UNIVERSIDAD FRANCISCO DE VITORIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

TESIS DOCTORAL

Creación de mundos posibles. Claves articulatorias humanísticas en *Brideshead Revisited* de Evelyn Waugh

Autora

María Victoria Hernández Ruiz

Directores

Dra. Dña. Consuelo Martínez Moraga

Dr. D. Juan Carlos Gómez Alonso

Madrid, mayo 2020

Veni, Creator Spiritus, mentes tuorum visita,
imple superna gratia, quæ tu creasti pectora.

Qui diceris Paraclitus, altissimi donum Dei,
fons vivus, ignis, caritas, et spiritalis unctio.

Tu septiformis munere, digitus paterae dexterae,
tu rite promissum Patris, sermone ditans guttura.

Accende lumen sensibus, infunde amorem cordibus,
infirma nostri corporis virtute firmans perpeti.

Hostem repellas longius pacemque dones protinus;
ductore sic te praevio vitemus omne noxium.

Per te sciamus da Patrem noscamus atque Filium,
teque utriusque Spiritum credamus omni tempore.

Deo Patri sit gloria, et Filio, qui a mortuis surrexit,
ac Paraclito, in saeculorum saecula. Amen.

ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN	……..……	9
1.1	Justificación del tema	…….	9
1.1.1	Identificación del objeto de estudio	…….	11
1.1.2	Demostración de la originalidad en el campo de la investigación científica	…….	13
1.2	Planteamiento de cuestiones, hipótesis y objetivos	…….	13
1.2.1	Planteamiento de cuestiones	…….	14
1.2.2	Enunciado de hipótesis principal e hipótesis secundarias	…….	16
1.2.3	Enumeración de los objetivos que se persiguen	…….	17
1.3	Metodología	…….	17
1.4	Justificación de las fuentes	…….	21
1.5	Estado de la cuestión	…….	24
2	DESARROLLO TEÓRICO	…….	33
2.1	Aproximación a las teorías de la ficcionalidad contemporáneas	…….	34
2.1.1	La filosofía analítica y los lógicos	…….	37
2.1.2	La pragmática y la teoría de los actos de habla	…….	40
2.1.3	Los críticos al desviacionismo	…….	44
2.1.4	Representación y ficción	…….	47
2.1.5	El punto de vista retórico formal	…….	53
2.2	Aproximación conceptual	…….	58
2.2.1	Ficción y ficcionalidad	…….	59
2.2.2	Mímesis	…….	72
2.2.3	Verosimilitud	…….	89

2.2.4	Imaginación	96
2.3	Mundos posibles. Definición y aproximación conceptual	103
2.3.1	Tipos de mundos posibles	113
2.3.2	Entidad de los mundos posibles	121
2.3.2.1	Ilimitación y diversidad de los mundos posibles	127
2.3.2.2	Compleción de los mundos ficcionales de la literatura. Textura, saturación y huecos	129
2.3.2.3	*Poiesis* textual y construcción del mundo posible	134
2.3.2.4	Acceso a los mundos posibles	140
2.3.3	Semántica extensional. Referente	147
2.3.4	Representación semántica del mundo. Estructura del mundo-estructura textual	155
2.3.5	El proceso de intensionalización. Macroestructura y microestructura	163
2.3.6	Claves articulatorias como sustento de la estructura de orden general	169
2.4	Propuesta de modelo de análisis	179
2.4.1	Eje semántico	180
2.4.2	Eje sintáctico	184
2.4.3	Eje pragmático	186
3	ANÁLISIS DE LA NOVELA *BRIDESHEAD REVISITED*	189
3.1	Marco literario	191
3.1.1	El autor	193
3.1.2	La novela	202
3.2	Análisis semántico	205

3.2.1 Mundo de Charles Ryder: M1 ……..…… 207

3.2.2 Mundo de Sebastian Flyte: M2 ……..…… 218

3.2.3 Mundo de Julia Flyte: M3 ……..…… 223

3.2.4 Mundo de Cordelia Flyte: M4 ……..…… 227

3.2.5 Mundo de Lord Marchmain: M5 ……..…… 231

3.2.6 Mundo de Lady Marchmain: M6 ……..…… 236

3.2.7 Mundo de Bridey: M7 ……..…… 241

3.2.8 Mundo de Rex Mottram: M8 ……..…… 245

3.2.9 Mundo de Anthony Blanche: M9 ……..…… 251

3.2.10 Mundo de Samgrass: M10 ……..…… 256

3.2.11 Mundo de Celia Ryder: M11 ……..…… 258

3.2.12 Mundo de Cara: M12 ……..…… 261

3.2.13 Mundo de Nanny Hawkins: M13 ……..…… 263

3.2.14 Mundo de Edward Ryder: M14 ……..…… 265

3.2.15 Mundo de Boy Mulcaster: M15 ……..…… 266

3.2.16 Mundo de Mrs. Muspratt: M16 ……..…… 268

3.2.17 Mundo de Jasper: M17 ……..…… 270

3.2.18 Mundo de Kurt: M18 ……..…… 271

3.2.19 Mundo de Hooper: M19 ……..…… 273

3.2.20 Inferencias del análisis semántico ……..…… 275

3.3 Análisis sintáctico ……..…… 281

3.3.1 Distancia del narrador con respecto a los acontecimientos contados ……..…… 285

3.3.2 Disposición cronológica de los acontecimientos ……..…… 290

3.4 Análisis pragmático ……..…… 299

3.4.1	Intencionalidad y justificación ……..……	304
3.4.2	Elección referencial y representación ……..……	313
3.4.2.1	Referencia social e histórica ……..……	314
3.4.2.2	Referencia espacial ……..……	316
3.4.2.3	Relación referencial estético-religiosa ……..……	322
3.4.2.4	Representación intencional de las personas ficcionales ……..……	324
3.4.2.5	Representación retórica. El motor metafórico ……..……	336
3.5	Análisis comparativo de las estructuras articulatorias en las transducciones de *Brideshead Revisited* ……..……	351
3.5.1	Comparación de las claves articulatorias en el mundo sucesor televisivo ……..……	355
3.5.2	Comparación de las claves articulatorias en el mundo sucesor cinematográfico ……..……	361
4	CONCLUSIONES ……..……	375
4.1	Recapitulación de cuestiones e hipótesis ……..……	375
4.2.	Conclusiones finales ……..……	377
4.3	Prospectiva ……..……	386
5	BIBLIOGRAFÍA ……..……	391
5.1	Bibliografía primaria ……..……	391
5.1.1	Obras de Evelyn Waugh ……..……	391
5.1.2	Fuentes antiguas ……..……	392
5.1.3	Fuentes modernas ……..……	393
5.2	Bibliografía secundaria ……..……	398
5.3	Otras obras consultadas ……..……	412
	Agradecimientos ……..……	417

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación del tema

Muchas de las teorías literarias desarrolladas a lo largo de los siglos XX y XXI, eminentemente analíticas y racionalistas, excluyen nociones tratadas en las primeras obras sobre poética, tales como la mímesis, la verosimilitud, la imaginación o la comprensión significativa para el receptor, que adhiere a su conocimiento particular del mundo el adquirido a partir del viaje a los mundos de ficción. Dichas teorías han generado una gran cantidad de fuentes que han dispersado la significación de algunos de los conceptos clave en el estudio de la literatura, en algunos casos, hasta el extremo de que determinadas nociones han sido definidas de forma prácticamente opuesta según el tratadista que las utilizase. En el discurrir del presente trabajo, se pretende recoger, ordenar y sistematizar algunos de estos conceptos fundamentales para la descripción de cualquier desarrollo teórico literario.

Como señala la profesora Martínez Moraga[1], el texto literario posee muchas dimensiones que no pueden ser abarcables desde una sola disciplina poética; la grandeza de la literatura reside en su polifacetismo y en su poder de convocatoria de lo significativamente conceptual, lo lingüísticamente realizado y la esencia vivencial que todo ello recoge y manifiesta. Por lo tanto, otro de los propósitos que justifican el presente estudio es el de la destilación de las diversas propuestas en una que amalgame estas vertientes, indisolubles en la comprensión del hecho literario.

Partimos del convencimiento de que la literatura es una de las actividades artísticas que mejor plasman la propia naturaleza del hombre: su preferencia por la verdad, su inclinación al bien, su adhesión a lo bello, o su anhelo de infinito; es sorprendente comprobar cómo algunas teorías literarias de las últimas décadas dejan de lado la

[1] MARTÍNEZ MORAGA, C., "Sobre la humanidad de la literatura: Horas hay de recreación, donde el espíritu afligido descanse". *Comunicación y hombre.* Núm. 9. 2013. 209-218. 212. "La obra es el *logos*, unión de palabra y pensamiento. No obstante, el predominio de *verba* sobre *res*, perdón por la simplificación, señala a los ideales progresistas barrocos y modernos, al desarrollo del formalismo, de las escuelas estructuralistas, a la semiótica, la estilística, el *new criticism*, el postestructuralismo y la deconstrucción. Por su parte, el predominio de *res* está presente en Aristóteles, en Quintiliano, en la estética medieval cristianizada y renacentista, en el ideal estético marxista, la psicocrítica, la mitocrítica, la historia literaria, el comparatismo, la hermenéutica y la teoría de la recepción".

consideración de estas cuestiones esenciales, de lo que constituye lo propiamente humano, y se decantan por el estudio de nociones fragmentadas que, si bien atañen a la constitución de la obra de arte lingüística, no manifiestan en su totalidad el carácter holístico del hecho poético; por lo que uno de los motivos de esta investigación es intentar devolver al estudio literario la capacidad de convocar la unicidad armónica que no debiera haber perdido nunca.

Una de las líneas de estudio en el campo lingüístico y literario que mejor ha entendido esta necesidad condensadora, desarrollada en la segunda mitad del siglo XX es la teoría de los mundos posibles que procede de la noción *Mögliche Welt* planteada por Leibniz en el siglo XVIII y que concibe la creación literaria como un proceso de constitución de mundos posibles ficcionales a los que se accede mediante canales semióticos. Los resultados de dicha teoría han alcanzado un gran crecimiento y, debido a la polivalencia en sus planteamientos, ha sido posible aplicarla a plasmaciones artísticas muy diversas, si bien es cierto que los distintos autores divergen entre sí en lo fundamental de los principios expuestos o no proponen modelos de análisis consecuentes de dichos principios. Así, otra razón que justifica la actual investigación es ordenar tales nociones a un modelo de análisis acomodable a diferentes expresiones ficcionales.

Todo mundo posible tiene unas estructuras de orden general en las que se sustenta y que permiten que los personajes y las particularidades de ese mundo sean coherentes e inteligibles para el lector. El autor crea ese mundo de acuerdo con unas creencias, experiencias y deseos. Posteriormente, el lector recrea mediante la lectura esos esquemas aportando sus creencias, experiencias y deseos gracias a la polisemia del lenguaje literario, construyendo un ámbito nuevo en el que participa y juega y vive junto a autor y obra. Este ámbito de participación ante la obra literaria vincula a cada lector como persona irrepetible. El planteamiento de la teoría semántica de mundos posibles no incluye determinados constructos estructurales humanísticos, como el ético, el estético o el religioso, de ahí que este estudio pretenda demostrar que la consideración de estos es necesaria para la verosimilitud y coherencia del mundo posible. Para ello pondremos en conversación a Aristóteles y a Albaladejo con Doležel y Pavel; asimismo, aceptaremos aportaciones de voces tan autorizadas como las de Ricoeur, Genette o Lejeune. De este modo, el estudio pretende aunar lo mejor de cada teoría, ofreciendo los logros más

importantes de sus escuelas y sistematizando las nociones necesarias para que las estructuras ética, estética y religiosa tengan cabida en ellas.

Así se obtendrá un estudio ampliado de la teoría de los mundos posibles, que será probado mediante el análisis de dichas estructuras humanísticas, ética, estética y religiosa en la novela *Brideshead Revisited* de Evelyn Waugh. Dicho análisis también comprobará la repercusión en el resultado final de la producción artística en el caso de que esas estructuras de orden general se modifiquen o desaparezcan, como ocurre con los remedos televisivo y cinematográfico de la novela.

La elección de esta novela se fundamenta en dos motivos principales: la idoneidad de la obra para adaptarse al análisis de las estructuras humanísticas que sustentan el orden general del mundo posible presente en la narración literaria; y la preponderancia de dichas estructuras en la obtención de un mundo coherente, verosímil y significativo para el lector.

Todos estos argumentos nos permiten defender la pertinencia del tema elegido para la presente tesis.

1.1.1 Identificación del objeto de estudio

Esta investigación pertenece al Programa de Doctorado en Humanidades, concretamente a la línea de Estética y depende del Grupo de Investigación "Imaginación y Mundos Posibles". En cuanto al objeto material, diremos que esta tesis, centrada en la teoría literaria, estudia el hecho literario. A saber, la relación existente entre los constructos artísticos que crea el hombre a través del lenguaje y todo el proceso desde la creación, hasta la recepción: los mecanismos que propugnan la construcción, los medios con los que se cuenta para ello, la producción derivada de dicha creación, realizada en obra artística literaria, el uso especial del código que constituye tales producciones y la recepción por parte de los lectores en el espacio y el tiempo. En otras palabras, el texto literario, pero no solo su cotexto, sino también su contexto, abordado por la pragmática en el estudio de la semántica literaria[2].

[2] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles. Macroestructura narrativa.* Universidad de Alicante. Alicante, 1998.

En cuanto al objeto formal, la investigación se focaliza en el estudio de la estructura de orden general de esos constructos artísticos, que viene definida por la teoría semántica de los mundos posibles, y que es la encargada de regir el modelo de mundo y de articular el funcionamiento de los elementos ficcionales que constituyen el mundo posible. En el estudio de dicha estructura se ampliará el análisis a determinados elementos que la sustentan para obtener una nueva propuesta que armonice con la teoría de referencia.

En cuanto a la colocación precisa del tema en el contexto de la reflexión científica, la presente investigación se engloba, como acaba de exponerse, dentro de la disciplina de la teoría literaria, si bien es cierto que determinadas aportaciones relacionadas con la entidad de los mundos posibles, y del estudio posterior de las categorías humanísticas que se pretende adherir al modelo estructural que articula un mundo ficcional, podrían guardar relación con diferentes ramas de la filosofía, como la ontología, la ética, la estética y la teología.

No es la pretensión de este estudio inclinar los esfuerzos especulativos de un lado de la ciencia o de otro, sino equilibrarlos en unidad necesaria que responda a la observación de la realidad del hecho literario desde una perspectiva de razón abierta, de especialización expandida hacia un horizonte investigador fecundo:

> (La novedad de la razón abierta reside) en la transdisciplinariedad, es decir, en poner en contacto cada disciplina con la Filosofía y con la Teología, ciencias universales, arquitectónicas, lo cual nos permite superar la fragmentación del conocimiento y la hiperespecialización propia de la universidad actual y alcanzar la unidad del saber. Queremos superar la compartimentalización y el positivismo que han imperado en las aulas universitarias en las últimas décadas para, con una mirada nueva, proponer una visión de nuestras disciplinas desde la humanidad completa, superando los límites de cada ciencia en una búsqueda interminable de sentido y plenitud[3].

Se ve así la necesidad de que los estudios lingüístico-literarios no permanezcan en el ámbito exclusivamente formalista, sino que se amplíen con las aportaciones de las que se pueden nutrir desde otras disciplinas humanísticas.

---

[3] LACALLE NORIEGA, M., *En busca de la unidad del saber*. Editorial UFV, Madrid, 2018. 5.

1.1.2 Demostración de la originalidad en el campo de la investigación científica

La originalidad del presente estudio en el campo de la investigación científica consiste en la inclusión en un análisis lingüístico-literario de rigor filológico categorías que no se consideran propias de su objeto de estudio. Hasta ahora, varias corrientes inspiradas en la semiótica incluyen en su desarrollo el plano pragmático, que tiene que ver con el contexto y la recepción de la obra literaria, así como con las creencias, experiencias y deseos del lector. Pero en el análisis de los planos semántico y sintáctico no es frecuente incorporar elementos de estudio ajenos a la descripción formal de la disciplina lingüístico-literaria. Una aproximación muy fructífera es la que realizan el profesor Albaladejo y sus discípulos, que incluyen en sus descripciones de los mundos ficcionales las categorías referidas a las actitudes de experiencia de los personajes.

Desde el punto de vista del estudio filosófico, en su rama estética, sí se han concretado numerosos análisis de obras literarias, centradas habitualmente en el contenido puramente temático o fábula, y se han realizado análisis de orientación hermenéutica que prestan menos atención a los aspectos lingüísticos y formales.

Por tanto, el aspecto novedoso de la presente investigación consiste en la incorporación de claves articulatorias humanísticas que posibiliten un estudio de la obra literaria que aúne ambos modelos de análisis. Así, con la introducción de un punto de vista que incluye elementos procedentes de disciplinas como la ética, la estética y la teología, añadidas al modelo de descripción de la teoría de los mundos posibles de Albaladejo, se obtiene una visión ampliada sobre el análisis literario textual.

Este nuevo modelo de análisis, por un lado, intenta aportar el rigor filológico necesario a los estudios estéticos propuestos por la hermenéutica para las obras literarias, y por otro, pretende proporcionar un sentido de realidad unitaria que amplifica el estudio filológico, enriqueciéndolo con nuevas perspectivas que rescatarán elementos presentes en los textos y de difícil detección con el uso de herramientas exclusivamente lingüístico-literarias.

1.2 Planteamiento de cuestiones, hipótesis y objetivos

La justificación del tema que se pretende investigar y su amplitud característica conllevan la necesidad de acotar el objeto de estudio mediante el planteamiento de una sucesión de preguntas que ordenen la observación hacia unas hipótesis de partida. Dichos objetivos

aspiran a encauzar las presentes indagaciones hacia un fin que elucide de forma satisfactoria las cuestiones propuestas por medio de unas hipótesis que servirán de base para dar comienzo a nuestra investigación. He aquí el itinerario previsto:

1.2.1 Planteamiento de cuestiones

La pregunta principal para comenzar a focalizar el límite de la investigación es: ¿cómo el modelo de mundo y la estructura de orden general en la producción textual conducen a que la recepción sea verosímil y significativa? Y como consecuencia directa y enunciada de otro modo: ¿de qué manera la ausencia de categorías fundamentales en el modelo de mundo de una obra de ficción, como la ética, la estética o la religión impiden que la recepción sea coherente, verosímil y significativa?

Para demostrar no solo la pertinencia de esta cuestión, sino la necesidad de paliar en la medida de lo posible la carencia derivada de la ausencia de dichas categorías, si se diese, nos proponemos, mediante el estudio pormenorizado de las fuentes principales de referencia, probar que lo planteado puede tener consecuencias determinantes en la creación de mundos posibles en los que estén ausentes dichas categorías humanísticas. Dichas consecuencias pueden oscilar entre la no verosimilitud de la creación artística y la incomprensibilidad, y a partir de esta, la no significatividad de dicha creación para el lector.

Ante dicha cuestión se presenta la afirmación siguiente: para el lector lo significativo es lo inteligible, lo verosímil, lo que puede ampliar su conocimiento de la realidad o hacer suyo de alguna manera. Aristóteles en su *Poética,* afirma que las acciones preferidas por el lector (o espectador), son las acciones nobles y eminentes que suscitan piedad o temor y sirven como purificación de las pasiones en el proceso de catarsis[4].

Las acciones nobles o eminentes a las que se refiere el Estagirita son aquellas que realizan los personajes ficcionales y que tienen como modelo las acciones nobles o eminentes que se dan en la realidad efectiva y de las que aquellas son miméticas. Dichas acciones serán objeto de regulación por unos códigos éticos y estéticos e incluso, en algunos casos,

---

[4] ARISTÓTELES, *Poética*. 1449 b, 24-28. Traducción y edición trilingüe por V. García Yebra. Gredos. Madrid, 1974. En adelante se citará como: ARISTÓTELES, *Poética,* seguido de la referencia según Bekker.

religiosos. Por tanto, es posible que la ausencia de estos códigos en el mundo ficcional devenga acciones ficcionales que no sean nobles ni eminentes, y así, inverosímiles e insignificantes para el lector.

Para avanzar en la dilucidación de la cuestión principal, que se pregunta sobre cómo el modelo de mundo y la estructura de conjunto referencial en la producción textual conducen a que la recepción sea verosímil y significativa, serán planteadas una serie de cuestiones secundarias que surgen a raíz de la principal:

¿Es coherente el campo conceptual entre las distintas teorías que plantean la descripción y el análisis de los mundos ficcionales?¿Es suficiente la propuesta teórica sobre mundos posibles actual?¿Hay un modelo de análisis que constate la necesidad de las categorías humanísticas en la estructura de orden general que sustenta el mundo? ¿Podemos demostrar con un ejercicio práctico que estas afirmaciones son verdaderas? ¿Con qué obra podremos abarcar todos los puntos de vista de análisis planteados en la propuesta? ¿Qué ocurre cuando en la transducción de una obra se eliminan estas categorías de la estructura de orden general del mundo representado?

Para enfrentar todas esas preguntas, tendremos que llevar a cabo varias tareas que serán las realizaciones concretas del desarrollo de nuestra investigación. En primer lugar, planteando un nuevo código terminológico sistemático y coherente que aúne las diferentes escuelas y corrientes teóricas.

En segundo lugar, proponiendo una ampliación de la teoría de los mundos posibles que conjugue y armonice los principios presentados por los autores estudiados.

A continuación, mostrando un modelo de análisis que verifique la existencia y, por consiguiente, que incluya las categorías humanísticas ética, estética y teológica como fundamentales en la estructuración lógica del orden general del mundo posible.

Más adelante, testando la idoneidad de la obra *Brideshead Revisited* para dicho modelo de análisis, dado que presenta de manera muy significativa las categorías anteriormente citadas en su estructura de conjunto referencial.

Y por último, ratificando nuestras propuestas mediante el contraanálisis de las obras televisiva y cinematográfica inspiradas en la novela *Brideshead Revisited* del mismo nombre. Veremos cómo en la primera se han mantenido y respetado las categorías estudiadas, mientras que en la segunda, se han subvertido estas, obteniendo un resultado

de mundo posible muy diferente al del original, aun manteniendo los personajes, el tiempo (ficcional e histórico), y el espacio; y convirtiendo el mundo posible de Brideshead en un mundo inverosímil por ininteligible y no significativo para el espectador.

1.2.2 Enunciado de hipótesis principal e hipótesis secundarias.

Esta investigación pretende encaminar hacia un fin que explique de manera suficiente las cuestiones propuestas mediante unas hipótesis que fundamentarán el inicio del estudio por realizar:

La presente tesis considera como hipótesis principal la evidencia de que los mundos posibles ficcionales establecidos en las obras literarias incluyen en su constitución determinadas claves articulatorias que proveen de la solidez suficiente a la estructura de orden general que articula el modelo de mundo, motivo por el cual estos son reconocibles, coherentes y significativos en el proceso de recepción. Dichas claves articulatorias pueden concretarse en la ética, la estética y la religiosa.

De esta hipótesis principal se derivan las siguientes hipótesis secundarias:

La primera hipótesis secundaria aborda la evidencia de la sobreabundancia de desarrollos teóricos que ha derivado en la múltiple significación de algunos de los conceptos clave en el estudio de la literatura tales como ficción, mímesis, verosimilitud e imaginación.

La segunda hipótesis secundaria plantea que los actuales estudios literarios carecen en su desarrollo de un aparato teórico que reflexione sobre la presencia de las claves articulatorias ética, estética y religiosa que dotan de firmeza rectora al modelo de mundo plasmado artísticamente, proporcionan definición a la estructura de orden general, y matizan las instrucciones para la coherencia interna de las relaciones y del orden del sistema de mundos y submundos.

La tercera hipótesis secundaria propone que el modelo teórico ofrecido por Albaladejo en su *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* se presenta como el más fecundo para acoger la propuesta de ampliación con las nuevas categorías articulatorias.

La cuarta hipótesis secundaria expone que las claves articulatorias ética, estética y religiosa son rastreables como actitud de experiencia de las personas ficcionales mediante un modelo de análisis que abarque todos los ejes semióticos: semántico, sintáctico y pragmático.

Y la quinta y última hipótesis secundaria suscita la cuestión sobre si la ausencia o la subversión de las categorías articulatorias ética, estética y religiosa dan como resultado un mundo posible inverosímil por ininteligible y no significativo para el receptor.

1.2.3 Enumeración de los objetivos que se persiguen.

A partir de las hipótesis recién enunciadas se derivan los siguientes objetivos específicos que persigue la presente investigación:

1. Establecer una relación sistemática de los conceptos fundamentales -ficción, mímesis, verosimilitud e imaginación- en la tarea de teorizar sobre el hecho literario.
2. Proponer una aproximación a un modelo de teoría de los mundos posibles que contemple la inclusión de las claves articulatorias ética, estética y religiosa, en relación con los conceptos tradicionales de mímesis y verosimilitud.
3. Plantear un modelo de análisis literario en torno a los planos semántico, sintáctico y pragmático, que verifique la presencia en la obra ficcional de las categorías ética, estética y religiosa.
4. Estudiar la novela *Brideshead Revisited* según el modelo de análisis propuesto para constatar que las claves articulatorias ética, estética y religiosa sustentan el modelo de mundo en el que se inserta la estructura de conjunto referencial.
5. Analizar de qué modo la ausencia o la disposición deficiente de las categorías ética, estética y religiosa en una obra de ficción la pueden convertir en difícilmente inteligible, verosímil y coherente.

1.3 Metodología

Las hipótesis principal y secundarias de esta tesis serán abordadas desde dos perspectivas bien diferenciadas, pero estrechamente relacionadas entre sí, ordenadas al cumplimiento de los objetivos propuestos de manera consecuente a dichas hipótesis.

Las dos perspectivas desde las que afrontaremos la elucidación de las cuestiones planteadas son la teórica y la aplicada. Se propone, en primer lugar una ampliación de la teoría semántica de los mundos posibles, para ponerlo en práctica, en un segundo momento del estudio, con el análisis de una obra narrativa, concretamente *Brideshead*

Revisited, de Evelyn Waugh[5], y con el subsiguiente análisis de sus transducciones televisiva[6] y cinematográfica[7].

Para el desarrollo teórico utilizaremos en todo momento una metodología basada en el discurso expositivo contrastivo, explicando la conceptualización tanto de las teorías como de las nociones por ellas planteadas y poniendo en diálogo cada desarrollo con los de las teorías y nociones subsiguientes. En primer lugar, en 2.1., realizaremos un estudio diacrónico de la evolución de las teorías literarias de las últimas décadas desde el que revisaremos los postulados de sus principales tratadistas: las novedades planteadas, las dificultades que encontraron en su desarrollo, las respuestas que a ellas se propusieron y las obras fundamentales en las que respectivamente se formularon. Este recorrido nos llevará a entender de qué forma la teoría de los mundos posibles surge como respuesta a muchas de las adversidades teóricas suscitadas en la elucidación histórica de la poética.

En segundo lugar, siguiendo con la metodología de exposición, aunque dejando de lado el elemento contrastivo, y también dentro del marco teórico, revisaremos las nociones básicas que sustentan el estudio del hecho literario en 2.2., a saber: ficción y ficcionalidad, mímesis, verosimilitud e imaginación y su evolución a lo largo del tiempo, en relación tanto con las teorías literarias analizadas en un primer momento en el marco teórico, como también en sus predecesoras. Con esta revisión se pretende sistematizar el alcance de dichos conceptos en orden a su utilización coherente a lo largo del presente estudio.

En tercer lugar, en 2.3., y también desde un método expositivo, el desarrollo teórico tratará exclusivamente la teoría de los mundos posibles, desde su planteamiento original hasta sus últimas proyecciones. Se realizará un estudio exhaustivo de los postulados de Doležel, Pavel y Ryan principalmente, pero no se soslayarán las contribuciones de García Noblejas o Eco. A continuación será expuesta de manera pormenorizada la teoría presentada y desarrollada por Albaladejo en 1986, ya que será tomada como fundamento para la ampliación propuesta en el epígrafe 2.3.6., por considerarla idónea debido a su

---

[5] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* Penguin Classics. London, 2016. En adelante se citará como WAUGH, E., *Brideshead Revisited,* seguido del número de página referenciada.

