no ha cambiado a lo largo de sus más de cuarenta años como novelista y filósofa. Y la platonista que hay en ella concluye que el ser humano vive en un mundo de ilusión y que nunca conocerá mucho. Sin embargo, Murdoch mantiene su optimismo para la raza humana que contradice su retrato de seres egoístas que sólo piensan en ellos mismos y se aferran a los consuelos del mundo. La vision de la verdad existe incluso aunque los hombres normalmente sólo puedan recibir pequeños destellos de su luz, y el artista que presta atención para presentarnos una visión correcta y justa será un instrumento de verdad para el mundo.

Notas

[1] De Salas, Jaime. "Iris Murdoch: Literatura y Filosofía." *Revista de Occidente*, 70. (Madrid, Marzo 1987), pp. 103 y 104.

[2] Biles, Jack I., "An Interview with Iris Murdoch". *Studies in the Literary Imagination*, vol. 10-11, nº 2, (Otoño1978, Georgia State University. Atlanta, Georgia.), p. 116.

[3] Murdoch, Iris.*The Sovereignty of Good*, (London: Routledge and Kegan Paul, Ltd, 1970), p. 9.

[4]Murdoch, Iris. *Under the Net*, op., cit., p. 24.

[5] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., p. 93.

[6] Murdoch, Iris. *The Good Apprentice.* (Harmondsworth: Penguin Books, 1986), p. 82.

[7] Murdoch, Iris. *The Nice and the Good.* (Harmondsworth: Penguin Books, 1969)., p. 315.

[8] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., p. 103.

[9] Murdoch, Iris. *The Philosopher's Pupil.* p. 131.

[10] Murdoch, Iris. *The Time of the Angels.* (Harmondsworth: Penguin Books, 1968), pp. 172, 173 y 174.

[11] Murdoch, Iris. "Against Dryness"(1961) En *The Novel Today* (Fontana Press, 1990), pp. 23 y 24.

[12] Murdoch, Iris. *The Sea, The Sea,* (Harmondsworth: Penguin Books, 1980), p. 34.

[13] De Salas, Jaime. "Iris Murdoch: Literatura y Filosofía", op., cit., p. 106.

[14] Murdoch, Iris. *Nuns and Soldiers.* (Harmondsworth: Penguin Books, 1981), p. 59

[15] Murdoch, Iris. *The Fire and the Sun.* (Oxford University Press, 1978), pp. 85 y 86.

[16] Murdoch, Iris. En Malcolm Bradbury, *The Modern British Novel*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1994), p. 371.

[17] Murdoch, Iris. *The Sacred and Profane Love Machine*, op., cit., p. 42.

[18] Murdoch, Iris. *The Black Prince,* op., cit., p. 31.

[19] Murdoch, Iris. *Under the Net*, op. , cit., pp. 61, 62.

[20] Murdoch, Iris. *An Unofficial Rose*, op., cit., p. 154.

[21] Ibid., p. 169.

[22] Murdoch, Iris. *The Italian Girl*, (Harmondsworth: Penguin Books), p. 61

[23] Murdoch, Iris. *A Severed Head*, (Harmondsworth: Penguin Books), p. 70.

[24] Frade, Cristina. "A más Títulos, más Cuernos" *El Mundo*, (30 de Mayo 1997), p. 31.

[25] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., pp. 75, 78 y 79.

[26] De Salas, Jaime. "Iris Murdoch: Literatura y Filosofía", op., cit., p. 112.

[27] Ibid., p. 112

[28] Murdoch, Iris. "Against Dryness". En *The Novel Today*, op., cit., p. 15

[29] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., p. 79.

[30] Ibid., p. 99.

[31] Murdoch, Iris. *The Good Apprentice*, op., cit., p. 57.

[32] Ibid., p. 139.

[33] Murdoch, Iris. *The Message to the Planet*. (Harmondsworth: Penguin Books, 1990), p. 441.

[34] Murdoch, Iris. *A Severed Head*,op., cit., p. 31.

[35] Murdoch, Iris. *The Good Apprentice*, op., cit., p. 175

[36] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good* ,op., cit., p. 78.

[37] Murdoch, Iris. *The Good Apprentice*, op., cit., p. 463.

[38] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*, op., cit., 501, 511 y 512.

[39] Murdoch, Iris. *The Sandcastle*. (Harmondsworth: Penguin Books, 1960), pp 213-214.

[40] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., pp. 23, 66, 91y 95

[41] Murdoch, Iris. *The Time of the Angels*, op., cit., p. 15.

[42] Murdoch, Iris. *The Philosopher's Pupil*,op., cit., p. 188.

[43] Ibid, p. 188.

[44] Murdoch, Iris. *The Good Apprentice*, op., cit., p. 140.

[45] Ibid., p . 30.

[46] Ibid., p. 31.

[47] Murdoch, Iris. *Metaphysics as a Guide to Morals*. (Harmonsworth: Penguin Books, 1993), pp. 487, 508, 511 y 512.

[48] De Salas, Jaime. "Iris Murdoch: Literatura y Filosofía", op., cit., p. 107.

[49] Murdoch, Iris. *Jackson's Dilemma*. (Harmonsworth: Penguin Books, 1995), pp.14 y 20-21.

[50] De Salas, Jaime, op., cit., pp. 108-109.

[51] Murdoch, Iris. *The Sovereignty of Good*, op., cit., pp. 103-104.

[52] Wertheimer, Linda. *All Things Considered*, National Public Radio (New York City Studies), retransmitido el 26 de Febrero, 1990.

BIBLIOGRAFÍA

1.- BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

1.1.- FUENTES PRIMARIAS

1.1.1.- NOVELAS

Todas la novelas de Murdoch se publicaron por primera vez en Londres, por Chatto and Windus y aparecen ordenadas según esa primera publicación citada en el apéndice bibliográfico.

Murdoch, Iris. *Under the Net*. Harmonsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1960.

--------. *The Flight from the Enchanter*. Harmonsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1962.

--------. *The Sandcastle*. Harmonsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1960.

--------. *The Bell* . Harmonsworth: Penguin Books, 1967.

--------. *A Severed Head*. Harmonsworth: Penguin Books, 1963.

--------. *An Unofficial Rose*. Harmonsworth: Penguin Books, 1964.

--------. *The Unicorn*. Harmonsworth: Penguin Books, 1966.

--------.*The Italian Girl*. Harmonsworth: Penguin Books, 1967.

--------. *The Red and the Green*. Harmonsworth: Penguin Books, 1967.

--------.*The Time of the Angels*.. Harmonsworth: Penguin Books, 1968.

--------. *The Nice and the Good*.. Harmonsworth: Penguin Books, 1978.

--------. *Bruno's Dream*. Harmonsworth: Penguin Books, 1970.

--------. *A Fairly Honourable Defeat*. Harmonsworth: Penguin Books, 1972.

--------. *An Accidental man*. Harmonsworth: Penguin Books, 1973.

---------. *The Black Prince*. Harmonsworth: Penguin Books, 1975.

--------. *The Sacred and Profane Love Machine*. Harmonsworth: Penguin Books, 1976.

--------. *A Word Child*. Harmonsworth: Penguin Books, 1976.

--------. *Henry and Cato*. Harmonsworth: Penguin Books, 1977.

--------. *The Sea, The Sea*. Harmonsworth: Penguin Books, 1980.

--------. *Nuns and Soldiers*. Harmonsworth: Penguin Books, 1981.

--------. *The Philosopher's Pupil*. Harmonsworth: Penguin Books, 1984

--------. *The Good Apprentice*. Harmonsworth: Penguin Books, 1986.

--------. *The Book and the Brotherhood*. Harmonsworth: Penguin Books, 1988.

--------. *The Message to the Planet*. Harmonsworth: Penguin Books, 1990.

---------. *The Green Knight*. Harmonsworth: Penguin Books, 1994.

--------. *Jackson's Dilemma*. Harmonsworth: Penguin Books, 1996.

1.1.2.- FILOSOFÍA

Tanto sus libros como sus artículos de filosofía aparecen ordenados según la fecha de su primera publicación.

1.1.2.1.- LIBROS

Murdoch, Iris. *Sartre: Romantic Rationalist.* (1953). Harmondsworth: Penguin Books, 1989.

--------. *The Sovereignty of Good.* (1957). London: Routledge and Kegan Paul, 1974.

--------. *The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists.* (1970). Oxford: Oxford University Press, 1978.

--------. *Metaphysics as a Guide to Morals.* (1992). Harmonsworth: Penguin Books, 1993.

1.1.2.2.- ARTÍCULOS

Murdoch, Iris. "The Existentialist Hero." *Listener,* (23 de Marzo 1950): 523-524.

--------. "Rev. de *The Ethics of Ambiguity* de Simone de Beauvoir". *Mind,* 59. (1950): 127-128.

--------. "Rev. de *The Emotions, Outline of a Theory* de Jean Paul Sartre. Mind, 59. (Abril 1950): 268-271.

--------. "Thinking and Language." (Simposio). *Proceedings of the Aristotelian Society*, 25. (1951): 25-34.

--------. "Nostalgia for the Particular." *Proceedings of the Aristotelian Society*, 52. (1952): 243-260.

--------. "Philosophy and Beliefs." (Simposio). *The Twentieth Century*, (Junio 1955): 495-521.

--------. "Knowing the Void." *Spectator.* (2 Noviembre 1956): 613-614.

--------. "Vision and Choice in Morality." *Aristotelian Society Suplementary Volume,* 30. (1956): 32-58.

--------. "Let them Philosophise." Rev. de *Confessions of an Inquiring Spirit* de S. T. Coleridge. *Spectator*. (14 Diciembre 1956).

--------. "Vision and Choice in Morality." *Dreams and Self-Knowledge: Aristotelian Society Suplementary Volume*, 30. (London: Harrison, 1956): 32-58.

--------. "Existentialist Bite." Rev. de *Literature Considered as Philosophy: The French Example* de E. W. Knights. *Spectator*, (12 Julio 1957): 68-69.

--------. "The Sublime and the Good." *Chicago Review*,13. (Agosto 1959): 42-55.

--------. "The Sublime and the Beautiful Revisited." *Yale Review*, 49. (Diciembre 1959): 247-271.

--------. "Against Dryness." *Encounter* 16, n° 1 (1961). En Bradbury, Malcolm (ed.) *The Novel Today.* (Fontana Press, 1990): 15-24. / En Bloom, Harold (ed), *Iris Murdoch.* (New York: Chelsea House, 1986): 9-20.

--------. "The Idea of Perfection." *Yale Review* 53, n° 3. (Primavera 1964): 342-380. En *The Sovereignty of Good* (London: Routledge and Kegan Paul, 1970).

--------. "The Sovereignty of Good over other Concepts." Leslie Stephen Lecture (1967). En *The Sovereignty of Good* (London: Routledge and Kegan Paul, 1970; 1974).

--------. "On 'God' and 'Good'." En *The Anatomy of Knowledge* (New York 1969). En *The Sovereignty of Good.* (London: Routledge and Kegan Paul, 1970).

--------. "Existentialists and Mystics." En W. Robson (ed.) *Essays and Poems Presented to Lord David Cecil.* (London: Constable, 1970): 169-183.

--------. "Socialism and Selection". *Black Paper* , 3. (London, 1975): 7-9.

--------. "Ethics and the Imagination." *Irish Theological Quarterly* 52, n°s 1-2 (1986): 81-95.

1.2.- CRÍTICA LITERARIA

1.2.1.- LIBROS

Albérès, R. M. *Panorama de las Literaturas Europeas. 1900-1970.* Trad. Lola Aguado. (Madrid: Al-Borak, S. A. de ediciones, 1972).

Bloom, Harold (ed.) *Iris Murdoch.* (New York : Chelsea, 1986).

Bove, Cheryl K. *Understanding Iris Murdoch* . (Columbia: University of South Carolina Press,1993).

Bradbury, Malcolm. *The Modern British Novel.* (Harmonsworth: Penguin Books, 1994)

Byatt, A. S. *Degrees of freedom : The Early Novels of Iris Murdoch.* (London: Vintage, 1994).

--------. *Writers and their Work. Iris Murdoch.* (London: Longman Group LTD, 1976).

Conradi, Peter J. *Iris Murdoch. The Saint and the Artist.* (Macmillan Press, LTD, 1989).

Dipple, Elizabeth. *Iris Murdoch, Work for the Spirit.* (London : Methuen, 1982.)

Hague, Angela. *Iris Murdoch's Comic Vision.* (London and Toronto: Associated University Presses, 1984.)

Hawkins, Peter S. *The Language of Grace: Flannery O'Connor, Walker Percy & Iris Murdoch.* (Cambridge, MA: Cowley, 1983).

Johnson, Deborah. *Iris Murdoch* . (Brighton: The Harverster Press Ltd, 1987.

Pérez Minik, Domingo. *La Novela Extranjera en España.* (Madrid: Taller de Ediciones JB, 1973).

Ramanathan, Suguna. *Iris Murdoch: Figures of Good.* (Basingstore: MacMillan, 1990).

Rabinovitz, Rubin. *Iris Murdoch.* (New York: Columbia University Press, 1968). En George Stade (ed. e introducción): *Six Contemporary British Novelists.* (Columbia University Press, 1976): 271-332.

Spear, Hilda D. *Iris Murdoch.* (New York : St. Martin's Press, 1995).

Taylor, D. J. *After the War: The Novel and England since 1945.* (London, Flamingo, 1994).

Todd, Richard. *Iris Murdoch, the Shakespearian Interest.* (New York : Barnes & Noble Books, 1979).

--------. *Iris Murdoch* . (London y New York: Methuen, 1984).

Turner, Jack. *Murdoch vs. Freud: A Freudian Look at an Anti-Freudian.* (New York: Peter Lang, 1993).

1.2.2.- ARTÍCULOS

Allen, Diogenes. "Two Experiences of Existence: Jean-Paul Sartre and Iris Murdoch" Princenton Theological Seminary. *International Philosophical Quarterly.* (June 1974): 181-187.

Baldanza, Frank. "Iris Murdoch and the Theory of Personality." *Criticism,* 7. (Primavera 1965): 176-189.

--------. "The Nice and the Good." *Modern Fiction Studies,* 15, n° 3. (Otoño 1963): 417-428. / Harold Bloom (ed.) *Iris Murdoch.* (New York: Chelsea House 1986): 27-38.

--------. "The Manuscript of Iris Murdoch's *A Severed Head.*" Bowling Green State Univ. *Journal of Modern Literature.* (Febrero 1973): 75-90.

Bloom, Harold (ed.) *Iris Murdoch: Modern Critical Views.* (New York, 1986).

Byatt. A. S. "Shakespearean Plot in the Novels of Iris Murdoch." En *Writers and Their Work: Iris Murdoch.* (Harlow: Longman, 1976): 29-38. / En Harold Bloom (ed.) *Iris Murdoch.* (New York: Chelsea House): 87-94.

Culley, Ann. "Theory and Practice: Characterization in the Novels of Iris Murdoch.". Lafayette, Indiana. Purdue University Department of English: *Modern Fiction Studies*, Vol. 15, nº 3. (Otoño, 1969): 335-345.

Derrick. Christopher. "The Moated Grange." (Rev. de *The Unicorn*). *The Tablet.* (Londres, 14 Septiembre 1963): 986-987.

Dipple, Elizabeth. "*The Black Prince* and The Figure of Marsyas." *Iris Murdoch: Work for the Spirit.* (London: Methuen, 1982).

Dunbar, Scott. "On Arts, Morals and Religion: Some Reflections on the Work of Iris Murdoch." *Religious Studies*, 14, nº 4. (Diciembre 1978): 515- 524.

Felheim, Marvin. "Symbolic Characterization in the Novels of Iris Murdoch." Ann Arbor, Univ. de Michigan. *Texas Studies in Literature and Language*, 2, nº1. (Primavera 1960): 189- 197.

Fraser, G. S. "Iris Murdoch and the Solidity of the Normal." En John Wain (ed), *International Literary Annual*, vol. 2. (London, 1959): 37-54).

German, Howard. "Allusion in the Early Novels of Iris Murdoch." *Modern Fiction Studies*, 15, nº 2 (Agosto 1969): 361-377.

Gerstenberger, Donna. "The Red and the Green". En *Iris Murdoch*, Harold Bloom (ed.) (New York: Chelsea House): 1986): 59-70.

Gindin, James. "Images of Illusion in the Work of Iris Murdoch." *Texas Studies in Literature and Language.* (Verano, 1960): 180-188.

Gregor, Ian. "Towards a Christian Literary Criticism." *Month*, 23. (Abril 1965): 239-249.

Gossman, Ann. "Icons and Idols in *A Severed Head.*" *Critique: Studies in Modern*

Fiction 18, nº 3 (1977). En Harold Bloom (ed.) *Iris Murdoch*. (New York: Chelsea House):105-110.

Hall, H. J. "Blurring the Will. The Growth of Iris Murdoch." Univ. de Washington, Seattle. *ELH*, 22, 2. (Junio 1965): 256-273.