[6] STURRIDGE, C.; LYNDSAY-HOGG, M. *Brideshead Revisited.* Granada Television. 1981.

[7] JARROLD, J., *Brideshead Revisited*. BBC Films. 2008.

gran alcance conceptual y a su modelo de análisis paradigmático. En esta fase del estudio también serán incluidas las aportaciones inestimables de Martín Jiménez y de Rodríguez Pequeño[8].

A partir de este punto 2.3.6. de la tesis, la metodología cambia de la modalidad expositiva contrastiva a una metodología propositiva, en el que prima lo estructural y de este modo, manteniendo los presupuestos de la escuela de Albaladejo, será propuesta una ampliación de la teoría de los mundos posibles que recoja las claves articulatorias ética, estética y religiosa como categorías necesarias en la proyección de la estructura de orden general que articula el modelo de mundo. Estas categorías regulan las acciones y las interacciones de las personas entre sí y con el mundo habitado en la realidad objetiva, por lo que en la constitución de los mundos posibles ficcionales su presencia suficiente resolverá una recepción reconocible y significativa.

Para finalizar, siguiendo la metodología expuesta por Albaladejo en su teoría semántica de los mundos posibles y contando con la ampliación teórica recién aportada, se ofrece en 2.4. un modelo de análisis que se extiende en tres ejes: semántico, sintáctico y pragmático. El análisis consta de una segunda parte consistente en la comprobación de la presencia o ausencia de las categorías articulatorias ética, estética y religiosa en las transducciones de la novela a la serie y a la película homónimas.

La segunda parte de la tesis se abordará desde una perspectiva aplicada, y por tanto la metodología de análisis será la utilizada por Tomás Albaladejo y sus discípulos en el estudio de los mundos posibles. En ella será realizada una introducción del marco literario mediante la aproximación al autor y a la obra en cuestión, aportando las referencias necesarias para situarlos en su contexto socio-histórico y cultural; la relevancia de *Brideshead Revisited* en la bibliografía de Waugh y su recepción. A continuación, comenzará la fase de análisis propiamente dicho de la novela *Brideshead Revisited* intentando demostrar de qué forma las evidencias presentadas hasta el momento se cumplen en la práctica. Para ello utilizaremos el nuevo modelo de análisis, desplegando los tres ejes del estudio:

[8] Las obras de referencia de estos autores aparecen reseñadas en el epígrafe consignadas como fuentes primarias en la bibliografía.

El semántico, en 3.2., con la descripción de los mundos de personaje que configuran la estructura de conjunto referencial, en el plano de la extensión, en los que se han incluido como submundos de actitud de experiencia ética, estética y religiosa las categorías articulatorias recién incorporadas. Diecinueve mundos de personaje analizados mediante las proposiciones de valor lógico enumeradas a modo descriptivo, a los que les sigue la situación de la novela dentro del tipo de modelo de mundo correspondiente y la presentación de los mundos articulatorios globales.

El sintáctico, en 3.3., en el que se estudian las modificaciones que se activan mediante el mecanismo transformativo ordenador en la estructura macrosintáctica de transformación, en el plano de la intensión, y que afectan principalmente a la estructura temporal y al punto de vista. Se estudiarán por un lado, las dislocaciones cronológicas o anacronías y la distancia del narrador con el tiempo del relato y por otro, la postura de la voz narrativa. Para ello, se plantea un recorrido por el texto lineal en el que se destacarán los movimientos en el aspecto temporal y de perspectiva del narrador.

Y el pragmático, a lo largo de 3.4., donde se atenderá a las relaciones entre el autor, el lector, la obra y el contexto en el que se producen estas relaciones. La intencionalidad del autor, la justificación, la elección de la referencia, la importancia de los particulares posibles elegidos, y todo ello bajo un atento estudio de la literatura sobre la recepción y la crítica. Para finalizar este segmento del análisis, se realizará un ejercicio retórico con el motor metafórico de fondo. Para ello se identificarán diversas metáforas muy significativas y se intentará desentrañar su constitución y su funcionamiento en un ejercicio de interpretación en el que entran en juego la expresión presente y la expresión ausente de las mismas.

Para concluir la sección de la investigación que utiliza esta metodología aplicada, proponemos, en 3.5., la comparación de las realizaciones artísticas sucesoras de la novela *Brideshead Revisited,* tanto la serie como la película, con el original. Concretamente se tratará el concepto de transducción, así como el de transmodalización y será comprobada la presencia necesaria de los elementos constituyentes de los mundos globales articulatorios ético, estético y religioso en las manifestaciones televisiva y cinematográfica o las consecuencias de su ausencia. En este punto serán revisadas una a una la presencia, ausencia o modificación de todas y cada una de las proposiciones de valor lógico enumeradas en el eje semántico del análisis de la novela. La metodología

comparativa será la protagonista en este proceso, pues se intentará extraer conclusiones para poder interpretar la repercusión del resultado del contraanálisis de las tres obras.

1.4 Justificación de las fuentes

Como fuentes principales de la investigación tomaremos las obras de referencia de los autores que han sido mencionados hasta el momento, ya que son las aportaciones más relevantes en la materia explorada, pertenecen a investigadores de probado renombre en el objeto de estudio que nos ocupa, y a ellos y a sus obras remiten muchas aportaciones incluidas en la bibliografía secundaria.

No debemos olvidar que, como fuente primaria en la que se radican todos los estudios reseñados de los siglos XX y XXI, proponemos también como cabeza de lista la *Poética* de Aristóteles[9]. Y no solo como fuente de la que beben y a la que refieren muchos de los autores tratados, sino y, principalmente, como modelo de descripción de valores literarios tales como la mímesis, la verosimilitud, la catarsis o la imaginación.

Para trazar un recorrido coherente por las teorías literarias contemporáneas, hemos observado el desarrollo que se plantea desde dos obras guía: la de J. M. Pozuelo Yvancos *Poética de la ficción*[10]*,* de 2010, gracias a la cual el avance por las diferentes líneas de estudio del siglo XX en materia literaria ha sido muy esclarecedor; y junto a ella, la obra de A. Garrido Domínguez, *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*[11], de 2011, que estructura los diferentes postulados propuestos por los autores.

Por supuesto, han sido esenciales los estudios sobre ficcionalidad de autores como Hamburger, 1995[12]; Ricoeur, 2008; García Berrio, 1983; Albaladejo, 1992; Ryan, 1980; Genette, 1991; Searle, 1982; Schmidt, 1976 y 1980; Schaeffer, 2002. En materia de mímesis las obras de Platón, 2005; Cicerón, 2002; Longino, 2014; Auerbach, 1996;

---

[9] ARISTÓTELES, *Poética.*

[10] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción.* Síntesis. Madrid, 2010. En adelante se citará como POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción,* seguido del número de página referenciada.

[11] GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Iberoamericana Vervuert. Madrid, 2011. En adelante se citará como GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos,* seguido del número de página referenciada.

[12] Todas las obras mencionadas en este párrafo están convenientemente reseñadas en la bibliografía primaria y secundaria.

Derrida, 2008 y Tatarkiewicz, 1997. En lo relativo a la verosimilitud las obras de Eco, 1993; Rodríguez Pequeño, 1993; Doležel, 1997 o Martínez Bonati, 1983; y en cuanto a imaginación los tratados de Bachelard, 1997; Durand, 1982; García Berrio, 1985; Marías, 1984; Iser, 1997 y Granados, 2014. En este marco teórico resultan fundamentales también por su transversalidad en el tratamiento de diversos conceptos las obras de Pavel, 1986; Goodman, 1990; Riffaterre, 1979; Villanueva, 1992; Aguiar e Silva, 1996; Frege, 1969; Russell, 1974; Ingarden, 1931; Van Dijk, 1981 y Kristeva, 1967.

En la aproximación a la teoría de los mundos posibles, la investigación fundamental ha girado en torno a las obras de Albaladejo: *Teoría de los mundos posibles. Macroestructura narrativa*[13] y *Semántica de la narración: la ficción realista*[14], base fundamental de gran parte del presente estudio; la obra de Martín Jiménez: *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*[15]. De una ayuda inestimable en el eje sintáctico del análisis, la obra de Rodríguez Pequeño: *Géneros literarios y mundos posibles*[16]. Esencial en la clasificación de los tipos de mundos la obra de Pavel, una de las pioneras en la materia: *Fictional Worlds*[17]. De la obra de Doležel, *Heterocosmica*[18], hemos tomado no solo terminología, sino la fundamentación de la teoría de la transducción y gran parte de la evolución del concepto de mundos posibles. Aunque también hemos bebido en la obra

---

[13] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles. Macroestructura narrativa.* Universidad de Alicante. Alicante, 1998. En adelante se citará como ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles,* seguido del número de página referenciada.

[14] ALBALADEJO, T., *Semántica de la narración: la ficción realista*. Taurus. Madrid, 1991. En adelante se citará como ALBALADEJO, T., *Semántica de la narración: la ficción realista,* seguido del número de página referenciada.

[15] MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Tiempo e imaginación en el texto narrativo.* Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones. Valladolid, 1993. En adelante se citará como MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Tiempo e imaginación en el texto narrativo,* seguido del número de página referenciada.

[16] RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. J., *Géneros literarios y mundos posibles.* Eneida. Madrid, 2008.

[17] PAVEL, T., *Fictional Worlds.* Harvard University Press. Cambridge, 1986. En adelante se citará como PAVEL, T., *Fictional Worlds,* seguido del número de página referenciada.

[18] DOLEŽEL, L., *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds.* Johns Hopkins University Press. Baltimore, 1998. En adelante se citará como DOLEŽEL, L., *Heterocosmica,* seguido del número de página referenciada. En caso de citas directas, se ofrece la traducción en nota a pie de página, tomada de DOLEŽEL, L., *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles.* Traducción F. Rodríguez. Arco Libros. Madrid, 1998. Dicha traducción se referencia en adelante como DOLEŽEL, L., *Heterocósmica,* seguida del número de página mencionada.

de Ryan, *Possible Worlds. Artificial Intelligence and Narrative Theory*[19], y su novedoso planteamiento sobre la teoría de los mundos posibles y sus aplicaciones a otras formas de representación; así como en la obra de García Noblejas, *Comunicación y mundos posibles*[20].

En la segunda parte de la investigación, en el ámbito de análisis, nos han ayudado en gran medida a trazar las líneas del análisis pragmático, sintáctico y transductivo las obras de Chico Rico, con su *Pragmática y construcción literaria*[21]; Lejeune, con su *Pacto autobiográfico y otros estudios*[22]; y Gómez Alonso, con su clarificador artículo "Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural"[23].

Para la muestras del estudio se ha utilizado la novela de Evelyn Waugh, en la edición de 1960, *Brideshead Revisited*[24]; así como el resto de su bibliografía, destacando sus obras autobiográficas *A Little Learning. The First Volume of an Autobiography*[25]; *The Diaries of Evelyn Waugh*[26] y *The Letters of Evelyn Waugh*[27].

Por otro lado, diversas obras acerca del autor y de su producción que serán consideradas como aparato crítico y que incluiremos en la bibliografía secundaria, nos han acercado a

---

[19] RYAN, M. L., *Possible Worlds. Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana University Press. Bloomington, 1991.

[20] GARCÍA-NOBLEJAS, J. J., *Comunicación y mundos posibles*. EUNSA. Universidad de Navarra. Pamplona, 1996.

[21] CHICO RICO, F., *Pragmática y construcción literaria.* Secretariado de publicaciones. Universidad de Alicante. Alicante, 1988.

[22] LEJEUNE, P., *El pacto autobiográfico y otros estudios.* Traducción A. Torrent. Megazul-Endymion. Madrid, 1994. En adelante se citará como LEJEUNE, P., *El pacto autobiográfico*, seguido del número de página referenciada.

[23] GÓMEZ ALONSO, J. C., "Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 1. 2017. En adelante se citará como GÓMEZ ALONSO, J. C., "Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural", seguido del número de página referenciada.

[24] WAUGH, E., *Brideshead Revisited*.

[25] WAUGH, E., *A Little Learning. The First Volume of an Autobiography.* Penguin Books. London, 1984.

[26] WAUGH, E., *The Diaries of Evelyn Waugh.* Phoenix non-fiction diaries. London, 2009.

[27] WAUGH, E., *The Letters of Evelyn Waugh*, ed. Mark Amory. Weidenfeld & Nicolson. London, 1980.

la figura del escritor británico y a los momentos más reseñables de su vida en relación con la obra de la que nos ocuparemos en el análisis, entre ellas los grandes estudios de sus biógrafos y críticos literarios Brennan, *Evelyn Waugh. Fictions, Faith and Family*[28]; Patey, *The Life of Evelyn Waugh. A Critical Biography*[29]; Stannard, *Evelyn Waugh. The Early Years 1903-1939*[30]; Sykes, *Evelyn Waugh. A Biography*[31] y Villar Flor, *Personajes y caracterización en las novelas de Evelyn Waugh*[32]*;* a los que unimos el reciente estudio de Byrne, *Mad World. Evelyn Waugh and the Secrets of Brideshead*[33].

En el análisis comparativo de la novela con la serie de televisión[34] y la película cinematográfica[35], se tomarán como referencia los originales de ambas en su versión de DVD.

1.5 Estado de la cuestión

En este apartado se presentará una somera aproximación al concepto de mundos posibles y a los principales teóricos que lo desarrollan en su vertiente ficcional literaria lo que se conoce como la teoría de los mundos posibles, ya que todo el cuerpo teórico que lo sustenta será debidamente detallado en el marco teórico, abordado en el primer capítulo

---

[28] BRENNAN, M. G., *Evelyn Waugh. Fictions, Faith and Family*. Bloomsbury. London, 2013.

[29] PATEY, D. L., *The Life of Evelyn Waugh. A Critical Biography.* Blackwell. Oxford, 1998. En adelante se citará como PATEY, D. L., *The Life of Evelyn Waugh*, seguido del número de página referenciada.

[30] STANNARD, M., *Evelyn Waugh. The Early Years 1903-1939.* J. M. Dent & Sons Ltd. London, 1986.

[31] SYKES, C., *Evelyn Waugh, A Biography*. Penguin Books. Harmondsworth, 1977. En adelante se citará como SYKES, C., *Evelyn Waugh, A Biography*, seguido del número de página referenciada.

[32] VILLAR FLOR, C., *Personajes y caracterización en las novelas de Evelyn Waugh*. Universidad de la Rioja. Servicio de publicaciones. Logroño, 2011. En adelante se citará como VILLAR FLOR, C., *Personajes y caracterización en las novelas de Evelyn Waugh*, seguido del número de página referenciada.

[33] BYRNE, P., *Mad World. Evelyn Waugh and the Secrets of Brideshead*. Harper Press. London, 2010. En adelante se citará como BYRNE, P., *Mad World,* seguido del número de página referenciada.

[34] STURRIDGE, C.; LYNDSAY-HOGG, M. *Brideshead Revisited.* Granada Television. 1981.

[35] JARROLD, J., *Brideshead Revisited*. BBC Films. 2008.

de este estudio. También aquí se realizará un acercamiento a la situación en la que se encuentran los estudios sobre sobre Evelyn Waugh y su obra.

El tema de la ficcionalidad y su semántica, concretado en el objeto de estudio de la teoría de los mundos posibles, ha sido tratado dentro de los estudios sobre la narración en el último cuarto del pasado siglo XX de forma muy exhaustiva desde los departamentos de Literatura Comparada de diversas universidades europeas y americanas. Notables son los trabajos en ese campo de autores como el profesor Tomás Albaladejo Mayordomo, de la Universidad Autónoma de Madrid, uno de los principales teóricos en este campo; y sus discípulos Alfonso Martín Jiménez, de la Universidad de Valladolid y Francisco Javier Rodríguez Pequeño, de la Universidad Autónoma de Madrid. En América encontramos a Lubomír Doležel y cuya obra, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*[36]*,* realiza un exhaustivo recorrido por las diferentes corrientes teóricas del campo de la representación, desde Leibniz a Russell, pasando por Frege o Auerbach.

Los antecedentes al valor actual del concepto de mundos posibles, los encontramos en el siglo XVIII, momento en el que acontece una gran revolución del pensamiento entre los intelectuales y los recién bautizados como estetas que sería el origen de las nuevas teorías de los mundos posibles. Esta nueva propuesta procede del filósofo racionalista Leibniz que introdujo por primera vez esta noción en su *Teodicea*[37], de 1710. Según Leibniz, los mundos posibles existen en la mente divina y corresponden a las distintos modos en los que el mundo real podría haber sido creado. Concluye el alemán que, dado que la benevolencia de Dios es infinita, dicho mundo ha de ser el más perfecto de todos los posibles. La nueva teoría estética, derivada de esta novedosa propuesta, afirma que la ficción literaria plasma mundos posibles que en ningún caso pertenecen a lo real efectivo. Dicha teoría dispone un elenco de mundos imaginarios, posibles y alternativos a la realidad. Así, las ficciones literarias narran lo que acontece en alguno de estos mundos

---

[36] DOLEŽEL, L., *Heterocosmica*.

[37] LEIBNIZ, G. W., *Ensayos de Teodicea: Sobre la bondad de Dios, la libertad del hombre y el origen del mal.* Ed. bilingüe. Traducción de E. Romerales. Abada Editores. Madrid, 2015.

posibles. Los suizos Breitinger y Bodmer[38], y el alemán Baumgarten[39] integrarán definitivamente en la teoría literaria la noción de mundo posible[40].

El concepto de mundos posibles como marco para una teoría de la ficcionalidad emerge en el siglo XX, en la década de los 60 con un ensayo de Kripke[41] en el que se propone una estructura modelo para la lógica modal interpretada en términos de los mundos posibles, pero sin hacer referencia a los postulados de Leibniz. Unos años más adelante, sin embargo, en los trabajos de Mates[42] y Kalinowski[43], que afirman que el universo del discurso no se limita al mundo real efectivo sino que se extiende sobre incontables mundos posibles que no están en la realidad, reaparecerán las raíces leibnizianas[44].

No obstante, son muchas y muy diversas las definiciones de mundo posible que se nos han ofrecido en el transcurso de los últimos siglos. Según Kirkham: "un mundo posible es una entidad hipotética postulada como una ayuda para estudiar y hablar sobre las diversas maneras en las que el universo podría haber sido diferente de lo que es. Un mundo posible es un universo completo que difiere de una manera u otra del universo real"[45].

En España, y concretando en los mundos posibles ficcionales literarios, Tomás Albaladejo aparece como uno de los pioneros en el desarrollo de estas teorías a nivel

---

[38] BODMER, J. J.; BREITINGER, J. J., *Schriften zur Literatur*. Herausgegeben, Reclam Verlag. Stuttgart, 1980. 83–204.

[39] BAUMGARTEN, A. G., *Meditationes philosofhicae de Nonnullis ad poema pertinentibus.* Kessinger Publishing. Whitefish, 2010.

[40] MORAL PADRONES, E., "Ficcionalidad, mundos posibles y sueños". *Castilla. Estudios de Literatura. 24.* 1999. 129-144. 130-131.

[41] KRIPKE, S., "Semantical Considerations on Modal Logic". *Acta Philosophica Fennica.* 16. 1963. 83-94.

[42] MATES. B., "Leibniz on Possible Worlds", *Logic, Methodology, and Philosophy of Science,* vol. 3. 1968. 507-529.

[43] KALINOWSKI, G., *Sémiotique et philosophie.* Hadeès-Benjamins. Paris, 1985.

[44] DOLEŽEL, L., *Heterocosmica.*

[45] KIRKHAM, R., *Theories of Truth: A Critical Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

mundial y ya en 1986 publica su *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*[46], donde recupera el concepto de mundos posibles de Leibniz y Baumgarten, para quienes los mundos maravillosos y alejados de la realidad son creaciones poéticas legítimas.

Tomás Albaladejo sigue la distinción de Baumgarten entre ficciones verdaderas y ficciones absolutas y, dentro de estas últimas, diferencia entre heterocósmicas y utópicas como grados de relación entre la realidad y la creación poética. Desde este presupuesto parte de la idea de mundo posible como "construcción semántica consistente en la serie de inclusiones que rigen el referente representado por un texto" y distingue, al igual que Baumgarten, tres tipos de modelo de mundo: el mundo de lo verdadero, el mundo de lo ficcional verosímil y el mundo de lo ficcional inverosímil.

Durante las últimas décadas del siglo XX, el modelo de mundos posibles que había desarrollado Kripke como estructura modelo para la lógica modal se extiende más allá de este objeto de estudio, recopilando problemas tradicionales planteados por la filosofía, para terminar convirtiéndose en un modelo interdisciplinario que ofrece nueva luz en el ámbito teórico de las ciencias naturales, sociales y en las humanidades.

En 1986, coincidiendo con la publicación de la obra de Albaladejo, ve la luz la obra de otro de los autores que más han contribuido a la teoría de los mundos posibles: *Fictional Worlds*[47], de Thomas Pavel, de la Universidad de Chicago, una recopilación de sus estudios preliminares sobre la materia.

En 1992, Lubomír Doležel recopila gran parte de estos estudios y los vierte en su obra *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*[48], en lo que supone un intento de sistematización de diferentes corrientes metodológicas y de distintos puntos de vista del estudio de los mundos posibles como vehículo teórico literario.

---

[46] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.*

[47] PAVEL, T., *Fictional Worlds.*

[48] DOLEŽEL, L., *Heterocosmica.*

La canadiense Marie-Laure Ryan ha dedicado su investigación de las últimas décadas a la elaboración de un corpus analítico aplicable no solo a géneros literarios como la ciencia ficción, sino también a creaciones artísticas diversas como el cine, la televisión, los videojuegos y las producciones transmedia. Sus principales aportaciones se encuentran en obras como *Possible Worlds. Artificial Intelligence and Narrative Theory*[49].

En 1996, J. J. García-Noblejas publica un estudio consistente en una aplicación muy personal de la teoría de los mundos posibles en los medios de comunicación titulada *Comunicación y mundos posibles*[50].

Y ya en el siglo XXI, encontramos la obra de Javier Rodríguez Pequeño que propone una revisión actualizada de la clasificación de los géneros literarios y de la descripción y aplicación de la teoría de los mundos posibles a dichos géneros y subgéneros con su obra *Géneros literarios y mundos posibles*[51]. Para ello añade un cuarto tipo de modelo de mundo a los tres propuestos por su maestro en la obra que acabamos de citar, en la estela de los planteados por Baumgarten. Este nuevo modelo de mundo se refiere al de lo ficcional no mimético (fantástico) verosímil, que introduce Rodríguez Pequeño entre los modelos de mundo ficcional verosímil y ficcional no verosímil planteados por su maestro. No solo varía su carácter de inverosímil a verosímil, sino que la novedad es la introducción del rasgo +/- mimético.

Muy interesantes son también en este campo las aportaciones de Alfonso Martín Jiménez, concretamente al estudio temporal desde el prisma de la teoría de los mundos posibles en su obra *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*[52] y en *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*[53]*,* donde se centra en las situaciones en las que el pacto ficcional

---

[49] RYAN, M. L., *Possible Worlds. Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana University Press. Bloomington 1991.

[50] GARCÍA-NOBLEJAS, J. J., *Comunicación y mundos posibles*. EUNSA. Universidad de Navarra. Pamplona 1996. Prólogo.

[51] RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. J., *Géneros literarios y mundos posibles.* Eneida. Madrid 2008.

[52] MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Tiempo e imaginación en el texto narrativo.*

[53] MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*. Peter Lang. Berna, 2015.

entre lector y creador son subvertidas en los llamados procesos metalépticos y desembocan en lo que él denomina mundos imposibles.

En la actualidad, el estudio de las teorías de los mundos posibles ha centrado su interés en la narración de ficción en soportes distintos al literario, como los videojuegos, los desarrollos de la inteligencia artificial, internet, o la interactividad de múltiples receptores, entre otros. Destacable es el trabajo en España de Antonio Planells y Manuel Asensi, así como fuera de nuestras fronteras el llevado a cabo por autores como Jan Alber, 2016; Alice Bell, 2010 y 2016; Phillip Bricker, 2008; Warren Buckland, 2004; Daniel Dohrn, 2009; Bohumil Fořt, 2016; Françoise Lavocat, 2010; Elizabeth Swift, 2016; Nele Uhl, 2013; Jan Van Looy, 2005; Salome Voegelin, 2014 o Mak Wolf, 2012, entre los más recientes.

Sobre los estudios acerca de Evelyn Waugh en general y su obra *Brideshead Revisited* en particular, en España destaca el profesor Carlos Villar Flor, de la Universidad de la Rioja, con su tesis titulada *La caracterización como producto y como proceso en las novelas de Evelyn Waugh*[54], de 1995, y la publicación del libro sucesor de esta: *Personaje y caracterización en las novelas de Evelyn Waugh*[55], en la que realiza un estudio pormenorizado de las técnicas y recursos literarios usados por Waugh en el ámbito de la descripción y presentación de sus personajes. En el campo académico, Villar Flor es considerado en nuestro país como el mayor experto en el autor inglés y ha traducido y realizado la edición crítica de la trilogía *Sword of Honour*[56], y de las novelas *Scott King's Modern Europe*[57] y *Put More Flags*[58]. En el ámbito académico español no hay muchos más desarrollos, salvo la tesis de Gonzalo Barriga, de 2016 titulada *Los personajes*

---

[54] VILLAR FLOR, C., *La caracterización como producto y como proceso en las novelas de Evelyn Waugh*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, 1995.

[55] VILLAR FLOR, C., *Personajes y caracterización en las novelas de Evelyn Waugh*.

[56] WAUGH, E., *Hombres en armas*. Trad. Carlos Villar Flor. Cátedra. Madrid, 2003; *Oficiales y caballeros*. Trad. Carlos Villar Flor. Cátedra. Madrid, 2010; y *Rendición incondicional*. Trad. Carlos Villar Flor. Cátedra. Madrid, 2011.

[57] WAUGH, E., *Neutralia. La Europa moderna de Scott-King*. Trad. Carlos Villar Flor. Menoscuatro. Palencia, 2009.

[58] WAUGH, E., *Izad más banderas*. Trad. Carlos Villar Flor. RBA. Barcelona, 2012.

religiosos en la novela de Evelyn Waugh[59], en la que se analizan los personajes de la obra wauviana que han consagrado su vida a la religión, y la más reciente de Zimbroianu, de 2018 titulada *The Reception of Evelyn Waugh in Spain and Rumania*[60], en la que se realiza una comparación entre la recepción de la obra de Waugh en España y Rumanía.

Sí hallamos, sin embargo, numerosos estudios en el ámbito académico anglosajón, como la tesis de Máster de L. R. Brown: *Evelyn Waugh: The Development of a Novelist*, de 1966; la de J. E. Neff: *Character Development in the Novels of Evelyn Waugh*, de 1972; y la de M. A. Bottley: *The Role of the Artist in the Work of Evelyn Waugh*, de 1983. En cuanto a tesis doctorales, nos encontramos con la de N. Milthorpe: *Systems of Order: The Satirical Novels of Evelyn Waugh*, de 2009; o la de A. Reeve-Tucker: *Evelyn Waugh, Graham Greene, and Catholicism: 1928-1939*, de 2012. Los asuntos tratados de manera mayoritaria en estos trabajos son la cuestión de la caracterización de los personajes llevada a cabo por el autor, y el estilo satírico presente en gran parte de al obra de Waugh.

Fuera del ámbito académico, mucho se ha escrito sobre el autor en el campo biográfico: las ya citadas obras de Brennan, Hastings, Patey, Stannard y Sykes; a las que hay que añadir las de Hollis, 1954; Stopp, 1958; Donaldson, 1968; Pryce-Jones, 1973; StJohn, 1973; Carew,1974; Carpenter, 1989; Greenidge,1994; y la de su propio hermano, Alec Waugh: *My Brother Evelyn and Other Profiles,* escrita un año después de la muerte de Evelyn Waugh, en 1967.