Hall, William F. "*Bruno's Dream*: Technique and Meaning in the Novels of Iris Murdoch." *Modern Fiction Studies*, 15, nº 2 (Agosto 1969) : 429-443.

Hayman, Ronald. "Not Landlocked in Insularity: Iris Murdoch, John Fowles, Doris Lessing" En Ronald Hayman, *The Novel Today 1967-1975*. British Council. Longman Group. (1976): 13-20.

Hebblethwaite, Peter. "Out Hunting Unicorns." *Month*. (Octubre 1963): 224-228.

Hoffman, F. J. "The Miracle of Contingency: The Novels of Iris Murdoch." (Título original.) "The Italian Girl" (título posterior) *Shenandoah: The Washington and Lee Review* 17, 1. (Otoño 1965): 49- 56. En Harold Bloom (ed.) *Iris Murdoch*. (Chelsea House. New York, 1986)

--------. "The Reality of Persons." Critique, 7. (Primavera, 1964): 48-57.

Jefferson, D. W. "Iris Murdoch and the Structures of Character." *Critical Quarterly*, vol. 26, nº 4. (Invierno1984): 47-58.

Kennedy, Alice P. "The Mythic History of *A Severed Head*." *Modern Fiction Studies*, 15, nº 3 (Agosto 1969): 387-401.

Kermode, Frank. "Bruno's Dream." *Modern Essays*. (Collins /Fontana Books 1971). En Harold Bloom (ed.) *Iris Murdoch*. (New York: Chelsea House): 21-25.

Kellman. Steven G. "Raising the Net: Iris Murdoch and the Tradition of the Self-Begetting Novel." *English Studies* 57 (1976): 43-50. / En Harold Bloom(ed.), "Under the Net: The Self-Begetting Novel." (New York: Chelsea House, 1986): 95-103.

Kemp, Peter. "The Fight against Fantasy: Iris Murdoch's *The Red and the Green*. *Modern Fiction Studies*, 15, nº 3. (Agosto 1969): 403-415.

Kenyon, Olga. "Iris Murdoch. Moralist For Our Time." En Kenyon, Olga. *Women Novelists Today.* (Harverster Press LTD, 1988):16-50.

Kuehl, Linda. "Iris Murdoch: The Novelist as Magician. The Magician as Artist." *Modern Fiction Studies,* vol. 15, nº 3. (Otoño, 1969): 347-360.

Majdiak, Daniel. "Romanticism in the Aesthetics of Iris Murdoch." Univ. de Illinois: *Texas Studies in Literature and Language,* 14, nº 2. (1972): 359-375.

Martz, Louis L. "The London Novels." *Twentieth Century Literature in Retrospect,* (Harward University Press, 1971) En Harold Bloom. *Iris Murdoch* (New York: Chelsea House, 1986).

Obumselu, Ben. "Iris Murdoch and Sartre." Univ. de Zambia. *ELH,* 42. (Verano 1975): 296-317.

Porter, Raymond J. "Leitmotiv in Iris Murdoch's *Under the Net.*" *Modern Fiction Studies,* vol. 15, nº 3. (Otoño, 1969): 379-385.

Price, Simon. "An Interview." *Omnibus,* 7th issue (J.A.C.T.) (March 1984): 1-4.

Robson, Eric. "Iris Murdoch Talks with Eric Robson." *Revelations,* Border Television for BBC Channel 4, (broadcast 22 September, 1984).

Sage, Lorna. "The Pursuit of Imperfection." *Critical Quarterly,* 19, nº 2. (Verano 1977): 61-68.

Sullivan, Zoren T. "The Contracting Universe of Iris Murdoch's Gothic Novels." *Modern Fiction Studies,* 23. (Invierno 1977-78): 557-569.

--------. "Iris's Murdoch's Self Conscious Gothicism: *The Time of the Angels*". *Arizona Quarterly.* (1977): 47-60.

--------. "The Demonic: The Flight from the Enchanter". *Midwest Quarterly* 16, nº 3.(Abril 1975). / En Harold Bloom. *Iris Murdoch.* (New York: Chelsea House, 1986).

Todd, Richard. "A Word Child." En Todd Richard, *Iris Murdoch.* (London and New York: Methuen, 1984): 79-84. / En Harold Bloom (ed.) *Iris Murdoch.* (New York: Chelsea House, 1986): 159-162.

Welden, Margaret. "Morality and the Metaphor." *New Universities Quarterly.* (Primavera, 1980): 215-228.

Widmer, Kingsley. "The Wages of Intelectuality ... and the Fictional Wagers of Iris Murdoch." En Thomas F. Staley, (ed.), *Twentieth Century Women Novelists.* (London: McMillan, 1985): 16-38.

Winsor, Dorothy A: "Solipsistic Sexuality in Iris Murdoch's Gothic Novels". *Renascence*: Essays on Value in Literature, 34, nº1. (Milwaukee, WI : Otoño 1981): 52-63. / En Harold Bloom (ed) *Iris Murdoch.* (New York: Chelsea House, 1986): 121-130.

1.2.3.- ENTREVISTAS

Anon. "Mainly about Authors", *Bookman,* (Nov., 26, 1958).

Atlas, James. "The Abbess of Oxford.". *Vanity Fair* 51, nº 3 (Marzo, 1988): 70, 76, 80, 82,86.

Bellamy, Michael. "An Interview with Iris Murdoch." *Contemporary Literature*, 18. (1977): 129-140.

Biles, Jack. "An Interview with Iris Murdoch." *Studies in the Literary Imagination*, 11. (Otoño 1978): 115-125.

Bradbury, M. "Iris Murdoch in Conversation" (27 Feb. 1976). British Council tape nº RS. 2001.

Bryden, R. (with A. S. Byatt). "Talking to Iris Murdoch", *Listener* 79, nº 4, 14 April, 1968): 433-4.

Haffenden, John. "John Haffenden Talks to Iris Murdoch". *Literary Review*, 58. (Abril 1983): 31-35.

Heyd, Ruth. "An interview Iris Murdoch." *University of Windsor Review*, 30. (1965): 61-82.

Kermode, Frank. "House of Fiction: Interview with Seven English Novelists." *Partisan Review*, 30, nº 1 (1963): 61-82. / En Malcolm Bradbury (ed.) *The Novel Today*. (London: Fontana Press, 1990): 117-144.

Lewis, Peter. "On the Crest of a Wave", *Daily Mail*, (23 Nov.1968)

Magee, Brian. "Philosophy and Literature." En Bryan Magee (ed.). *Men of Ideas: Some Creators of Contemporary Philosophy*. (London: BBC Publications, 1978): 262-284.

Meyers, Jeffrey. "An Interview with Iris Murdoch". *Denver Quarterly*, (Denver, CO. 1991 Summer, 26:1), 102-11.

Nettel, Stephanie. "An Exclusive Interview." *Books and Bookmen*, 11. (Septiembre 1966): 14, 15, 66.

Purcell, H. D. "Faust lives OK." *Books and Bookmen*. (Noviembre 1977): 52.

Rose, W.K. "Iris Murdoch, Informally" *Shenandoah*, 19 (Winter, 1968): 3-22 / *London Magazine*, 8 (nuevas series). (Junio 1968): 59-73.

Sage, Lorna. "The Pursuit of Imperfection." *Critical Quarterly*, 19, nº 2. (Verano 1977): 61-68. En Harold Bloom (ed.) *Iris Murdoch* (New York: Chelsea House.)

Salas, Jaime de; Vázquez de Parga, Consuelo (trac.). "Iris Murdoch: Literatura y Filosofia." (Entrevista realizada en Londres: Julio 1986). *Revista de Occidente*, 70. (Madrid: Marzo 1987): 103-118.

Taylor, Jane. "Iris Murdoch talks to Jane Taylor." *Books and Bookmen*. (Abril 1971): 26-27.

Wertheimer, Linda. *All Things Considered*, National Public Radio, New York City Studios. (Broadcast February 26, 1990).

1.3.- OTRAS FUENTES DE INTERÉS.

Axton, William F. Introducción a *Melmoth The Wanderer* de Charles Robert Maturin. (Lincoln: University of Nebraska Press, 1961), p. viii.

Ballesteros Jiménez, Soledad. García Rodriguez, Beatriz. *Procesos Psicológicos Básicos*. (Madrid: Ed. Universitas, 1995)

Beckett, Samuel. *Waiting for Godot*. (London: Faber and Faber, 1956)

Fiedler, Leslie A. *Love and Death in the American Novel* (New York: Criterion Books, 1960), pp. 111-112.

Fouéré, René. *Krishnamurti* (Bombay: Chetana, 1954)

Frank, Joseph. "Reaction as Progress: Thomas's Man *Doctor Faustus*". *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. (New Brunswick, N.J. Rutgers University Press, 1963), p. 137.

Freud, Sigmund. *The Origins of Religions*: *Totem and Taboo*. Trad. Strachey. Ed. Albert Dickson. (Harmonsworth, UK: Penguin, 1985).

--------. *An Outline of Psychoanalysis*. Trad. Strachey. (New York: Norton, 1949).

--------. *El Malestar en La Cultura*. (Madrid: Afrodisiaco Aguado, S. A, 1966).

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. (Princeton. N. J: Princeton University Press, 1957).

Garrido, Domínguez. Antonio. *El Texto Narrativo. Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. (Madrid: Ed. Síntesis, 1993)

Gwin, R. P; Norton, Peter B; McHenry, Robert (ed.) *The New Enciclopaedia Britanica* (Micropaedia), vol. 5, (Chicago, 1993, 15. ed.), p. 384.

Lamb, Charles and Mary. *Tales from Shakespeare*. (Harmonsworth: Penguin, 1995).

Norwich, Julian of. *Revelations of Divine Love*. Grace Warrack (ed.) (Methuen, 1927).

Pauling, Chris. *Iniciación al Budismo*. Trad. Shuddhavajra. (Fundación Tres Joyas. Valencia: 1993)

Plant, Stephen. *Simone Weil*. Trad. María Teresa Solana. (Barcelona: Herder, 1997)

Platón. *La República*. (Libro VII). Ed. y material didáctico Juan Carlos García Borrón. (Madrid: Alhambra 1989. 1ª ed. 1987).

Plato. *The Republic*. Trad. B. Jowett. (New York, sin fecha)

--------. *El Banquete, Fedón, Fedro*. Trad. de Luis Gil. (Ediciones Orbis S. A. -Ed. Labor-. 1983).

Sade, Marqués de. "Reflections on the Novel." En Austryn Wainhouse and Richard Seaver (trad.), *The 120 Days of Sodom and Other Writings*. (New York: Grove Press, 1966)

Sartre, Jean Paul. *La Náusea*. Trad. Aurora Bernardez. (Madrid: Alianza Editorial, 1996). (1ª ed. 1981.)

Scholes, Robert. *The Fabulators*. (London and New York 1967). Rev. como *Fabulation and Metafiction* (Urbana, Chicago, London, 1979).

Shakespeare, William. *Hamlet*. (Madrid: Espasa Calpe. Colección Austral nº 27. 1988). (1ª ed. 1938).

--------. *Much ado about Nothing*. R. A. Foakes (ed.) (Harmonsworth: Penguin Books, 1968).

--------. *Sueño de una Noche de Verano. Las Alegres Comadres de Windsor*. Introd., trad. y notas J. M. Valverde. (Barcelona: Planeta, 1981).

--------. *La Tempestad*. Trad., prólogo y notas de Luis Astrana Marín. (Madrid: Espasa Calpe. Colección Austral, nº 116. 1983).

--------. *The Tempest*. Ann Barton (ed.) (Harmonsworth: Penguin Books, 1968.)

Weil, Simone. *Need for Roots*. Trad. A. F. Wills. (London, 1952)

--------. *Echar Raíces*. Trad. Juan Carlos González y Juan Ramón Capella. Colección Estructuras y Procesos. Serie Ciencias Sociales. (Ed. Trotta, 1996).

--------. *Gravity and Grace*. Trad, Emma Craufurd. (London: Routledge and Kegan Paul, 1952.)

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus* (1922) Introd. y trad. de Jacobo Muñoz e Isidro Reguera. Apéndice de Bertrand Russel (Madrid: Alianza Universidad, 1973. Ed. Bilingüe 7ª reimpr. 1997)

2.- APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO

2.1.- FUENTES PRIMARIAS

2.1.1.- NOVELAS.

Todas la novelas de Murdoch se publicaron por primera vez en Londres, por Chatto and Windus. Entre paréntesis aparece esta fecha de su primera publicación.

Murdoch, Iris. *Under the Net.* (1954). New York: Viking Press,1954./ Harmonsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1960.

--------. *The Flight from the Enchanter.* (1956). New York: Viking Press, 1956./ Harmonsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1962.

--------. *The Sandcastle.* (1957). New York: Viking Press, 1957./ Harmonsworth, Middlesex, England: Penguin Books, 1960.

--------. *The Bell.* (1958). New York: Viking Press, 1958./ Harmonsworth: Penguin Books, 1967.

--------. *A Severed Head.* (1961). New York: Viking Press,1961./ Harmonsworth: Penguin Books, 1963.

--------. *An Unofficial Rose.* (1962). New York: Viking Press, 1962./ Harmonsworth: Penguin Books, 1964.

--------. *The Unicorn.* (1963). New York: Viking Press, 1963./ Harmonsworth: Penguin Books, 1966.

--------. *The Italian Girl.* (1964). New York: Viking Press, 1964./ Harmonsworth: Penguin Books, 1967.

-------. *The Red and the Green*. (1965). New York: Viking Press, 1965./ Harmonsworth: Penguin Books, 1967.

-------. *The Time of the Angels*. (1966). New York: Viking Press, 1966./ Harmonsworth: Penguin Books, 1968.

-------. *The Nice and the Good*. (1968). New York: Viking Press, 1968./ Harmonsworth: Penguin Books, 1978.

-------. *Bruno's Dream*. (1969). New York: Viking Press, 1969./ Harmonsworth: Penguin Books, 1970.

-------. *A Fairly Honourable Defeat*. (1970). New York: Viking Press, 1970./ Harmonsworth: Penguin Books, 1972.

-------. *An Accidental Man*. (1971). New York: Viking Press, 1972./ Harmonsworth: Penguin Books, 1973.

-------. *The Black Prince*. (1973). New York: Viking Press, 1973./ Harmonsworth: Penguin Books, 1975.

-------. *The Sacred and Profane Love Machine*. (1974). New York: Viking Press, 1974./ Harmonsworth: Penguin Books, 1976.

-------. *A Word Child*. (1975). New York: Viking Press, 1975./ Harmonsworth: Penguin Books, 1976.

-------. *Henry and Cato*. (1976). New York: Viking Press, 1977./ Harmonsworth: Penguin Books, 1977.

-------. *The Sea, The Sea*. (1978). New York: Viking Press, 1978./ Harmonsworth: Penguin Books, 1980.

-------. *Nuns and Soldiers*. (1980). New York: Viking Press, 1981./ Harmonsworth: Penguin Books, 1981.

-------. *The Philosopher's Pupil*. (1983). New York: Viking Press, 1983./ Harmonsworth: Penguin Books, 1984.

--------. *The Good Apprentice*. (1985). New York: Viking Press, 1986./ Harmonsworth: Penguin Books, 1986.

--------. *The Book and the Brotherhood*. (1987). New York: Viking Press, 1988./ Harmonsworth: Penguin Books, 1988.

--------. *The Message to the Planet*. (1989). New York: Viking Press, 1990./ Harmonsworth: Penguin Books, 1990.

--------. *The Green Knight*. (1993). New York: Viking Press, 1994./ Harmonsworth: Penguin Books, 1994.

--------. *Jackson's Dilemma*. (1995). New York: Viking Press, 1996./ Boston: Compass Press, 1996./ Harmonsworth: Penguin Books, 1996.

2.1.2.- LIBROS SOBRE FILOSOFÍA.

--------. *Sartre: Romantic Rationalist*, (Cambridge: Bowes and Bowes, 1953./ New Haven: Yale University Press, 1953./ Sussex: Harverster Press; New York: Barnes and Noble, 1980./ New York: Viking, 1987./ London: Chato and Windus, 1987./ Harmondsworth: Penguin Books, 1989).

--------. *The Sovereignty of Good over other Concepts*. (London; Cambridge: Cambridge University Press, 1967./ New York: Schocken Books, 1971).

--------. *The Sovereignty of Good*. (New York: Schocken Books, 1971, c1970./ London: Routledge and Kegan Paul, 1970c; 1974).

--------. *The Fire and the Sun: Why Plato Banished the Artists*. (Oxford: Clarendon Press, 1977./ London: Oxford University Press, 1977./ Oxford: Oxford University Press; 1978./ New York: Viking, 1990).

Murdoch, Iris. *Acastos: Two Platonic Dialogues*. (London: Chato and Windus,1986./ New York: Viking, 1987.).

--------. *Metaphysics as a Guide to Morals.* (London: Chatto and Windus,1992./ New York: Allen Lane, Penguin Press, 1993./ Harmonsworth: Penguin Books, 1993).

2.1.3.- ARTÍCULOS: FILOSOFÍA, CRÍTICA Y CARTAS.

En esta sección los artículos de Murdoch aparecen ordenados alfabéticamente.

Murdoch, Iris. "A Discussion": Dialogue with J. Krishnamurti. *Bulletin: Krishnamurti Foundation* (March 1988): 2-20.

--------. "Against Dryness." *Encounter*, 16, nº 1. (Enero 1961): 16-20./ En Bradbury, Malcolm (ed.) *The Novel Today.* (Fontana Press, 1990): 15-24./ En Bloom, Harold (ed), *Iris Murdoch.* (New York: Chelsea House, 1986): 9-20.

Murdoch, Iris; Fletcher, Jack; Bayley, John; Todd, Richard; Brockway, James; Holt, Heleen Ten. "Alphabetical List of Translation". Proc. of Informal Symposium on Iris Murdoch's Work held at Free Univ., Amsterdam, on 20 & 21 Oct. 1986. En Todd-Richard (ed.). *Encounters with Iris Murdoch.* Amsterdam : Free UP, 1988): 21-36.

Murdoch, Iris; Bronzwaer, W. "Americas and Americans in Iris Murdoch's Novels"; Proc. of Informal Symposium on Iris Murdoch's Work held at Free Univ., Amsterdam, on 20 & 21 Oct. 1986. En Todd-Richard (ed.). *Encounters with Iris Murdoch.* (Amsterdam : Free UP, 1988): 69-77.

--------. "Art is Imitation of Nature." *Cahiers du Centre de Recherches sur les Pays du Nord et du Nord-Quest*, No.1, Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de l''Université de Caen, 1978.

Murdoch, Iris; Phillips, Diana; Bayley, John; Todd, Richard; Fletcher, John; Brockway, James. "Bibliography". Proc. of Informal Symposium on Iris Murdoch's Work held at Free Univ., Amsterdam, on 20 & 21 Oct. 1986" En Todd-Richard (ed.). *Encounters with Iris Murdoch.* Amsterdam : Free UP, 1988.): 111-116..

--------. *Bookmarks.* (Breve descripción de su lectura). F. Raphael (ed). (London, 1975). p. 125.

Murdoch, Iris; Bove, Cheryl; Bayley, John; Todd, Richard; Phillips, Diana. "The Complementarity of Good and Evil in *A Fairly Honourable Defeat*". Proc. of Informal Symposium on Iris Murdoch's Work held at Free Univ., Amsterdam, on 20 & 21 Oct. 1986." En Todd-Richard (ed.). *Encounters with Iris Murdoch.* (Amsterdam : Free UP, 1988): 85-95.

--------. "The Darkness of Practical Reason." Rev. of *Freedom of the Individual* by Stuart Hampshire). *Encounter*, 27, nº 1. (Julio 1966): 46-50.

Murdoch, Iris; Fletcher, John; Phillips, Diana; Bayley, John; Todd, Richard; Brockway, James. "Discussion". Proc. of Informal Symposium on Iris Murdoch's Work held at Free Univ., Amsterdam, on 20 & 21 Oct. 1986. En Todd-Richard (ed.) *Encounters with Iris Murdoch.* (Amsterdam : Free UP, 1988): 96-110.

Murdoch, Iris. "Dostoevskii". *Soviet-Literature*, (Moscow, Russia . 1981, 12 (405), 130)

--------. "Epistolary Dialogues." Con Valentina Ivasheva. *Soviet Literature* pt. 2 (London 1977) : 48-61.

--------. "Ethics and the Imagination." *Irish Theological Quarterly* 52, nºs 1-2 (1986): 81-95.

--------. "The Existentialist Hero." *Listener*, (23 de Marzo 1950): 523-524.

--------. "The Existentialist Political Myth.", *Socratic*, 5. (1952): 52-63.

--------. "Existentialist Bite." (Rev. of *Literature Considered as Philosophy: The French Example* by E. W. Knights). *Spectator*, (12 Julio 1957): 68-69.

--------. "Existentialists and Mystics." En W. Robson (ed.) *Essays and Poems Presented to Lord David Cecil.* (London: Constable, 1970): 169-183.

--------. "Force Fields." (Review. of *The Virgin in the Garden* by A. S. Byatt), New Statesman. (3 Nov. 1978): 586.

--------. "Freedom and Knowledge." (Symposium). En *Freedom and the Will.* D.F Pears (ed.) (London: Macmillan 1963; New York: St. Martin's Press, 1963): 80-104.

--------. "On 'God' and 'Good'." En *The Anatomy of Knowledge* (New York 1969). En *The Sovereignty of Good.* (London: Routledge and Kegan Paul, 1970).

--------. "Hegel in Modern Dress." (Rev de *Being and Nothingness* de J. Paul Sartre). *New Statesman*, 53. (25 Mayo 1957): 675-676.

--------. "A House of Theory." *Convinction*, Norman Mackenzie (ed.) (Londres: McGibbon and Kee, 1958): 218-233./ *Partisan Review*, 26. (1959): 17-31.

--------. "The Idea of Perfection." *Yale Review* 53, nº 3. (Primavera 1964): 342-380. En *The Sovereignty of Good* (London: Routledge and Kegan Paul , 1970).

Murdoch, Iris; Todd, Richard; Bayley, John; Conradi, Peter; Fletcher, John. "Images of Plato in The Fire and the Sun and Acastos". Proc. of Informal Symposium on Iris Murdoch's Work held at Free Univ., Amsterdam, on 20 & 21 Oct. 1986. En Todd Richard (ed.). *Encounters with Iris Murdoch.* Amsterdam : Free UP, 1988): 55-63.

--------. "Important Things." (Rev. of *The Mandarins* by De Beauvoir). *The Sunday Times.* (17, Febrero, 1957). Reimprimido en Encore: *A Sunday Times Anthology.*(1963): 299-301.

--------. "A Jewelled Occasion." (Review of *The Snowall* by B. Brophy) *The Sunday Times.* 19 Enero 1964.

--------. "Knowing the Void." *Spectator*, (2 Noviembre 1956): 613-614.

--------. "Let them Philosophise." (Review of *Confessions of an Inquiring Spirit* by S. T. Coleridge). *Spectator* (14 Diciembre 1956): 873.

--------. "Mass, Might and Myth." (rev. de *Crowds and Power* de Canetti) *Spectator*, 209. (7 Septiembre. 1962): 337- 338.

--------. "Manuscript Collection.", University of Iowa, Nº MsC 212.

--------. "Metaphysics and Ethics" En D. P. (ed.) *The Nature of Metaphysics* . (London, 1957).

--------. "Midnight Hour" *Adelphi* (Enero-Marzo 1943): 60-61.

--------. "The Moral Decision about Homosexuality." *Man and Society*, 7. (Verano 1964): 3-6

--------. "Mr. Geller's Game." (Rev. of *Words and Things* by Geller). *Observer* (29 Nov. 1959)

--------. "Morality and the Bomb." *Women Ask Why: An Intelligent Woman's Guide to Nuclear Disarmament.* (London: Campaign for Nuclear Disarmament, n.d , 1962): 1-6.

--------. "Negative Capability." *Adam*, 284-286 (1960): 172-173.

--------. "A Note on Drama". *Cue*, Sept. 1970):13-14.

--------. "The Novelist as Metaphysician." *Listener*, 43. (16 Marzo 1950): 473-476.

--------. "Nostalgia for the Particular." *Proceedings of the Aristotelian Society*, 52. (1952): 243-260.

--------. "Philosophy and Beliefs." (Simposio). *The Twentieth Century* , (Junio 1955): 495-521.

--------. "Political Morality." *Listener*. (21 Septiembre 1967): 353- 354.

--------. "Premium Books." *New Fiction Society*, nº 1 (Oct. 1974): 8.

--------. "Rebirth of Cristianity." *Adelphi*. (Jul.- Sep. 1943): 134-135.

Murdoch, Iris; Ramírez de Haro, Beatriz (tr.). "Recursive Premodifications as a Literary Device in Iris Murdoch's *The Sea, the Sea.*" *Revista Canaria de Estudios Ingleses*. (Tenerife, Spain.1985 Apr., 10): 65-80.

--------. "Reynolds Stone: An Address" Given by Iris Murdoch in St. James's Church, Piccadilly, London on 20 July 1979. (London: Warren Editions, 1981)

--------. "Salvation by Words". *New York Review of Books* 18. (15 Jun. 1972): 3-5.

--------. "Simone, Antoine and Anne" (Review of *Memoirs of a Dutiful Daughter* of De Beauvoir) *The Sunday Times* (17. Mayo 1959): 15.

--------. "Socialism and Selection". En C. B. Cox and Rodhes Boyson (eds.). *Black Paper* , 3. (London, 1975): 7-9.

--------. "The Sovereignty of Good over other Concepts." Leslie Stephen Lecture (en 1967). En *The Sovereignty of Good* (London: London: Routledge and Kegan Paul, 1970c; 1974).

--------. "Speaking of Writing." *The Times* 13, Feb, 1964.

--------. "Structure in the Novel". Proc. of the 3rd C. H. Boehringer Sohn. Symposium held at Kronberg, Taunus, 2nd-5th May 1979. En Medawar Peter (ed.); Shelley Julian H. (ed.). *Structure in Science and Art.* (Amsterdam : Excerpta Medica, 1980): 95-103.

--------. "The Sublime and the Beautiful Revisited." *Yale Review*, 49. (Diciembre 1959): 247-271.

--------. "The Sublime and the Good." *Chicago Review*,13. (Agosto 1959): 42-55.

--------. "Thinking and Language." (Simposio). *Proceedings of the Aristotelian Society*, 25. (1951): 25-34.

--------. "T. S. Eliot as a Moralist:" En Neville Braybrooke (ed.) *T. S. Eliot: A Simposium for his Seventieth Birthday.* (London: Rupert Hart- Davies, 1958 / New York: Farrar, Strauss and Cudahy, 1958): 152-160.

--------. Untitled Review of *The Ethics of Ambiguity* de Simone de Beauvoir. *Mind*, 59. (1950): 127-128.

--------. Untitled Review of *The Emotions, Outline of a Theory* by Jean Paul Sartre. *Mind*, 59. (Abril 1950): 268-271.

--------. "Vision and Choice in Morality." *Dreams and Self-Knowledge: Aristotelian Society Suplementary Volume*, 30. (London: Harrison (1956): 32-58.

--------. "What I see in Cinema". En *Vogue Bedside Book*, 2 (1986): 186-187.

--------. "Worship and Common Life". *Adelphi* (Jul- Sept. 1944): 134-135.

2.1.4.- OBRAS DE TEATRO

Murdoch, Iris. Priestley, J.B. *A Severed Head.* (London: Chato and Windus, 1964).

Murdoch, Iris. Saunders, James. *The Italian Girl.* (London and New York: Samuel French, 1968c.; 1969. (Based on the Novel by Iris Murdoch).

Murdoch, Iris. *The Three Arrows* and *The Servants and the Snow.* (London: Chato and Windus, 1973/ New York: Viking Press, 1974/ Hogarth Press, 1985.).

--------. *The Black Prince.* (1987); (Murdoch adaptó la novela al teatro).

--------. *The Servants: An Opera in Three Acts.* (Music by William Mathias, Libretto by Iris Murdoch). (London: Oxford University Press, 1980).

--------. *Three Plays: The Servants and the Snow, The Three Arrows, The Black Pince.* (London: Chato and Windus, 1989).

--------. *Joanna Joanna: A Play in Two Acts.* London: Colophon Press with Old Town Books, 1994.

--------. *The One Alone.* London: Colophon Press with Old Town Books, 1995.

2.1.5.- POESÍA

Murdoch, Iris. "Too Late". *Boston University Journal* 23, nº 2. (1975): 29-31.

--------. "John Sees a Stork at Zamorra." *Boston University Journal* 23, nº 2. (1975): 31.

--------. "Agamenon Class 1939." *Boston University Journal* 25, nº 2. (1977): 57-58.

--------. *A Year of Birds.* (Grabados de Reynolds Stone). (Tisbury, England: Compton Press, 1978/ London: Chato and Windus, 1984).

--------. "Poem and Egg." *Transatlantic Rewiev* 60. (Junio 1977): 32-33.

--------. "The Brown Horse." *Transatlantic Rewiev* 60. (Junio 1977): 32-33.

--------. "The Public Garden in Calimera." *Trasatlantic* Rewiev 60. (1977): 33-34.

--------. "Motorist and Dead Bird." *The Listener* 97, nº 2513. (16 Junio 1977): 781.

--------. "Fox." *Poetry London/ Apple Magazine.* Tambimuttu, (ed), 1, nº 1. (Otoño 1979): 40.

--------. "No Smell." *Poetry London/ Apple Magazine.* Tambimuttu, (ed.), 1, nº 1. (Otoño 1979): 41.

--------. "Gunnera." *Poetry London/ Apple Magazine.* Tambimuttu, (ed.), 1, nº 1. (Otoño 1979): 41.

--------. "Edible Fungi." *Poetry London/ Apple Magazine.* Tambimuttu, (ed.), 1, nº1. (Otoño 1979): 41-42.

--------. "Music in Ireland." *Occasional Poets.* Richards Adams, (ed), (London: Viking, 1986): 126-128.

--------. "Miss Beatrice May Baker". *People: Esays and Poems.* Susan Hill (ed.). (London. 1983): 114-115.

2.1.6.- RELATOS BREVES.

--------. "Something Special." *Winter's Tales 3.* Editor Anon. (London, Macmillan/ New York: St. Martin's Press, 1957): 175-204.

2.2.- CRÍTICA LITERARIA.

2.2.1.- LIBROS, ARTÍCULOS Y TESIS DOCTORALES.

Abe,Yukiko. 'Murdoch to London'. En Suga Yasuo, Ogoshi Kazugo: *Ryokyoju Taikan Kinen Ronbunshu.* (Kyoto : Apollonsha, 1980) : 695-708.

Ackroyd, Peter. "In Murdoch Territory". *The Times*, 28 April 1983.

Aliakrinskii, O. *Kopni Poglubzhe Chelovecheskuiu Prirodu . . .* (Novyi-Mir, 2 Feb. 1984): 242-246

Albérès, R. M. *Panorama de las Literaturas Europeas. 1900-1970.* (trad. Lola Aguado). (Madrid: Al-Borak, S. A. de ediciones, 1972).

Allen, Diogenes. Rev. of *The Fire and the Sun. Theology Today* 35. (1977): 225-226.

--------. Allen, Diogenes. "Two Experiences of Existence: Jean-Paul Sartre and Iris Murdoch." Princenton Theological Seminary. *International Philosophical Quarterly.* (June 1974): 181-187.

Amis, Martin. Rev, de *The Sacred and Profane Love Machine. New Statesman* 87 (22 Marzo 1974): 414.

Allsopp, K. *The Angry Decade: A Survey of the Cultural Revolt of the Nineteen-Fities.* (London 1958)

Antonaccio, Maria and William Schweiker, (ed) *Iris Murdoch and the Search for Human Goodness.* (Chicago: University of Chicago Press, 1996)

Arnold, David Scott. *Liminal Tellings: Interpretations of Otherness in Readings of Moby-Dick, Ulysses and A Severed Head.* Dissertation Abstracts International, (Ann Arbor, MI (DAI). 1984 June,) 44:12

--------. *Liminal Readings: Forms of Otherness in Melville, Joyce and Murdoch.* (New York : St. Martin's Press, 1993)

Ashworth, Ann M. 'Venus, Cupid, Folly, and Time': Bronzino's Allegory and Murdoch's Fiction'. *Critique: Studies in Contemporary Fiction,* (Washington, DC .1981, 23:1,): 18-24

Atkins, Thelma. *The Satire of Substitution: A Study of Iris Murdoch's Later Novels* (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI (DAI). 1986 June).

Avant, J. A. Rev. de *A Fairly Honourable Defeat. Library Journal* 94. (Diciembre 1969): 4539.

--------. Rev de *The Sacred and Profane Love Machine. Library Journa*l 99. (Agosto 1974): 1985.

Backus, Guy. Iris Murdoch: *The Novelist as Philosopher, the Philosopher as Novelist : 'The Unicorn' as a Philosophical Novel.* (Berne ; New York : P. Lang, 1986).

Baldanza, Frank. " Iris Murdoch and the Theory of Personality." Criticism 7. (1965): 176-189.

--------. *Iris Murdoch.* (New York, Twayne Publishers, 1974)

-------- "The Nice and the Good." *Modern Fiction Studies,* 15, nº 3. (Otoño 1963): 417-428./ Harold Bloom (ed.) *Iris Murdoch.* Chelsea House (1986): 27-38.

-------- "The Manuscript of Iris Murdoch's *A Severed Head.*" Bowling Green State Univ. *Journal of Modern Literature.* (Febrero 1973): 75-90.