En cuanto a las monografías críticas podemos citar numerosas obras cuyos títulos serán reseñados convenientemente en el capítulo de la bibliografía secundaria: entre ellas, las de Beaty, 1992; Blayac, 1990; Bradbury, 1964; Carens, 1966 y 1987; Cook, 1971; Crabbe, 1988; Davis, 1969, 1972, 1981, 1986, 1989 y 1990; De Vitis, 1956; Doyle, 1969; Gale, 1990; Garnett, 1990; Heath, 1982; Kolek, 1985; Lane, 1981; Littlewood, 1983; Lodge, 1971; Machon, 1975; McCartney, 1987; McDonnell, 1986; Morriss, 1984; Myers, 1991; Phillips, 1975 y Stannard, 1984.

---

[59] BARRIGA, G., *Los personajes religiosos en la novela de Evelyn Waugh.* Tesis doctoral. Universidad Alfonso X El Sabio, 2016.

[60] ZIMBROIANU, C., *The Reception of Evelyn Waugh in Spain and Rumania.* Tesis doctoral. Universidad de Alcalá de Henares, 2018.

Los libros de historia literaria con capítulo dedicado a Evelyn Waugh: entre ellos los de Cunningham, 1988; Eagleton, 1970; Epstein, 1989; Greene, 1980; Gorra, 1990; Greenblatt, 1965; Johnstone, 1982; Hall, 1966; Horsley, 1990; Karl, 1962; Linklater, 1947; Markovic, 1970; O'Donnell, 1952; Pritchett, 1980; Powell, 1978; Quennell, 1980; Reinhardt, 1969; Seymour-Smith, 1973; Spender, 1953 y Wilson, 1950.

Estas referencias, tomadas en algunos casos de recopilaciones bibliográficas más o menos recientes, se centran mayoritariamente, al igual que los trabajos académicos, en la técnica de caracterización de los personajes llevada a cabo por Waugh, en la vertiente satírica de gran parte de sus obras, y en la importancia del autor como exponente del catolicismo en la literatura inglesa de postguerra. Este último asunto es, en ocasiones, tratado de manera diametralmente opuesta si se tiene en cuenta la confesión del autor del estudio en cuestión. A todas estas publicaciones hay que añadir una cantidad importante de artículos académicos que serán referenciados, junto a las reseñas anteriores en la bibliografía secundaria.

Hasta aquí la revisión del estado de la cuestión, centrada principalmente en torno a las teorías literarias sobre los mundos posibles y al estudio de Evelyn Waugh y su obra, y que cierra a su vez la introducción a la tesis. Introducción en la que hemos presentado argumentos que justifican la pertinencia del tema de esta investigación y su originalidad; hemos ajustado el objeto de estudio; planteado las cuestiones, y a partir de ellas, las hipótesis y los objetivos que nos permitirán avanzar en el estudio y la consiguiente dilucidación de dichas cuestiones. Han sido expuestos la metodología y el itinerario que van a ser aplicados en el transcurrir de la tarea investigadora; así como el estado de la cuestión estudiada que aporta a su vez las principales fuentes en las que beberemos para alcanzar, después de culminado el trabajo, los objetivos que nos proponemos con la realización de esta tesis.

2 DESARROLLO TEÓRICO

A lo largo de la historia, la cuestión de la representación lingüística del mundo ha sido una de las más fecundas materias de estudio, componiendo un corpus teórico de inmensa magnitud. Ciñéndonos exclusivamente a la tradición occidental, podemos remontarnos a la Grecia clásica donde encontramos las primeras reflexiones sobre la materia y, entre ellas, la obra sistemática originaria de la disciplina que se vino a llamar en su primer desarrollo *Poética* y que debemos a Aristóteles.

A través de los siglos, dicha teoría literaria se ha modificado, replanteado y en muchas ocasiones, incluso refutado; pero su esencia sigue siendo la que mueve a cualquier estudioso de las teorías de la representación a aportar nuevas ideas o puntos de vista. La literatura ha evolucionado desde las manifestaciones clásicas en muchos aspectos y han surgido nuevas formas de representación de la realidad, en las que la lengua natural no es el vehículo exclusivo para plasmar dicha referencia. Incluso el concepto de realidad se ha ensanchado, no solo desde una perspectiva epistemológica, sino desde la propia formulación del concepto en sí y desde los parámetros que dicho concepto abarca.

Durante el romanticismo las cuestiones relacionadas con la naturaleza de la creación artística y ficcional cobran de nuevo importancia al entrar en juego elementos irracionales de las facultades humanas como la imaginación. Pensadores como Hegel, Schelling o Kant sientan los pilares de nuevos desarrollos filosóficos que otorgan especial relevancia a la subjetividad en las actividades poéticas y a la primacía antropológica de la que disfrutan en estas nuevas consideraciones las manifestaciones simbólicas.

Durante el siglo XX, distintas corrientes filosóficas y lingüísticas se han aplicado a fondo en un intento de profundizar en los misterios del lenguaje humano como medio para entender, representar y codificar el mundo. La evolución de dichos estudios ha pasado tanto por valorar el concepto de signo lingüístico, que representa mentalmente el mundo y su realización verbal, gracias a la semiótica, como por ampliar el espectro de mundos representados, gracias, en este caso, a la teoría de los mundos posibles. La nutrida producción de estudios sobre la materia ficcional corre pareja al desbordante incremento de obras de ficción en sus múltiples manifestaciones de los últimos tiempos.

Tras la revolución producida por la filosofía analítica y el Círculo de Viena, ya en las últimas décadas del siglo XX, tanto la semiótica como la teoría de mundos posibles

confluyen como modelo teórico-crítico aplicado a la literatura de la mano de autores como Petöfi, Eco, Pavel, Doležel, Ryan o Albaladejo. El potencial teórico-conceptual que proponen estos estudios y la posibilidad de aplicación a los nuevos medios de expresión en los que la lengua natural no es el único vehículo de transmisión ficcional nos llevan a proponer una revisión actualizada de la teoría de mundos posibles. En dicha revisión, plasmaremos los avances más significativos e incorporaremos las estructuras necesarias para que la teoría de los mundos posibles pueda adaptarse a las formas actuales de expresión del campo objeto de análisis.

Con el resultado de la revisión actualizada de la teoría de mundos posibles en su ámbito crítico se podrá, no solamente analizar los modelos de mundo literarios, sino los que presentan disciplinas como la publicidad, el cine o los videojuegos, y profundizar en los componentes de la macroestructura que los hacen verosímiles y significativos para los receptores. El fruto será muy beneficioso, no exclusivamente en el ámbito de la crítica, sino también como propuesta de modelos para la creación de nuevos textos y formas de expresión ficcional no privativas del lenguaje natural. Sus aplicaciones pueden tener un largo recorrido y ser ofrecidas tanto como modelo pedagógico de las disciplinas universitarias afines a este objeto de estudio, como a creativos y autores.

2.1 Aproximación a las teorías de la ficcionalidad contemporáneas

Uno de los principales asuntos a debate entre las distintas teorías literarias es el estatuto de la ficcionalidad. Muchos son los desarrollos teóricos en este sentido en las últimas décadas, tanto es así que las distintas corrientes estilísticas se han acercado al tema con mayor o menor interés y fortuna y han puesto a nuestra disposición diferentes herramientas para el análisis que oscilan entre la consideración del texto lineal como única variable y entre el ámbito puramente pragmático de recepción. Este hecho propone hermenéuticas dispares y puede parecer que en algún momento defienden aspectos totalmente contrarios. Desde la dicotomía en la consideración de la ficcionalidad como un componente exclusivo de la creación literaria o como eje absoluto de la literariedad, hasta la discusión sobre si la literatura se agota en los dominios de la ficción o, por el contrario, esta desborda los cauces textuales e impregna todos los ámbitos de representación se encuentran algunas de las cuestiones que se han de tener en cuenta en esta primera aproximación.

La heterogeneidad en el acercamiento al concepto de lo ficcional no se limita al aspecto temático del problema que plantea la ficción en las teorías contemporáneas, sino también a la consideración epistemológica del asunto, en cuanto que afecta al conjunto de los desarrollos teóricos del momento[61]. No obstante, si se seleccionan exclusivamente las obras de las últimas décadas de autores que proceden de los ámbitos teórico-literarios, dejando de lado otras propuestas como, por ejemplo, las de la filosofía analítica, se distinguen diversos puntos de vista sobre la cuestión de la ficción; como el problema ético de Booth[62], posicionado en la interpretación; el problema lógico de Eco[63], centrado en los mundos posibles; el problema de la presentación de la construcción de la realidad de Riffaterre[64], acotado a la novela realista; o el de los actos de habla en la ficción, de Genette[65].

La lógica, la semántica filosófica y la pragmática han descubierto en la ficción literaria numerosos campos de análisis y de teorías que abren paso a distintas perspectivas difíciles de sistematizar[66]. El debate filosófico-literario se centra en diversos enfoques entre los que destacan el estatuto de realidad de la ficción, tanto en el plano ontológico y semántico, como en el pragmático; en el valor de verdad dentro del marco literario; en las relaciones entre mundo real y mundo ficcional; y en la noción de mundo posible[67]. Tanto la teoría de la literatura como la filosofía han mantenido un flujo de ideas continuado y han realizado distintas reflexiones conjuntas, algunas de ellas con publicaciones periódicas dedicadas al análisis de la noción de ficción, como las de Pavel-Woods[68] o las de Ihwe-

---

[61] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción.* 63.

[62] BOOTH, W., *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. University of California Press. Barkeley, 1990.

[63] ECO, U., *Los límites de la interpretación.* Traducción H. Lozano Miralles. Lumen. Barcelona, 1992.

[64] RIFFATERRE, M., *Fictional True*. The John Hopkins University Press. Baltimore, 1990.

[65] GENETTE, G., *Fiction et diction*. Seuil. Paris, 1991.

[66] GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la Literatura. Construcción del significado poético*. Cátedra. Madrid, 1989. 436.

[67] GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Teorías de la ficción literaria.* Arco Libros. Madrid, 1997. 13 y ss. En adelante se citará como GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Teorías de la ficción literaria.* Traducción de A. Garrido, seguido del número de la página referenciada.

[68] PAVEL, T. G., "Fiction and the Casual Theory of Names". *Poetics. 8*. 1979. 1

Rieser[69]. En el ámbito de la teoría literaria, aparte de los mencionados anteriormente, cabría añadir a autores que destacan por su contribución como Hamburger, Ricoeur, Doležel, Pavel, Goodman, Schmidt, Ryan, Martínez Bonati, García Berrio, Albaladejo o Villanueva y de los cuales se irán desgranando sus aportaciones a lo largo de este capítulo.

Para seguir un criterio claro nos acercaremos a las teorías de la ficcionalidad desde los distintos puntos de vista o abordajes que sobre la cuestión principal se fueron proponiendo. No debemos pensar en una enumeración cronológica de dichos planteamientos, ya que muchos se superponen en el tiempo. Sí se podría hablar de un comienzo común que situaremos en las nociones semióticas que señala la filosofía del lenguaje o filosofía analítica y que surte de elementos desde el campo de la lógica a los distintos desarrollos teóricos que tratan el concepto de ficción. A este primer abordaje lo llamaremos ontológico.

Continuaremos con el paradigma semántico que hace referencia a la naturaleza de los objetos ficcionales y al ámbito donde interactúan y que se conoce como mundos ficcionales. Esta perspectiva semántica se ocupa del funcionamiento de dichos mundos y, sobre todo, de la relación que mantienen con la realidad y los modos de acceder a ellos. A este modelo de estudio dedicaremos gran parte de nuestra investigación por considerarlo el más rico y fructífero y el que propone un análisis más adecuado a nuestra exploración.

Cercana a la aproximación ontológica, podemos situar la perspectiva pragmática que, sirviéndose de la teoría de los actos de habla, estudia la literatura y la ficción como un acto de habla poético en el que destaca el estudio de los participantes en el hecho comunicativo. La crítica de los actos de haba es válida para explicar la comunicación literaria, pero no es suficiente para fundamentar la ficcionalidad en la convención pragmática.

Por otro lado, la visión constructivista indica que los mundos de ficción afirma que no es necesario un material previo que proceda de la realidad y del que se pueda considerar

---

[69] IHWE, J. Y RIESER, H., "Normative and Descriptive Theory of Fiction: Some Contemporary Issues". *Poetics. 8.* 1979. 63-84.

copia ninguno de los elementos que conforman los mundos ficcionales, los mundos de ficción son realidades construidas, no descritas[70].

El punto de vista estético de la recepción tiene bastante en común con el hermenéutico, ya que en ambos casos el receptor es el protagonista activo de la descodificación del mundo novedoso que el texto literario ofrece, no solo con lo que el lector aporta de sí mismo al mundo, sino con su labor de compleción de huecos y de búsqueda de las preguntas a las que el texto ofrece respuesta[71]. El enfoque propio de la poética de la imaginación, o psicocrítica, muestra la relevancia de la imaginación y de la fantasía como catalizadores de la expresión de imágenes y símbolos que ponen de manifiesto el mundo interior, subyacente del autor y engarza el imaginario cultural con lo más profundo del psiquismo humano.

La Nueva Ficción[72] avanza en la posición de analizar elementos ficcionales en la vida cotidiana más allá de los constructos literarios, prestando atención a lo virtual en ámbitos no ficcionales de por sí, como la medicina, la economía o la educación, ya que considera que la virtualidad es una parte de lo que consideramos la totalidad de la realidad. El enfoque de la poética cognitiva mantiene que la narración se ha de considerar como una estructura mental, puesto que pensamos y ordenamos la experiencia de manera racional y narrativa[73]. No podemos olvidar el tradicional planteamiento mimético que recoge toda la tradición de la poética clásica y se cuestiona las relaciones de similitud o dependencia existentes entre los productos de la actividad artística y la realidad efectiva.

2.1.1 La filosofía analítica y los lógicos

Como hemos indicado, uno de los principales escollos de los últimos tiempos se plantea en el intento de dirimir el estatuto ficcional desde propuestas metafísicas de verdad/realidad, antes que desde la propia naturaleza retórica que el desarrollo literario conforma de la realidad. Si eludimos consensos seculares alcanzados gracias al concepto de verosimilitud poética aristotélica y vencemos el peso del análisis del lado de la filosofía

---

[70] GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. 60.

[71] *Ibid*., 60.

[72] *Ibid*., 60.

[73] *Ibid.,* 60-61.

analítica y sus consideraciones lógicas de verdad/no verdad de la realidad efectiva, nos acercaremos más a la perspectiva platónica de la literatura como mímesis, y así, como pura imitación y juego de artificio. Estos cuestionamientos proceden principalmente de los novedosos puntos de vista que fueron desarrollados por la filosofía analítica, en las primeras décadas del siglo XX y que podemos señalar como el comienzo de la hiperespecialización en términos ficcionales de las teorías literarias, aunque algunas dudas al respecto de la capacidad de la representabilidad son rastreables a lo largo de toda la modernidad, como veremos en el capítulo dedicado a la evolución del concepto de mímesis.

Una vez centrado el origen de tales disquisiciones en la filosofía analítica, que sitúa la discusión teórica literaria en el ámbito de las ciencias experimentales y es el detonante de la autoexigencia de cientificidad para la investigación de las relaciones entre lenguaje y realidad[74], nos aproximaremos a ella, señalando que esta basó sus estudios en cuestiones planteadas por la lógica modal. Los más destacados pensadores de esta corriente son Frege, 1969[75]; Russell, 1974[76]; Strawson, 1964[77]; Meinong, 1960[78]; Parsons, 1980[79] o Woods, 1974[80]. La filosofía analítica asume el modelo de conocimiento de las ciencias empíricas como método propio, por el cual la aproximación a cualquier producto de la imaginación, como pudiera ser la literatura, no posee un sostén lógico debido a que los conceptos lingüísticos que configuran dicho desarrollo predican objetos virtualmente inexistentes. Lo puramente imaginado requiere de un uso especial del lenguaje que se

---

[74] DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., "Teoría de la literatura y filosofía analítica". *Anthropos, n. 129.* 1992. 47-49.

[75] FREGE, G., "Über Sinn und Bedeutung", *Funktion Begriff, Bedeutung; Fünf logische Studien,* 3 ed. [1892]. G. Patzig (edit.). Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1969. 40-65.

[76] RUSSELL, B., "On Denoting". F. Zabeeh, E. D. Klemke, and A. Jacobson (edits.). *Readings in Semantics.* University of Illinois Press. Urbana-Chicago-London, 1974. 141-158.

[77] STRAWSON, P. F., "Identifying Reference and Truth-Value". *Theoria,* XXX. 1964. 96-118.

[78] MEINONG, A., "On the Theory of Objects". Chisholm, R.M. (ed.), *Realism and the Background of Phenomenology*. Free Press. New York, 1960. 76-117.

[79] PARSONS, T., *Nonexisting Objects.* Yale University Press. New Haven, 1980.

[80] WOODS, J., *The Logic of Fiction, Philosophical Sounding of Deviant Logic*. Mouton. Den Haag/Paris, 1974.

aleja de la función lógica de comunicar la referencia y que, *sensu estricto*, ha de ser el objeto de estudio del que se ocupa una ciencia fundamentada en métodos lógicos[81].

Frege afirma que el único lenguaje que puede adquirir el estatus de verdad, desde un punto de vista lógico, es el lenguaje que tiene una denotación (*Bedeutung*) en la realidad efectiva: es decir, un enunciado se relaciona con el valor de verdad que posee en la adecuación con objetos, conjuntos y relaciones de cosas existentes empíricamente, mientras que los enunciados no referenciales, o poéticos, no poseen denotación y por tanto tampoco valor de verdad. No son verdaderos o falsos, sino imágenes privadas de referencialidad[82]. Aquí se encuentra el origen teórico de la consideración problemática de la ficción en la filosofía analítica, heredada después por los tratadistas de los actos de habla, para los que esta posición fregeana que sitúa en un lugar neutro el lenguaje poético, es la clave de la cuestión.

Autores como Russell o Strawson, y a los que Pavel denomina "segregacionismo clásico"[83], fueron muy radicales en este aspecto y tomando como punto de partida la noción semántica del lenguaje poético de Frege, rechazan cualquier asunción ontológica de los objetos no existentes. Russell determina que cualquier afirmación sobre dichos objetos inexistentes es falsa desde un planteamiento lógico. Para Russell, la existencia solo puede ser un predicado de los seres que habitan los universos de la realidad y los enunciados que hablan sobre objetos de ficción han de ser excluidos de los límites del discurso de verdad, ya que se refieren a no-realidades, pues la lógica concierne al mundo de lo real y a los lazos entre el mundo y el lenguaje. Strawson mitiga en cierto modo dicha radicalidad y sustituye la "falsedad" de las frases ficcionales de Russell por "inadecuación" u "ociosidad"[84]. Parsons, tiempo después[85], suaviza aún más lo estricto

---

[81] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción.* 70.

[82] DOLEŽEL, L., *Historia breve de la poética*. Traducción de L. Alburquerque. Síntesis. Madrid, 1997. 115.

[83] PAVEL, T., *Fictional Worlds.* 21-24.

[84] GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. 61.

[85] PARSONS, T., *Nonexisting Objects.* Yale University Press. New Haven, 1980. 49-60.

de tales afirmaciones, en la línea de lo que será planteado años más tarde por Ryan[86], y considera que los objetos ficcionales pueden clasificarse como "nativos", "inmigrantes" o "subrogados" dependiendo de la mayor o menor relación que mantengan con la realidad.

2.1.2 La pragmática y la teoría de los actos de habla

No obstante, las disquisiciones de los lógicos sobre la entidad de los objetos ficcionales se conjugan difícilmente con los estudios literarios, ajenos en muchos puntos a determinados presupuestos científicos, pero dichas disquisiciones sirvieron como influencia y soporte conceptual a autores que sí centraron sus estudios plenamente en la ficción literaria a través de la teoría de los actos de habla. Estos estudios son fundamentalmente pragmáticos y fueron desarrollados por Austin, 1971[87]; Searle, 1969[88]; Iser, 1975[89]; Van Dijk, 1976[90]; Ohmann, 1978[91].

La teoría de los actos de habla y su enunciación del lenguaje como acción se ha apoyado en la obra teórica de Austin y ha contribuido en las últimas décadas a reforzar el peso de la pragmática frente a las otras dos dimensiones de la semiótica que son la sintaxis y la semántica. Según sus presupuestos, el hablante realiza junto al decir otras acciones en determinados enunciados que a su vez son ilocutivos. Los ejemplos más recurrentes son verbos (al tratarse de acciones, aunque su performación se hace extensiva a todo su paradigma) como "perdonar", "absolver" o "admitir". El hablante no solo emite el elemento lingüístico, sino que promete, absuelve o admite al enunciar dicho segmento.

---

[86] RYAN, M.-L., "Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción". En GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Teorías de la ficción literaria.* 31-47.

[87] AUSTIN, J., *Palabras y acciones.* Traducción de G. Carrió y E. Rabossi. Paidós. Barcelona, 1971.

[88] SEARLE, J. R., "The Logical Status of Fictional Discourse". *New Literary History*, 6. 1975. 319-332.

[89] ISER, W., "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias". En GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. *Teorías de la ficción literaria*. 43-69.

[90] VAN DIJK, T., "Pragmatics and Poetics". Van Dijk (ed.). *Pragmatics of Language and Literature.* North Holland. Amsterdam, 1976. 23-57.

[91] OHMANN, R., "Los actos de habla y la definición de la literatura". Traducción de F. Alba y J. Mayoral, en J. A. MAYORAL, *Pragmática de la comunicación literaria.* Arco, Madrid, 1987. 11-34.

El desarrollo de esta teoría pronto se interesó por situar la literatura como acto de habla o como una particularidad de los actos de habla[92].

Para García Berrio, el discurso ficcional posee características locutivas, ilocutivas y perlocutivas. El autor representa locutivamente y expresa ilocutivamente un referente que no existe en la realidad efectiva. A la vez convence de manera perlocutiva al lector de que acepte la obra como reproducción de una realidad alternativa[93].

Austin, al igual que hizo Frege, sitúa la literatura en un espacio fuera de la convención lógica de verdad o falsedad[94]. La literatura es considerada como imagen o figura que no es ni verdadera ni falsa. Para el autor, la literatura no es un acto serio, ya que el hablante no se compromete con lo que enuncia, dado que la naturaleza ficcional de la literatura suspende la exigencia de verdad o compromiso del emisor al no ser los enunciados performativos, y por tanto inconsecuentes. Así pues, para Austin, la elucidación del estatuto de los actos de habla en la literatura tiene que ver con el fingimiento y por este motivo la literatura no es un acto ilocutivo, porque el lenguaje literario no posee reglas propias que lo constituyan y su uso no es normal ni pleno, sino que solo compromete a los que en él intervienen dentro del juego de la representación.

Otros representantes de la pragmática, como Searle[95] o Gabriel[96], afirman que en los actos de habla literarios el autor o emisor finge o mimetiza los actos de habla de un personaje, endosándoles la categoría de *cuasi-actos*. Estas propuestas fueron apoyadas por autores como Ohmann y Levin, aunque Martínez Bonati y Pavel las rechazan. Otros, como Genette admite el valor de la postura de Austin y Searle, pero matiza que el autor literario está realizando un acto de habla autentico puesto que gracias a él se produce un universo

---

[92] DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., "Literatura y actos del lenguaje", en J. A. Mayoral, ed. *Pragmática de la comunicación literaria.* Arco Libros. Madrid, 1987. 113-116.

[93] GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la Literatura. Construcción del significado poético*. Cátedra. Madrid, 1989. 437.

[94] AUSTIN, J., *Palabras y acciones.* Traducción de G. Carrió y E. Rabossi. Paidós. Barcelona, 1971. 63, 136, 148 y ss.

[95] SEARLE, J. R., "The Logical Status of Fictional Discourse". *New Literary History*, 6. 1975. 319-332.

[96] GABRIEL, G., "Fiction. A Semantic Approach". *Poetics. 8.* 1979. 245-255. 246-249.

de ficción, instaurando un objeto imaginario que invita al lector a recorrer esos terrenos de la imaginación y lo impele a asumir la credibilidad de ese mundo que radica en criterios de autoridad avalados por el narrador que instituye literariamente dicho mundo[97].

Ohmann amplía el discurso de Austin cuando dice que, en los actos de habla literarios, el autor realiza actos ilocutivos especiales que devienen literatura, pero carecen de la fuerza ilocutiva de otros actos de habla, ya que no afirman, niegan, ordenan o ruegan como acciones del autor y por consiguiente no lo comprometen realmente. Estos actos de habla son especiales porque "el escritor finge relatar un discurso y el lector acepta el fingimiento"[98]. Sostiene que la fuerza ilocutiva del acto de habla literario es imitativa o mimética y que el lector construye mediante su imaginación un hablante y unas circunstancias que hacen creíble el *cuasi-acto* de habla. La novedad que plantea Ohmann frente a todos los filósofos analíticos anteriores consiste en que los actos de habla literarios que propone el autor no son representación de actos de habla de otro, de actos de habla, por tanto, imaginarios. El autor no es locutor de actos de habla, sino mimetizador de actos de habla de otros, sean los personajes o sea el narrador[99].

Es Martínez Bonati quien prefiere la denominación de *discurso imaginario* como manera de representar el acto de habla de una fuente de lenguaje imaginaria, antes que mencionar al autor[100]. En este punto se advierten las diferencias en los avances de los estudios puramente literarios frente a los filosóficos, en los cuales todavía no se hace la distinción entre autor-narrador-personaje. Tanto en Austin como en Ohmann se observa, por este motivo, un desajuste entre acto de habla de autor y acto de habla ficcional cuando afirman que el autor finge un acto de habla, cuando en realidad lo que realiza es un acto de habla que finge que otros realizan un acto de habla[101].

---

[97] GENETTE, G., *Fiction et diction*. Seuil. Paris, 1991. 35-52.

[98] OHMANN, R., "Los actos de habla y la definición de la literatura". Traducción de F. Alba y J. Mayoral, en J. A. MAYORAL, *Pragmática de la comunicación literaria.* Arco, Madrid, 1987. 11-34. 28.

[99] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción.* 78.

[100] MARTÍNEZ BONATI, F., *Fictive Discourse and the Structure of Literature*. Cornwell University Press. Ithaca, 1981. 157 y ss.

[101] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción.* 79

Pavel describe los actos de habla literarios como especiales, pero expone su desacuerdo con la teoría de los actos de habla en el punto en que no considera la literatura como proceso comunicativo y excluye de este modo al emisor que, como elemento peculiar de este proceso comunicativo, y en la misma línea que Martínez Bonati, se manifiesta en la figura delegada del narrador[102]. Este hablar por poderes fundamenta la ficción del discurso literario y reduce la exigencia de compromiso de la ilocución vista en Ohmann, o la necesidad de verdad o certeza absoluta que Searle[103] cita en la enumeración de las reglas esenciales para la aserción como acto ilocutivo. Pavel expone que en el ámbito literario estos conceptos de verdad y sinceridad son la base del juego ficcional e incluso en la lengua de uso, la comunicación funciona con enunciados que predican verdades comprobadas a medias o simplemente avaladas por convicciones deudoras del sistema de creencias de la comunidad de hablantes donde son emitidos dichos enunciados.

Pero Pavel va más allá y plantea la necesidad de que los enfoques pragmáticos estén siempre acompañados de los semánticos y estilísticos, proporcionando una visión holística del estudio de la ficción. Como hemos avanzado en los párrafos precedentes, la dimensión semántica se centra en los mundos ficcionales y su distancia y límite con el mundo actual y será escrutada más tarde, al igual que haremos con la dimensión estilística, que dirige su foco de estudio a las adecuaciones entre los géneros y el referente.