Barrows, John. Living Writers-7, Iris Murdoch" *John O'London* 4. (4 Mayo 1961): 498.

Batchellor, Billie. "Revision in Iris Murdoch's *Under the Net*", *Books at Iowa* 8. (University of Iowa, (Abril, 1968): 30-36.

Bayley, John. *The Characters of Love: A Study in the Literature of Personality.* (London: Constable, 1960; 1968).

Beams, David.W. "The Fortunate Fall: Three Actions in *The Bell*". *Twentieth Century Literature: A Scholarly and Critical Journal,*(Albany, NY (TCL). 1988 Winter, 34:4): 416-433.

Beer, Gillian; Bergonzi, Bernard; Harvey, John; Murdoch, Iris. "Panel Discussion 1" en Warner-Eric (ed. & introd.); Bell-Quentin (foreword). *Virginia Woolf: A Centenary Perspective.* (New York : St. Martin's, 1984):124-145.

Begnal, Kate. *Iris Murdoch : A Reference Guide* . (Boston, Mass : G.K. Hall, 1987).

Bell, Pearl-K. "Games Writers Play". *Commentary*, (New York, NY . 1981 Feb., 71:2,): 69-73.

--------. Rev de *The Good Apprentice*: *New Republic* 194 (31 Marzo 1986): 36.
Bellamy, Michael O. "The Artist and the Saint: An Approach to the Aesthetics and the Ethics of Iris Murdoch." (Diss. U. of Wisconsin at Madison 1975).

Berthoff, Warner. " Fortunes of the Novel: Muriel Spark and Iris Murdoch." *Massachusetts Review*, 8. (1967): 301- 332.

Bigsy, C. W. E. En Ziegler, H y Bigsy, C. W. E. (ed.). *The Radical Imagination and the Liberal Tradition*: *Interviews with English and American Novelists.* (London): 209-230.

Birdsall, Michael Edward. *Art, Beauty, and Morality in the Novels of Iris Murdoch* (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI . 1981 Jan., 41:7)

Blackburn, Simone. "Rev. of Iris's Murdoch's *Metaphysics as a Guide to Morals*", *Times Literary Supplement*, (England, 23 Oct 1992) : 3-4.

Bloom, Harold (ed.) *Iris Murdoch.* New York : Chelsea, 1986).

--------. "A Comedy of Wordly Salvation." (rev. de The Good Apprentice) *New York Times Book Review*, 1: 30 (13 Enero 1986) :31

Blum, Lawrence A. "Iris Murdoch and the Domain of the Moral" *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, (Dordrecht, Netherlands (PhS). 1986 Nov., 50:3): 343-367

Bottum, J. "Platonic Love Story. Iris Murdoch's *Jackson's Dilemma*". *Crisis Online*, (Jun 1996.)

Bove, Cheryl Browning. *A Character Index and Guide to the Fiction of Iris Murdoch.* (New York : Garland, 1986).

--------. *Understanding Iris Murdoch.* (Columbia : University of South Carolina Press, c1993).

--------. "Americas and Americans in Iris Murdoch's Novels"; (Proc. of Informal Symposium on Iris Murdoch's Work held at Free Univ., Amsterdam, on 20 & 21 Oct. 1986) en Todd-Richard (ed.). *Encounters with Iris Murdoch.* (Amsterdam: Free UP, 1988.) : 69-77.

--------. *Perceptions of Reality: The Effects of Aesthetics and Moral Philosophy on Characterization in the Novels of Iris Murdoch.* (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI (DAI). 1985 Feb., 45:8, 2532A).

Bradbury Malcolm. "Iris Murdoch's *Under the Net*." Critical Quarterly 4, n° 1. (Primavera 1962): 47-54.

---------. *Possibilities: Essays on the State of the Novel.* (London: Oxford University Press, 1973.

--------. "'A House Fit for Free Characters' : Iris Murdoch and *Under the Net*". En *Possibilities. Essays on the State of the Novel.* (London, 1973).

--------. "The Romantic Miss Murdoch". *Spectator,* (3, Sep. 1965): 293.

--------. (ed.) *The Post-War English Novel* (Stratford-upon-Avon Studies, London 1977)

--------. *The Modern British Novel.* (Harmonsworth: Penguin Books, 1994)

--------. and D. Palmer (eds.) *The Contemporary English Novel* (London 1979). (Contiene L. Sage "Female Fictions" y A. S. Byatt "People in Paper Houses: Attitudes to Realism and Experimentation in English Postwar Fiction").

Brantenberg, Gerd. "Kollisjon Med Virkelligheten". *Samtiden: Tidsskrift for Politikk, Litteratur og Samfunnssporsmal,* (Oslo, Norway (Samtiden). 1987, 1): 36-37

Bromwich, David. "Poetic Invention and the Self-Unseeing". *Grand-Street,* (Denville, NJ 1987 Autumn, 7:1):115-129.

Bronzwaer, W. "Images of Plato in *The Fire and the Sun* and *Acastos*". (Proc. of Informal Symposium on Iris Murdoch's Work Held at Free Univ., Amsterdam, on 20 & 21 Oct. 1986) en Todd Richard (ed.). *Encounters with Iris Murdoch.* Amsterdam : Free UP, 1988.): 55-63.

Brooks Davies, Douglas. *Fielding, Dickens, Gosse, Iris Murdoch, and Oedipal Hamlet.* (New York : St. Martin's Press, 1989).

Bryden, Ronald. "Living Dolls.". Review de *An Unofficial Rose*. 2 *Spectator*, 208. (8 Jun. 1962): 755-756.

--------. Review of *A Severed Head. Spectator* 206. (Junio 1961) : 885.

Buitnehuis, Peter. "The Lady in the Castle." *New York Times Book Review.* (12- Mayo 1963): 4, 24.

Burke, John J., Jr. "Canonizing Iris Murdoch". *Texas Studies in the Novel*, 19: 4. (Denton, TX (SNNTS). 1987 Winter): 486-494.

Byatt, Antonia Susan. *Degrees of Freedom: The Novels of Iris Murdoch.* (New York: Barnes and Noble , Inc., 1965/ London, Chatto and Windus, 1970./ London : Vintage, 1994).

--------. *Writers and their Work: Iris Murdoch.* (Essex, Harlow: Longman Group, LTD, 1976.)

--------. "People in Paper Houses : Attitudes to 'Realism' and 'Experiment' in English Postwar Fiction. En M. Bradbury y D. Palmer (eds.) *The Contemporary English Novel.* (London, 1979): 19-41.

--------. "Shakespearean Plot in the Novels of Iris Murdoch." En *Writers and their Work: Iris Murdoch.* (Harlow: Longman, 1976): 29-38./ En Harold Bloom (ed.) *Iris Murdoch.* (New York: Chelsea House): 87-94.

-------- and I. Sodré. *Imagininig Characters: In Conversation about Literature.* (London 1995)

Carter,William C. "Proustian Resonances in Iris Murdoch's *The Good Apprentice.*" *Proust Research Association Newsletter,* (Lawrence, KS . 1986 Summer, 25): 55-57

Cohan, Stephenen. "From Subtext to Dream Text: The Brutal Egoism of Iris Murdoch's Male Narrators." *Men by Women.* Janet Todd (ed.) (New York and London: Holmes and Meyer, 1981): 222-242./ *Women and Literature*, (New York, 1982, 2): 222-242

Colley, Mary. "Iris Murdoch. The 'Good' Novelist." *Contemporary Review*, (Cheam, Surrey, England (ContempR). 1992 Dec, 261:1523): 319-22

Conradi, Peter J., *Iris Murdoch : The Saint and the Artist* (New York : St. Martin's Press, 1986.) (London: Macmillan Press LTD, 1986, 2nd. ed. 1989).

--------. "The Metaphysical Hostess." *ELH*, 48. (Verano. 1981): 427-453.

--------. "Useful Fictions: Iris Murdoch." *Critical Quarterly*, (Oxford, England. 1981 Autumn, 23:3): 63-69

-------- . "Iris Murdoch and Dostoevski" En R. Todd (ed.) *Encounters with Iris Murdoch* (Amsterdam, Free University Press, 1987)/ En Leatherbarrow W. J. (ed.). *Dostoevski and Britain.* (Oxford : Berg, 1995.) : 277-91.

--------. "The Metaphysical Hostess: The Cult of Personal Relations in the Modern English Novel". *ELH*, (Baltimore, MD (ELH). 1981 Summer, 48:2): 427-453.

--------. "Platonism in Iris Murdoch". En A. Baldwin, S. Hutton (eds), *Platonism and the English Literary Imagination.* (Cambridge 1994).

--------. "Iris Murdoch and the Sea." En Études Britanniques Contemporaines, *Revue de la Société d'Études Anglaisés Contemporaines*, nº 4. (Junio 1994).

Cooper, Richard Reid. *The Languages of Philosophy, Religion, and Art in the Writings of Iris Murdoch.* (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI. 1988 Apr., 48:10)

Corin, Fernand. "Rites of Passage in Iris Murdoch's *The Good Apprentice*; Essays in Honour of Irene Simon". En Maes Jelinek Hena (ed.); Michel Pierre (ed.); Michel Michot Paulette (ed.). *Multiple Worlds, Multiple Words.* (Liege : Univ. de Liege, 1987): 15-25

Cosenza, Joseph A. "Murdoch's *The Unicorn*". *Explicator*, (Washington, DC 1992 Spring, 50:3): 175-77.

Culley, Ann. "Theory and Practice: Characterization in the Novels of Iris Murdoch.". Lafayette, Indiana. Purdue University Department of English: *Modern Fiction Studies*, Vol. 15, nº 3. (Otoño, 1969): 335-345.

Charpentier, Colette. "The Critical Reception of Iris Murdoch's Irish Novels (1963-1976) II: The Red and the Green (1)". *Etudes Irlandaises: Revue Francaise d'Histoire, Civilisation et Litterature de l'Irelande*, (Sainghinen en Melantois, France, 1981, 6 Dec.): 87-98.

--------. "L'Etrange dans The Unicorn d'Iris Murdoch." *Etudes Irlandaises: Revue Francaise d'Histoire, Civilisation et Litterature de l'Irelande*, (Sainghinen en Melantois, France, 1984, 9 Dec.) : 89-94.

--------. "Alienness in Some of Iris Murdoch's Novels: *An Accidental* Man (1971), *A Word Child* (1975) and *Nuns and Soldiers* (1980)". *Kwartalnik Neofilologiczny*, (Warsaw, Poland . 1988, 35:2): 153-161.

Chevalier, Jean-Louis; Bayley, John; Constant, Paule; Desanti, Dominique; Murdoch, Iris; Figes, Eva. "Observations sur le Roman d'Aujourd'hui". *Etudes Anglaises:* (Grande Bretagne, Etats Unis, Paris, France, 1983 Apr.-Sept., 36:2-3), 213-224

Christensen, Peter-G. "Iris Murdoch as Critic of Simone de Beauvoir". *Simone de Beauvoir Studies*, (Menlo Park, CA .1993): 10,141- 49.

Davie, Gill. " 'I should Hate to be Alive and no Writing a Novel': Iris Murdoch on her Work." *Woman's Journal*, October , 1975.

Davies, Alistair; Saunders, Peter. "Literature, Politics, and Society" en Sinfield-Alan (ed.). *Society and Literature, 1945-1970.* (New York : Holmes & Meier, 1983.): 13-50.

Decap, Roger. "Mythe et Modernite: The Unicorn d'Iris Murdoch". *Caliban*, (Toulouse, France,1990): 27, 83-97

Derrick. Christopher. "The Moated Grange." (Rev. de *The Unicorn*). *The Tablet.* (Londres, 14 Septiembre 1963): 986-987.

DeSalvo, Louise Avi. "'This Should Not Be': Iris Murdoch's Critique of English Policy towards Ireland in *The Red and the Green*". *Colby Library Quarterly*, (Waterville, ME, 1983 Sept., 19:3): 113-124

D. Dezure, Deborah. "The Perceiving Self as Gatekeeper: Choice in Iris Murdoch's 'Something Special'". *Studies in Short Fiction*, 27: 2 (Newberry, SC . 1990 Spring): 211-20.

Dick, Bernard F. "The Novels of Iris Murdoch: A Formula for Enchantment". *Bucknell Review*, 15. (mayo 1966): 66-81.

Dillon, M. C. " Why Should Anyone refrain from Stealing?", *Ethics*, 83, nº 4 (julio, 1973): 338- 340.

Dipple, Elizabeth. *Iris Murdoch, Work for the Spirit* . (Chicago : University of Chicago Press, 1982/ London: Methuen, 1982).

--------. "*The Black Prince* and The Figure of Marsyas." *Iris Murdoch: Work for the Spirit.* (London: Methuen, 1982)

Downing, Angela. "Recursive Premodifications as a Literary Device in Iris Murdoch's *The Sea, the Sea.* " *Revista Canaria de Estudios Ingleses,* (Tenerife, Spain (RCEI). 1985, 10 Apr.): 65-80.

Drabble , Margaret. "Of Treacle Tarts and Eternal Love." Rev de *The Sea, The Sea. Saturday Review* 6 (Enero 1979): 52-54.

Dunbar, Scott. "On Arts, Morals and Religion: Some Reflections on the Work of Iris Murdoch." *Religious Studies,* 14, n° 4. (Diciembre 1978): 515- 524.

Dutruch, Suzanne. "The Unicorn: Art et Artifice". *Etudes Anglaises*: (Grande Bretagne, Etats Unis, Paris, France .1983 Jan. Mar., 36): 57-66.

Elsom, John. "Iris Murdoch" . *Contemporary Review,* 247:1439. (Cheam, Surrey, England. Dec.1985): 311-315.

Ellis Killian, Sandra Cecille. *The Moral Philosophy of Iris Murdoch: Boundary and Bridge between Secular and Christian Ethics in the Late Twentieth Century* . (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI . 1990 Jan., 50:7, 2083A)

Farn, David. *A Place of Illusion: A Study of the Works of Iris Murdoch in Relation to Certain Aspects of Her Use of the Platonic Cave Myth.* (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI . 1993 Jan, 53:7, 2379A DAI No.: BRDX97168. Degree granting institution: Council for National Academic Awards, United Kingdom).

Faulks, Lana J. *Appropriating the Real: Myth in Iris Murdoch's Fiction.* (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI . 1991 July, 52:1, 160A DAI No.: DA9115978. Degree granting institution: U of Florida)

Felheim, Marvin. "Symbolic Characterization in the Novels of Iris Murdoch." Ann Arbor, Univ. de Michigan. *Texas Studies in Literature and Language,* 2, n°1. (Primavera 1960): 189- 197.

Fletcher, John. "Reading Beckett with Iris Murdoch's Eyes" . *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association:* A Journal of Literary, Christchurch, (New Zealand . 1981 May, 55): 7-14.

------- "Iris Murdoch, Novelist of London" *International Fiction Review*, (Fredericton, NB, Canada.1990 Winter, 17:1), 9-13

------- "A Novelist's Plays: Iris Murdoch and the Theatre." *Essays in Theatre,* 4:1(Guelph, ON, Canada . 1985 Nov.): 3-20.

------- "Alphabetical List of Translation". Proc. of Informal Symposium on Iris Murdoch's Work held at Free Univ., Amsterdam, on 20 & 21 Oct. 1986. En Todd Richards (ed.) . *Encounters with Iris Murdoch.* (Amsterdam : Free UP, 1988): 21-36.

------- "Iris Murdoch: The Foreign Translations". Proc. of Informal Symposium on Iris Murdoch's Work Held at Free Univ., Amsterdam, on 20 & 21 Oct. 1986. En Todd Richard (ed.). *Encounters with Iris Murdoch.* Amsterdam : Free UP, 1988): 11-16.

--------. " Rough Magic and Moral Toughness: Iris Murdoch's Fictional Universe". En Acheson James (ed.). *The British and Irish Novel Since 1960.* (New York : St. Martin's, 1991) :17-31.

--------. "Iris Murdoch." En *DLB 14: British Novelists Since 1960*, vol 2. (Columbia, S. C. : Bruccoli Clark Layman/ Detroit: Gale, 1983): 546-561.

--------. "Iris Murdoch". Entry in Jay L. Halio (ed.) *Dictionary of Literary Biography*, vol 14,(*British Novelist since 1960*). Part 2. (Detroit, Mich.: Gale, 1983): 546-561.

Flinspach, Dagmar. *Das Bild des Kèunstlers im Zeitgenèossischen Englischen Roman: Untersuchungen zum Problem von Kèunstlertum und Mediokritèat in Iris Murdochs "The Black Prince", Anthony Burgess "Enderby-Zyklus" und John Fowles' "Daniel Martin"* . (Tèubingen : M. Niemeyer, 1996).

Flower, Dean. Rev. de *Henry and Cato. Hudson Review* 30 (1977): 307.