Junto a las afirmaciones de Pavel, se alinean las de Ricoeur[104] y Eco[105] que sostienen que lo ficcional desborda el texto y no completa su ciclo hasta la recepción por un lector modelo que adhiere a lo estrictamente trasmitido por la representación lineal su conocimiento del mundo y su competencia literaria. Mención aparte merece Schmidt, para quien la ficcionalidad solo es definible desde el punto de vista pragmático. Es la convención social que ha sido condicionada a lo largo de la historia la que da la pauta

---

[102] PAVEL, T., *Fictional Worlds.* 30 y ss.

[103] SEARLE, J., "The Logical Status of Fictional Discourse". *New Literary History*, 6. 1975. 319-332.

[104] RICOEUR, P., *Tiempo y Narración.* Traducción de A. Neira. Siglo Veintiuno. México, 2008. 151 y ss. En adelante RICOEUR, P., *Tiempo y Narración,* seguido del número de página referenciada.

[105] ECO, U., *Los límites de la interpretación.* Traducción H. Lozano. Lumen. Barcelona, 1992. 233-235.

sobre la lógica interna del discurso ficcional e incluso sobre lo que el autor y el lector asumen como noción de realidad[106].

2.1.3 Los críticos al desviacionismo

Los filósofos analíticos y los autores de la teoría de los actos de habla en particular y los puramente pragmáticos en general encontraron varias posturas en contra, las más sonadas, las de Derrida, Martínez Bonati y Pavel. Estas constantes apelaciones a los últimos resultados teóricos hacen, en suma, avanzar y florecer el campo de la investigación con nuevas propuestas enriquecedoras y necesarias para el avance en el estudio y en la elucidación de cuestiones tan complejas y ricas en matices.

Una de las críticas más aceradas a los filósofos analíticos, concretamente a Searle, viene de la mano de Derrida y fue a causa de varias controversias recogidas por Norris[107], De Peretti[108] y Petrey[109]. El objetivo radical de Derrida era mostrar el abismo entre dos posiciones epistemológicas acerca de lenguaje y realidad totalmente enfrentadas: la "continental" y la de los filósofos analíticos, representadas por él mismo y por Searle respectivamente. En sus propuestas pretende reivindicar el estatuto de acto de comunicación para la escritura, no subsidiario o sustitutorio en un modelo puramente fonocéntrico propio de la metafísica del pensamiento occidental. Defiende la escritura frente a la definición que tradicionalmente de ella se ha dado como medio de representación de la comunicación oral y sostiene que el carácter reproductivo con el que la filosofía occidental ha tratado la escritura, dotando al signo de la capacidad de representación de una idea que a su vez es imagen del objeto percibido, no es la naturaleza propia de la realización lineal gráfica. Esta será siempre marca de ausencia, un desplazamiento de la presencia necesaria en otros contextos comunicativos orales.

---

[106] SCHMIDT, S. J., "Fictionality in Literary and Non-Literary Discourse". *Poetics 9*. 1980. 534-540.

[107] NORRIS, C., *Deconstruction, Theory and Practise.* Methuen. London, 1982.

[108] DE PERETTI, C., *Jacques Derrida. Texto y Deconstrucción*. Anthropos. Barcelona, 1989.

[109] PETREY, S., *Speech Acts and Literary Theory*. Routledge. Londres, 1991.

La nueva visión de la escritura viene definida por estos dos elementos de desplazamiento y ausencia, que no se refieren a la evidente falta de destinatario de manera simultánea a la emisión del discurso, sino desplazamiento y ausencia en un sentido más absoluto, ya que la escritura tiene como rasgo característico la iterabilidad, es decir, la posibilidad de ser repetible al margen de un emisor[110]. Esta concepción supone una ruptura sustancial de la noción de comunicación con su rasgo ineludible de intencionalidad defendida por Austin y Searle y fundamental en su propuesta del acto performativo que para ellos es el decir. Para Derrida el contexto de realidad y el contexto lingüístico son imposibles en su determinación teórica y solo queda proponer el carácter de diseminación que deconstruye los predicados esenciales. La ausencia anteriormente mencionada, que es marca de la escritura, no lo es solamente de emisor, sino que lo es también de un significado determinado o, incluso, de la intención de significación.

Martínez Bonati critica la postura de Searle en la que califica los enunciados ficcionales simulados o fingidos por el locutor. El chileno propone que el origen del discurso literario no es fingido por el autor, puesto que la figura de autor y locutor en la situación comunicativa ficcional no coinciden y la fuente del discurso es imaginaria. El autor no finge actos serios o plenos, dado que los actos de habla no son suyos, sino actos ficticios y lo que hace el autor es imaginar actos ilocutivos de una fuente de lenguaje ficticia[111]. Continuaremos hablando de la teoría de la ficción de Martínez Bonati en el siguiente epígrafe relativo a la representación. Coincide con Hamburger y distinguen entre la figura de autor y la noción de narrador. La fuente de lenguaje ficcional es el narrador y sus enunciados no son actos ilocutivos fingidos del autor del discurso literario, independientemente de si el narrador lo es en tercera o primera persona; independientemente, por tanto, de si es coincidente o no con la voz del autor.

Pavel, por otro lado, articula sus críticas acerca de la naturaleza de los actos de habla ficcionales propuesta por los pragmáticos en torno a tres líneas fundamentales: En primer lugar, el cuestionamiento de las reglas establecidas por Searle para los enunciados, dado que las reglas de la aserción pretenden una idealización, tanto del acto de habla, como de

---

[110] DERRIDA, J., *Márgenes de la filosofía*. Traducción C. González Marín. Cátedra. Madrid, 1988. 347-372.

[111] MARTÍNEZ BONATI, F., *La ficción narrativa. (Su lógica y ontología).* Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia, 1992. 61.

la propia concepción de verdad o no verdad de un enunciado, entrando en juego en el caso de los enunciados literarios la duda, la opinión, la convicción, o la certeza.

En segundo lugar, la puesta en entredicho de la idea de locutor como origen del discurso ficcional, motivada por los argumentos planteados por las últimas teorías literarias y a los que ya hemos apuntado con los desarrollos de Derrida. La situación comunicativa literaria no puede ser actual, en presencia, por el motivo previamente señalado: la recepción del mensaje es diferida y delegada y los contextos comunicativos que los autores de la teoría de los actos de habla proponen son para situaciones comunicativas convencionales que no pueden trasladarse de ningún modo a la ficción y pretender mantener sus estructuras sin poner en peligro el propio funcionamiento del proceso. Emisor, receptor y contexto, entendido este último como tiempo y espacio, adquieren en la dimensión literaria unos parámetros imposibles de equiparar a cualquier situación de la comunicación al uso. Estas cuestiones son centrales en el desarrollo de la teoría de los mundos posibles, y volveremos a ellas en profundidad, concretamente, cuando abordemos elementos como la accesibilidad, la estructura de conjunto referencial y el orden general de mundo, que ordena sus propios ejes espaciotemporales y las acciones de los individuales posibles.

Y en tercer y último lugar, la censura de la noción de ficción como simulación o acto pretendido sustentada en la dificultad para discernir en el análisis de un discurso literario los enunciados que corresponden a juicios universales del autor, de sus propias opiniones y de los que pertenecen a la esfera puramente imaginaria del ámbito ficcional[112]. No obstan las críticas para que Pavel considere necesario un enfoque pragmático, en cuanto a ficción instituida en el seno de una cultura, que complemente la dimensión semántica que se ocupará de los límites de mundo ficcional y mundo actual; sintáctica, que analiza las relaciones que se constituyen en el texto literario; y estilística, como estudio de las limitaciones de los géneros y demás convenciones artísticas[113].

En esta línea el propio Goodman, autor de probado prestigio entre las filas de los filósofos analíticos, pone en crisis la problemática posición que presentan los escritos artísticos en

---

[112] PAVEL, T., *Fictional Worlds.* 30 y ss.

[113] GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Teorías de la ficción literaria*. 35.

cuanto a la realidad no imaginada y que comparten la complejidad categorial con los textos de las ciencias objetivas y sus discursos empíricos[114]. Goodman sostiene que la idea de un marco referencial único es una especie de abandono de otras versiones posibles y que la referencia corresponde más a una amplia constelación de sistemas de descripción que a lo que propiamente describen[115].

El propio Goodman muestra determinadas claves para acercarnos a la teoría de la ficción que trataremos en el siguiente epígrafe, dedicado a la representación, y que posee muchos de los rasgos de la propuesta teórica que sustenta el modelo de análisis del que nos valdremos para demostrar nuestra principal hipótesis de partida.

2.1.4 Representación y ficción

Hasta ahora no se ha mencionado en ninguna de las teorías presentadas el concepto de representación o de mímesis. Parece que los filósofos analíticos y los teóricos de los actos de habla han soslayado la cuestión histórica de la representación salvo como noticia sígnica de un referente empírico. La idea de una teoría que implique la cuestión de la forma como representación y como estructura será la que anteponga una idea de representación mimética en la que se complementen, como postuló Aristóteles, mímesis y *poiesis*. Esta teoría consiste en posicionar la ficción lejos del acto comunicativo, lejos de un modelo pragmático y más cerca del modelo textual. Esta teoría mostrará que la dimensión pragmática es subsidiaria de una dimensión semántico-intensional y que es necesaria en tanto en cuanto esa dimensión pragmática se refiere a los contextos propios generados por la literatura y en los que cualquier expresión textual artística ha de ser entendida.

Es Goodman quien revisa una cuestión tan medular para las teorías de ficción, si bien de manera indirecta, pues trata la autenticidad del arte en general como representación mimética a través de sus expresiones formales[116]. La estructura de representación crea mundos y por tanto, es *poiética* y al decodificarse se percibe, no como expresión formal, sino como mundo. En la particularidad de la literatura, la expresión artística textual genera

---

[114] GOODMAN, N., *Maneras de hacer mundos*. Traducción de C. Thiebaut. Visor. Madrid, 1990. 19.

[115] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción.* 95.

[116] GOODMAN, N., *Los lenguajes del arte*. Traducción de J. Cabanes. Seix Barral. Barcelona, 1976. 38 y ss.

mundos que dejan de ser percibidos por el receptor como lenguaje, debido a que la ficción desdibuja los límites entre ser y apariencia y son percibidos como vida y vivencia. El modo de ser el mundo y el modo de describirlo dependen el uno del otro. El arte pretende que la imagen aparezca igual al objeto y viceversa, de forma que al difuminarse la distinción entre lo real y su recreación, el arte proyecte ilusión de vida con denotación simbólica, no referencial.

La realidad no es referida, sino representada, es una forma de considerar el mundo sujeto a una serie de restricciones que resultan en un objeto con determinados aspectos dependientes de una organización que no es copia, sino invención creativa. Ni la organización imaginada más realista soportaría un análisis de verificación empírica, ya que se trata de una aleatoria elección de aspectos ficcionales cuya realidad es subsidiaria de la estructura narrativa que los contiene y que los puede presentar como convenientes o inconvenientes en su propio mundo. La imagen de la vida que transmite la densidad del conjunto expresado articuladamente y que como símbolo no se percibe como articulación, sino como conjunto, no ha de verse opacada por el lenguaje, de manera que sea transparente al mundo del lector al que finalmente refieren los símbolos de la obra[117].

En clara sintonía con estas conclusiones se encuentran las de Hamburger, aunque enunciadas con anterioridad a Goodman, y las que posteriormente propondría Martínez Bonati. En ambos casos se trasluce una idea de mímesis como representación y de modo indisoluble como *poiesis.* Käte Hamburger escribe la obra *Logische der Dichtung* en 1957, su traducción al francés tuvo como título *Logique des genres littéraires* y en inglés *Logic of Literature*, lo cual es relevante si observamos la diferencia entre el sentido de *Dichtung* (poesía, ligado al estricto proceso de creación o *poiesis*) y el de *Literature,* o el aún más amplio de *genres littéraires.* El objetivo de la obra es proporcionar las bases de una poética general planteada desde los géneros ficcionales y que, como dice la autora en su introducción, intenta desligarse de las teorías estéticas de la literatura, para centrarse en la lógica de la literatura y de su material figurativo que es el lenguaje:

> La lógica de la literatura contempla una cierta relación de esta con el lenguaje, sí, pero distinta de la que quieren significar las teorías antes mencionadas. No considera

---

[117] GOODMAN, N., *Los lenguajes del arte*. Traducción de J. Cabanes. Seix Barral. Barcelona, 1976. 231 y ss.

> las funciones de descripción y expresión del lenguaje y, en consecuencia, tampoco el hecho más o menos banal de que la literatura sea un arte de lenguaje en el sentido de arte de la palabra. Antes bien, la lógica de la literatura parte de la circunstancia de que el material figurativo de esta, el lenguaje, sea a la vez el medio en que se cumple la vida específicamente humana. […] Como teoría de lenguaje literario, la lógica de la literatura tiene como objeto la relación de la literatura con el sistema general del lenguaje[118].

La autora se alinea en un estudio de la lingüística general que propone una noción de ficción en términos de sistema como enunciados de las lenguas naturales, aunque de carácter claramente aristotélico al vincular creación y teoría del género. Su tesis fundamental es la polarización entre enunciados de realidad, o sistema enunciativo de lenguas, y la ficción, entendiendo que los géneros ficcionales carecen de sujetos de enunciación real. La propuesta supone que la literatura construye mundos ficcionales provistos de autonomía respecto al sujeto de enunciación real y así, personajes y narración no han de ser entendidos como objetos o enunciados de ese sujeto, sino como mundos cuyos personajes y lenguaje son en sí mismos sujetos.

Es muy interesante la explicación basada en fenómenos lingüísticos con la que la autora sustenta su teoría. Entre dichos fenómenos observados en narraciones literarias en tercera persona, enumera el uso de verbos que describen procesos internos aplicados, así como el uso del monologo interior o el estilo indirecto libre. Este grupo de elementos lingüísticos aparecen y funcionan en los enunciados de realidad siempre relacionados con la expresión subjetiva del "yo" origen que entendería siempre a la tercera persona como objeto, mientras que en la ficción narrativa se convierte en sí misma en interioridad subjetiva. Este tratamiento de la tercera persona sería imposible en prácticas discursivas no ficcionales. Lo mismo ocurre con los deícticos de lugar y tiempo, concretamente los espaciales ligados a la tercera persona y los temporales en relación con el uso verbal del pretérito y el pluscuamperfecto[119]. Estas reflexiones nos llevan a cuestiones que refieren estructura ficcional, y así, mundo. A este extremo regresaremos en el epígrafe correspondiente al desarrollo de la teoría de los mundos posibles.

---

[118] HAMBURGER, K., *La lógica de la literatura.* Traducción de J. L. Arántegui. Visor. Madrid, 1995. 9 y 10.

[119] *Ibid.,* 88 y ss.

Sí interesa, sin embargo, seguir avanzando en lo que Hamburger denomina regla constitutiva de la lógica de la ficción y en la que claramente afirma que la ficción no posee un sujeto de enunciación fingido que imita o simula un acto de enunciación real, sino que el "yo" origen real desaparece y emerge un mundo con "yo" origen ficticio, con unos personajes y narración que no se consideran objetos, sino sujetos dotados de capacidad productiva, por lo que la obra literaria ficcional es el acto de una función mimético-poética autoengendrante que se encarna formalmente en el texto del relato. La autora reconoce que su concepción de la ficción no hace sino desarrollar la idea de Aristóteles de mímesis como representación de acciones humanas. El relato no se puede considerar mímesis de un acto de habla, fingido y referente a un acto serio, que imita y copia, como propusieron los teóricos de los actos de habla, sino mímesis de lo real que aparenta y representa imagen e ilusión de vida. Lamentablemente su regla constitutiva de la lógica de la ficción no sirve para los géneros literarios que expresan esta imagen de vida en primera persona[120] y en absoluto para la lírica.

García Berrio, partiendo de los análisis de Hamburger, integra la perspectiva pragmática comunicativa en su esquema orgánico de los géneros:

> La universalidad de fundamentos antropológicos e imaginarios que determina la categoría y el sentimiento de poeticidad como valor artístico, no entra en conflicto con la compartimentación de los criterios genéricos. En primer lugar porque, como he dicho, las reglas de género son principios de formación textual del enunciado más próximos a la estructura fenomenal del texto que las causas antropológicas de representación imaginaria, previas a la compartimentación de las reglas de género, que crean la matriz de los valores poéticos en esta. Además, […] porque las especificidades diferenciales genéricas se corresponden, a su vez, con el despliegue dialéctico universal de las formas naturales de considerar y de formular textualmente la tensión expresiva que circula entre la identidad y alteridad como formas de conciencia[121].

Por otro lado, como hemos mencionado, las aportaciones desde el mundo hispánico del sólido desarrollo ontológico de la ficción por parte de Martínez Bonati nos acercan

---

[120] HAMBURGER, K., *La lógica de la literatura.* Traducción de J. L. Arántegui. Visor. Madrid, 1995. 220.

[121] GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la Literatura. Construcción del significado poético.* Cátedra. Madrid, 1989. 595.

también a las propuestas de representación que estamos tratando. Explica el autor de qué modo la ficción narrativa es imagen y representación mimética, y cómo la forma de dicha representación repercute en la creación del mundo y en la imagen de vida que dicha ficción acarrea. Cómo ha de distinguirse claramente entre el hecho y la imagen, siendo estos dos conceptos la amalgama de una serie de paradojas que acompañan al mundo de la ficción y su elucidación. El hecho hace referencia a lo acontecido en la narración, expresado de manera lineal en el texto artístico en pretérito, mientras que la imagen de tal hecho que se mantiene en la memoria o en la imaginación será reproducida, si fuere menester, en presente. A partir de esta reflexión, y en relación con el sistema de conceptos que aquí se maneja, propone relaciones de conflicto similares, como la de persona y personaje, donde persona es la entidad real que será representada en el constructo ficcional como personaje. No es necesario que la persona exista en la realidad, es referente y adquiere el estatus de lo representado en el momento en el que surge el personaje como su representación e imagen compleja a la que se añadirá la construcción del lector[122].

Esta dualidad o dicotomía de elementos deriva en la adscripción de dichos pares a aquel que engloba todos los demás, y al que estos refieren: el dúo objeto representado y representación o imagen. La paradoja consiste en que, para entender apropiadamente el sentido de la representación o imagen, esta ha de transparentarse hasta tal punto que desaparezca para revelar así lo representado de forma aparentemente inmediata: para poder cumplir su función actualizadora de la realidad a la que remite, prácticamente ha de desaparecer. Pozuelo Yvancos[123] recurre al ejemplo de la fotografía, y advierte que al observar una instantánea de un amigo lo que se encuentra en ese modelo de representación son tres elementos bien distintos pero que interactúan simultáneamente: la fotografía, a modo de icono y materialidad significante; la imagen o representación actualizada del amigo; y el objeto representado, en este caso, el amigo. Al mirar la fotografía de modo natural, desaparecen el icono que es soporte material y la imagen representativa, y se plasman en el objeto representado resultando en representación feliz, ya que la imagen

---

[122] MARTÍNEZ BONATI, F., *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*. Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia, 1992. 93 y ss.

[123] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción.* 107.

desaparece a mi vista dejando paso a la percepción vívida de su objeto actualizado. Martínez Bonati lo expresa de esta forma:

> En la recta aprehensión de la representación artística creemos sólo de "una manera modificada" que estamos ante la presencia real del objeto representado. Sabemos inexplicablemente que su presencia es imaginaria. Y las finalidades propias del arte modulan esa presencia imaginaria sin intentar que nos engañemos acerca de su naturaleza. La mímesis artística se sabe diversa de la presencia real del objeto representado, y se sabe libre para configurar su presencia imaginaria, sus sujeciones a una imitación fiel de las presencias reales. Se sabe abierta a la posibilidad del "estilo". Pero al dar la espalda a un esfuerzo simplemente "reproductivo" de presencias reales, y rechazar con ello un imperativo de verdad singular total o de ilusión "absoluta", la representación artística se define declaradamente como ficción"[124].

Esta clarificación de lo que significa la mímesis en el proceso ficcional permite reconocer tres estadios del desarrollo de la representación que serán explicados profusamente por autores como Albaladejo en su teoría semántica de los mundos posibles e introduciremos en subsiguientes capítulos.

Pero no solo nos acerca Martínez Bonati a una explicación fenomenológica del estatuto de la realidad en las representaciones literarias a través de la noción de imagen vivenciada por el receptor en la obra mencionada, sino que previamente, en los años sesenta, ya presentó otro proyecto teórico[125] que se enfrentaba directamente a las propuestas pragmáticas de los actos de habla, como apuntamos en el recorrido previo, proponiendo una visión de la ficción literaria como hablar imaginario. En ella insiste en que la estructura literaria y el modo de ser representación imaginaria afectan a la obra artística en su totalidad.

Ese hablar imaginario tiene su fuente en la estructura discursiva de las frases imaginarias y plantea la teoría del discurso ficcional en una división fundamental: frase real sustantiva, pseudofrase y frase imaginaria: la frase real autentica es la que se origina en

---

[124] MARTÍNEZ BONATI, F., *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*. Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia, 1992. 100.

[125] MARTÍNEZ BONATI, F., *La estructura de la obra literaria.* Ariel. Barcelona, 1983. 128 y ss.

el proceso comunicativo emisor-receptor; la pseudofrase es la que representa frases reales auténticas, por ejemplo en el estilo indirecto, y es así porque en esos casos las frases reales no son pronunciadas por el emisor original, sino que funcionan como icono de la frase real sustantiva que funciona como signo auténtico lingüístico. Cuando se lee una obra literaria ficcional, se asiste a la lectura de pseudofrases que representan frases reales pero imaginarias de otra fuente distinta del autor. El autor literario no se comunica a través de lenguaje, sino que comunica lenguaje y la frase imaginaria "significa inmanentemente su propia situación comunicativa y ni autor ni lector forman parte de ella"[126].

De este modo la obra no es comunicación, sino lo comunicado, hablar imaginario, no solo en su ser o no empírico, sino como discurso y hablar ficcional en la misma relación de realidad que lo son los objetos imaginarios representados y cuya presencia en la literatura es presencia imaginaria o representación[127]. Continuaremos con los presupuestos del profesor Martínez Bonati cuando abordemos las cuestiones de verosimilitud, de estatuto ontológico de los mundos posibles y de criterio de autoridad del narrador.

Hasta aquí hemos presentado tres de las líneas más significativas de las últimas décadas en lo tocante a la relectura de los postulados aristotélicos y su relación con las teorías más actuales que entroncan con el reposicionamiento de lo lingüístico y su valor literario.

2.1.5 El punto de vista retórico formal

Las primeras aproximaciones al estudio de los problemas que plantea la ficción y sus límites dentro de la textualidad se indagan en los modelos estructuralistas, que concretaron su desarrollo en las propiedades del texto y del lenguaje literario que lo configura gracias a una elaboración distintiva, pero no encontraron solución de continuidad de manera consecuente con las teorías de la ficción literaria más actuales, que se han convertido en medulares en el estudio teórico y que cada vez encuentran más puntos de identidad con la pragmática literaria. Este nuevo enfoque pragmático concede la primacía del objeto de estudio a la recepción literaria en la que el emisor cobra especial relevancia, convirtiéndose el proceso comunicativo del mensaje literario ficcional en el centro. Si en los estudios estructuralistas el texto se consideraba el eje de estudio debido

---

[126] MARTÍNEZ BONATI, F., *La estructura de la obra literaria.* Ariel. Barcelona, 1983. 131-132.

[127] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción.* 110.

a la especial transformación literaria del lenguaje, las nuevas teorías pragmáticas que encuentran su origen en la teoría de los actos de habla, trasladan el eje de investigación desde el texto literario a la comunicación literariamente transformada. En este escenario el lenguaje literario pasa de considerarse una especial elaboración verbal diferenciada, a una comunicación socialmente diferenciada[128]. No buscamos el fenómeno literario en los rasgos o propiedades de la estructura textual, sino en el modelo de producción y recepción en el que es vertebral la ficción.

Pero no podemos concluir esta revisión de las últimas teorías sin mencionar lo que supuso el estructuralismo y el formalismo a todos los subsiguientes desarrollos centrados principalmente en la retórica y la estilística. Diversas escuelas e investigadores independientes han sido los que han profundizado en estas metodologías, desde los trabajos pioneros de la escuela formal rusa, con Sklovsky, Tomachevsky y Eichenbaum, y Propp; hasta la escuela francesa, con Barthes, Todorov, Kristeva, Greimas y Genette; pasando por el grupo alemán de Füger, Leibfreid y Stranzel; y sin olvidar al polaco Ingarden. El principal problema de estos planteamientos consiste en la suposición de autorreferencialidad que dificulta cualquier supuesto de relación entre mundo y literatura o entre realidad y ficción[129]. El francés Todorov en la introducción del monográfico *Lo verosímil*, se lamenta así del maltrato infligido al lenguaje en los estudios literarios:

> Pero más tarde se intentará, por el contrario, olvidar el lenguaje y actuar como si las palabras no fueran, una vez más, sino los nombres dóciles de las cosas; y hoy se empieza apenas a entrever el fin del periodo antiverbal de la historia de la humanidad. Durante veinticinco siglos se intentará hacer creer que lo real es una razón suficiente de la palabra; durante veinticinco siglos, será necesario reconquistar sin cesar el derecho a percibir la palabra. La literatura a la que simboliza la autonomía del discurso no bastó para vencer la idea de que las palabras reflejan a las cosas. El

[128] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción.* 65.

[129] GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. 87 y ss.

> rasgo fundamental de toda nuestra civilización sigue siendo esta concepción del lenguaje-sombra[130].

Los avances más interesantes comenzados por los formalistas rusos en el estudio de las estructuras formales, de la valoración trasracional del lenguaje poético, de la vinculación entre la sintaxis de índole lógica y la de índole rítmica o de la dinamización de elementos aislados en el texto no persistieron en las investigaciones de los formalistas posteriores, dejando sin explorar las posibilidades que estos hallazgos ofrecían. Salvo la excepción del interés mostrado desde un enfoque sentencial por la estilística de Spitzer[131], Dámaso Alonso[132] y Amado Alonso[133]. Otro de los logros de los estudios de estas líneas de investigación centradas en la lingüística y su función poética son los alcanzados en el análisis de la narración, si bien es cierto que, en un principio, los formalistas rusos no contaban con medios adecuados para abordarlo, posteriormente desarrollaron la semiología de la narración que tuvo continuidad tanto con las investigaciones de los estructuralistas europeos, como con las de los estudiosos del folklore norteamericano a partir de la década de los sesenta del siglo XX[134].

Sin embargo, Pavel cuestiona esta metodología en los preliminares de su obra *Fictional Worlds* cuando en el capítulo "*Beyond Structuralism*" aborda su falta de sensibilidad en lo tocante a la referencialidad literaria de los estructuralistas y observa que la corriente literaria centrada en la fábula y en la lógica del argumento, denominada mitocentrismo, hace que estos consideren casi anecdótica la referencialidad o la relación entre relato y realidad:

> It was literary mythocentrism that, perhaps because of its weaker form, more extensively affected classical structuralist poetics. By overemphasizing the logic of

---

[130] TODOROV, T., "Lo verosímil que no se podía evitar", en VV. AA., *Lo verosímil.* Traducción de B. Dorriots. Tiempo contemporáneo. Buenos Aires, 1970. 186-187.

[131] SPITZER, L., *Lingüística e historia literaria.* Traducción de J. Pérez Riesgo. Gredos. Madrid, 1974.

[132] ALONSO, D., *Poesía española.* Gredos. Madrid, 1950.

[133] ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*. Gredos. Madrid, 1969.

[134] GARCÍA BERRIO, A., Y ALBALADEJO, T., "Estructura composicional. Macroestructuras". *E.L.U.A., 1*. 1983. 127-180. 129.

> plot, mythocentrism helped to create the impression that problems of reference, mimesis, and more generally of relations between literary texts and reality were merely aftereffects of a referential illusion, spontaneously projected by narrative syntax. This belief effectively prevented the structuralists from devoting attention to the referential properties of literary texts. Since, moreover, structuralist poetics had adopted the distinction between story and discourse, the story being most often identified with narrative structures, it was quite natural that the only alternative to plot studies were the examination of discursive techniques, an examination that, while producing remarkable accomplishments, helped nevertheless to implement the moratorium on representational topics[135].

No obstante, en los siguientes epígrafes dedicados al análisis de la creación de mundos ficcionales, reivindicaremos la centralidad del texto en el proceso comunicativo como así nos recuerdan autores como Ricoeur[136], Doležel[137] o Eco[138]. Existe una tendencia reactiva de algunos tratadistas actuales frente a los presupuestos del estructuralismo, dado que obvian casi por completo los estudios de esta corriente teórica en torno a la narratología y la constitución interna (sintáctica y semántica) de los textos ficcionales.

En España el teórico que más ha contribuido a restaurar la dimensión generalista de la Poética es García Berrio. Su crítica al formalismo no excluye los logros positivos de esa corriente[139]. En la línea de Bajtin, Goldmann y Jameson, propone reinsertar los resultados obtenidos por esta corriente en una teoría general de la literatura con ambición y alcance estético-filosófico. Una de las puntualizaciones de García Berrio a ciertos estudios

---

[135] PAVEL, T., *Fictional Worlds.* 5-6.

[136] RICOEUR, P., *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Traducción de P. Corona. FCE. México, 2002. 127 y ss.

[137] DOLEŽEL, L., *Historia breve de la poética*. Traducción de L. Alburquerque. Cátedra. Madrid, 1997. 87-89.

[138] ECO, U., *Lector in fabula. La cooperación interpretativa del texto narrativo.* Traducción de R. Pochtar. Lumen. Barcelona, 1993. En adelante se citará como Eco, U., Lector in fabula, seguido del número de página referenciada.

[139] GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso.* Planeta. Barcelona, 1973.

formalistas se fija en su excesivo desarrollo teórico y a la falta de producción científica centrada en el análisis. Esta postura teóricamente hipertrofiada roza lo acientífico:

> Examinado el conjunto de la obra de los más destacados cultivadores franceses del estructuralismo, el neoformalismo y la crítica semiológica, sorprende la exigüidad de títulos dedicados a análisis estrictos de obras literarias, frente a la reiterada publicación -y con mucha frecuencia re-publicación- de trabajos de contenido exclusivamente teórico; se llega incluso con casi absoluta normalidad a cargar de excursos meta-teóricos las obras planteadas como ejercicios en principio analíticos, hasta obligarnos a dudar seriamente de la entidad analítica misma de tales obras, cuantitativa y cualitativamente, las dimensiones de la estricta aplicación analítica en tales casos se ven reducidas a pura dimensión de anécdota[141].

Albaladejo, en el prefacio a la última edición de su *Teoría de los mundos posibles*, también sintetiza las carencias de las teorías estructuralistas y reclama la labor ya iniciada por García Berrio de completar la ausencia de las relaciones necesarias entre texto y referencia:

> El agotamiento de las perspectivas metodológicas semiológico-estructurales centradas en los niveles narrativos, […], exigía profundizar en la conexión entre el texto narrativo, situado en el espacio correspondiente al componente sintáctico de la semiótica, y los otros componentes de ésta: el semántico y el pragmático[142].

Se da paso así, a una nueva teoría que acoge todo lo necesario para dar al estudio de la literatura y a su ámbito ficcional un estatus que merece y un método que no cercena ninguno de los caminos de aproximación a su observación.

En este recorrido por las distintas maneras de abordar el problema de la ficcionalidad en las últimas décadas, se han revisado las teorías más señaladas y los más influyentes investigadores: desde las propuestas de la filosofía analítica y los desarrollos lógicos de Frege, pasando por su evolución a la teoría de los actos de habla y las premisas de Searle, hasta llegar a los detractores del desviacionismo ante el trato de inferioridad que estaba recibiendo el lenguaje literario y cuyos postulados hablaban de representación, de

---

[141] GARCÍA BERRIO, A., "Crítica formal y función crítica". *LEXIS, Vol. I,* Núm. 2, 1977. 187-209. 189.

[142] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 3.

mímesis o de imagen de vida, noción, esta última, que comparten Hamburger, Goodman y Martínez Bonati.

También podríamos inferir que en este primer acercamiento, y desde un punto de vista semiótico, se han repasado principalmente los estudios basados en los aspectos sintácticos del texto, o mejor dicho, en la capacidad de los signos para relacionarse entre sí en unidades cada vez más complejas, y que desde una perspectiva literaria es el fundamento del estructuralismo; así como también se han revisado los aspectos pragmáticos de los estudios literarios de la teoría de los actos de habla y las consideraciones de autores como Eco, Pavel o Ricoeur. Pero poco se ha dicho en esta investigación, por el momento, del aspecto semántico o de la relación de la ficción con su referente, apenas un breve acercamiento en la revisión de las teorías de la representación y en la declaración de intenciones de Albaladejo. Nos hemos quedado, por tanto, a las puertas de la teoría en la que se sustenta esta tesis, la de los mundos posibles. Su necesidad lógica y conceptual se ha hecho palpable en algunos momentos del trayecto, aunque su desarrollo se aplaza al subsiguiente epígrafe.

2.2 Aproximación conceptual

En este subcapítulo nos ocuparemos de centrar el alcance de los conceptos elementales que constituyen el corpus de las principales teorías literarias que manejamos en el estudio. Propósito necesario para la sistematización de las nociones que han sido recogidas en el desarrollo previo que mencionaba distintas escuelas, autores y líneas teóricas, y que aportará coherencia en los postulados que se planteen en adelante. Nos valdremos para ello de las reflexiones que sobre la materia han realizado autores como Aristóteles[143],

[143] ARISTÓTELES, *Poética*.

Ricoeur[144], Albaladejo[145], Rodríguez Pequeño[146], Tatarkiewicz[147] y Schaeffer[148] entre otros. Esta reflexión nos servirá para aproximar la referencialidad de términos de significación tan amplia, tan indiscriminadamente utilizados de manera más o menos rigurosa en los sucesivos desarrollos teóricos, y referidos a realidades tan dispares que, a lo largo del tiempo y por estos y otros motivos, se han convertido paradójicamente en terminología muy poco precisa e incluso contradictoria. El maestro García Berrio glosa de manera inigualable este fenómeno que intentamos esclarecer:

> El relevante desarrollo asignado por los críticos actuales a la dimensión teórica de su actividad se descubre y desemboca en otra característica de sus productos, tan perennemente llamativa que ya fue denunciada y censurada por adversarios fundacionales de la nueva crítica francesa; y yo puedo constatar hoy aquí los efectos de inmarchitada sorpresa que en sus versiones más recientes continúa ofreciendo. Me refiero a la nueva jerga crítica; digámoslo con apariencias más neutrales, a su meta-lenguaje. Aspira éste a conquistar estatuto de autonomía y cientifismo, pero corre el riesgo también evidente -adelantémoslo desde ahora mismo- de truncar o especificar en exceso el mensaje de la obra crítica, atentando con ello a su inabdicable esencia de escritura interpuesta, de paráfrasis y vehículo osmótico[150].

2.2.1 Ficción y ficcionalidad

En las páginas previas hemos realizado un breve itinerario a lo largo de teorías filosóficas, lingüísticas y literarias de la segunda mitad del siglo XX que tenían como objeto de estudio la ficción, pero curiosamente no hemos acertado a concluir el significado, la extensión o el sesgo que adjudicábamos en cada uno de los postulados a tal concepto. En

---

[144] RICOEUR, P., *Tiempo y Narración.*

[145] ALBALADEJO, T., *Semántica de la narración: la ficción realista*.

[146] RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J., "Lo verosímil de Aristóteles y la teoría de los mundos posibles". *Castilla: Estudios de literatura*, N. 18, 1993. 139-144.

[147] TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*. Traducción de F. Rodríguez Martín. Tecnos. Madrid, 1997. En adelante se citará como TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas,* seguido del número de página referenciada.

[148] SCHAEFFER, J.M., *¿Por qué la ficción?* Traducción de J. L. Sánchez Silva. Lengua de Trapo. Madrid, 2002. En adelante se citará como SCHAEFFER, J.M., *¿Por qué la ficción?,* seguido del número de página referenciada.

[150] GARCÍA BERRIO, A., "Crítica formal y función crítica". *LEXIS, Vol. I,* Núm. 2, 1977. 187-209. 4.

esta aproximación diseccionaremos cada uno de los usos que se le adjudican, y comprobaremos que puede ser abordado desde no pocos ángulos. Comenzando por el etimológico que nos acerca a su denotación primera, el vocablo ficción procede del étimo latino *fictio* y se define como *acción y efecto de fingir* en su descripción morfológica, obtenida al sufijar el verbo del que se deriva y que a su vez se define como *dar existencia ideal a lo que realmente no la tiene*. Aunque también se define como *clase de obras literarias o cinematográficas que tratan de sucesos y personajes imaginarios*, dejaremos de lado esta entrada, ya que se refiere a la aplicación sintáctica del término más que a la realidad semántica que comunica. No obstante, parece bien interesante la noción de *personajes imaginarios* que se menciona y a los que indefectiblemente llegaremos en el desarrollo de este estudio.

La definición más afinada y más cercana al tratamiento que daremos al término en su proyección literaria es la que llama ficción a la acción de dar existencia ideal a lo que realmente no la tiene. Aunque también podríamos inferir que es la acción y efecto de dar a entender algo que no es cierto o *conocido como verdadero, seguro, indubitable*. Los matices y las derivaciones de esta definición nos harían desarrollar conceptos como *verdadero* o *indubitable*, y a ello volveremos más adelante cuando tratemos las cuestiones de mímesis, verosimilitud y realidad. Por tanto, si la ficción es aquella acción consistente en dar existencia ideal a lo que realmente no la tiene, estamos hablando de una acción mental, de un acto de razón que en sí mismo no resulta en un ente real. Conseguimos que lo que no tiene existencia real, tras la realización del acto conocido como ficción tenga existencia ideal. Esta explicación no se corresponde plenamente con el uso que damos al concepto en nuestra investigación, que se centra en la ficción literaria y que corresponde a la realización en acto de esa existencia ideal, a la transcripción lineal a través de la manifestación textual de esa realidad pensada e inventada. En términos retóricos, esta primera definición que hemos ofrecido tendría mucho que ver con la fase de *inventio* e incluso con la de *dispositio*, y su producto final, su producto realizado, se referiría a la *elocutio*.

García Berrio y Albaladejo proponen una síntesis entre el estudio de la lingüística poética y la retórica en un nuevo modo de entender la tradición multisecular en la que

sean integradas las nuevas nociones propuestas por las últimas teorías lingüísticas[151]. Es importante observar que el proceso de ficcionalización no es sucesivo, salvo si se considera de manera teórica al mencionar los distintos componentes en la generación ficcional; sino que se trata de un acto de enunciación en el que las distintas operaciones retóricas se dan de modo simultáneo.

> Solamente desde una posición teórica puede considerarse que en la producción textual la *dispositio* se produce una vez que ha finalizado la operación de *inventio,* y que la *elocutio* tiene lugar después de haber concluido los últimos pasos de la *dispositio;* igualmente, sólo teóricamente pueden concebirse como sucesivas las operaciones receptivas correspondientes a estas tres productivas mencionadas. En la síntesis puede comenzar la ordenación de materiales producidos mediante la *inventio* antes de que ésta termine, y del mismo modo puede realizarse la verbalización mientras aún continúan la *inventio* y la *dispositio* de un discurso; en el análisis, normalmente, alcanzamos los materiales correspondientes a la *inventio* antes de que termine nuestra recepción del producto de la *elocutio*[152].

Tras el acercamiento de la explicación del término desde el punto de vista etimológico y retórico, atenderemos al alcance de la relación entre literatura y ficción que, según señala Albaladejo, concluye que la ficción en el contexto literario, y por ende lingüístico, es entendida en su contraposición con la realidad objetiva, efectiva o fáctica que remite a lo que está efectivamente realizado. Así, en esta formulación antitética, la ficción es otra realidad construida por los actos de creación de la mente humana mediante signos y que se plasma en una obra de arte verbal, en un texto literario[153].

Si bien es cierto que no todo el espectro ficcional es espectro literario, sí podemos afirmar que toda creación literaria coincide con la ficción, aunque como hemos visto en el epígrafe previo, en algunos momentos del siglo pasado y aún antes,

---

[151] GARCÍA BERRIO, A., Y ALBALADEJO, T., "Estructura composicional. Macroestructuras". *E.L.U.A., 1*. 1983. 127-180.

[152] *Ibid*., 132.

[153] ALBALADEJO, T., *Semántica de la narración: la ficción realista*. 45.

concretamente en el periodo posromántico, se sometió a discusión por autores como Genette[154] o Hamburger[155] si la lírica podría excluirse de los dominios de la literatura[156]. En términos generales, podría decirse que las reglas del género no afectan a la universalidad de las causas antropológicas de representación imaginaria. El propio lenguaje humano, no el estrictamente literario sino el que se considera lenguaje natural, goza de las condiciones fundamentales de la ficción, dados sus propios mecanismos gramaticales que proponen la optatividad, en proposiciones disyuntivas, por ejemplo; la condicionalidad con el subsiguiente uso del modo subjuntivo y los tiempos condicionales; o la futuribilidad, incluida la utilización de paradigmas tan irreales como el futuro perfecto. Dichos mecanismos funcionan como disparadores de la voluntad y la imaginación humanas conceptualizadas y transmitidas mediante el código lingüístico[157].

En una primera aproximación a la ordenación de la teoría semántica de los mundos posibles y de acuerdo con los postulados de Albaladejo previamente apuntados, la ficción se entiende como la actividad de configuración de un signo cuyo referente no está en la realidad efectiva, sino en la realidad compuesta de elementos imaginarios, o realidad ficcional, que conforma la estructura de conjunto referencial de la obra literaria. Así podemos llamar ficción a la creación artística que comprende la suma de la realidad ficcional y del texto que representa dicha realidad ficcional: es el mundo y el texto en que se manifiesta.

Si bien es cierto que la ficción puede aparecer como elemento en otras formas de expresión artística como la pintura o la música, hemos de acotar el ámbito de análisis exclusivamente a la ficción literaria, y de manera colateral a los textos considerados no estrictamente literarios, como son los cinematográficos o televisivos, siendo estos los garantes que ofrecen el único modo de acceso a una interpretación del texto

---

[154] GENETTE, G., *Fiction et diction*. Seuil, Paris, 1991. 21-22

[155] HAMBURGER, K., *La lógica de la literatura.* Traducción de J. L. Arántegui. Visor. Madrid, 1995.

[156] Se trata este de un tema complejo, que no puede resolverse en la limitación de este estudio y por alejarnos de su objetivo central, pero se debe tener en cuenta que estas afirmaciones afectan a toda la crítica alemana desde Hegel a Adorno: Staiger, Ruttkowski y Hernadi. Tanto García Berrio, como Huerta tratan este asunto en nuestro país.

[157] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción.* 102 y ss.

literario como soporte lingüístico de la realidad ficcional y como configurador de la estructura de conjunto referencial que no existe en la realidad efectiva de manera previa a la creación artística.

Esta dualidad realidad ficcional/realidad efectiva que propone Albaladejo no es del todo compartida por otros autores, como es el caso de Pozuelo Yvancos, que manifiesta su encontrada oposición ante esta distinción excluyente cuando afirma que la propia realidad efectiva aparece trufada de elementos que, por inverosímiles, parecen más cercanos a lo ficcional o incluso casual que a lo factual. Trataremos este tema en distintos momentos de nuestra investigación, si bien es necesario recordar lo conveniente de la propuesta aristotélica de noción de verosimilitud, en comparación a la mucho más restrictiva de certeza/falsedad de lo literario o poético[158].

Si seguimos profundizando en la dimensión semántica que proponen los planteamientos que desarrolla la teoría de los mundos posibles, se advierte que la ficción plasma la relación que existe entre el mundo que aparece representado en el texto literario y el texto en sí. Esta relación que introduce la noción de mundo ficcional generado por el texto es una de las claves diferenciadoras de las teorías ficcionales que han ido surgiendo a lo largo de los tiempos. Entendemos como mundo literario, aunque nos dedicaremos de forma mucha más exhaustiva a este concepto en el epígrafe 2.3. *Mundos posibles. Definición y aproximación conceptual*, aquel en el cual se desarrolla la realidad ficcional creada lingüísticamente por el autor y sustentada en la estructura de conjunto referencial como remedo de la realidad objetiva. La ficción es la esencia de la literatura porque es la causa de la generación y ampliación de mundos y la que constituye conjuntos de seres y hechos provistos de una existencia nueva de carácter artístico.

Desde la cuestión de ficción y de realidad ficcional, avanzamos al concepto de ficcionalidad que ha vivido un intenso proceso de desarrollo desde mediados del pasado siglo. Puede entenderse, en un primer acercamiento, como aquel "término utilizado en teoría de la literatura para designar unos de los rasgos específicos de la

---

[158] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción.* 17.

literariedad: la posibilidad de crear, mediante la imaginación artística, mundos de ficción diferentes del mundo natural, que se configuran a través del lenguaje"[159].

Su estudio no solo ha dado frutos en forma de análisis cooperativo entre distintas disciplinas como la filosofía, la lingüística y la estilística,[160] sino que ha sido, sobre todo, muy provechoso en cuanto que ha sentado los fundamentos para entender y explicar las manifestaciones de la ficción. La noción de ficcionalidad como cualidad específica de la ficción es, ya desde las primeras sistematizaciones, una de las cuestiones más fecundas en la historia de las teorías literarias, pues "afecta a la vez a la ontología, la pragmática y la retórica del texto literario"[161].

Las teorías de la ficcionalidad de corte pragmático, si bien en sus comienzos cuestionaban la atribución de *serio* al lenguaje literario, aportaron en sus desarrollos ulteriores un elemento que no puede soslayarse en absoluto, ya que aborda la cuestión de la situación comunicativa que se establece en el mismo acto de la enunciación artística: esto es, la relación entre autor y lector bajo el "pacto narrativo" que consiste en "un acuerdo contractual de ambas instancias basado en la voluntaria suspensión de la no-creencia y la aceptación del juego de la ficción de acuerdo con las pautas pragmáticas socioculturales"[162].

En esto consiste la ficcionalidad, en un juego en el que se suspende la incredulidad y más aún, se potencia la creencia o la autosugestión. Es Schmidt quien afirma que la ficcionalidad solo se puede explicar a partir de consideraciones del ámbito pragmático, esto es, a través de la institucionalización de determinadas convenciones que determinan el modo de comportarse del receptor ante el discurso literario. Este conjunto de

---

[159] ESTÉBANEZ CALDERÓN, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial. Madrid, 1999.

[160] ÁLAMO FELICES, F., "El concepto de ficcionalidad: Teoría y representaciones textuales". *Revista de Literatura,* vol. LXXVI, n º 151, 2014. 17-37. 35.

[161] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción*. 66.

[162] VALLES CALATRAVA, J., dir. *Diccionario de teoría de la narrativa*. Alhulia. Granada, 2002. 371.

convenciones sociales e históricas no solo configura la estructura interna del mundo de ficción, sino la propia noción de realidad[163].

El mismo Schmidt indica que lo ficticio no equivale a lo ficcional hasta que no sea compartido en un proceso comunicativo literario, o hecho ficcional, entre emisor y receptor[164]. O como matiza Pozuelo[165]: "La cuestión de la ficción es pragmática, resulta del acuerdo con el lector, pero precisa ese acuerdo de la condición de poeticidad". El enfoque pragmático puede ayudar, según indica Schaeffer, a centrar el interés en cómo la ficción influye en la realidad, más que perderse en disquisiciones sobre las relaciones entre ambas; en cómo la literatura incide en la vida de quien hace uso de ella[166].

De acuerdo con estas afirmaciones, cabe indicar que distintos teóricos han propuesto una comprensión de la construcción ficcional desde un punto de vista preferentemente pragmático, mientras que otros, como Quine, Bonomi, Pavel, Bonati y Albaladejo[167] consideran que en la construcción ficcional ha de pesar más la consideración semántica, pues pone el foco en la propia realidad ficcional plasmada en el texto y en todos los elementos ficcionales que constituyen el referente realizado artísticamente mediante una creación literaria. Ambas propuestas son complementarias entre sí y alternativamente convenientes dado el aspecto concreto de la construcción ficcional que sea considerado. Se ha de tener en cuenta la relación que estableceremos entre las dimensiones lógico-semánticas de la ficcionalidad y los mecanismos y las convenciones institucionalizadas (sociales e históricas) que modelizan la configuración de los mundos ficcionales en los textos narrativos. Todo ello sin perder de vista la dimensión sintáctica, que se enlaza directamente con el punto de vista retórico y estilístico y nos recuerda la importancia del análisis del texto en sí mismo, como realización lineal del mundo de ficción, como único

---

[163] SCHMIDT, S. J., "Towards a Pragmatic Interpretation of 'Fictionality'", Van Dijk (ed.). *Pragmatics of Language and Literature.* North Holland. Amsterdam, 1976. 161-178.

[164] SCHMIDT, S. J., "Fictionality in literary and non literary discourse". *Poetics*, 10, 4-5. 1980. 317-336.

[165] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción*. 144.

[166] SCHAEFFER, J.M., *¿Por qué la ficción?* 197.

[167] ALBALADEJO, T., *Semántica de la narración: la ficción realista*. 63-65.

vínculo rastreable entre autor y lector, y como elemento de accesibilidad entre las dos realidades.

Llega a decir Foucault[168] que la solidaridad entre texto y autor es tan alta que no es el autor quien produce el texto, sino que es el propio texto el que da origen al ente de razón que es el autor, entendido no como un individuo que realiza una tarea efectiva en el mundo efectivo, sino que se trata de una figura que no está ni en el interior del discurso ni en el exterior y aporta "unidad no solo a un texto o discurso escrito sino a todo un conjunto heterogéneo de textos a los que permite agrupar y delimitar como un corpus unitario, como una obra"[169].

La manera de rastrear más fácilmente los elementos que configuran la ficcionalidad es, según afirma Reis[170], a través de los textos narrativos. Si, como hemos afirmado, emisor y receptor acceden al mundo de ficción a través del texto, es gracias a la inmersión ficcional que presenta cuatro rasgos básicos en el orden de la recepción: inversión del orden jerárquico entre la actividad de la percepción y la actividad de la imaginación; escisión de la atención al mundo que nos rodea y al mundo que imaginamos; autorregulación y saturación afectiva o empatía[171].

Mientras que Schaeffer incide como vemos en la naturaleza pragmática, no olvida del todo el aspecto propiamente semántico cuando piensa en lo que denomina vectores y que son los anclajes utilizados por el emisor para dar consistencia al mundo de ficción y facilitar la reactivación mimética. Enumera siete tipos de vectores principales: simulación de actos mentales, simulación de actos ilocutivos, sustitución de la identidad narrativa, simulación de representaciones miméticas, simulación de mimemas cuasi perceptivos, simulación de acontecimientos y sustitución de la identidad física[172].

---

[168] FOUCAULT, M., "Qu'est ce qu'un auteur?" *Bulletin de Société Française de Philosophie*, T. LXIV, 1969. 75-104.

[169] CAMPILLO, A., "El autor, la ficción, la verdad". *Daimon, 5.* 1992. 25-46.

[170] REIS, C., *Diccionario de Narratología*. Ediciones Colegio de España. Salamanca 1996.

[171] GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. 114.

[172] SCHAEFFER, J.M., *¿Por qué la ficción?* 228-245.

Todos estos elementos ayudan a abordar la cuestión ficcional en el relato literario que vendrá definido por dos líneas que recogen todo lo mencionado hasta el momento: la imitación de la vida y la modelización de situaciones y acciones. Esta configuración de la naturaleza ficcional del texto narrativo literario permite dar cabida, junto a los modelos de análisis pragmatizantes, a los criterios sintáctico-semánticos que dan el valor que merecen a las conexiones lingüísticas que son finalmente las que se efectúan como medio de expresión artística.

> El modo de operación de la ficción es el de una modelización. Sobre este punto la ficción tiene al menos tres modelos diferentes: todas las ficciones existen en forma de contenidos mentales; algunas de ellas existen además en forma de acciones humanas físicamente encarnadas o en las representaciones públicamente accesibles (palabras, textos escritos, imágenes fijas, flujos cinematográficos, documentos sonoros, etc.)[173].

Aunque como bien recuerda Ryan[174], la ficcionalidad no es privativa de textos literarios, algo que ya hemos apuntado a través de las afirmaciones de Pozuelo Yvancos, pues hay elementos ficcionales en ejemplos o hipótesis que corresponden a creaciones lineales de la realidad efectiva, como textos periodísticos o científicos. Ante este tipo de expresión, la autora suizo-canadiense hace distinción entre ficcionalidad y no-factualidad. Por tanto, si es fundamental recalcar que sin ficcionalidad no hay literariedad, parece muy pertinente señalar los límites de la realidad ficcional respecto a la realidad objetiva, o de qué forma los elementos de una pasan a formar parte de la otra en los textos literarios. Estas consideraciones planteadas en este punto de argumentación teórica, junto a las descritas por Schaeffer nos ayudarán notablemente en la propuesta de modelo de análisis en la segunda parte del estudio, en la que sentaremos los criterios de verosimilitud y significatividad de acuerdo con determinados elementos estructurales de la realidad efectiva necesarios en la sustentación y funcionamiento del mundo ficcional representado en el texto literario.

---

[173] SCHAEFFER, J.M., *¿Por qué la ficción?* 197.

[174] RYAN, M. -L., "Fiction, Non-factuals and the Principle of Minimal Departure", *Poetics*, 9, 4. 1980. 403-422.

En lo tocante a la constitución de la realidad ficcional literaria y, por consiguiente, de su estructura de conjunto referencial, aparecen elementos ficcionales, puramente imaginarios y que no existen en la realidad objetiva, compartiendo mundo con elementos que sí tienen existencia en la realidad objetiva. Esta combinación ha de ser coherente y sostenerse de forma autónoma en el texto para que se cumplan determinadas propiedades esenciales que propician que el hecho ficcional, o comunicación narrativa en su sentido más pragmático, sea efectivo. Entre ellas se cuentan la verosimilitud y la necesidad, ya planteadas en la *Poética*, y que serán tratadas con posterioridad. Lo interesante es discernir de qué manera los elementos reales y los ficcionales han de entrelazarse, cuál ha de ser la proporción de unos y otros, qué conocimiento ha de tener el lector de la entidad de cada uno de ellos sin que se traicione el pacto narrativo o sin que se ponga en peligro la suspensión de la no-creencia.

Para elucidar algunas de estas cuestiones, Albaladejo postula la ley de los máximos semánticos[175], en la que se propone que, dado un texto, el carácter del elemento más alejado de la realidad objetiva que aparezca en él, configurará el carácter del texto. Para ilustrar, valga el ejemplo de la novela que nos ocupará en el momento del análisis. En la estructura de conjunto referencial de *Brideshead Revisited,* junto a elementos pertenecientes a la realidad efectiva, como "existe Oxford" o "existe Venecia", de carácter objetivo o real; encontramos elementos pertenecientes a la realidad ficcional como "existe Brideshead" o "existe Julia", de carácter imaginario o ficcional. En este caso, según la ley de máximos semánticos, el texto posee carácter ficcional que viene condicionado por el carácter ficcional de los elementos semánticos más alejados de la realidad objetiva de los que forman parte de la estructura de conjunto referencial de dicha novela.

Para Harshav[176], muy alineado con la propuesta de Albaladejo, estos límites entre realidad ficcional y realidad objetiva, también llamada efectiva, se explican mediante la idea de campo interno de referencia, definida como red de referentes (o elementos pertenecientes

---

[175] ALBALADEJO, T., *Semántica de la narración: la ficción realista*. 52 y ss.