Fogarty, Margaret E. "The Fiction of Iris Murdoch: Amalgam of Yeatsian and Joycean Motifs" en Zach-Wolfgang (ed. & introd.); Kosok-Heinz (ed.). *Literary Interrelations: Ireland, England and the World*, (I: Reception and Translation; II: Comparison and Impact; III: National Images and Stereotypes.) (Tubingen : Narr, 1987): 323-334.

Fontane, Marilyn Stall. "Under the Net of a Mid-Summer Night's Dream." *Publications of the Arkansas Philological Association*, (Conway, AR .1983 Spring, 9:1), 43-54.

Frankovaa, Milada. "Human Ralationships in the Novels of Iris Murdoch" *Brno Studies in English.* (issued as Sbornik Praci Filozoficke Fakulty Brnenske Univerzity:, Prague, Czech Republic .1993, 20), 63-72.

--------. *Human Relationships in the Novels of Iris Murdoch* (Brno : Masarykova Univerzita v Brnée, 1995.)

Fraser, G.S. "Iris Murdoch and the Solidity of the Normal." En John Wain (ed), *International Literary Annual*, vol. 2. (London, 1959): 37-54.

Fraser, Kennedy. "Ordinary Human Jumble." Rev. of *The Black Prince*. New Yorker 49, (30 Jul. 1973): 69-71.

Fraser, R. A. Rev of *A Severed Head. San Francisco Chronicle*, (30 April 1961): 27.

Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays.* (Princeton. N. J: Princeton University Press, 1957).

Furbank, P.N. "Between Past and Present". *Times Literary Supplement*, (London, England, 1981, 22 May , 4077): 563.

Furuki, Yoshiko. "Iris Murdoch Ron". *Eigo-Seinen*, (Tokyo, Japan . 1981, 126), 602-606.

Ganner Rauth H. "Iris Murdoch and the Bronte Heritage". *Studies in English Literature*, (Chiyoda-Ku, Tokyo, Japan . 1981 Sept., 58:1), 61-74.

German, Howard. "Allusions in the Early Novels of Iris Murdoch." *Modern Fiction Studies* 15, nº 2 (Agosto 1969): 361-377.

--------. "The Range of Allusion in the Novels of Iris Murdoch. *Journal of Modern Literature* 2. (1971): 57-85.

Gerstenberger, Donna Lorine. *Iris Murdoch* . (Lewisburg , Pa. : Bucknell University Press, 1974).

--------. "The Red and the Green". En *Iris Murdoch*, Harold Bloom (eds) (New York: Chelsea House): 1986): 59-70.

Gindin, James. "Images of Illusion in the Work of Iris Murdoch." *Texas Studies in Literature and Language*. (Verano, 1960): 180-188.

--------. *Postwar British Fiction.* (Berkeley, University of California press, 1961)

Goode, John. "Character and Henry James". *New Left Review*, 40. (1966): 55- 75.

Gordon, David J. "Iris Murdoch's Comedies of Unselfing." *Twentieth Century Literature* 36:2 (Verano, 1990).

--------. *Iris Murdoch's Fables of Unselfing.* (Columbia : University of Missouri Press, 1995.)

Gosharian, Gary. "Feminist Values in the Novels of Iris Murdoch." *Revue des Langues Vivantes* 40 (Brussells 1974): 519-527.

Gossman, Ann. "Icons and Idols in *A Severed Head*." *Critique: Studies in Modern Fiction* 18, nº 3 (1977)./ En Harold Bloom (ed.) *Iris Murdoch*. (New York: Chelsea House):105-110.

Graham, Martin. "Iris Murdoch and the Symbolist Novel." *British Journal of Aesthetics*, 5. (Julio, 1965): 269-300.

Gray, Paul. "Figures in a Moral Pattern." (Rev. de *The Philosopher's Pupil*). *Time* 121 (27 Junio 1983) : 72.

Gregor, Ian. "Towards a Christian Literary Criticism." *Month*, 23. (Abril 1965): 239-249.

Griffin, Gabriele. *The Influence of the Writings of Simone Weil on the Fiction of Iris Murdoch.* (San Francisco : Mellen Research University Press; Lewiston, N.Y. : Order Fulfillment, Edwin Mellen Press, c1993/ London 1993).

Griffin, James. "The Fat Ego." *Essays in Criticism* 22, 1 (Enero 1972) : 74-83.

Guerin, Caroline. "Iris Murdoch - A Revisionist Theology?: A Comparative Study of Iris Murdoch's *Nuns and Soldiers* and Sara Maitland's *Virgin Territory*". *Literature and Theology: An International Journal of Theory, Criticism and Culture*, (Oxford, England (L&T). 1992 June, 6:2): 153-70.

Haffenden, John. John Haffenden talks to Iris Murdoch. *Literary Review*, 58. (Abril 1983): 31-35.

Hague, Angela. *Iris Murdoch's Comic Vision.* (London and Toronto: Associated University Presses, 1984)/ (New York: 1984).

------- "Picaresque Structure and the Angry Young Novel". *Twentieth Century Literature*: A Scholarly and Critical Journal, (Albany, NY .1986 Summer, 32:2), 209-220.

--------. *Iris Murdoch's Comic Vision* (Selinsgrove [Pa.] : Susquehanna University Press, 1984.)

Hall, H. J. "Blurring the Will. The Growth of Iris Murdoch." Univ. de Washington, Seattle. *ELH*, 22, 2. (Junio 1965): 256-273.

Hall, William F. "*Bruno's Dream*: Tenchnique and Meaning in the Novels of Iris Murdoch." *Modern Fiction Studies*, 15, nº 2 (Agosto 1969) : 429-443.

--------. "The Third Way: The Novels of Iris Murdoch." *Dalhousie Review* 46 (1966): 306-318.

Harding, D. W. "The Novels of Iris Murdoch". *Oxford Magazine*, 26. (Octubre 1961): 34ff.

Hardy, Barbara. *Tellers and Listeners*. (London, 1975): 127-130.

Haskins, R. "Shakespearean Allusions in *A Fairly Honourable Defeat*". *Twentieth Century Literature*, 19. (Enero- Octubre 1971).

Hauk, Gary Steven. *Habitations of Goodness: Selfhood, Reality, and Language in the Work of Iris Murdoch and James M. Gustafson.* Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI .1991 Oct, 52:4, 1389A . Degree granting institution: Emory U.

Hauk, Gary-Steven. "Moral Transcendence in Iris Murdoch's 'Nuns and Soldiers': Apropos of Theocentric Ethics". *Christianity and Literature*,(Carrollton, GA 1991 Winter, 40:2), 137-56.

Haverwas, Stanley. "The Significance of Vision: Toward an Aesthetic Ethic." *Studies in Religion*, 2. (1972): 36-49.

Hawkins, Peter S. *The Language of Grace : Flannery O'Connor, Walke Percy & Iris Murdoch*. (Cambridge, MA : Cowley, 1983).

Hayman, Ronald. "Not Landlocked in Insularity: Iris Murdoch, John Fowles, Doris Lessing" En Ronald Hayman, *The Novel Today 1967-1975*. British Council. Longman Group. (1976): 13-20.

Hebblethwaite, Peter. "Out Hunting Unicorns." *Month*. (Octubre 1963): 224-228.

--------."Feuerbach´s Ladder: Leszek Kolakowskie and Iris Murdoch, *Heythrop Journal*, 13. (Abril 1972): 143-161.

Heusel, Barbara Stevens. "Can We Tell the Good Art from the Bad? Iris Murdoch's *The Black Prince* and *The Sea, the Sea*." *University of Dayton Review*, (Dayton, OH. 1988-1989 Summer, 19:2) , 99-107.

---------. "Iris Murdoch's A Word Child: Playing Games with Wittgenstein's Perspectives." *Studies in the Humanities,* (Indiana, PA . 1986 Dec., 13:2), 81-92.

--------. *Patterned Aimlessness : Iris Murdoch's Novels of the 1970s and 1980s* . (Athens : University of Georgia Press, c1995).

Hobson, Harold. Rev. de *A Severed Head. Christian Science Monitor*, 22. Junio 1961): 7.

Hofele, Andreas. "Portraits of Mr.W.S.: Shakespeare als Ratsel in Iris Murdoch's *The Black Prince* und Anthony Burgess's *Enderby's Dark Lady*". *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft West*, (Bochum, Germany, 1985): 117-131.

Hoffman, F. J. "The Miracle of Contingency: The Novels of Iris Murdoch." (Título original.) "The Italian Girl" (título posterior) *Shenandoah: The Washington and Lee Review* 17, 1. (Otoño 1965): 49- 56. En Harold Bloom (ed.) *Iris Murdoch*. Chelsea House. (New York, 1986)

---------. "The Reality of Persons." *Critique*, 7. (Primavera, 1964): 48-57.

Holland, Margaret Gertrude. *The Quality of Moral Consciousness: Ethics in the Writing of Iris Murdoch and Martha Nussbaum* (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI . 1992 May, 52:11, . Degree granting institution: State U of New York, Buffalo).

Holzhauer, Jean. "A Palpable Romantic." *Commonweal* 60 (4 Junio 1954): 228-229.

Hooks, Susan Luck. *The Archetypal Quest in the Works of Iris Murdoch* (University Microfilms international, Dissertation Services, Ann Arbor, MI . 1990 June, 51:12, Degree granting institution: University of South Carolina)

--------. "Development of Identity: *Iris Murdoch's Under the Net*". *Notes on Contemporary Literature*, Carrollton, GA .1993 Sept, 23:4), 6-8.

Hope, Francis. "The Novels of Iris Murdoch." *London Magazine* (new series), 1 (Agosto 1961): 84-87. Repr. en Richard Kostelanetz (ed.), *On Contemporary Literature*: (New York, Avon,1964): 68-472).

Hoskins, Robert. " Iris Murdoch's Midsummer Nightmare." *Twenty Century Literature* 18, (1972): 191-198.

Hoskins, Robert. "*Hamlet* and *A Severed Head*" *American Notes and Queries*, (Lexington, KY . 1981 Sept.-Oct., 20:1-2), 18-21.

Howard, Catherine E. "Only Connect: Logical Aesthetic of Fragmentation in *A World Child*" *Twentieth-Century-Literature:* A Scholarly and Critical Journal, (Albany, NY 1992 Spring, 38:1), 54-65

Huang, Yaunshen. "The Portrayal of Women in *The Flight from the Enchanter* and *After Leaving Mr Mackenzie*" *Waiguoyu*, (Beijing, China . 1987 Apr., 2 (48), 36-40.

Hughes, G. E.H. "Narrative Secrets and Reader Coercion: Iris Murdoch's *The Philosopher's Pupil*" *Hiroshima Studies in English Language and Literature*, (Higashi-Hiroshima, Japan. 1987, 32), 1-16.

Hunter, Lynette. *Rhetorical Stance in Modern Literature: Allegories of Love and Death.* (New York; London : St. Martin's; Macmillan, 1984).

Iakovich, Elena. "Airis Merdok: 'K Rossii ia Otnoshys' Pochti s Religioznym Chuvstvom' " *Literaturnaia Gazeta*, (Moscow, Russia . 1992 Dec 2, 49, 5426), 7.

Ingle, Debbie-Sue. *Visions from the Void: The Epiphanic Structure of the Novels of Iris Murdoch.* (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI . 1994 Apr, 54:10. Degree granting institution: U of Oklahoma, 1993)

Islamova, A. K. "Stanovlenie i Razvitie Esteticheskoi Sistemy Airis Merdok" *Filologicheskie Nauki*, (Moscow, Russia . 1990, 6), 30-41

Isler, Amy. *The Self in the Moral Philosophy of Iris Murdoch* . (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI . 1992 July, 53:1. Degree granting institution: U of North Carolina, Chapel Hill).

Iuchi,Yushiro. "Joyce to Murdoch". En Suzuki Yukio (ed.). *Joyce kara Joyce e. Tokyo.* (Tokyodo Shuppan, 1982): 242-252.

Jaidev. "*The Time of the Angels:* Self-Subversive Plot and Iris Murdoch" *Panjab University Research Bulletin (Arts)*, (Chandigarh, India. 1985 Oct., 16:2), 39-46.

Jacobs, Alan. "Go(o)d in Iris Murdoch". *First Things 50* (University of Chicago, Divinity School, February 1995): 32-36.

Jacobson, Dan. "Farce, Totem and Taboo." *New Statesman,* (16 Junio 1961): 956-957.

Jaffeé, Aniela. "Symbolism in the Visual Arts." En *Man and His Symbols.* Carl G. Jung (ed.). (New York: Anchor/ Doubleday, 1964): 230- 271.

Jahnecke, Ursula. *Heuchelei und Selbsttèauschung bei Dickens, Meredith und Murdoch.* (Witterschlick/Bonn : M. Wehle, 1990).

James, Caryn. "Three Male-Dominated Summer Films Focus on the Quest for the Father." *Columbia* (S.C.) *State* (N.Y. Times News Service), 7 July 1989): 12-.

Jarret-Kerr, M. " Goodness Gracious." (Rev. de *The Sovereignty of Good*) Guardian 19 Nov. 1970.

Jefferson, Douglas. "Iris Murdoch: The Novelist and the Moralist". En Jefferson Douglas (ed. & introd.); Martin Graham (ed. & introd.); Nandy Dipak (introd.); Owens W. R. (appendix). *The Uses of Fiction: Essays on the Modern Novel in Honour of Arnold Kettle.* (Milton Keynes, Eng. : Open UP, 1982.) : 261-271.

--------. "Iris Murdoch and the Structures of Character." *Critical Quarterly,* vol. 26, n° 4. (Invierno1984): 47-58.

Johnson, Deborah. *Iris Murdoch.* (Bloomington : Indiana University Press; Sussex, Brighton: Harverster Press Limited, 1987).

Jones, Dorothy. "Love and Morality in Iris Murdoch's *The Bell.*" *Meanjin Quarterly*, 26. (1967): 85-90.

Jordis, Christine. "Une Lecture Magique du Monde: L'Oeuvre d'Iris Murdoch" *Nouvelle Revue Francaise*, (Montrouge, France 1987 July-Aug.), 414-415, 229-240.

Juillard, M. "Proper Nouns as Proper Style-Markers of Poetry and Prose ". *Literary and Linguistic Computing*: Journal of the Association for Literary and Linguistic Computing, (Oxford, England . 1990, 5:1), 1-8.

Jung, Carl G. *Man and his Symbols.* (New York: Dell, 1968).

Kaele, Sharon and Howard German. "The Discovery of Reality in Iris Murdoch's *The Bell.*" *PMLA*, 82. (Diciembre 1967): 554-563.

Kane, Richard Charles. *Iris Murdoch, Muriel Spark, and John Fowles : Didactic Demons in Modern Fiction.* (Rutherford [N.J.] : Fairleigh Dickinson; University Press ; London ; Cranbury, NJ : Associated University Presses, c1988).

--------. *Demonic Didacticism: The Moral Impulse in the Bizarre Literature of Iris Murdoch, Muriel Spark, and John Fowles.* (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI , 1984 Aug.).

--------. "Didactic Demons in Contemporary British Fiction". *University of Mississippi Studies in English,* (University, MS . 1990), 8, 36-57.

Karl, Frederick. *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel.* (New York: The Noonday Press, 1972).

--------. "The Novel as Moral Allegory: The Fiction of William Golding, Iris Murdoch, Rex Warner, and P. H. Newby." *The Contemporary English Novel.* (New York: Farrar, Strauss and Cuahy, 1962): 254-270.

Kaufman, R. J. "The Progress of Iris Murdoch." *Nation* 188 (21 Marzo 1959): 255-256.

Kellman. Steven G. "Raising the Net: Iris Murdoch and the Tradition of the Self-Begetting Novel." *English Studies* 57 (1976): 43-50./ En Harold Bloom(ed.), "Under the Net: The Self-Begetting Novel." (New York: Chelsea House, 1986): 95-103.

Kemp, Peter. "The Fight against Fantasy: Iris Murdoch's *The Red and the Green. Modern Fiction Studies*, 15, n° 3. (Agosto 1969): 403-415.

Kenney, Alice P. "Mistress of Creation" *Mythlore*: A -Journal -of -J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis, Charles Williams, and the Genres of Myth and Fantasy (St, Altadena, CA. 1984 Summer, 11:1 ;39), 18-20; 45.

Kermode, Frank. "Bruno's Dream." *Modern Essays*. (Collins /Fontana Books 1971). En Harold Bloom (ed.) *Iris Murdoch*. (New York: Chelsea House, 1986): 21-25.

--------. "Necessary Persons." *Listener*. (16 Enero 1969): 84-85.

--------. "The Novels of Iris Murdoch.", *Spectator*, (17 Nov. 1958): 618.

Kershner, R. B. "Panel Discussion 1". En Warner-Eric (ed. & introd.); Bell-Quentin (foreword). *Virginia Woolf: A Centenary Perspective*. (New York : St. Martin's, 1984.): 124-145.