[176] HARSHAV, B., "Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework", *Poetics Today,* 5, 2. 1984. 227-251.

a la estructura de conjunto referencial tales como personajes, ideas o acontecimientos) de varios tipos y relacionados entre sí. Afirma que los textos literarios constituyen sus propios campos internos de referencia en los que se tiene que cumplir la siguiente condición: "*At least some of the referents - personal names, times, places, scenes and episodes - are unique to this text and make no claim for external, factual existence*"[177].

Harshav confirma que los elementos pertenecientes a la realidad efectiva, o a campos externos de referencia y existentes con independencia del texto literario pasan en muchas ocasiones al campo interno de referencia para construir una fundamentación referencial que sirva de anclaje a los elementos ficcionales. Así referentes parciales de distinta procedencia pasan a formar parte del referente global o campo interno referencial del texto literario. Aquí también se cumpliría la ley de máximos semánticos propuesta por Albaladejo.

Otra aportación muy significativa en este aspecto es la que ofrece Mary-Louise Ryan con la noción de principio de desviación mínima[178] por el que la interpretación de un texto literario, que representa un mundo distinto al real efectivo, será lo más próxima posible a la realidad que se conoce. Entran en juego en este postulado de nuevo, no solo la dimensión semántica, dado que las estructuras de significación de la realidad ficcional se adaptan a las estructuras de sentido, sino también la dimensión pragmática, debido a la cosmovisión que autor y lector comparten. En este mismo estudio, que relaciona elementos de la realidad efectiva y ficcional en el texto literario, Ryan establece una clasificación gradual[179] cuyo criterio es la mayor o menor presencia de elementos de la realidad efectiva en la realidad ficcional: en primer lugar coloca la ausencia total de identidad entre realidad efectiva y realidad ficcional, ya que esta no posee ningún elemento real y pone como ejemplo los textos fantásticos, en segundo lugar, coincidencia sustancial de la realidad ficcional con la objetiva, cuando en la estructura de conjunto referencial encontramos algunos elementos reales, como los relativos al funcionamiento

---

[177] HARSHAV, B., "Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework", *Poetics Today,* 5, 2. 1984. 227-251. 235.

[178] RYAN, M. -L., "Fiction, Non-factuals and the Principle of Minimal Departure", *Poetics*, 9, 4. 403-422. 404-408.

[179] *Ibid*., 415 y ss.

general de los hombres y la naturaleza, por ejemplo en los cuentos de hadas; en tercer lugar, inclusión completa de la realidad objetiva en la ficcional, cuando los elementos referidos a la geografía y a la historia están incluidos sin limitaciones en la ficción, por ejemplo textos tanto de ficción histórica, como *Brideshead Revisited*, como algunos más alejados de la realidad pero que siguen teniendo referencialidad objetiva en lo espacio-temporal, como *Mary Poppins*; y en cuarto y último lugar, coincidencia total o casi total entre realidad ficcional y objetiva, cuando la estructura de conjunto referencial del texto es una parte de la realidad objetiva, pero establecida por el autor como suposiciones de existencia, por ejemplo textos literarios biográficos o los *Diálogos* de Platón. Estas consideraciones se podrían encuadrar desde los postulados de la ley de máximos semánticos, siendo muy útil en la clasificación de los distintos géneros naturales y géneros históricos como comprobaremos más tarde.

Continuando con la configuración de los límites entre la realidad ficcional y la realidad objetiva, podemos observar que para Schaeffer la proporción de elementos de la realidad ficcional y de elementos de la realidad objetiva obedece a uno de los factores que implican una mayor o menor inmersión en la ficción. Los medios desplegados por el autor para maximizar la fuerza de convicción de su ficción son en su mayoría pragmáticos: tales como el contexto autoral; el paratexto[180], deudor de Genette; o de carácter semántico, como la mímesis formal, conocido también como contaminación del universo histórico por el universo ficcional[181]. Concretamente, nos interesa este último factor en tanto revisamos los límites de la ficcionalidad en relación con la proporción de elementos ficcionales y objetivos en un texto literario. Afirma el teórico que en los textos artísticos existe una contaminación del universo ficcional, o estructura de conjunto referencial, consistente en "la introducción de elementos referenciales en un universo globalmente inventado"[182]. Normalmente se trata de elementos históricos, geográficos o temporales y

---

[180] Para Gerard Genette, el concepto de paratexto hace referencia al "acompañamiento *(al texto)* de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones… que lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su "recepción" y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro. GENETTE, G., *Umbrales*. Traducción S. Lage. Siglo XXI Editores. Buenos Aires – México D. F., 2001. 7.

[181] SCHAEFFER, J.M., *¿Por qué la ficción?* 119.

[182] *Ibid*., 124.

está al servicio del efecto de realidad, siendo uno de los más efectivos el uso de nombres propios.

Esta actuación obedece a una intencionalidad específica, ya que el funcionamiento de la ficción requiere, no solo de la suspensión de la no-creencia por parte del receptor, sino de que el emisor respete también este pacto. En algunos casos, la acumulación de elementos referenciales es tan superior a la de elementos ficcionales, y la intencionalidad del autor queda tan poco clara, que podría traicionarse la efectividad del dispositivo imaginario, y no por la falta de competencia del lector, convirtiéndose paradójicamente la ficción en engaño. Sería posible pensar que la escalada mimética en el ámbito semántico tiene límites, aunque es más acertado considerar que la situación improbable de que se produzca la traición al pacto narrativo provenga de elementos pragmáticos como el paratexto o la mímesis formal.

Una de las reglas fundamentales para que exista inmersión ficcional y el campo de juego ofrezca todas las garantías de lo que Aristóteles llama catarsis, es la especial disposición del marco pragmático. Este marco depende directamente de la dimensión de las creencias personales y Schaeffer lo denomina fingimiento lúdico[183] o Searle[184], fingimiento compartido. En este aspecto, no solo está en juego la intención subjetiva del emisor de construir un texto producto del fingimiento lúdico, que afecta exclusivamente a la voluntad de autor, sino que la voluntad ha de ser intersubjetiva y el receptor ha de reconocer esa intención que concluya en un fingimiento compartido. Por tanto, la ficción combinará siempre sus rasgos distintivos de ficcionalidad con marcas plausibles objetivas que conduzcan a una recepción por parte del lector "como si fuese" verdadera. Mientras que la ficción y el fingimiento comparten los mismos medios para su efectividad: la imitación y la apariencia de verdad, no comparten el mismo fin: sumergir al receptor en la estructura de conjunto referencial en el primer caso, y engañar al receptor que se expone a dichos medios, en el segundo. Así entendemos que la ficción es un dispositivo lúdico e intencionalmente compartido.

---

[183] SCHAEFFER, J.M., *¿Por qué la ficción?* 129.

[184] SEARLE, J. R., *Sens et Expression. Études de theórie des actes du language*. Munuit. Paris 1982. 115.

En esta primera aproximación, se han descrito dos de los conceptos centrales de la materia que nos ocupa, ficción y ficcionalidad y se ha constatado las diferencias de enfoque en su tratamiento: desde el puramente etimológico; pasando el que presta atención a las dimensiones semióticas, aunque haciendo especial hincapié en la pragmática; y concluyendo con el enfoque que se interesa por plantear los límites de la ficcionalidad en su realización textual en cuanto a la accesibilidad, proporción y clasificación de elementos procedentes de la realidad efectiva en tanto que presentes en la realidad ficcional. Así hemos comprobado el posicionamiento de determinados teóricos sobre límites y enfoques de las teorías de la ficcionalidad, fijando nuestra atención especialmente en aquellos que nos ayuden a sistematizar el modelo de análisis que propondremos para argumentar nuestra tesis.

2.2.2 Mímesis

Nos ocupamos ahora de los tres pilares sin los que la ficción no puede explicarse apropiadamente. Son los medios con los que se esta se erige y entra en funcionamiento en su condición de realidad mental en el primer estadio de *inventio,* en un plano semántico; y son también fines en sí mismos, ya que coadyuvan en la intencionalidad del hecho ficcional o comunicación narrativa en los estadios de *dispositio* y *elocutio*, en un plano sintáctico y pragmático. Nos ocuparemos de entrada de lo que consideramos es el pilar de la construcción artística, conocido como mímesis.

Siguiendo el esquema de aproximación focalizada que hemos utilizado en el análisis del concepto ficción, comenzamos con un acercamiento, a modo preparatorio, al enfoque etimológico. Según este, la imitación se conocía en griego como *μίμησις* y en latín como *imitatio.* El término mímesis o mimesis procede del latín *mimēsis,* y este del griego *μίμησις (mímēsis)*. Este concepto se define en el ámbito de la estética clásica como imitación de la naturaleza que como finalidad tiene el arte, resultando así que esta condición dota a la mímesis de una suma relevancia. No se puede concretar si tal definición hace referencia con esta descripción del término a la única finalidad del arte o a una de muchas, en todo caso, sería más ajustado referirse a la finalidad de la expresión, o de la producción artística o del proceso generador del arte; más que a la finalidad del arte en sí mismo.

Hemos de centrarnos, no obstante, en el sintagma “imitación de la naturaleza” por hacer clara referencia a lo esencial de la mímesis, y al dato circunstancial “en la

estética clásica". Si entendemos estética clásica como no moderna, ni contemporánea, hemos de puntualizar que, a lo largo de la historia de las teorías estéticas, la noción de mímesis ha cambiado, y lo ha hecho también en una clara evolución del término en los distintos periodos antiguo, medieval, renacentista y barroco. Mención especial merece el tratamiento dado a dicha noción a partir del romanticismo. Parece oportuno, por tanto, hacer un recorrido diacrónico de la utilización del término para poder entender desde nuestra concepción actual de la literatura, deudora de siglos de desarrollos teóricos, lo que ha supuesto este elemento fundamental en la exposición y concepción de las teorías poéticas y de qué forma estas se han desarrollado al tiempo que las distintas visiones del mundo y que los diversos modos de comprender la realidad que se han sucedido en la historia de la teoría del conocimiento.

Atendiendo a la evolución de dicha noción, y partiendo de los primeros registros de dicho término, *μίμησις* se sabe poshomérico, es decir, no aparece ni en Homero ni en Hesíodo. Probablemente surge de los ritos de culto a Dionisos, en los que se refiere a la música, los cantos y las danzas que interpretaba el sacerdote en la ceremonia[185]. En este primer uso se aplica exclusivamente a la mímica, a la música y al baile y hace referencia a la reproducción de la expresión interior, no a la imitación de la realidad externa. Durante el siglo V a. C., el vocablo fue adoptado por la filosofía que lo empieza a utilizar ya como imitación de la realidad exterior y tras varias evoluciones y modificaciones de significado y de aplicación, algunos autores como Demócrito lo ven como imitación del funcionamiento de la naturaleza y de aplicación a las artes utilitarias[186]; y otros, como Sócrates, lo asimilan a una copia de la apariencia de las cosas y de aplicación a las artes plásticas[187], uso que también le otorgan posteriormente Platón y Aristóteles, no sin ampliarlo.

Para Platón, el concepto, en un primer momento, fue utilizado de forma indiscriminada tanto aplicado, como en su uso original, a la música y la danza, como en el sentido en que lo hizo Sócrates, a la pintura y la escultura. En la *República*,

---

[185] TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas.* 301.

[186] PLUTARCO, *De sollertia Animalium*, en HUBERT, K., *Plutarchi Moralia VI/1*. Bibliotheca Teubneriana. Leipzig, 1959. 20. 974 A.

[187] JENOFONTE, *Commentarii III*. en HUBERT, K., Teubner. Stuttgart, 1985. 10. I.

concretamente en el libro III, presenta con contundencia argumentos en contra de carácter moral pues, en la búsqueda de la ciudad ideal, la poesía atenta contra los pilares de dicho ideal: la verdad y el perfeccionamiento del hombre. Concibe la imitación de la realidad que es el arte, como una copia fiel del mundo exterior, aunque no es de su gusto que la imitación sea tan fidedigna, ya que la imitación no es el camino apropiado hacia la verdad[188].

Los argumentos utilizados por los poetas no son, en el mayor de los casos, ejemplo para niños y jóvenes y con frecuencia el trato dispensado a los dioses es demasiado cercano y humano[189]. Si consideramos el sentido metafísico que otorga Platón a la mímesis, relacionándolo con la participación, entendemos que, si las cosas imitan a las ideas y el arte a las cosas, la creación artística está muy alejada (en segundo grado)[190] de su fundamento que es el modelo ideal. De este modo, la poesía es un arte construido de apariencia y quien lo practica ignora lo que imita:

> El arte de imitar está, por consiguiente, muy distante de lo verdadero y si ejecuta tantas cosas es porque no toma sino una pequeña parte de cada una; y aun esta pequeña parte no es más que un fantasma. El pintor, por ejemplo, nos representará un zapatero o un carpintero o cualquier otro artesano, sin conocer nada de estos oficios. A pesar de esto, si es un excelente pintor, alucinará a los niños y al vulgo ignorante mostrándoles de lejos el carpintero que haya pintado, de suerte que tomarán la imitación por la verdad[191].

En cambio, Aristóteles modifica la noción de Platón, postulando que la imitación artística representa los objetos de manera más bella o menos bella de lo que en realidad son, y que puede mostrarlos como deberían o podrían ser. Solo es necesario que se

---

[188] PLATÓN, *República*. 603 a, 605 a. Traducción M. Fernández- Galiano y J. M. Pabón. Alianza. Madrid, 2005.

[189] *Ibid*., 391 b-392 a.

[190] *Ibid., III.* 596 a-597 b.

[191] *Ibid., X*. 598 b.

limite a las características de las cosas que son generales, típicas y esenciales[192]. El arte imita la realidad, pero no fidedignamente, sino según la interpretación del artista, al modo de su primer significado ritualista y unido al enfoque socrático. Dice el estagirita en su *Poética*: "La epopeya y la poesía trágica, así como la comedia y el ditirambo […] son todas en general mimesis; pero difieren unas de otras en tres aspectos: o bien mimetizan con medios diferentes, o cosas diferentes, o de una forma diferente y no de la misma"[193]. Con esta afirmación, aclara que la mímesis, como hemos indicado anteriormente, no copia siempre la realidad de manera fidedigna, sino que la cosa mimetizada es idealizada en una reproducción ficticia mejor que el original: "Pues se pueden mimetizar las mismas cosas y con los mismos procedimientos o cuando alguien los narra, sea convirtiendo al objeto en algo distinto, como hace Homero, sea dejándolo sin cambiar y siendo el mismo"[194].

Nos detendremos en las interpretaciones que se han sugerido de la concepción de mímesis en la *Poética*. Uno de los estudios más pormenorizados que se han realizado en las últimas décadas sobre la noción aristotélica es el de Ricoeur, a la que dedica gran parte de su obra, *Tiempo y narración*. Asegura el autor que Aristóteles muestra en su *Poética* únicamente un "elemento globalizador: el de la mímesis"[195]. Es cierto que su definición se presenta diluida en el contexto, que solo se menciona uno de sus usos y siempre entendida en el ámbito de la literatura[196], pero esto, junto con la aproximación que hace de ella a la acción de la tragedia, basta para considerar que se trata de la operación dinámica básica, (no de estructura estática y acrónica), que junto con la fábula (*mythos*), sustenta todo el proceso de producción, construcción y recepción de la ficción, o "trasposición en obras de representación de la realidad"[197].

---

[192] ARISTÓTELES, *Poética*. 1448a, 1; 1451b, 27; 1460b, 13.

[193] *Ibid.,* 1447a, 13-19.

[194] *Ibid.,* 1448a, 19.

[195] RICOEUR, P., *Tiempo y Narración.* 83.

[196] Cfr. en esta tesis: 2.2.2. Mímesis. Nota 187.

[197] RICOEUR, P., *Tiempo y Narración.* 82-83.

A este respecto, Pozuelo Yvancos coincide con Ricoeur en la concepción globalizadora de la teoría de la ficción literaria aristotélica apoyándose en la equivalencia en el uso de los términos mímesis, *poiesis* y fábula utilizada por el autor de la *Poética*. Esta nueva tendencia en su comprensión se debe a la magnífica labor de traducción y edición que de la obra se ha realizado en la segunda mitad del siglo XX a cargo de autores y estudiosos como Else, Rostagni, Dupont-Roc o García Yebra y se contempla "como un conjunto orgánico, como una teoría sistémica donde los diversos conceptos se autorreclaman" [198]. De este modo se resuelve un problema que durante el Renacimiento había convertido la obra aristotélica en una sucesión de fragmentos usados de manera aislada y en amalgama ocasional con comentarios de la *Epistola ad Pisones* de Horacio[199].

La teoría ficcional de Aristóteles se construye no solo desde la noción de verosimilitud, sino que refiere a una comprensión holística de lo poético cuyo fundamento recala en la dependencia mutua de conceptos como ἐικός (verosimilitud), ἀναγκαῖος (necesidad), μύθος (fábula) y mímesis. Así, y si se parte de que en la *Poética* todo pasa por la remisión a la inteligibilidad de la narración de la fábula, desde donde se explican y se elaboran los demás conceptos, se concluye que la ficción en la teoría de Aristóteles se subordina a "la eficacia de la construcción poética, como creadora de mundo"[200].

Es interesante preguntarse cuál el objeto de la mímesis: es decir, qué se mimetiza o representa y cuál es el medio: o cómo este objeto se mimetiza o representa. Continuando con Ricoeur[201], este señala en su comentario a Aristóteles que mediante la jerarquización de las seis partes en las que se divide el proceso de composición de la tragedia, prioriza claramente el objeto frente al medio. En el ámbito del objeto

---

[198] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción.* 52.

[199] GARCÍA BERRIO, A., *La formación de la teoría literaria moderna I. La tópica horaciana.* Cupsa. Madrid, 1978.

[200] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción.* 53.

[201] RICOEUR, P., *Tiempo y Narración.* 84-89.

propone la fábula, o disposición de los hechos como la primera y más relevante de las partes, seguida en importancia por los caracteres y el pensamiento; la expresión y el canto, partes referidas al ámbito del medio; y el espectáculo vinculado al ámbito del modo, aparecen como no realmente esenciales, ya que: "La tragedia produce su propio efecto también sin movimiento, igual que la epopeya: solo con leerla se puede ver su calidad"[202].

Por lo cual, la trama, o fábula *(mythos),* que consiste en la disposición de las acciones, se convierte en el objeto primero de la mímesis que "es, ante todo, representación de una acción *(mimesis praxeos)* y, solo por eso, de hombres que actúan*"*[203]. Las acciones se presentan tras el resultado de la clasificación como: "la parte principal, el fin buscado, el principio y, si se puede hablar así, el alma de la tragedia"[204].

Continuando con la propuesta de Ricoeur, cabe señalar que la tesis que propone Aristóteles sobre la ficción es dinámica, ejecutándose durante la generación *poiética*, que es en sí misma proceso activo, la configuración del mundo, situándola frente a las tesis platónicas que proponen estructuras estáticas preexistentes a la producción poética, como son los *realia* o los personajes. Por tanto, la ficción aristotélica representa un mundo literario con condiciones y estructuras propias que a través de la realización poética resuelve su condición de realidad y en ningún caso plasma un mundo ya creado como copia o simple réplica, sino siempre como representación. Frente a la teoría del reflejo o de la sombra de Platón, Aristóteles ofrece desde la coherencia interna de la fábula la capacidad de resolver las contraposiciones posible/imposible, verdadero/falso o creíble/increíble[205].

En la obra que nos ocupa, el término mímesis aparece al principio asociado a las artes en general y no es hasta el capítulo cuarto cuando se muestra como clave para la teoría ficcional planteada:

---

[202] ARISTÓTELES, *Poética*. 62a, 12.

[203] *Ibid.,* 50b, 3.

[204] RICOEUR, P., *Tiempo y Narración.* 84.

[205] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción.* 54 y ss.

> Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas y ambas naturales. El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez y se diferencia de los demás animales en que es más inclinado a la imitación y por la imitación adquiere sus primeros conocimientos, y también el que todos disfruten con las obras de imitación, Y también es causa de esto que aprender agrada muchísimo no sólo a los filósofos sino igualmente a los demás… Por eso en efecto disfrutan viendo las imágenes, pues sucede que, al contemplarlas aprenden y deducen qué es cada cosa, por ejemplo, que éste es aquél; pues, si uno no ha visto antes al retratado, no producirá placer como imitación, sino por la ejecución o por el color o por alguna cosa semejante[206].

La reflexión de este fragmento es muy interesante en cuanto que refiere los principios de representación a través del establecimiento de modelos de lo real que es representado por los signos, aunque una de las nociones más interesantes y que ha llamado menos la atención de este texto es el concepto de *ejecución*. Aquí Aristóteles otorga valor a la forma en que esos signos representan los modelos reales, y precisa que la obra poética agrada como imitación en sí misma y no solo cuando se conoce y se puede confrontar el original con esta. Es de este modo como la mímesis se desvincula del objeto de imitación o *realia* y el agrado o el placer es vinculado a un efecto estético deudor en exclusiva de las características formales de la representación[207]. De esta manera, Aristóteles afirma que el espectador no tiene por qué conocer de manera previa a la recepción de la obra las circunstancias del mito, o más allá incluso, la fábula puede no tener ningún vínculo con la tradición, sino que puede tratarse toda ella, o sus partes, de invención ficticia[208]. Por tanto, la representación de lo semejante a lo que no es conocido en el sentido de lo real, pero se imagina, se convierte en la teoría de la fábula en una propiedad metafórica y afecta a lo general humano, ya que como nos recuerda el estagirita: "Por eso también la

---

[206] ARISTÓTELES, *Poética*. 1448b, 4-19.

[207] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción.* 55 y ss.

[208] ARISTÓTELES, *Poética*. 1451b, 19-27.

poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general y la historia lo particular"[209].

Así, la *Poética* señala el agrado por la coherencia interna de la fábula en su construcción y en su ordenación de las acciones, confiriendo relevancia a lo formal y por consiguiente a lo pragmático, y dispone las reglas de lo posible y creíble al servicio de la verosimilitud estética siempre en orden a la inteligibilidad en el proceso *poiético* de generación de sentido.

Avanzamos de modo ligero en el recorrido temporal de la evolución del concepto, si bien regresaremos posteriormente a los postulados aristotélicos. Durante los siguientes dos mil quinientos años, las teorías literarias han sido deudoras, en mayor o menor grado, de la *Poética* de Aristóteles. Al finalizar la Edad Antigua, para el pensamiento griego el concepto ficción se considera en términos generales como imitación, representación verosímil, apariencia, simulacro e invención, y en algunos casos incluso se relaciona con engaño, exageración y escasa ejemplaridad[210]. Autores como Luciano, critican abiertamente a los que ejercen el oficio de narrar, ya sean historiadores o poetas, debido a la gran afición que muestran hacia el mentir. Sin embargo, en obras como *De lo sublime*, Pseudo Longino instaura de una vez la relación entre imitación e imaginación, elevando esta última a la categoría de fuente de lo sublime[211].

La aportación de Roma al desarrollo del concepto es mucho más reducida y como novedad más reseñable se encuentra la noción de imitación asumida y proclamada por los retóricos, que establecen la emulación de los procedimientos estilísticos de los autores clásicos como principio de acción artística. En el siglo I a. C., Cicerón[212] comprende la imitación como la expresión libre del artista y durante la época de

---

[209] ARISTÓTELES, *Poética*. 1451b, 57.

[210] GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. 26.

[211] LONGINO, *De lo sublime*. Traducción E. Gil Bera. Acantilado. Madrid, 2014. 12, 15.1.

[212] CICERÓN, M. T., *Sobre el orador*. Traducción J. J. Iso. Gredos. Madrid, 2002.

primacía romana pervive la concepción aristotélica, no sin la ampliación mediante conceptos como imaginación, inspiración o invención, que supondrán la contribución latina a la teoría de la imitación griega[213].

Durante la Edad Media, con el cambio de la cosmovisión clásica, que concibe el mundo existente como perfecto y, por tanto, no considera necesario que se invente nada que añadir a la realidad mimetizada, surgen nuevas vías, con Pseudo-Dionisio y Agustín[214], que proponen que si el arte consiste en imitar, es preferible que sea imitada la belleza eterna del mundo invisible y más perfecto que el visible, o en su defecto, las huellas de esa belleza eterna en la realidad visible y preferiblemente representada a través de símbolos. La escolástica, alejada de las ideas de algunos de los primeros autores del cristianismo como Tertuliano[215], que postula que Dios prohíbe cualquier imitación de este mundo *(omnen similitudinem vetat fieri)*, son de la opinión de que las representaciones materiales son menos valiosas que las espirituales. Tras varias intuiciones que alejan de la teoría de la imitación a los tratadistas medievales, como a Alano de Lille[216], que asemeja la imitación a la acción simiesca *(simia veri)*; o que los acercan, como a Juan de Salisbury[217], que ve la pintura del mismo modo que los griegos *(imago est cuius generatio per imitationem fit);* llega Tomas de Aquino[218], que restituye en toda su integridad la antigua teoría *(ars imitatur naturam)*.

Ya en el Renacimiento, con la revalorización de la Antigüedad, la imitación recupera su centralidad en las teorías del arte. Primero, es restaurada en las artes visuales a

---

[213] TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas.* 304 y ss.

[214] *Ibid.,* 304.

[215] TERTULIANO, *The Shows or De spectaculis*. Edited by Alexander Roberts (1885). Reedited by Kessinger Publishing. Whitefish, 2010. XXIII.

[216] ALANO DE LILLE, *Anticlaudianus: Texte critique avec une introduction et de tables*. R. Bossuat. Vrin. Paris, 1955. I, 4.

[217] JUAN DE SALISBURY, *Metalogicon*, Paul Dry Books. Philadelphia, 2010. III, 8.

[218] SANCTI THOMAE AQUINATIS, *Opera Omnia iussu impensaque Leonis XIII. P. M. edita* II: *Commentaria in octo libros Physicorum Aristotelis* (Ex Typographia Polyglotta S. C. de Propaganda Fide, Romae, 1884). https://archive.org/stream/operaomniaiussui02thom#page/vi/mode/2up (7-marzo-2020).

principios del siglo XV, pero no es hasta mediados del siglo XVI, cuando la poética la recupera como elemento central de su estudio. La imitación se llega a explicar desde una perspectiva hilemórfica como causa formal de la poesía, el poeta como causa eficiente, el poema como causa material y el placer producido por la poesía como causa final[219].

La posibilidad de acceder a obras clásicas, entre ellas fundamentalmente a la *Poética* de Aristóteles, tiene entre otras consecuencias un nuevo planteamiento de nociones centrales como la mímesis, que sufre importantes cambios en su consideración: hasta cuatro distintos tratamientos se atribuyen al término: el platónico, el aristotélico, el que lo restringe a imitación fidedigna de la naturaleza y el que sitúa a los clásicos como modelo a imitar[220]. Pero en estos siglos del periodo renacentista y, más tarde, ya en el Barroco, no todo es aquiescencia con Aristóteles: un buen grupo de autores opinan que el arte debe imitar la naturaleza una vez que el artista haya corregido sus fallos, no entienden la imitación como un acto pasivo, sino que hay que extraer el contenido de la naturaleza. Algunos incluso proponen dos clases de imitación, una literal y otra más libre.

Pero la novedad a los postulados clásicos que más arraigo consigue es la que establece que la imitación debe fijarse, más que en el modelo de la naturaleza, en aquellos imitadores que, según ellos, mejor han sabido representarla, y que no son otros que los antiguos. En la teoría del arte entre los siglos XV y XVII, el concepto de mímesis es analizado y entendido desde tantos puntos de vista y se escribe tanto de él, que la superproducción teórica agota las posibilidades de seguir indagando dicho objeto de estudio. No obstante, para muchos humanistas la imitación sigue remitiendo a la representación, concebida como libre interpretación de la realidad más que como copia fiel y así señala Tatarkiewicz:

---

[219] WEINBERG, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance.* University of Chicago Press. Chicago, 1961. 48.

[220] GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. 27.