Kenyon, Olga. "Iris Murdoch: Moralist for Our Time." En Kenyon, Olga. *Women Novelists Today*. (Harvester Press, LTD, 1988): 16-49.

Khorol's'kyi,-Viktor. "Trahediia? Fars? Kitch? Notatki pro Romany Airis Merdok Otannikh Rokiv". *Vsesvit:* Zhurnal Inozemnoi Literatury. Literaturno Mystets'ky ta Hromads'ko Politychnyi Misiachny, (Kiev, Ukraine. 2 Feb.,1984. 2; 662): 116-119.

Kogan, Pauline. "Beyond Solipsism to Irrationlism: A Study of Iris Murdoch's Novels". *Literature and Ideology*, 2. (1969): 47-69.

Koger, Grove. Rev. of *The Good Apprentice*. *Library Journal* 110. (Diciembre 1985): 128.

--------. Rev. of *The Sea, the Sea*. *Library Journal* 103 (1 Sep. 1978): 1662.

Kriegel, Leonard. "Iris Murdoch: Everybody through the Looking Glass." En Charles Shapiro (ed.) *Contemporary British Novelists*, (Carbondale: South Illinois University Press, 1965).

Kuehl, Linda. "Iris Murdoch: The Novelist as Magician. The Magician as Artist." *Modern Fiction Studies*, vol. 15, nº 3. (Otoño, 1969): 347-360.

Lamarque, Peter. "Truth and Art in Iris Murdoch's *The Black Prince*" *Philosophy and Literature*, (Baltimore, MD . Otoño1978 , 2:2): 209-222.

Leavis, L.R. "The Anti-Artist: The Case of Iris Murdoch." *Neophilologus*, (Dordrecht, Netherlands, Jan.1988), 136-154.

Lehman, David. "Water Torture." Newsweek 101 (20 Junio 1983): 75.

Leitch, Thomas M. "To What Is Fiction Committed?" *Prose Studies* (1983 Sept.): 159-175.

Lenowitz, Kathryn. *The Controversy over Character: An Examination of the Novels of Iris Murdoch and Nathalie Sarraute*. (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI . 1981 Feb., 41:8)

Lehr, Birgit. "Im Horizont der Freiheit : Iris Murdochs Romanwerk (1954-1967)". En *Wechselspiel von Literatur und theoretischer Reflexion*. (Essen: Verlag Die Blaue Eule, c1990).

Levin, Iu.I. "Konfiguratsionno dispozitsionnyi podkhod k povestvovatel'nomu tekstu: Na materiale romana A. Merdok Vremia angelov; In Honor of Jurij Lotman: Studies in Rus". En Halle-Morris (ed.); Pomorska Krystyna (ed.); Semenka Pankratov Elena (ed.); Uspenskij Boris (ed.). *Semiotics and the History of Culture*. (Columbus, OH : Slavica, 1988.): 384-399.

Lundin, Roger. "Murdoch's Magic: The Consolations of Ficition." *Christian Century* 105. (18 mayo 1988): 499-503.

Lloyd, Genevieve. "Iris Murdoch on the Ethical Significance of Truth". *Philosophy and Literature*, (Baltimore, MD 1982, 6:1-2), 62-75.

McCabe, Bernard. "The Guises of Love." *Commonweal* 83. (3 Dic. 1965): 270.

McCall, Lenora Clary. *The Solipsistic Narrator in Iris Murdoch Dissertation* Abstracts International, Ann Arbor, MI . 1991 June, 51:12, 4132A-33A. Degree granting institution: U of South Carolina.

McCarthy, Mary. "Characters in Fiction.". *Partisan Review*, 28 (1961): 171-91.

MacIntyre, Alistair. "Good for Nothing." (rev. de Dipple, Iris Murdoch: *Work for the Spirit*) *London Review of Books*, 3-16 (Junio 1982): 15-16.

MacMongale, N. "Fairly Honourable." *Dublin Sunday Tribune*. (6 Septiembre 1987).

Maes-Jelinek, Hena. "A House Fit for Free Characters: The Novels of Iris Murdoch." *Revue des Langues Vivantes*, 39 (1963): 45-69.

Magie, Lynne Adele. *The Daemon Eros: Gothic Elements in the Novels of Emily and Charlotte Bronte, Doris Lessing, and Iris Murdoch* . (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI . 1989 Mar., 49:9)

Majdiak, Daniel. "Romanticism in the Aesthetics of Iris Murdoch." Univ. de Illinois: *Texas Studies in Literature and Languaje*, 14, nº 2. (1972): 359-375.

Malak, Amin. "George Orwell and Iris Murdoch: Patterns of Power" *International Fiction Review*, (Fredericton, NB, Canada . 1986 Summer, 13:2), 92-94.

--------. "Iris Murdoch: Liberalism and the Theory of Fiction " *Arizona Quarterly:* A Journal of American Literature,Culture,and Theory, (Tucson, AZ. 1987 Spring, 43:1), 19-28.

Malcolm, Donald. Rev de *A Severed Head. New Yorker* 37. (6 Mayo 1961): 172-176.

Marget, Madeline. " The Water Is Deep: Iris Murdoch's 'Utterly Demanding Present' " *Commonweal* 1991 June 14, 118:12), 399-402.

Martin, Graham. "Iris Murdoch and the Symbolist Novel." *British Journal of Aesthetic,* 5 (1965): 296-300.

Martindale, Kathleen Mary. "Contingency and Goodness in Iris Murdoch's *An Accidental Man* and Wittgenstein's *Tractatus*" . *CEA Critic*: An Official Journal of the College English Association, (Rock Hill, SC .1986-1987 Winter-Summer, 49:2-4), 139-148.

--------. *For Love of the Good: Moral Philosophy in the Later Novels of Iris Murdoch.* (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI . 1982 Apr.)

Martz. Louis L. "Iris Murdoch: The London Novels." *Twentieth Century Literature in Retrospect,* (Harward University Press, 1971) En Harold Bloom. *Iris Murdoch* (New York: Chelsea House, 1986).

Medcalf, S. "Towards Respect for Reality" (Rev. de *The Good Apprentice). TLS* (27 Sep. 1985): 1047-8.

Meidner, Olga MacDonald. "Reviewer´s Bane: A Study of Iris Murdoch´s *The Flight from the Enchanter.*" *Essays in Criticism* , 11, nº 4. (Oxford: Octubre 1961): 435-447.

--------. "The Progress of Iris Murdoch." English Studies in Africa, 4. (Marzo 1961): 17-36.

Mettler, Darlene D. *Sound and Sense: Musical Allusion and Imagery in the Novels of Iris Murdoch as an Aid to Theme and Characterization.* (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI . 1987 Mar.).

--------. *Sound and Sense: Musical Allusion and Imagery in the Novels of Iris Murdoch* .(New York : Peter Lang, 1991).

Micha, René. "Les Romans à Machine d'Iris Murdoch." *Critique* (1960).

Mitchell, Juliet. *Psychoanalysis and Feminism*. Harmondsworth, U.K: Penguin 1974.

Morrell, Roy. "Iris Murdoch: The Early Novels." *Critical Quarterly*, 9, 3 (1967): 272-282.

Moss, Howard. "Narrow Escapes: Iris Murdoch" . *Grand Street*, (Denville, NJ . 1986 Autumn, 6:1), 228-240.

Neuman, Erich. *Art and the Creative Unconscious*. (Princeton: Princeton University Press, 1969).

Oates, Joyce Carol. Rev. de *A Fairly Honourable Defeat*. *Book World*. (1 February 1970): 4.

"Observer Profile: Iris Murdoch". *Observer*. (17 Junio 1962): 23.

Obumselu, Ben. "Iris Murdoch and Sartre." Univ. de Zambia. *ELH*, 42. (Verano 1975): 296-317.

O'Connor, Patricia J. "Iris Murdoch: Philosophical Novelist" *New-Comparison:* A Journal of Comparative and General Literary Studies, (Colchester, England . 1989 Autumn, 8): 164-176

--------. *The Moral Philosophy of Iris Murdoch*. (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI . 1991 Mar,. Degree granting institution: U of Exeter).

--------. *To Love the Good : The Moral Philosophy of Iris Murdoch*. (New York : P. Lang, c1996).

O'Connor, William Van. "Iris Murdoch's *A Severed Head*." Critique: *Studies in Modern Fiction* 5 (Primavera- Verano, 1962): 74-77.

--------- "The Formal ad the Contingent." En *The New University Wits and the End of Modernism. Carbondale*: Southern Illinois University Press, 1963.

O'Hearn, , D. J. "Iris Murdoch in the Role of Philosopher". (Rev. de *The Sovereignty of Good*) *The Age* (24 Abril 1971): 15.

O'Sullivan, Kevin. "Iris Murdoch and the Image of Liberal Man." *Yale Literary Magazine* 131. (Diciembre 1962): 27-36.

Paige Stone, Lisa Elaine. *Remembering the Womb: Male Narration and the Subject in the Fiction of Iris Murdoch.* (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI . 1995 May, . Degree granting institution: Bryn Mawr College, 1994).

Pavlychko, Solomiia. "Paperovi liudy Anhliis'kyi filosofs'kyi roman 80-kh rokiv. *Vsesvit:* Zhurnal Inozemnoi Literatury Literaturno Mystets'kyi ta Hromads'ko Politychnyi Misiachny, (Kiev, Ukraine . 1986 July, 7 (691), 133-140.

Pearson, Gabriel, "Simultaneous and Quadratic." (Rev de *The Black Prince*), *Guardian,* 22. (Feb. 1973).

--------. "Iris Murdoch and the Romantic Novel." *New Left Review,* 13-14. (Enero-Abril 1962): 137-145.

Phillips, Diana. "Discussion"; Proc. of Informal Symposium on Iris Murdoch's Work held at Free Univ., Amsterdam, on 20 & 21 Oct. 1986". En Todd-Richard (ed.). *Encounters with Iris Murdoch.* (Amsterdam : Free UP, 1988): 96-110.

-------. "The Challenge of the Past: Iris Murdoch and the Legacy of the Great Nineteenth-Century Novelists" *Caliban,* 27 (Toulouse, France . 1990): 73-81

-------. "The Role of the Light and the Sun in Some Novels of Iris Murdoch and John Fowles." *Cycnos,* Nice, France . 1991): 7, 77-83

-------. "The Complementarity of Good and Evil in *A Fairly Honourable Defeat*"; Proc. of Informal Symposium on Iris Murdoch's Work held at Free Univ. (Amsterdam, 20 & 21 Oct. 1986). En Todd-Richard (ed.). *Encounters with Iris Murdoch.* Amsterdam : Free UP, 1988.): 85-95.

--------. *Agencies of the Good in the Work of Iris Murdoch.* (Frankfurt am Main ; New York : P. Lang, c1991).

Pondrom, Cyrena N. "Iris Murdoch: An Existentialist?" *Comparative Literary Studies* 5(1968): 403-419.

--------. "Iris Murdoch: The Unicorn." *Critique*, 6. (Invierno 196): 177-180.

Porter, Raymond J. "Leitmotiv in Iris Murdoch´s *Under the Net*." *Modern Fiction Studies,* vol. 15, nº 3. (Otoño, 1969): 379-385.

Price, Martin. "New Books in Review. Review of *The Black Prince*". *Yale Review* 63 (1973): 80-83.

Punja, Prem Parkash. *The Novels of Iris Murdoch, a Critical Study.* (Jalandhar, India : ABS Publications, 1993).

Quinton, Anthony. "Slings and Arrows." (rev de *The Black Prince*). *Sunday Telegraph.* (25 Febrero 1973).

--------. "The New Novelists: An Enquiry". *London Magazine* (series antiguas), 5. Noviembre 1958): 13-31.

Raban, Jonathan. Review de *The Sacred and Profane Love Machine*. *Encounter* 43. (Julio 1974): 73-75.

Ramanathan, Suguna. "Murdoch's Use of Hamlet in Nuns and Soldiers". *Hamlet Studies*: An International Journal of Research on The Tragedie of Hamlet, Prince of Denmarke, (New Delhi, India .1994 Summer-Winter, 16:1-2), 88-94.

--------. "The Concept of Good in Four of Iris Murdoch´s Later Novels." *The Heythrop Journal* , 28 nº 4. (Octubre 1987): 388-404.

--------. "Danse Macabre." Rev. de *The Book and the Brotherhood. Indian Express Magazine.* (24 Abril 1988): 5.

--------. *Iris Murdoch : Figures of Good.* Basingstore: MacMillan, 1990)/ (New York : St. Martin's Press, 1990).

Rabinovitz, Rubin. *Iris Murdoch.* (New York, Columbia University Press, 1968), Columbia Essays on Modern Writers, nº 34.

Reckwitz, Erhard. "Der notwendige Zufall: Die Romane von Iris Murdoch" *Germanisch-Romanische-Monatsschrift,* (Heidelberg, Germany . 1981, 31:3), 334-356

Reckwitz, Erhard. *Philosophie als Roman, Roman als Philosophie : Iris Murdoch "Under the Net".* (Essen : Verlag Die Blaue Eule, c1989).

Rev. of *The Unicorn. Time* 81 (10 Mayo 1963): 102.

Rev. of *A Word Child. Newsweek* 86. (25 Agosto 1975): 66.

Rice, Thomas Jackson. "Death and Love in Iris Murdoch's *The Time of the Angels*". *Critique*: Studies in Contemporary Fiction, (Washington, DC . 1995 Winter, 36:2), 130-44.

Richer, Carol French. *Continuation and Innovation in the Contemporary British Novel: The Reflexive Fiction of Margaret Drabble, Iris Murdoch, and John Fowles.* (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI . 1986 July).

Ricks, Christopher. "A Sort of Mistery Novel." *New Statesman,* 70. (22 Octubre1965): 604-605.

Rivenberg, Peter Sterling . *Beyond Enchantment: Character and Power in the Novels of Iris Murdoch and John Fowles.* (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI . 1984 Oct.).

Rockefeller, Larry Jean. *Comedy and the Early Novels of Iris Murdoch.* Ph. D. diss. Bowling Green State University, 1968.

Roxmann, Susanna. "Contingency and the Image of the Net in Iris Murdoch, Novelist and Philosopher". *Edda*: Nordisk Tidsskrift for Litteraturforskning Scandinavian Journal of Literary Research, (Oslo, Norway (Edda). 1983, 2), 65-70.

Russ, Susanne. *Iris Murdochs Weg zur "ideal novel" : eine Untersuchung relevanter Aspekte ihrer Erzèahltechnik in den Romanen der 1980er Jahre.* (Frankfurt am Main ; New York : P. Lang, 1993).

Ryan, Marjorie. "Iris Murdoch: *An Unofficial Rose.*" Rev. de *An Unofficial Rose. Critique: Studies in Modern Fiction* 5, n° 3. (1962-1963): 117-121.

Sage, Lorna. "The Pursuit of Imperfection." *Critical Quarterly,* 19, n° 2. (Verano 1977): 61-68. En Harold Bloom (ed.) *Iris Murdoch* (New York: Chelsea House.)

--------. "No Trespassers." (Rev. de *The Fire and the Sun*). *New Review.* (Sep. 1977): 49-50.

--------. "Female Fictions." En M. Bradbury y D. Palmer (eds.), *The Contemporary English Novel.* (London, 1979): 67-68.

--------. "Invasion of Outsiders." *Granta,* 3. (1980): 131-136.

Sander, Hans Jochen. " 'Menschliche Natur' und Individualitat in Fieldings Tom Jones und im spatburgerlichen englischen Roman" *Zeitschrift fur Anglistik und Amerikanistik:* AQuarterly of Language, Literature and Culture, 28: 3 (Tubingen, Germany.1980,): 237-243.

Sander, Hans Jochen, "Zum Verhaltnis von philosophisch-literarischer Theoriebildung und Romanpraxis bei Iris Murdoch". *Zeitschrift fur Anglistik und Amerikanistik:* A Quarterly of Language, Literature and Culture, 30: 1. (Tubingen, Germany. 1982,): 32-49.

Scanlon, Margaret. "The Machinery of Pain: Romantic Suffering in Three Works of Iris Murdoch". *Renascence,* 29: 2 (1977): 69-85.

--------. "The Problem of the Past in Iris Murdoch's *Nuns and Soldiers*". *Renascence*: Essays on Value in Literature, (Milwaukee, WI . 1986 Spring, 38:3), 170-182.

Scholes, Robert. "Iris Murdoch's *Unicorn.*" *Fabulation and Metafiction.* (Urbana, Chicago and London: University of Illinois Press, 1978; 1979): 56-74.

--------. *Structuralism in Literature* (New Haven and London, 1974): 195-198.

Severi, Rita. "La Testa Tagliata del L'incantatore" : Considerazioni Retoriche su *A Severed Head* di Iris Murdoch". *Lingua e Stile*: Trimestrale di Filosofia del Linguaggio, Linguistica e Analisi Letteraria, 23:3. (Bologna, Italy . Sept. 1988): 477-488.

Simon, Irene. "A Note on Iris Murdoch's The Good Apprentice ." *English Studies*: A Journal of English Language and Literature, 68: 1. (Lisse, Netherlands. Feb. 1987): 75-78.

Sinfield, Alan. "Varieties of Religion". En Sinfield-Alan (ed.). *Society and Literature, 1945-1970.* (New York : Holmes & Meier, 1983): 87-117.

Sizemore, Christine Wick. "*A Female Vision of the City: London in the Novels of Five British Women*". (Knoxville : U of Tennessee P, 1989).

Slaymaker, William. "Myths, Mystery and the Mechanisms of Determinism: The Aesthetics of Freedom in Iris Murdoch's Fiction." *Papers on Language and Literature:* A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature, 18:2. (Edwardsville, IL . Primavera 1982): 166-180.

--------. "The Labyrinth of Love: The Problem of Love and Freedom in the Novels of Iris Murdoch." *Bluegrass Literary Review* 1 (1980): 39-44.

Smithson, Isaiah. "Iris Murdoch's *A Severed Head*: The Evolution of Human Consciousness." *Southern Review* (Australia) 11 (1978): 133-153.

Souvage, Jacques. "Symbol as Narrative Device: An Interpretation of Iris Murdoch's *The Bell. English Studies* 43, nº2. (Abril 1962): 81-86.

--------. "The Unresolved Tension: An Interpretation of Iris Murdoch's Under the Net." *Revue des Langues Vivantes,* 26. (1960): 420-430.

--------. "The Novels of Iris Murdoch" *Studia Germanica Gandensia,* 4. (1962): 225-252.

--------. "Theme and Structure in Iris Murdoch's *The Flight from The Enchanter*. *Spieghel Historiael van de Bond van Gentste Germanisten*, 3. (1960-1961): 73-78.

Spear, Hilda D. "Iris Murdoch's London" *Swansea-Review* (1994): 482-92.

Spear, Hilda D. *Iris Murdoch* . New York : St. Martin's Press, 1995./ Hampshire and London: Macmillan Press LTD, 1995.

Spice, N. "Thatcherschaft." (Rev. of *The Black Prince*). *London Review of Books,* (1 Oct. 1987): 8-9.

Stamirowska, Krystyna "Illusion and Reality: Characters in Two Novels by Iris Murdoch. En Nowakowski-Jan (ed.). *Litterae et Lingua*: In Honorem Premislavi Mroczkowski. (Wroclaw : Pol. Akad. Nauk, 1984): 205-210.

Stettler Imfeld, Barbara. *The Adolescent in the Novels of Iris Murdoch.* (Zèurich, Juris-Verlag, 1970).

Strang, Steven MacDonald. "Iris Murdoch: Novelist of Moral Intent." Diss. Brown, 1982.

Sturrock, June. "Good and the Gods of the *Black Prince*." *Mosaic* 10, n° 2. (1977): 133-141.

Sturrock, John. "Reading Iris Murdoch". *Salmagundi,* 80. (Saratoga Springs, NY . Otoño 1988 ,): 144-160.

Sturrock, June . "Murdoch's Leech Gatherer: Interpretation in The Message to the Planet" *English Studies in Canada,* 19: 4. (Ottawa, ON, Canada . 1993 Dec,): 457-69.

Sugimura, Yasunori. "The Effects of Murdoch's Nature Depiction." *Studies in English Literature*, 59:1. (Chiyoda-Ku, Tokyo, Japan . 1982 Sept.,): 71-84

Sullivan, Zohreh T. "Iris Murdoch and the Enchantment of Untruth". En Bock Hedwig (ed.); Wertheim-Albert (ed.). *Essays on the Contemporary British Novel.* (Munich : Max Hueber, 1986): 153-174.

--------. "Women Novelists and Variations on the Uses of Obscurity" *South Carolina Review*, 16:1. (Clemson, SC . 1983 Fall,): 51-58.

--------. "The Contracting Universe of Iris Murdoch's Gothic Novels." *Modern Fiction Studies*, 23. (Invierno 1977-78): 557-569.

---------. "Iris's Murdoch's Self Concious Gothicism: *The Time of the Angels*". *Arizona Quarterly*. (1977): 47-60.

---------. "The Demonic: The Flight from the Enchanter". *Midwest Quarterly* 16, n° 3.(Abril 1975)./ En Harold Bloom. *Iris Murdoch*. (New York: Chelsea House, 1986).

Swinden, Patrick. *Unofficial Selves*. (London 1973)

Thiery, Pascale *The Process of Individuation: A Jungian Approach to 'Vendredi ou les limbes du Pacifique,' Michel Tournier, 'The Unicorn,' Iris Murdoch, 'Death in Venice,' Thomas Mann.* (Dissertation-Abstracts-International, Ann Arbor, MI .1993 Oct,) 54. Degree granting institution: U of South Carolina, 1993.

Thomson, P. W. "Iris Murdoch's Honest Puppetry. The Characters of *Bruno's Dream*. *Critical Quarterly* 11 (1969): 227-283.

Todd, Richard. *Iris Murdoch, the Shakespearian interest*. (London and New York : Barnes & Noble Books, 1979).

--------. *Iris Murdoch* . London ; (London and New York : Methuen, 1984).

--------. "Only Connect": Logical Aesthetic of Fragmentation in *A World Child. Twentieth Century Literature*: A Scholarly and Critical Journal, Albany, 38:1. (NY .1992 Spring) : 54-65.

--------. (ed). *Encounters with Iris Murdoch*; Proceedings. of Informal Symposium on Iris Murdoch's Work held at Free Univ., Amsterdam, on 20 & 21 Oct. 1986. (Amsterdam : Free University Press, 1988.).

--------. "Iris Murdoch and the Domain of the Moral." *Philosophical Studies*: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition, 50: 3. (Dordrecht, Netherlands. Nov.1986): 343-367

--------. (ed.). " Iris Murdoch: The Foreign Translations". Proc. of Informal Symposium on Iris Murdoch's Work held at Free Univ., Amsterdam, on 20 & 21 Oct. 1986. En Todd-Richard (ed.). *Encounters with Iris Murdoch.* (Amsterdam Free UP, 1988): 11-16.

--------. "The Plausibility of *The Black Prince*." *Dutch Quarterly*, (1978/2): 82-93./ *Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters* 8 (1978): 8.

Tominaga, Thomas T. "Wittgenstein and Murdoch on the 'Net' in a Taoist Framework". *Journal of Chinese Philosophy*, 17:2. (Honolulu, HI. 1990 June) : 257-70.

Toynbee, Philip. "For Goodness´s Sake." (Rev. de *The Sovereignty of Good*). *Observer*, (10 Enero, 1971).

Tsukamoto, Toshio. "Chisho ni okeru Kane no Image ni tsuite". En Bungaku to Ningen: *Nakajima Kanji Kyoju Tsuito Ronbunshu.* (Tokyo : Kinseido, 1981): 178-187.

Tucker, Lindsey. "Released from Bands: Iris Murdoch's Two Prosperos in *The Sea, the Sea*". *Contemporary Literature*, 27:3. (Madison, WI . 1986 Fall,): 378-395.

--------. (edit). *Critical Essays on Iris Murdoch* . (New York : G.K. Hall ; Toronto : Maxwell Macmillan Canada ; New York : Maxwell Macmillan International, c1992).

Turner, Jack. "Iris Murdoch and the Good Psychoanalyst." *Twentieth Century Literature*: A Scholarly and Critical Journal, 40: 3.(Albany, NY . 1994 Fall): 300-17.

--------. *Murdoch vs. Freud: A Freudian Look at an Anti-Freudian.* (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor., 51: 6. (MI . 1990 Dec.) / (New York : Peter Lang, 1993). .

--------. "Murdoch vs. Freud in *A Severed Head* and Other Novels." *Literature and Psychology*, 36: 1-2.(Providence, RI . Spring-Summer 1990.): 110-121.

Updike, John. "Books: Back to the Classics:" (Rev. de *Acastos*). *New Yorker*. (18 Mayo 1987).

Urnov, M. "Airis Merdok: Literatura i Mistifikatsiia". *Voprosy-Literatury*, (Rockville, MD. 1984 Nov., 11), 78-105.

Vahali, Diamond Oberoi. "Inter-Textuality, Self-Reflexivity and Self-Consciousness in Murdoch's *The Black Prince*." *Panjab University Research Bulletin (Arts)*, 21: 2. (Chandigarh, India. 1990 Oct,), 53-57.

Vance, Norman. "Iris Murdoch's Serious Fun." *Theology*. (Nov. 1981): 420-428.

Venning Datema, Jessica. "Iris Murdoch And Moral Theory". *Northern Illinois University*. (Illinois, 1996)

Vickery, John B. "The Dilemmas of Language: Sartre *La Nausée* and Iris Murdoch's *Under the Net*. *Journal of Narrative Technique*, 1. (1971): 69-76.

Völker, Wolfram. *The Rhetoric of love : Das Menschenbild und Form des Romans bei Iris Murdoch.* (Amsterdam : Grüner, 1978) .

Wall, Stephen. "The Bell in *The Bell*." *Essays in Criticism* 13. (Julio 1963): 265-273.

Walsh, Harry. "Stylization and Parody on Dostoevskian Themes." *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, (Boise, ID . 1991, 45:4), 217-29.

Warnock, Mary. "The Nice and the Good." (Rev. de *The Sovereignty of Good*). *New Statesman*, (10 Dic. 1970)

Watson, George. "The Coronation of Realism." *The Georgia Review*, 41:1.(Athens, GA. 1987 Spring, 41:1): 5-16.

Watts, Harold H. "Myth and Drama.". En *Myth and Literature: Contemporary Theory and Practice.* John B. Vickery (ed.). (Lincoln: University of Nebraska Press, 1966): 75-85.

Weatherhead, A. Kingsley. "Backgrounds with Figures in Iris Murdoch". *Texas Studies in Literature and Language*, 10. (1969): 635. 648.

Webb, Caroline Elizabeth. *The Allegory of Survival: Modernism, Realism, Iris Murdoch, and Virginia Woolf.* (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI. 1988 June).

Webster, Harvey Curtis. "*The Unicorn*" En *Survey of Contemporary Literature*, vol. 7. Ed. frank N. Magill. New York: Salem, 1971): 4828-4830.

Weldhen, Margaret. "Morality and the Metaphor." *New Universities Quarterly.* (Primavera, 1980): 215-228.

Wheeler, Michael. "The Limits of Hell: Lodge, Murdoch, Burgess, Golding." *Literature and Theology: An International Journal of Theory, Criticism and Culture,* 4:1 (Oxford, England/Glasgow , Mar.1990): 72-83.

Whiteside, George. "The Novels of Iris Murdoch." *Critique* 7. (Primavera 1964): 24-47.

Widmann, R. L. Murdoch's *Under The Net*: Theory and Practice in Fiction." *Critique Studies in Modern Fiction* 10, nº 1. (1967): 5-16.

--------. "An Iris Murdoch Checklist." *Critique*, 10. (1967): 17-29.

Widmer, Kingsley. "The Wages of Intellectuality . . . and the Fictional Wagers of Iris Murdoch." En Staley Thomas F (ed.). *Twentieth-Century Women Novelists.* (Totowa, NJ : Barnes & Noble, 1982): 16-38.

Wilce, Gillian, Rev. de *The Good Apprentice*. New Statesman 110 (27 Septiembre 1985): 30.

Wilson, A. N. "A Prodigal Novelist." (rev. de *The Good Apprentice*) *Spectator*, 28, Sep. 1985): 25-26.

--------. "On The Novels's Far Horizons". *Weekend Guardian* (30 Sep- 1 Oct. 1989).

Winsor, Dorothy A. "Iris Murdoch's Conflicting Ethical Demands: Separation versus Passivity in *The Sacred and Profane Love Machine*." *Modern Language Quarterly:* A Journal of Literary History, 44:4. (Durham, NC . 1983 Dec.): 394-409.

--------. "Iris Murdoch and the Uncanny: Supernatural Events in *The Bell.*" *Literature and Psychology*, (Providence, RI . 1980, 30:3-4), 147-154.

--------. : "Solipsistic Sexuality in Iris Murdoch's Gothic Novels". *Renascence:* Essays on Value in Literature, 34:1. (Milwaukee, WI . 1981 Autumn,): 52-63. En Harold Bloom.(ed.) *Iris Murdoch.* (New York: Chelsea House, 1986):121-130.

Winters, Carol Hough. *Allegory: Iris Murdoch's Mode of Expression: A Study in Post-Modern Structures* . (Dissertation Abstracts International, Ann Arbor, MI . 1985 Feb., 45:8).

Wolf. Nancy Connors. "Philosophical Ambivalence in the Novels of Iris Murdoch." Diss. U. of Conn, 1972.

Wolfe, Peter. *The Disciplined Heart: Iris Murdoch and her Novels.* (Columbia, University of Missouri Press,1966)

--------. " 'Malformed Treatise' and Prizewinner: Iris Murdoch's *The Black Prince*". En Biles Jack I. (ed. & introd.); Kramer Victor A. (foreword). *British Novelists since 1900.* (New York : AMS, 1987) : 279-297.

Wolfowicz, J. *The Quester and the Guide: A Study of Obliquity in the Novels of Iris Murdoch.* (Dissertation-Abstracts-International, Ann Arbor, MI . 1981 Dec., 42:4).

Wright, Elizabeth. *Psychoanalytic Criticism.* (London: Methuen, 1984).

Ziegler, Heide; Bigsby, Christopher. *The Radical Imagination and the Liberal Tradition: Interviews with English and American Novelists.* (London : Junction, 1982).

2.2.2.- ENTREVISTAS

Anon. "An Interview with Iris Murdoch." *Vogue* (E.E.U.U, Marzo 1981): 329, 367.

Anon. "Mainly about Authors", *Bookman,* (Nov., 26, 1958).

Atlas, James. "The Abbess of Oxford." *Vanity Fair* 51, nº 3 (Marzo, 1988): 70, 76, 80, 82, 86.

Barrows, John. "Living Writers - 7". *John O' London's* (4 May, 1961): 495.

Bellamy, Michael. "An Interview withe Iris Murdoch", *Contemporary Literature,* 18 (1977): 129-40.

Bigsby, C. W. E. En Ziegler, H. and Bigsby, C.W. E. (eds), *The Radical Imagination and the Liberal Tradition: Interviews withe English and American Novelists* (London, 1982): 209-30.

Biles, Jack. "An Interview with Iris Murdoch", *Studies in the Literary Imagination,* 11, nº 2 (Atlanta, Georgia: Otoño, 1978): 115-25.

Biles, Jack I. "An Interview with Iris Murdoch". En Biles Jack I. (ed. & introd.); Kramer Victor A. (foreword). *British Novelists since 1900.* (New York : AMS, 1987): 299-310.

Blow, Simon. "An Interview withe Iris Murdoch" *Spectator*, (25 Sep. 1976): 24-5

Bradbury, M. "Iris Murdoch in Conversation, (27 Feb. 1976). British Council tape nº RS. 2001.

Brans, Jo. "Virtuous Dogs and a Unicorn." En Brans's *Listen to the Voices: Conversations with Contemporary Writers.* (Dallas: Southern Methodist University Press, 1988): 171- 192.

Bryden, R. (with A. S. Byatt), "Talking to Iris Murdoch", *Listener* 79, nº 4, (14 April, 1968): 433-4.

Byatt, A. S "Talking to Iris Murdoch." Grabado 26 Octubre 1971, Archivos BBC.

--------. Sheridan Morley. (Rev. of *Nuns and Soldiers*) Kaleidoscope, BBC. (Sep. 1990).

--------. *Writers Talk: Ideas of Our Time,* Series N° 9, ICA Video *Guardian Conversations* (London 1984).

--------. Rev. of *The Message to the Planet.* Kaleidoscope, BBC. (Oct 1989).

Chevalier, Jean-Louise, (edit). *Rencontres avec Iris Murdoch.* Universitâe de Caen: (Centre de Recherches d'Histoire des Pays de l'Europe du Nord et du Nord-Ouest, âEquipe irlandaise), Centre de Recherches de Littâerature et Linguistique des Pays de Langue Anglaise, [Journâees, 27-28 Janvier 1978, Caen].

Davie, Gill. "I should hate to be alive and not writing a novel: Iris Murdoch on her Work", *Woman's Journal,* (October, 1975): 64-5.

Dillistone, F. "Christ and Myth", *Frontier,* (Aug. 1965) 219-21.

Glover, Stephen. "Iris Murdoch Talks to Stephen Grove." New Review 3, n° 32. (Nov. 1976): 56-59.

Haffenden John. "John Haffenden Talks to Iris Murdoch", *Literary Review* 58, (April, 1963): 31-5.

Hale, Sheila and A. S. Byatt. "Women Writers Now: Their Approach and Apprenticeship." *Harpers and Queen.* (Oct. 1976): 178-191.