> Generalizando la situación desde los siglos XVI al XVIII, podemos decir que algunos de los teóricos defendieron el principio de la imitación, aunque haciendo algunas concesiones, mientras otros lo abandonaron. Lo abandonaron aquellos que se adhirieron al concepto radical (platónico) de imitación, y lo conservaron aquellos que expresaron el concepto moderado (aristotélico)[221].

Es ya en el siglo XVIII, con el surgimiento de la Estética, cuando se retoma la idea más radical de la imitación y es Burke[222] el que propone la mímesis como propiedad universal de todas las artes, aunque puntualiza que la imitación ha de representar solo la realidad bella. Especial atención merecen las propuestas de los suizos Bodmer y Breitinger, que se alejan de la idea de imitación del mundo real al plantear la novedad, inspirada en Leibniz, de la existencia de mundos posibles literarios creados por la imaginación del autor[223].

A estas consideraciones se volverá cuando sean planteados los presupuestos de la teoría de los mundos posibles en el siguiente capítulo. Durante el siglo XVIII poco nuevo se aportó a la teoría mimética, pero durante la siguiente centuria, y tras el desprestigio que sufrió el concepto durante el Romanticismo, es con el triunfo del Naturalismo y del Realismo artístico como la imitación vuelve a ser el centro de las teorías estéticas. Hay que tener en cuenta que, durante más de dos mil años, las teorías artísticas y, por consiguiente, literarias, evolucionaron oscilando en un espectro múltiple, pero limitado, sobre la noción propuesta en la Antigüedad: bien copia fidedigna de la realidad, bien interpretación del genio del poeta; ora remedo de las estructuras naturales, ora metáfora; la poética y su descripción giraban en torno al centro definido por la mímesis de forma rotunda e indiscutible.

---

[221] TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas.* 308.

[222] BURKE, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, I, XVI, Traducción J. de la Dehesa. Colegio oficial de Aparejadores de Murcia, G.-L. Yebra de Murcia. Alcalá, 1807. 1985.

[223] DOLEŽEL, L., *Historia breve de la poética*. Traducción de L. Alburquerque. Cátedra. Madrid, 1997. 77-79.

Con el Romanticismo, el término ficción se desliga totalmente de cualquier relación con la realidad percibida por los sentidos externos, al postularse principios que atribuyen la generación de la obra artística exclusivamente al poder creador del genio del poeta. Esto es entendido de manera matizada por las diferentes líneas del pensamiento romántico: desde las corrientes románticas alemanas se reclaman la imaginación y la fantasía como facultades que sirven de fundamento al genio[224], mientras que desde el romanticismo inglés se considera la imaginación estrechamente relacionada con la razón y con la capacidad de plasmar en obra de arte las producciones que de ella derivan[225].

Es, no obstante, también en este siglo XIX cuando surgen argumentos opuestos: los recopilados por Vischer[226], autor de la esfera hegeliana, que en su *Estética* de 1846 propone que la realidad no puede ser el objeto del arte pues este busca por encima de todo crear obras idealmente bellas, lograr lo que no existe de modo real. Esto ocurre porque la realidad no tiene en cuenta la belleza, que muestra descoordinación entre los elementos que forman parte de ella y que tiene otros muchos propósitos. Si en última instancia la realidad tuviera en cuenta la belleza, no sería esta sino efímera y perecedera.

En todo caso, el arte no copia la realidad, sino que escoge motivos, los rehace y los mejora, transformándolos en algo bello. Por oposición, y a favor de la teoría mimética, encontramos los argumentos del ruso Chernyshevsky[227] quien, en sus obras de mediados de siglo, postula que la vida y por ende la realidad son continentes de la belleza y que la imaginación siempre será menos perfecta que la realidad. Esto supone que el arte no es capaz de embellecer la realidad, pero sí de explicarla y valorarla, haciéndola accesible a la capacidad humana y a sus necesidades. Es en esta recepción

---

[224] SCHLEGEL, F., *Kritische Friedich Schlegel Ausgabe. XVIII.* S.E. München/Paderborn/Wien, 1958. 475.

[225] AULLÓN DE HARO, P., "La construcción de la Teoría Crítico-literaria en el marco del pensamiento estético y poético". P. Aullón de Haro (coord.). *Teoría de la crítica literaria*. Trotta, Madrid, 1994. 27-113.

[226] VISCHER, F. T., *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen,* Mäcken. Leipzig-Stuttgart, 1846.

[227] CHERNYSHEVSKY, N. G., *Escritos* 1851-1853. Citado por TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas.* 304 y ss.

donde la expresión artística de la realidad encuentra respaldo social, porque estimula las mentes y ofrece al hombre la posibilidad de soñar.

Con el devenir del siglo XIX, una vez acuñado el concepto *realismo* en 1821, entendido como la dependencia del arte de la realidad, es usado por Champfleury como título de la obra *Le réalisme,* publicada en 1857 y termina por sustituir definitivamente al concepto tradicional de mímesis o imitación. Los usos que al concepto realismo se le han otorgado en los siguientes cien años son comparables a la diversa sucesión de movimientos artísticos que en ese periodo se han concretado y de este modo las definiciones no han sido consistentes, entre otros motivos, porque tanto la noción de arte como la de realidad fluctuaban de unas teorías a otras.

Ya en el siglo XX, y como se comprobó en el subcapítulo anterior al hacer un repaso por las diferentes teorías de la ficción, la concepción del término mímesis y los postulados miméticos tienen desigual predicamento, pero lejos de desaparecer con la aparición de los dogmas románticos, se ha ido adaptando a las diversas exigencias de las nuevas propuestas teóricas. Se podría afirmar que, en dicho ámbito, el avance en el desarrollo del concepto refleja el anhelo de mantener los vínculos entre literatura y realidad, más allá de las formas adoptadas por lo narrado. No obstante, algunas corrientes son contrarias a su asimilación, principalmente en lo que concierne a la correlación entre elementos particulares ficcionales y su correspondencia en el mundo real y Doležel es uno de los que más insisten en este punto, remarcando la inconsistencia de la semántica mimética al intentar conseguir dicha referencialidad a la que él denomina función mimética.

Otros autores, como Auerbach[228], intentan subsanar la carencia de referente para los particulares posibles alegando que lo representado no son personas reales concretas sino universales tipo y que son representativos en cuanto retratan rasgos generales vinculados a diferentes aspectos de caracterización humana: desde la psicología, a las clases sociales, pasando por la realidad histórica o existencial. A este respecto,

---

[228] AUERBACH, E., *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental.* Traducción de I. Villanueva y E. Ímaz. Fondo de cultura económica. México, 1996.

Doležel reacciona proponiendo la función pseudomimética, en la que los ficcionales posibles están relacionados, de forma preexistente a la obra, con la mente del autor.

> Mediante la aplicación de la función mimética universalista, las funciones literarias se transforman en ejemplos categorizados de la historia real. La crítica auerbachiana es una interpretación universalista de la historia pasada en las ficciones… Sin negar la importancia de las interpretaciones universalistas para ciertos propósitos en estudios literarios generales y comparativos, tenemos que afirmar enfáticamente que una semántica de la ficcionalidad incapaz de acomodar el concepto de particular ficcional es seriamente defectuosa[229].

Ambos autores serán visitados de nuevo cuando describamos la oposición entre mundo único y mundos posibles en el siguiente capítulo. Pero aunque existan detractores que han desvirtuado el concepto de mímesis, es necesario señalar que la noción mimética sigue siendo de primordial interés como herramienta explicativa de la generación artística a lo largo del siglo XX, y además de literatos, se encuentran entre sus filas de defensores algunos de los miembros de la Escuela de Frankfurt, como Adorno, quien afirma desde un enfoque antropológico que el desarrollo infantil se efectúa mientras interacciona miméticamente con su entorno y que la capacidad humana para la mímesis es lo que permite las experiencias vitales de cualquier índole[230].

Derrida, del que ya se habló, encuadrado en las corrientes deconstructivistas, sostiene que la mímesis tiene correlación con lo que ya ha sido dicho o escrito y concretamente con la noción de texto. Todo texto es una repetición que se convierte en objeto de imitación y de interpretación, y para descifrarlo y hallar en él lo que es indecible, ha de deconstruirse, indagando en las huellas individuales que ofrece y asumiendo la función de mediadora que cumple la mímesis en la actividad de conocimiento[231].

---

[229] DOLEŽEL, L., *Historia breve de la poética*. Traducción de L. Alburquerque. Cátedra. Madrid, 1997. 72-74.

[230] ADORNO, T., "On Mimetic Faculty", *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings.* Harcourt Brace Jovanovich. New York, 1978. 333-336.

[231] DERRIDA, J., *Mimesis des Articulations*. Flammarion. Paris, 2008.

Se mostró la férrea defensa que de la mímesis han hecho autores como Hamburger o Martínez Bonati en 2.1.4. junto a Goodman, para los cuales la mímesis ofrece algo más que un remedo de la vida y convierte la literatura en *Schein des Lebens*, en palabras de Hamburger. El lector vive verdaderamente lo que recibe a través del texto. Se trata de una vivencia con calidad de autenticidad, lejos de ser una sencilla experiencia aparente:

> Mientras pasamos el rato sumidos en ellos, también los cuentos se nos aparecen como realidad, pero no *como si* fueran realidad. Pues el *como si* contiene en su significado un aspecto de engaño, y por ello, de referencia a la realidad, que se formula en subjuntivo precisamente porque la realidad *como si* no *es* la que pretende ser. En cambio, parecer *como real* es apariencia, ilusión de realidad y eso significa enajenación de la realidad, o ficción. Pero ese concepto de ficción en el sentido de parecer *como real* lo cumplen la ficción dramática y la épica (el relato en tercera persona), así como la cinematográfica. Y si nos preguntamos por qué ahí y solo ahí se produce tal aparición *como real*, la respuesta es esta: porque se produce apariencia de vida. Y esta solo se produce en el arte a través de la persona de un yo que vive, piensa, siente y habla. Las figuras de novelas y dramas son personas ficticias por estar modeladas como un yo, como sujetos ficticios. Pero de todos los materiales artísticos solo el lenguaje puede producir apariencia de vida, esto es, de una persona que vive, siente, habla o calla[232].

Pero sin duda, uno de los teóricos que más a fondo han tratado este tema es el francés Ricoeur en su obra *Tiempo y narración* por ser el planteamiento considerado como final en una larguísima lista de propuestas sobre este asunto tan controvertido y por tratarse de la contribución más rigurosamente desarrollada acerca de la ficción literaria, madurada a partir de los postulados que Aristóteles determinó hace más de dos mil cuatrocientos años. La aportación más destacada de las reflexiones de la obra de Ricoeur, dotadas de un estatuto sólido y creíble, es la nueva definición del concepto de mímesis mediante el alegato de la condición mimética de la creación literaria. Esta defensa orienta sus argumentos a la ineludible relación existente entre mundo y

---

[232] HAMBURGER, K., *La lógica de la literatura.* Traducción de J. L. Arántegui. Visor. Madrid, 1995. 49.

literatura y lo hace sin caer en la tentación de revisar los límites del ámbito de la realidad hacia extremos alejados de la noción literaria[233].

El fruto de dichas reflexiones es la redefinición de la noción de mímesis, poniendo de manifiesto de qué manera el texto (mímesis II) alude inevitablemente al mundo de la experiencia (mímesis I) ya que la condición de inteligibilidad del texto proviene de dicho mundo y vuelve a él mediante el lector (mímesis III). Dicho de otra forma, el mundo y concretamente la idea de acción -y todo lo que con ella se involucra: agente, objetivo, ideas, espacio o tiempo- es el punto inicial y punto final del proceso literario, y se encuentra en el centro del proceso sobre el que todo él pivota: la realización textual lineal artística. Mímesis, de este modo, equivale a invención o construcción imaginaria de mundos:

> …si seguimos traduciendo mímesis por imitación es necesario entender todo lo contrario de calco de una realidad preexistente y hablar de imitación creadora. Y, si la traducimos por representación, no se debe entender por esta palabra un redoblamiento presencial, como podría ocurrir con la *mímesis* platónica sino el corte que abre el espacio de la ficción. El creador de palabras no produce cosas, sino solo cuasi-cosas; inventa el mundo como-si[234].

El mayor reconocimiento a las tesis de Ricoeur ha de provenir, sin duda, de la capacidad que estas poseen de incorporar a su teoría de la ficción muchos de los presupuestos anteriores pero sin reducir la importancia de lo mimético, desde las aportaciones de las propuestas semánticas, pragmáticas y las teorías de los mundos posibles, así como la reformulación de las intuiciones sobre el concepto de metáfora en el que amalgama las contribuciones de campos tan diversos como la filosofía, la teoría general del arte, o el psicoanálisis. Regresaremos a Ricoeur cuando sean tratadas las cuestiones de la imaginación y de la referencia, sobre las que el autor realiza unas consideraciones muy interesantes desde el punto de vista de la configuración de mundos posibles literarios.

---

[233] GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. 68.

[234] RICOEUR, P., *Tiempo y narración, II*. 106.

En los últimos tiempos encontramos tratadistas como Schaeffer, que estudian la mímesis desde un punto de vista mucho más amplio al estrictamente literario, fundamentalmente desde el ámbito antropológico y haciendo especial hincapié en la relación entre imitación y etología y, aunque sus aproximaciones serán revisadas desde el prisma de la ficción literaria, que es lo que aquí nos concierne principalmente, estimamos pertinente hilvanar una aproximación a su discurso en contraposición a las líneas de investigación de determinadas posturas actuales contrarias a la admisión de la mímesis como fundamento de ficción.

Postula Schaeffer que la degradación de la imitación en nuestros días responde a que se apoya principalmente en la noción de semejanza, ya que la relación de similitud relativa entre lo mimetizado y lo que mimetiza es el eje de la imitación. Así la ficción pone en marcha procesos miméticos, esto es, relaciones de similitud. En numerosas ocasiones la noción de semejanza se considera poco recomendable como ideal de creación artística o como noción filosófica, principalmente por otorgar más peso, en el análisis de su desarrollo, a la representación por imitación o representación analógica, que a la relación de similitud. Se entiende que estas consideraciones no son defendibles, en cuanto a los argumentos que niegan "la posibilidad de la representación mimética, presuponen que la misma noción de semejanza carece de verdadero objeto"[235].

Si consideramos el recurso a los juicios de similitud como un proceso cotidiano en nuestra acción cognitiva y en nuestra interacción social, entendemos que la capacidad de reconocimiento de las similitudes entre estímulos es una aptitud básica de la mayoría de las especies animales. Esta capacidad de reconocimiento de similitudes encarna uno de los mecanismos de aprendizaje más notables, en concreto aplicando el criterio de similitud relativa, pues difícilmente encontraremos dos estímulos que se ajusten a una relación que tenga como criterio la similitud absoluta. Si aplicamos estas premisas al ámbito de la representación mimética que implica una imitación intencional de los rasgos de similitud que posee un objeto de la realidad efectiva y que

[235] SCHAEFFER, J.M., *¿Por qué la ficción?* 62.

son causa de los rasgos del objeto ficcional, podemos concluir que el proceso de mímesis es el resultado de la creación "de una relación de semejanza que no existía en el mundo antes del acto mimético"[236].

Lo que Schaeffer llama causalidad mimética intencional se define como la orientación voluntaria de la producción del mimema o similitud funcional, siendo un proceso *poiético* y cognitivo a la vez. Al construir un mimema, se accede al mismo tiempo al conocimiento de lo que se imita, no solo a mostrar un reflejo pasivo del objeto imitado, sino la constitución de un modelo de ese objeto. Modelo que podemos considerar como tejido de mimemas o similitudes entre elemento ficcional y elemento de la realidad efectiva, seleccionado con conciencia artística. Esta descripción coincide con lo que Albaladejo llama macroestructura, construida en base a la estructura de conjunto referencial, siendo esta configuración uno de los temas de los que trataremos con posterioridad, y que se relaciona en el proceso de creación del discurso con el componente denominado *dispositio* por la retórica.

Esta síntesis somera de la inabarcable producción realizada sobre el concepto mímesis y sus implicaciones en las teorías estéticas, literarias y lingüísticas presente en las reflexiones de la filosofía del arte y en definitiva en cualquier aproximación a los estudios sobre representación a lo largo de los últimos dos mil quinientos años, puede servir como uno de los puntos de partida más ventajosos desde el cual proponer los planteamientos de la teoría de los mundos posibles, y en cuyo recorrido será posible observar cómo sus distintos postulantes toman en consideración o rechazan abiertamente la necesidad del componente mimético en la creación de mundos.

2.2.3 Verosimilitud

En el recorrido por los tres elementos que sostienen la ficción, y una vez escrutado el concepto de mímesis, corresponde acercarse a otro de los pilares fundamentales de la creación literaria, la verosimilitud, condición sin la cual, las producciones literarias carecerían de significación para el lector y no lograrían alcanzar uno de los objetivos principales señalados por Aristóteles que no es más que la purificación de las pasiones del receptor -sea espectador o lector- mediante el reconocimiento íntimo en lo mimetizado, que se corresponde con la vivencia de verdad y que mueve a la compasión

[236] SCHAEFFER, J.M., *¿Por qué la ficción?* 70.

y al temor. Si una creación literaria no es verosímil, en modo alguno se logrará tal efecto de catarsis.

Semejante reflexión, y a la que volveremos al intentar delimitar el estatus ontológico de los particulares posibles en el desarrollo de la teoría de los mundos posibles, nos lleva a plantear la noción de la verdad en la ficción necesariamente desde dos puntos de vista: desde el ámbito de la dimensión pragmática de la semiótica, en el que se establece el pacto ficcional anteriormente citado entre emisor y receptor, y en el que prima el precepto como-si, con permiso de Hamburger y más cercano al sentido que le otorga Ricoeur[237]; y desde el ámbito de la dimensión semántica, en el que prima la verdad ficcional en relación a la verdad del mundo ficcional al que hace referencia, es decir, los enunciados que se refieren a elementos ficcionales han de cumplir condiciones de verdad intramundanas, deben poner en relación dichos elementos con los presupuestos de posibilidad y de necesidad dados por la referencia de la propia ficción, antes que con los presupuestos de la realidad efectiva. Estas condiciones de verdad intramundanas y la especial relación pactada pragmáticamente que será estudiada a continuación son los ejes que sostienen la verosimilitud, la necesidad y la coherencia, nociones que dependiendo del teórico que sea consultado pueden llegar a ser conmutadas entre sí o diversificadas.

El concepto de verosimilitud, como se ha visto en el epígrafe precedente, aparece estrechamente relacionado con el de mímesis en la *Poética* de Aristóteles[238] de tal forma, que difícilmente es posible explicar uno sin la presencia del otro, porque la verosimilitud, o cualidad de lo que es creíble y tiene apariencia de verdadero, se refiere en primera instancia a una necesidad de coherencia interna de todos los elementos ficcionales, realizados en los enunciados textuales que configuran la estructura intramundana. Esta necesidad de coherencia crea unas relaciones que organizan los componentes de la fábula, otorgando condición de verdad y proporcionándoles un armazón lógico interno, aun sin

---

[237] Cfr. en esta tesis: 2.2.2. Mímesis. Nota 234.

[238] Hay que tener en cuenta que, si bien es cierto que el periodo antiguo ofrece composiciones de la más alta calidad literaria, estas todavía no cuentan con el desarrollo de determinadas técnicas narrativas, ni con la explotación de la que en los últimos siglos ha sido objeto la fantasía.

necesidad de atender a la relación de estos con los componentes del mundo real, salvo en lo que de ellos se traslada implícitamente como realidad efectiva modelo en el proceso de mímesis[239].

Así, la credibilidad de la obra literaria parece venir dada por la coherencia entre posibles ficcionales en mayor medida que por la similitud con el mundo objetivo, ya que la realidad, dependiendo del momento histórico, del lugar, del autor, del idioma y de las costumbres y creencias vigentes en dicho momento histórico en el que la ficción haya sido emitida, se relacionará con modelos de descriptivos de dicha realidad o "enciclopedia" que serán válidos y cambiantes[240]. Por poner un ejemplo práctico que será desarrollado en la fase de análisis, parece creíble y verosímil que en el Oxford de *Brideshead Revisited* no estudien mujeres, ya que nuestro conocimiento de las instituciones universitarias inglesas y del estatus de la mujer a comienzos del siglo XX en el mundo occidental, nos permite entender dicha situación contextualizada en esas circunstancias históricas concretas.

No obstante, si este mismo factor temático se hubiera presentado en la actualidad, se habría entendido como fantasioso por los lectores de nuestra época. De este modo, los textos literarios, por muy cercanos al mundo objetivo que sean, representan textualmente un mundo que imita alguna de las estructuras que aparecen en la realidad efectiva, o que los lectores asumen que podría aparecer, formando parte del "contrato narrativo" con el autor. Se infiere, por tanto, que la realidad del mundo objetivo no es cambiante, pero sí lo es la percepción que de ella tenemos y el modo en que es descrita. Se puede concluir que la verosimilitud de la estructura de conjunto referencial viene dada en el texto por la lógica interna al relato, propiciada por los elementos necesarios para mostrar los nexos existentes entre seres, estados, procesos y acciones ficcionales, y que otorga coherencia a la novela.

No sería creíble ni verosímil, si se toma distancia de las normas de coherencia interna de la novela objeto de estudio, que debido al problemático vínculo de Sebastian con el

---

[239] RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J., "Lo verosímil de Aristóteles y la teoría de los mundos posibles", *Castilla: Estudios de literatura*, N.18. 1993. 139-144. 140.

[240] ECO, U., *Lector in fabula*. 186.

alcohol y a la desaprobación de este hecho por su madre, Lady Marchmain, ambos se sentasen a tomar juntos un jerez antes de la cena, aun siendo esta una costumbre más que aceptada por las normas sociales de la realidad efectiva a las que hace referencia la estructura de la novela.

Abundando en estas afirmaciones, en Pozuelo Yvancos se indica, en referencia a lo apuntado por Aristóteles en su *Poética,* que la cualidad de verosimilitud no se adquiere "por su abstracta o sustancial referencia a lo que es posible sino por la concreta posibilidad-y sobre todo necesidad- abierta por la composición o estructuración de las acciones"[241]. El tratamiento del concepto de necesidad no se relaciona con matices éticos, sino que, vinculado siempre al de verosimilitud, presenta un carácter puramente estructural que requiere una ejecución estética referida al principio de coherencia y a la previsión de la jerarquía de las acciones. De la vinculación entre ambos conceptos se concluye en la máxima aristotélica que preconiza estéticamente preferible lo imposible verosímil a lo posible increíble[242].

Desde el ámbito de la dimensión pragmática, el concepto de verosimilitud enlaza perfectamente con un desarrollo más preciso de las reflexiones señaladas en el epígrafe 2.1.4. sobre el problema ficcional en las teorías de la representación, que refieren directamente a la cuestión de la verdad y de la referencia literaria y que tienen que ver con un factor que, junto al recién expuesto de coherencia interna, contribuye a la inquebrantable adhesión del lector al pacto narrativo y que pasa por la asunción del principio de autoridad que le es conferido a los enunciados del narrador. Así, Martínez Bonati, atendiendo a las formas que configuran la representación, hace distinción entre tres estratos lógicos que regulan la mímesis representativa en distintos niveles: en primer lugar, el nivel de la frase del narrador o frase mimético-representativa portadora de la estructura de lenguaje de la composición narrativa. En segundo lugar, el nivel apofántico-mimético sobre individuos ficcionales que el narrador emite y que posee el rasgo lógico de atributo de verdad en sus afirmaciones, rasgo del que carecen las frases de los demás personajes. Por último, el hablar no mimético del narrador cuando hace juicios morales,

---

[241] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción.* 58.

[242] ARISTÓTELES, *Poética*. 1460a, 27.

por ejemplo. La narración ficcional es comprensible si la entrega a la verdad exigida por las palabras del narrador en sus frases del primer nivel es completa y el crédito que se les concede es ilimitado:

> La espontánea atribución de validez al discurso mimético del narrador y la correspondiente jerarquía de prioridad lógica son una convención constitutiva de la narración como objeto, una forma o principio trascendental de la comprensión o experiencia de narraciones. Porque el sentido literal de toda narración (literaria o no) es poner mundo ante nuestros ojos, un sector real o imaginario del mundo, hacernos imaginar por el lenguaje las circunstancias narradas. Y es la frase tenida por verdadera la que hace posible un mundo imaginado…
>
> Este juego culto (de muy seria trascendencia) de proyectar mundos en imagen narrativa necesita, como exigencia, de una cuasi-mecánica de la ilusión, dar crédito irrestringido al narrador. Si no se observa esta regla de juego, no hay objeto. Por cierto que esto se finge con conciencia más o menos clara de tal artificio de la fantasía, con distancia irónica. En rigor, una entrega irónica de fe tan limitada sólo es posible porque está presidida por la conciencia de lo narrado como ficticio. La literatura, en sentido estricto, encuentra en la ficción su posibilidad[243].

Las palabras del narrador no se perciben como lenguaje, sino como mundo, propuesta que también vimos en Hamburger, y para Martínez Bonati este fenómeno es enajenación mimética, ya que el discurso narrativo ficcional "hace de las palabras mundo, se enajena en su objeto, es imagen, representación y como imagen y experiencia imaginaria, aunque auténtica y presencial, transparente y en cierto sentido vida"[244]. Un desarrollo compatible con estas propuestas se encuentra en Eco, que plantea un juego de la ficción en el que es imprescindible la figura del Lector-Modelo al que no le suscita dudas sobre lo verdadero o lo falso lo que el narrador le cuenta, aceptación sin la cual el mecanismo de interpretación colapsa sin llegar a producirse de modo alguno la experiencia de la ficción[245].

---

[243] MARTÍNEZ BONATI, F., *La estructura de la obra literaria.* Ariel. Barcelona, 1983. 68-69.

[244] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción.* 114.

[245] ECO, U., *Lector in fabula.* 185 y ss.

Queda mucho por decir en cuanto a la verosimilitud y su relación con la mímesis, pero para ello han de ser presentadas previamente las bases de la teoría literaria de los mundos posibles y esto acontecerá en el desarrollo del epígrafe correspondiente de este mismo capítulo. Sí se puede recordar en este punto que es Doležel quien cuestiona principalmente la condicionalidad de uno y otro concepto[246].

Dicha afirmación se sostiene mediante la noción de verosimilitud planteada por Aristóteles el cual afirma que: "no es obra de un poeta el decir lo que ha sucedido, sino qué podría suceder, y lo que es posible según lo que es verosímil y necesario"[247]. Y sigue diciendo que "lo posible es convincente; ya que lo que no ha sucedido, de ningún modo creemos que sea posible, pero lo que ha sucedido es evidente que es posible, pues no habría sucedido si fuera imposible"[248].

Si la intención del autor es que la fábula sea convincente, persuasiva y cautivante, ha de procurar que sea posible y verosímil. Y esto solo se consigue estructurando el texto y el mundo que este crea de acuerdo con un orden inteligible referido a lo que se conoce que ha sucedido en acto o que se sabe que potencialmente puede ocurrir. En un mundo ficcional las condiciones formales que lo dotan de estructura son convincentes, persuasivas y cautivantes porque son inteligibles y hacen referencia a lo actual ya ocurrido o a lo potencial que podría ocurrir. Por eso, para Doležel, de acuerdo con su marcada postura antimimética, en la constitución de un mundo ficcional será perentoria la presencia de las condiciones formales fundamentales que sean capaces de proporcionar sentido a ese mundo, independientemente de la relación que este guarde con el mundo real efectivo. Esta afirmación se convertirá en uno de los pilares para la defensa de su desarrollo de la teoría semántica de los mundos posibles.

Difiere Doležel de las afirmaciones de Martínez Bonati, en tanto sostiene que no se puede atribuir valor de verdad a las palabras que configuran el texto, ni siquiera a las emitidas por el narrador, ya que "no *se refieren* a un mundo, sino que más bien *construyen* un

---

[246] DOLEŽEL, L., *Heterocosmica.*

[247] ARISTÓTELES, *Poética*. 1451b, 1-4.