Hayman, R. "Out of the Tutorial", *The Times,* (30, Sep1970): 13.

Hebert, Hugh. "The Iris Problem", *Guardian,* 24 Oct. 1972): 10. (En la apertura de *The Three Arrows* en el Cambridge Arts Theatre).

Heusel, Barbara Stevens. "An Interview with Iris Murdoch." *University of Windsor Review.* (Windsor, Ontario) 21, n°. 1 (Invierno 1988): 1-13.

Heyd, Ruth. "An Intervew with Iris Murdoch", *University of Windsor Review*,30, (1965): 138-143.

Hobson, Harold. "Lunch with Iris Murdoch", *The Sunday Times*, (11 March, 1962): 28.

Jarrett-Kerr, M. "Good, Evil and Morality", *CR: Quarterly Review of the Community of the Resurrection.* nº 266 (Michaelmas) (1969): 17-23.

Kermode, Frank. "House of Fiction: Interview with Seven English Novelists", *Partisan Review*, 30, (1963): 61-82. Repr. en Malcolm Bradbury , *The Novel Today.* (London: Fontana/Collins 1977): 111-135.

----------. "Myth, Reality, and Fiction." The Listener 68, nº1744. (30. Aug., 1962.): 311-313.

Lello, R. (ed) "Revelations" (London, forthcomming).

Lennon, Peter. "The Odd (but Triumphant) World of Iris Murdoch", *The Sunday Times*, (26 Nov. 1978).

Lewis, Peter "Crying Blue Murdoch", *Daily Mail,* (30 Jan.1968)

Lewis, Peter. "On the Crest of a Wave", *Daily Mail,* (23 Nov.1968)

MacMonagle, N. "Fairly Honourable", *Dublin Sunday Tribune,* (6 Sep. 1987)

Maes-Jelinek, Helena. "A House Fit for Free Characters: The Novels of Iris Murdoch." *Revue des Langues Vivantes*, 39. (1963): 45-69.

Magee, Brian. "Philosophy and Literature." En Bryan Magee (ed.). *Men of Ideas: Some Creators of Contemporary Philosophy.* (London: BBC Publications, 1978): 262-284.

Mars-Jones, Adam "I´m not intersted in Promiscuity." *Times of India* (20 Oct., 1985): 8. (Acuerdo con *The Sunday Times*).

May, D. "Iris Murdoch´s Best Seller in the Swim", *Observer*, (26 Nov. 1978).

Mehta, Ved. "Onward and Upward with the Arts: A Battle against the Bewitchment of our Intelligence", *New Yorker,* 37 (9 Dec.1961): 59-109.

Meyers, Jeffrey. "An Interview with Iris Murdoch". *Denver Quarterly*, (Denver, CO. 1991 Summer, 26:1), 102-11.

---------. "The Art of Fiction CXVII: Iris Murdoch." Paris Review 115. (Verano, 1990): 206-225.

Nettell, Stephanie (1966) "Iris Murdoch: An Exclusive Interview", *Books and Booksmen*, 11 (Sep. 1966): 14, 15,16.

Price, Simon. "An Interview", *Omnibus* , 7th issue (J.A.C.T.) (March 1984): 1-4.

Purcell, H.D. "Faust lives OK" *Books and Boomen*, Nov, 1977): 52.

Robson, Robson, Eric. 'Iris Murdoch talks with Eric Robson', *Revelations* (Border Television for BBC Channel 4, broadcast September 22, 1984.

Rose, W.K. (1968) "Iris Murdoch, Informally" *Shenandoah*, 19 (Winter, 1968): 3-22. / *London Magazine* (nuevas series), 8. (Junio 1968): 59-73.

Rowe, Dilys. "Simpathetic Fellow." *The Guardian*, 1. (Febrero 1960).

Salas, Jaime de; Vázquez de Parga, Consuelo (trac.) Entrevista: "Iris Murdoch: Literatura y Filosofía." (Entrevista realizada en Londres: Julio 1986). *Revista de Occidente*, 70. (Madrid, Spain . Marzo 1987), 103-118.

Sutcliffe, Tom. "Interview with Iris Murdoch" *The Guardian*, (15 Sep. 1980).

Slaymaker, William. "An Interview with Iris Murdoch." *Papers in Language and Literature*: A Journal for Scholars and Critics of Language and Literature, 21: 4. Edwardsville, IL . (Otoño1985): 425-432.

Taylor, Jane. "Iris Murdoch Talks to Jane Taylor", *Books and Bookmen*, (April, 1971): 26-7.

Wertheimer, Linda. *All Things Considered*, National Public Radio, New York City Studios. (Broadcast February 26, 1990).

2.2.3.- BIBLIOGRAFÍAS

Bove, Cheryl K. and Fletcher, John. *Iris Murdoch: A Descriptive Primary and Annotated Secondary Bibliography*. (New York: Garland Pub; and London: 1994.)

Civin, Laraine. *Iris Murdoch; A Bibliography*. (Johannesburg, University of the Witwatersrand, Department of Bibliography, Librarianship and Typography, 1968).

Tominaga, Thomas T. /Schneidermeyer Wilma. *Iris Murdoch and Muriel Spark : A Bibliography* (Metuhen, N.J. : Scarecrow Press, 1976).

2.2.4.- IRIS MURDOCH NEWSLETTER

C.A. Evans, Program in History and Literature, 14, Quincy St., Harward University, Cambridge MA 02138. (First issue published in July 1987).

Europe: c/o Prof. Peter Conradi, Dep. of Humanities, Kingston University, Peurhyn Road, Kingston-on-Thames. Surrey KT1 2EE.

USA: c/o Dr. Cheryl K. Bove. Iris Murdoch Society, Dept. of English, Ball State University, Muncie, Indiana 47306-0460.

2.3.- OTROS LIBROS Y ARTÍCULOS DE INTERÉS.

Abbagnano, N. *Introducción al Existencialismo* (Méjico. FCE, 1969)

Abel, Elizabeth. (ed.) *Writing and Sexual Difference*. (Brighton: Harvester, 1982).

Amis, Kingsley. *Lucky Jim*. (Harmondsworth: Penguin Books, 1961)

Ballesteros Jiménez, Soledad. García Rodriguez, Beatriz. *Procesos Psicológicos Básicos*. (Madrid: Ed. Universitas, 1995)

Bapat. P. V.(ed.). *2500 Years of Buddhism* (New Delhi: Publications Divisions, Government of India, 1976).

Bareau, André. "The Experience of Suffering and the Human Condition in Budddhism." *Concilium (Buddhism and Christianity)*, 116. (1979): 3-10.

Boyd, James W. "The Path of Liberation from Suffering in Buddhism." *Concilium (Buddhism and Christianity)*, 116. (1979): 11-27.

Bradbury, Malcolm. *The Modern World: Ten Great Writers.* (London: Secker and Warburg Limited, 1988).

Brand, Gerd. *Los Textos Fundamentales de Ludwig Wittgenstein.* Trad. Jacobo Muñoz e Isidro Reguera. (Madrid: Alianza, 1981).

Brandt, Richard B. *A Theory of the Good and the Right.* (Oxford: Clarendon Press, 1979).

Breisach, Ernst. *Introduction to Modern Existentialism.* (New York: Grove Press, 1962).

Bultman, Rudolf. *Jesus Christ and Mythology.* (New York: Charles Scribner's Sons, 1958).

Cartledge, Sue and Ryan, Joanna (eds.) *Sex and Love: New Thoughts on Old Contradictions.* (London: The Women's Press, 1983).

Conze, Edward. (trans). *Buddhist Scriptures* (Harmonsworth: Penguin Books, 1976).

Fernando, Merwyn. "The Buddhist Challenge to Christianity". *Concilium.(Buddhism and Christianity)*, 116. (1979): 88-96.

Fiedler, Leslie A. *Love and Death in the American Novel* (New York: Criterion Books, 1960)

Forster. E. M. *The Machine Stops* (1909). (England: Ed. André Deutsch, 1997)

Fouéré, René. *Krishnamurti* (Bombay: Chetana, 1954)

Frank, Joseph. "Reaction as Progress: Thomas's Man *Doctor Faustus*". *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*. (New Brunswick, N.J. Rutgers University Press, 1963), p. 137.

Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. 24 vols. James Strachey. (London: Hogarth Press and the Institute of Psychoanalysis, 1953- 1974).

--------*An Outline of Psychoanalysis*. Trad. Strachey. New York: Norton, 1949.

--------. *The Complete Introductory Lectures on Psychoanalysis*. Trad. Strachey. New York: Norton, 1966.

--------. *The Origins of Religions: Totem and Taboo, Moses and Monotheism, and Other Works*. Trad. Strachey. Ed. Albert Dickson. (Harmonsworth, UK: Penguin, 1985).

--------. *El Malestar en La Cultura*. (Madrid: Afrodisiaco Aguado, S. A, 1966).

Gilbert, Sandra. Gubar, Susan. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. (New Haven and London: Yale University Press, 1979).

Hayman, Ronald. *The Novel Today 1967-1975*. (British Council. Longman Group. 1976).

Humphreys, Christmas. *Buddhism*. (Harmondsworth: Penguin, 1975).

James, William. *Varieties of Religion Experience* (New York: The Modern Library, 1902. Ed. autoriz. por Longmans Green and Company).

Katz, Nathan. *Buddhist Images of Human Perfection.* (Delhi: Motilal Banarastidas, 1982.)

Kenny, A. *Wittgenstein.* Trad. Alfredo Deaño.(Madrid: Alianza Universidad, 1995).

Kenyon, Olga. *Women Novelists Today.* (Harverster Press LTD, 1988).

Krishnamurti, J. *The Flame of Attention.* (Madras: Krishnamurti Foundation. India, 1983).

Martínez Contreras, J. Sartre. *La Filosofía del Hombre*. (Méjico, Siglo XXI. 1980).

Norwich, Julian of. *Revelations of Divine Love*. Grace Warrack (ed.) (Methuen, 1927).

Moltmann, Jurgen. "Hope without Faith: An Eschatological Humanism without God." *Concilium (Is God Death?)*, 16. (1966): 25-40.

Palihawadana, Mahinda. "A Therevada Buddhistic Idea of Grace." En Dawe. D y Carman J. (eds.) *Christian Faith in a Religious Plural World* (New York, 1980)

Pauling, Chris. *Iniciación al Budismo*. Trad. Shuddhavajra. (Fundación Tres Joyas. Valencia: 1993)

Plant, Stephen. *Simone Weil.* Trad. María Teresa Solana. (Barcelona: Herder, 1997)

Platón. *El Banquete, Fedón, Fedro.* Trad. de Luis Gil. (Ediciones Orbis S. A. -Ed. Labor-. 1983).

--------. *La República.* (Libro VII) Edic. y material didáctico Juan Carlos García Borrón. (Madrid: Alhambra 1989. 1ª ed. 1987).

--------. *La República*. Trad. Jose Manuel Pavón/ Manuel Fernández-Galiano. (Alianza Editorial. Madrid 1988.

Roberts, Joan I. (ed.) *Beyond Intellectual Sexism: A New Woman, a New Reality*. (New York: David MacKay, 1976)

Russel Hart, Francis. "The Experience of Character in the English Gothic Novel." En Roy Harvey Pearce (ed) *Experience in the Novel.* (New York: Columbia Univ. Press, 1968)

Sade, Marqués de. "Reflections on the Novel" En Austryn Wainhouse and Richard Seaver (trad.), *The 120 Days of Sodom and Other Writings.* (New York: Grove Press, 1966).

Sartre, Jean Paul. *Essays in Existentialism.* (New York: Citadel Press, 1968).

--------. *La Naúsea.* Trad. Aurora Bernardez. (Madrid: Alianza Editorial, 1981-primera ed.-; 1996.)

Shakespeare, William. *Hamlet.* (Madrid: Espasa Calpe. Colección Austral nº 27. 1988. -1ª ed. 1938-).

--------. *Hamlet. Macbeth.* Introd., trad. y notas J. M. Valverde (Barcelona: Planeta, 1980)

--------. *El Mercader de Venecia. Como Gustéis.* Trad. M. Angel Conejero. (Madrid: Cátedra, 1984).

--------. *Much ado about Nothing.* R. A. Foakes (ed.) (Harmondsworth: Penguin Books, 1968).

--------. *La Tempestad.* Trad., prólogo y notas de Luis Astrana Marín.(Madrid: Espasa Calpe. Colección Austral, nº 116. 1983).

--------. *The Tempest.* Ann Barton (ed.) (Harmonsworth: Penguin Books, 1968.)

--------. *Sueño de una Noche de Verano. Las Alegres Comadres de Windsor.* Introd., trad. y notas J. M. Valverde. (Barcelona: Planeta, 1981).

--------. *El Rey Lear/ Othello.* Introd., trad. y notas J. M. Valverde (Barcelona: Planeta, 1980)

--------. *The Illustrated Stratford Shakespeare.* (London:.Chancellor Press, 1984.)

Steiner, George. *Tolstoy or Dostoevsky. An Essay in Contrast.* (London/Boston : Faber and Faber, 1980; 1989).

Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Representation.* Trans. E. F. J. Payne. (Indian Hills, Colo,: Falcon´s Wing P, 1958).

Thomas F. Staley (ed.) *Twentieth Century Women Novelists.* (London: McMillan, 1985): 16-38.

Tylor, E. B. *Primitive Culture: Reserches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom.* (London: Murray, 1871).

Varma, Devendra P. *The Gothic Flame.* (London: Arthur Barker, Ltd., 1957)

Wain, John. *Hurry on Down.* (1ª ed.1953). (Harmondsworth: Penguin Books,1960. Últim. reimpr. 1984).

Waismann, F. Ludwig Wittgenstein y el Círculo de Viena. (Méjico, FCE, 1973).

Weil, Simone. *Gravity and Grace*. Trad, Emma Craufurd. (London: Routledge and Kegan Paul, 1952.)

--------. *La Gravedad y la Gracia.* Tad. Carlos Ortega (Madrid: Ed. Trotta, 1994)

--------. *Waiting for God.* Trans. Emma Craufurd (New York: G. P. Putnam´s Sons, 1951/ New York: Harper Colophon Books, 1973.

--------. *A la Espera de Dios.* Trad. María Tabuyo y Agustín López. (Madrid: Trotta: 1993)

--------. *Neeed for Roots* (trad. A. F. Wills) (London, 1952).

--------. *Echar Raíces.* Trad. Juan Carlos González y Juan Ramón Capella. Colección Estructuras y Procesos. Serie Ciencias Sociales. (Ed. Trotta, 1996).

--------. *The Notebooks.* Trans. Arthur Wills (London: Routledge and Kegan Paul, 1956).

--------. *Gateway to God.* Collins Fontana, 1974.

Wells, H. G. *La Máquina del Tiempo.* (1ª ed. 1895). (Madrid: Anaya, 1991)

Williams, R. *Notes on the Underground: An Essay on Technology, Society and Imagination.* (Cambridge (Ma.): MIT Pres, 1990).

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophical Investigations.* (1ª ed. 1952). Trans. G. E. M. Anscombe. (New York: Macmillan, 1953).

--------- *Tractatus Logico-Philosophicus.* (1ª ed. 1922). Introd. y trad. de Jacobo Muñoz e Isidro Reguera. Apéndice de Bertrand Russel (Madrid: Alianza Universidad, 1973. Ed. Bilingüe 7ª reimpr. 1997)

--------. *Schriften.....*(Frankfurt and Main: Suhrkamp Verlag, 1969-1982) (Contiene *Tractatus*).

FE DE ERRATAS

Pag.	lin.	Donde dice:	debe decir:
vi	23	6.1.5.8	6.2.5.8
6	21	deben de	deben
7	31	debe de	debe
19	19	*desire*	*Desire*
27	4	Arrowy	Arrowby
31	13	distort	distorts
39	1	deben de	deben
41	27	*A Message*	*The Message*
44	8	Lucky Jim	*Lucky Jim*
51	9	Ann	Anne
61	6	Arrowy	Arrowby
68	10	Arrowy	Arrowby
73	23	a a transparent	a transparent
75	5	fé	fe
82	3	representa	representan
88	7	capítulo VI	capítulo cuarto
95	31	capítulo v	capítulo tercero
95	4	no debe de	no tiene por qué
96	3	debe de	debe
105	34	Marqués	marqués
107	25	otras	otros
107	29	Byronianos	byronianos
111	5	fé	fe
168	14	muete	muerte
168	15	matrimnio	matrimonio
170	6	those	of those
177	29	deben de	deben
179	22	debe de	debe
198	n.p.32	p.166	p.199
198	n.p.33	p. 199	pp. 199 y 200
206	19	trew	threw
209	24	Ann	Anna
214	24	Anne	Anna
215	9	Anne	Anna
218	17	deben de	deben
225	24	strenghts	strengths
275	21	Anne	Anna
293	8	Anne	Anna
293	23	*retrato*	*Retrato*
356	n.p.431	p. 39	p. 59