[248] *Ibid.,* 1451b, 16-19.

mundo"[249]. Y va más allá en su refutación al afirmar que las frases de personaje tienen valor de verdad si concuerdan con los hechos narrados y carecen de dicho valor, considerándose falsas, en cuanto no concuerdan con tales hechos. Aunque en el citado artículo el autor se posiciona abiertamente en contra de la propuesta de Martínez Bonati, resulta curioso, cuanto menos, comprobar que el argumento esgrimido por ambos es casi coincidente en lo que toca a que el lenguaje literario construye mundo. Esta conclusión de índole *poiética* a la que ambos llegan por caminos opuestos corrobora una vez más el poder generador del texto, apuntado por tantos teóricos y referenciado de manera recurrente en nuestro estudio.

No obstante, la afirmación de Doležel acerca de que la verosimilitud es simplemente una cuestión de coherencia interna y que los enunciados ficcionales poseen condición de verdad solo con respecto al mundo ficcional, obvia la relación necesaria de la obra literaria con el mecanismo que permite una adecuada recepción por parte del lector. Dicho mecanismo requiere un código -que aporte credibilidad suficiente durante el proceso de lectura y oriente al receptor a interesarse por lo que recrea- ofrecido por las circunstancias históricas que proceden de la realidad objetiva y que tanto autor como lector comparten. En un mundo ficcional en el que la verosimilitud que confiere la imitación referencial estuviese ausente, los receptores se encontrarían frente a un mundo de accesibilidad e inteligibilidad limitadas o nulas.

Hasta aquí el recorrido por la verosimilitud semántica y la verosimilitud pragmática, que en modo alguno han de presentarse como antagónicas sino como intrínsecamente necesarias e interdependientes, de modo que no solo se ha de tener en cuenta la coherencia interna de las acciones y de los particulares posibles entre sí y respecto a la estructura de orden general que articula el mundo ficcional, sino que la verosimilitud también ha de tener elementos miméticos de contacto con el mundo real efectivo y sin los cuales dicho mundo ficcional carecería de significación para el receptor. Respecto al valor de verdad de los enunciados que crean mundo, son considerados como verdaderos y con valor propio de autoridad siempre los emitidos por el narrador y aquellos emitidos por los personajes siempre que concuerden con la verdad del mundo narrado.

---

[249] DOLEŽEL, L., "Verdad y autenticidad en la narrativa". En GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Teorías de la ficción literaria*. 102-105.

2.2.4 Imaginación

El estudio se centra en este punto en el tercero de los pilares que sostienen la creación ficcional. Como se ha mencionado con anterioridad, la ficción es el resultado de la acción de dar existencia ideal a lo que realmente no la tiene. En este proceso mental interviene la imaginación como promotora de esa existencia mental. Julián Marías en *Breve tratado de la ilusión*, de 1984 afirma lo siguiente:

> La condición (*del hombre es*) futuriza, es decir, el hecho de que, siendo real y de este modo presente, actual, está proyectada hacia el futuro, intrínsecamente referida a él en la forma de la anticipación y la proyección. Esto introduce una irrealidad en la realidad humana, como parte integrante de ella y hace que la imaginación sea el ámbito dentro del cual la vida humana es posible. Si el hombre fuese sólo un ser perceptivo, atenido a realidades presentes, no podría tener más que una vida reactiva, en ningún modo proyectiva, electiva y, en suma, libre[250].

La imaginación se define como la facultad humana que representa mentalmente la imagen de cosas reales o ideales. En la historia del pensamiento la noción de imaginación ha sido tratada desde diferentes puntos de vista. Aristóteles nombra las imágenes producto de la fantasía *phantásmata*, definidos como objetos conscientes de la experiencia sensible, y que tras la representación figurativa en la mente y la posterior representación interna, podrán remitir a la experiencia sensible[251].

> Puesto que el inteligir es algo distinto de la sensación y puesto que abarca, según parece, tanto la imaginación (*phantasía*) como el juicio *(hypólēpsis*), nos ocuparemos de esto último una vez hayamos precisado lo relativo a la imaginación. El alma discursiva se sirve de imágenes (*phantásmata*) a modo de sensaciones. (…) He ahí cómo el alma jamás intelige sin el concurso de una imagen. La facultad intelectiva intelige, por tanto, las formas en las imágenes. Las imágenes son como sensaciones sólo que sin materia. La imaginación es, por lo demás, algo distinto de la afirmación y de la negación, ya que la verdad y la falsedad consisten en una composición de conceptos. En cuanto a los conceptos primeros, ¿en qué se

---

[250] MARÍAS, J., *Breve tratado de la ilusión*, Alianza Editorial, Madrid, 1984. 10.

[251] GRANADOS, L., *Imaginar la vida, la fantasía y su educación*. Editorial Monte Carmelo. Burgos, 2014. 39-40.

> distinguirán de las imágenes? O cabría decir que ni éstos ni los demás conceptos son imágenes, si bien nunca se dan sin imágenes[252].

Según la tradición escolástica, heredera de la aristotélica, la imaginación es el segundo de los sentidos internos que unifican de forma progresiva las sensaciones en una síntesis estructurada de percepciones coordinadas: la percepción formada por el sentido común (primero de los sentidos internos), es conservada por la imaginación que tiene como primera función conservar la percepción compleja sin referencia temporal y como segunda función, evocar imágenes en ausencia de la causa formante. La memoria o intención sensata, (tercero de los sentidos internos), reproduce la percepción compleja insertada en un flujo de experiencia encuadrada en el tiempo y produce el recuerdo.

Pero, en cualquier caso, el común denominador es tratar esta facultad no solo como nexo entre el conocimiento sensible y el conocimiento intelectual, capaz de impulsar el proceso de abstracción de la imagen percibida al concepto inteligido; Luis Granados en su estudio sobre la imaginación, afirma que hemos de considerarla como el origen de un gran número de acciones, proyectando antes de que suceda, lo que puede suceder. Por eso, ante todo, lo que imaginamos son acciones[253]. Imaginamos lo que previamente hemos captado y realmente nos interesa para configurar nuestra realidad y nuestro mundo. La fantasía (nombre griego de la imaginación) nos orienta hacia lo posible, lo que en algún momento puede llegar a ser. Todo esto nos permite inferir que la imaginación es la piedra angular en la constitución de los mundos ficcionales por varios motivos, entre los que destaca la propuesta de Aristóteles en la que sitúa la imaginación como paso previo de la abstracción que crea conceptos, juicios y razonamientos que serán traducidos a palabras, oraciones y lenguaje.

En definitiva, código semiótico que también es modo de expresión de la creación poética, en la que se desarrollan los mundos ficcionales, la parte del proceso de constitución literaria relacionada plenamente con la operación retórica conocida como *inventio* y en buena medida con la de *dispositio*. Como abundaremos en 2.3.6, es el texto literario (oral o escrito), el performador de la ficción, el que le da corporeidad y capacidad de

---

[252] ARISTÓTELES. *Acerca del alma* III, 427b, 6-14. Traducción de T. Calvo. Gredos, Madrid, 2003.

[253] GRANADOS, L., *Imaginar la vida, la fantasía y su educación*. Editorial Monte Carmelo. Burgos, 2014. 11.

transmisión, el canal mediante el que se difunde y el que hace que el mundo posible perdure en el tiempo como apéndice de la memoria humana.

Sin la intervención de la imaginación como precursora del proceso de conceptualización, no hay creación ni intención artística del texto literario. Por otro lado, conjugando las dos vertientes de la imaginación, tanto la especulativa como la práctica, se constata en este sentido la intervención de la fantasía en el proceso de *poiesis*, puesto que es la facultad encargada de elaborar imágenes, existan o no en la realidad. El hombre no solo se proyecta y se anticipa, como asegura Marías, sino que necesita evadirse del mundo cotidiano accediendo a los mundos ficcionales creados por la imaginación de un autor mediante la actividad estética literaria.

Las teorías literarias no han sido ajenas al estudio de la imaginación tanto en el ámbito de la creación, como en el de la recepción y lo han concretado en el desarrollo de nociones como la autentificación narradora o las teorías del imaginario.

Pozuelo Yvancos realiza un interesante análisis del realismo mágico hispanoamericano y su proceso de autentificación, acuñando la expresión "naturalización del hecho maravilloso" para referirse a la capacidad de la literatura fantástica de integrar en el discurso narrativo elementos verosímiles aunque imposibles junto a los sencillamente cotidianos, de forma que se adapten en un continuo narrativo que consiste en la no alteración del tono o ritmo de los enunciados del narrador o frases mimético-representativas que, como ha sido indicado en desarrollos previos, poseen valor de autoridad[254].

Este principio de estilización básico es exactamente el mismo que presenta la narrativa oral que se enfrenta a lo fantástico de igual forma que a lo largo de los siglos ha ocurrido con obras como la *Odisea* o *Las Mil y una Noches*, esto es, sin mudar el tono ante lo extraordinario[255]. Dicho mecanismo opera de igual modo en la composición de cada uno de los elementos menores del texto literario, penetrando toda la macroestructura semántica y funciona al suponer una contigüidad fundamental en todo el proceso narrativo. Los ámbitos imaginarios de los sueños, las vivencias, los deseos o los temores

---

[254] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción.* 170.

[255] GULLÓN, R., *García Márquez o el olvidado arte de contar*. Taurus. Madrid, 1970. 140.

se comunican entre sí literariamente debido a que la modalidad de realidad y la de irrealidad son niveladas. Lo irreal no funciona como metáfora de lo estrictamente real y el código con el que se comunica no siempre pertenece a la esfera simbólica.

> ¿Podríamos explicar las hipérboles, las figuraciones, las irresistibles cascadas de poesía?, a cada frase, que escapan a toda referencia, que son, como todo lenguaje poético el designio de afirmar un mundo que sostiene, poderoso, el cañamazo de su coherencia. Las regiones imaginativas comunican todas y se refieren unas a otras, porque estamos en el mundo de la novela, pero de una novela tan decididamente literaria que no precisa justificar la urdimbre lírica de sus frases, ni la universal significación de su lenguaje. Así hemos leído la poesía de los grandes poetas, de ese mismo modo hemos oído cuentos y aprendido a vivir en los vastos territorios de la imaginación[256].

La poética del imaginario, de la que pasaremos a continuación a dar noticia, se encuentra en el campo de influencia del giro cognitivo que han sufrido en las últimas décadas los estudios literarios. Este fenómeno se puede apreciar en el acercamiento que a la ficción se ha realizado desde ámbitos externos a las teorías poéticas, desde la neurología y la psicología cognitiva, pasando por la antropología, el evolucionismo o el constructivismo. Aunque en reflexiones acerca de la ficción literaria como los de Ricoeur o Goodman también está presente el componente cognitivo, es su desarrollo en lo que se conoce como poética cognitiva donde su relevancia se ve claramente enfatizada y especialmente en autores como Iser o Schaeffer. Para el primero, la ficcionalidad que es configurada de manera dual por el autor es la base de la experiencia extática y se concibe como elemental en nuestro fundamento antropológico. El éxtasis supone, como estructura de fundamentación cognitiva humana, un acceso a nosotros mismos mediante la proyección de nuestras propias posibilidades en el espejo de la ficción que guía a la consecución de nuestros anhelos más profundos. Así, en la coexistencia de lo posible y lo real, se accede a la posibilidad de ser otros sin dejar de ser nosotros mismos[257]. Por otro lado, Schaeffer plantea, una vez asumida la postura aristotélica de que la ficción es consustancial al ser

---

[256] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción.* 178.

[257] ISER, W., "La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias". En GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. *Teorías de la ficción literaria.* 53 y ss.

humano, las dos motivaciones principales que mueven a la actividad ficcional, a saber: la psicológica y la cognitiva, relacionando esta última directamente con la consideración de la mímesis como fuente de conocimiento[258]:

> …si el dispositivo ficcional es un operador cognitivo es porque corresponde a una actividad de modelización, y toda modelización es una operación cognitiva. Esto es particularmente aparente en el terreno de las ficciones canónicas, pues su relación con el mundo es de naturaleza representacional y la elaboración de una representación (como proceso mental u operación públicamente accesible) es por definición una operación cognitiva. Pero el análisis vale también para los juegos ficcionales, pues ya hemos visto que toda imitación lúdica implica también una operación de modelización mental[259].

A continuación, el autor enumera las funciones de la ficción y las clasifica en trascendentes e inmanentes. Para las primeras, en relación con otras modalidades del ser, la ficción permite un distanciamiento de los afectos, percepciones o recuerdos viviéndolos como apariencia. Dicho distanciamiento surge durante la inmersión ficcional, plasmando el mundo interior en formas imaginarias. Respecto a las funciones inmanentes, Schaeffer señala una única función de índole estética que produce placer mediante los mecanismos que le son propios, y en los que interviene principalmente la facultad imaginativa. Ambas funciones, la cognitiva y la hedonista, remiten totalmente a las propuestas por Aristóteles en su *Poética* del siglo IV a. C.

En cuanto a la poética de la imaginación o del imaginario, habría de contemplarse en el contexto de la orientación antropológica que ha influido de manera importante en su gran desarrollo. El interés de esta teoría se orienta al estudio de los dispositivos mentales y psicológicos subyacentes a la producción imaginaria dispuesta por la creación artística en cualquiera de sus diversas modalidades. Hunde sus raíces en la concepción romántica que le hace dirigir su atención a la facultad de la conciencia de crear símbolos y proyectarlos mediante imágenes.

---

[258] SCHAEFFER, J.M., *¿Por qué la ficción?* 302 y ss.

[259] *Ibid*., 305.

Por tanto, nos encontramos ante el estudio de la actividad imaginaria, plasmada en su realización concreta y del análisis de esos productos. Gran parte del desarrollo de esta teoría es deudora del psicoanálisis y de la psicocrítica, especialmente de los postulados de Bachelard y su discípulos Mauron[260], Poulet[261], Starobinski[262] y Richard, en los que se pone de manifiesto el método fenomenológico aplicado a la investigación del imaginario poético desde un cariz psicológico.

> La imagen poética nueva -¡una simple imagen!- llega a ser de esta manera, sencillamente, un origen absoluto, un origen de conciencia. En las horas de los grandes hallazgos, una imagen poética puede ser el germen de un mundo, el germen de un universo imaginado ante las ensoñaciones de un poeta. La conciencia de maravillarse ante ese mundo creado por el poeta se abre en toda su ingenuidad… la conciencia imaginante considerada en relación con imágenes separadas podría entonces proporcionar temas para una pedagogía elemental de las doctrinas fenomenológicas[263].

Años más tarde, las aportaciones de Durand y su diseño de mapas de lo imaginario, que son capaces de interpretar las imágenes y los símbolos de manera sistemática mediante una serie de criterios o regímenes, han sido cruciales en los avances hermenéuticos de este desarrollo teórico. Es muy interesante la crítica que vierte el autor sobre la poca preponderancia que se ha otorgado a la facultad imaginativa por los pensadores de todos los tiempos, ya que pocos han percibido en ella el dualismo que presenta en su funcionamiento, no solo como capacidad que crear imágenes consideradas remedos del objeto de la percepción, en su acepción mnésica, reduciendo la noción de la imaginación a un puzle mental estático, y la imagen al resultado del proceso de intelección "a medio

---

[260] MAURON, CH., *Des métaphores obsèdantes au mythe personnel. Introduction à la psycocrithique.* José Corti. Paris, 1963.

[261] POULET, G., "Bachelard et la critique contemporaine". *Current of Thought in French Literature*. *Essays in Memory of G. Capton*. B. Blachwel (edit.). Oxford, 1965. 353-357.

[262] STAROBINSKI, J., *La relation critique.* Gallimard. Paris, 1970.

[263] BACHELARD, G., *La poética de la ensoñación.* Traducción I. Vitale. Fondo de cultura económica. México, D. F., 1997. 10.

camino entre la solidez de la sensación y la pureza de la idea"[264], sino, y sobre todo, como fundamento cognitivo.

Carga sus tintas principalmente sobre Sartre y su intento fallido por describir el funcionamiento de la imaginación y por distinguirla del comportamiento perceptivo. Critica también el psicologismo por su incapacidad de independizar la imagen de la palabra y ante esta postura propone la primacía de la imaginación sobre el lenguaje, ya que en este la elección del signo que representa el concepto es arbitrario, mientras que la imagen porta en sí misma un sentido que no ha de ser buscado fuera de la significación imaginaria. Mediante su sistema bipartito de régimen diurno y régimen nocturno establece la categorización desde la perspectiva simbólica de los arquetipos fundamentales de la imaginación humana.

En España, García Berrio desarrolla sus estudios sobre la poética del imaginario de las obras artísticas y sostiene que la literatura es un envoltorio de las formas simbólicas puras y los símbolos funcionan alojados en la espesura imaginaria del texto haciendo que la obra ofrezca su representación literaria particular del mundo. Los símbolos, categorizados según la clasificación de Durand, garantizan el interés antropológico de la poesía, pero no agotan la explicación de lo poético que aparece representado en su realización lineal de forma concreta en cada texto bajo la forma de mitos[265].

Los símbolos de la obra literaria se consideran trasladados desde la realidad efectiva hasta la estructura de conjunto referencial del texto y será el mayor o menor acierto en ese traslado a la estructura de representación, en la elección misma de los símbolos y en la expresión de las formas lingüísticas seleccionadas para su realización textual lo que convertirá aquellos símbolos antropológicos en entidades literarias con valor artístico. No es necesario que los símbolos se perciban de modo consciente por el lector, ni siquiera por el autor, es suficiente una intuición como formas de expresión intima que representan

---

[264] DURAND, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Traducción de M. Armiño. Taurus. Madrid, 1982. 18.

[265] GARCÍA BERRIO, A., *La constitución imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillén*. Trames. Limoges, 1985.

una globalidad compartida[266]. Así la expresión de significado imaginario tiene su origen y su destino en las secciones mentales de lo inconsciente. A la distribución del estudio del imaginario que propone García Berrio entre semántica del imaginario y sintaxis del imaginario, Martín Jiménez añade la dimensión de pragmática del imaginario mediante la que justifica la recepción de la obra literaria en la que el lector intuye los universales antropológicos cerrando el ciclo de comunicación literaria[267].

Por tanto, la imaginación, en su doble consideración como facultad intermediaria en el proceso de conocimiento de la realidad o como mecanismo cognitivo generador de símbolos antropológicos, resulta una fuente inagotable de estudio desde los albores de la teorización filosófica y que ha proyectado de manera muy fecunda en las últimas décadas los novedosos estudios de la poética del imaginario entroncados con la antropología, la psicología y la fenomenología.

Hasta aquí el recorrido por el proceloso laberinto conceptual, que en su evolución a lo largo de los siglos y merced a los distintos tratamientos recibidos por cada una de las corrientes teóricas, nos ha permitido ahondar de manera exhaustiva en las diversas consideraciones de estos elementos constitutivos del fundamento de todos los desarrollos del pensamiento literario, poético, lingüístico, estético y artístico que tengan en cuenta la noción de representación imaginaria de la realidad mediante ficciones que pretendan ser verosímiles y significativas para todo aquel que decida sumergirse en el asombro de la contemplación de la belleza artística.

2.3 Mundos posibles. Definición y aproximación conceptual

Tras este recorrido por las diferentes líneas de investigación de la teoría literaria del pasado siglo y de la revisión conceptual de los principales pilares sobre los que se asientan dichas líneas, pasamos a desarrollar el contenido de la que pensamos es una de las aproximaciones más completas al estudio de la obra literaria, ya que no solamente teoriza sobre la creación ficcional de las estructuras y su realización verbal como obra de arte

---

[266] GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la Literatura. Construcción del significado poético*. Cátedra. Madrid, 1989. 388-389.

[267] MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Tiempo e imaginación en el texto narrativo.* 145.

poética, sino que funciona como potente artefacto de análisis para penetrar en lo más profundo de su esencia sin dejar de lado ninguna de sus dimensiones semánticas, sintácticas y pragmáticas, utilizando exclusivamente el material lingüístico que la propia obra nos ofrece.

Es la conocida como *teoría de los mundos posibles*, y aunque ha tenido muchos seguidores en las últimas décadas, nos decantamos por el desarrollo que han hecho de ella Tomás Albaladejo y su discípulos. No obstante, antes de sumergirnos de lleno en su intrincado planteamiento, realizaremos una aproximación a las diversas versiones de dicha teoría que han llevado a cabo importantes tratadistas de la literatura de manera simultánea o con posterioridad a la publicación de la obra de 1986 de Albaladejo, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*.

Los antecedentes más inmediatos al valor actual del concepto de mundos posibles, los encontramos en el siglo XVIII, momento en el que acontece una gran revolución del pensamiento entre los intelectuales y los recién bautizados como estetas, que sería el origen de las nuevas teorías de los mundos posibles[268].

Lo curioso es que Leibniz ejemplifica dicho concepto con la literatura, pero su finalidad era presentar los mundos posibles como alternativa al mundo actual, en orden a explicar la categoría lógica de posibilidad en el marco de sus meditaciones filosóficas. La nueva teoría estética, derivada de esta novedosa propuesta, sostiene que las ficciones son mundos posibles y como tales no forman parte de la realidad. Dicha teoría dispone un elenco de mundos imaginarios o posibles como alternativas al mundo real. Así, las historias que aparecen en los textos literarios pueden considerarse una narración de lo que ocurre en alguno de estos mundos posibles. Los suizos Breitinger y Bodmer[269], y el

---

[268] El concepto de posibilidad ha sido objeto de discusión a lo largo de la historia de la filosofía mucho antes de los postulados de Leibniz, desde Aristóteles a Agustín de Hipona y cobra especial dimensión en el siglo XIII en torno a la figura de Tomás de Aquino y tras las Condenaciones de París, en 1277. WIPPEL, J. F., "The reality of Nonexisting Possibles according to Thomas Aquinas, Henry of Ghent, and Godfrey of Fontaines". *Review of Metaphysics* 34, 2. June 1981. 729-758.

[269] BODMER, J. J.; BREITINGER, J. J., *Schriften zur Literatur*. Herausgegeben, Reclam Verlag. Stuttgart. 1980, 83–204.

alemán Baumgarten[270] serán los que integren definitivamente en la literatura el concepto de mundo posible. El primero de ellos dio el paso inicial hacia la trabazón del concepto con los problemas de los estudios poéticos, y propone que en la naturaleza hay junto a los mundos reales, incontables mundos posibles, en la línea de la noción clásica de la *imitatio naturae,* y que pueden ser diversos en cuanto a su estructura a lo que es conocido en la realidad efectiva.

El autor crea al igual que la naturaleza, porque la capacidad de su imaginación poética indaga y desvela la infinitud de mundos posibles no realizados, siendo así equivalentes *poiesis* y creación de mundos. Apunta el suizo también la condición necesaria de que los mundos posibles han de entenderse como conjuntos de heterogeneidad modal, dado que ningún elemento real actual tiene cabida en la estructura de un mundo ficcional si dicho elemento no es capaz de adecuarse al orden lógico que existe ficcionalmente en tal mundo. Por tanto, no se han de comprender realidades distintas e incontables, ya que la realidad es homogénea, sino que en la realidad tienen cabida distintos e incontables mundos posibles que muestran, como estructuras imaginarias que son, otra visión de la realidad diferente de la que ofrece el mudo actual.

El concepto de mundos posibles como marco para una teoría de la ficcionalidad emerge de nuevo en el siglo XX, en la década de los 60 con un ensayo de Kripke[271] en el que se propone una estructura modelo para la lógica modal interpretada en términos de los mundos posibles, tomando de Leibniz el concepto, pero sin hacer referencia a sus postulados. Unos años más adelante, sin embargo, en los trabajos de Mates[272] y Kalinowski[273], que afirman que el universo del discurso no se limita al mundo real, sino que se extiende sobre incontables mundos posibles que no están en la realidad, reaparecerán las raíces leibnizianas. Con todo, el corpus teórico y el concepto de mundos

---

[270] BAUMGARTEN, A. G., *Meditationes philosofhicae de Nonnullis ad poema pertinentibus*. Kessinger Publishing. Whitefish. 2010.

[271] KRIPKE, S., "Semantical Considerations on Modal Logic". *Acta Philosophica Fennica* 16. 1963. 83-94.

[272] MATES. B., "Leibniz on Possible Worlds", *Logic, Methodology, and Philosophy of Science,* vol. 3. 507-529.

[273] KALINOWSKI, G., *Sémiotique et philosophie.* Hadeès-Benjamins. Paris 1985.

posibles ya aparece en los primeros postulados de la lógica analítica, como recurso de análisis al problema tratado por Frege, Russell y sus seguidores. Estos rechazan, como ya hemos visto, la existencia de objetos ficticios defendida por las teorías de Meinong que sí asumen autores posteriores como Woods[274] y Parsons[275].

Esta línea de estudio abre la posibilidad de emitir predicados denotativos para entidades no existentes en el mundo real, pero sí en el mundo que ha sido definido por su referencia. Según Meinong, algo que es pensado es un objeto siempre que satisfaga las características de su descripción en una proposición gramaticalmente correcta y con valor de verdad. Distingue entre ser y existente y esta distinción le vale la consideración de cuasi-actual de los objetos ficcionales.

Parsons, a partir de estas afirmaciones, elabora un amplio elenco de objetos ficcionales categorizados por sus propiedades clasificadoras nucleares, extranucleares, autóctonas e inmigrantes. Para el autor los objetos ficcionales configuran un subgrupo en la clasificación de Meinong conocida como objeto no existente pero concreto, ya que sobre él se proporcionan datos espaciales y temporales. Estos enfoques ontológicos orientaron sus reflexiones acerca de los objetos y seres ficcionales y junto a Parsons, autores como Crittenden[276] o Castañeda[277] son los responsables de aproximaciones divergentes entre sí, aunque muy atractivas para el estudio de la ficción. Este discernimiento lleva necesariamente a cuestionar al mismo tiempo la naturaleza del entorno que aloja a todo el elenco de entes de ficción y sirve a la vez como justificación de su particular realidad. Entre las denominaciones que se han atribuido a este hábitat ficcional, la que mejor acogida ha recibido es la de mundo posible.

---

[274] WOODS, J., *The Logic of Fiction, Philosophical Sounding of Deviant Logic*. Mouton. Den Haag/Paris, 1974. 13.

[275] PARSONS, T., *Nonexistent objects.* Yale University Press. New Haven, 1980.

[276] CRITTENDEN, C. H., "Fictional Characters and the Logical Completeness", en Rieser, H. (ed.). *Semantics of Fiction*, Nord Holland. Amsterdam, 1982. 331-344.

[277] CASTAÑEDA, H. N., "Fiction and Reality: Their Fundamental Connections". *Poetics. 8.* 1979. 31-62.

No obstante, son muy diversas las definiciones de mundo posible que se nos han ofrecido en el transcurso de su desarrollo: según Kirkham[278], "un mundo posible es una entidad hipotética postulada como una ayuda para estudiar y hablar sobre las diversas maneras en las que el universo podría haber sido diferente de lo que es […] Un mundo posible es un universo completo que difiere de una manera u otra (o en más de una manera) del universo real".

Platinga y Walton[279] orientan la noción de mundos posibles a los estados de cosas definidos en las obras que de dichas cosas hablan, tomando siempre la naturaleza del mundo posible como "algo que no es actual, pero existe"[280]. Pavel, del mismo modo que Walton, plantea modelos de verosimilitud internos a las estructuras creadas por el texto. Las obras de ficción no son series de proposiciones sino instrumentos de un juego de presentación verosímil con credibilidad interna a las reglas del juego.

Durante las últimas décadas del siglo XX, el modelo de mundos posibles que había desarrollado Kripke como estructura modelo para la lógica modal se extiende más allá de este objeto de estudio y recopila problemas tradicionales planteados por la filosofía, para terminar convirtiéndose en un modelo interdisciplinario que ofrece nueva luz en el ámbito teórico de las ciencias naturales, sociales y en las humanidades.

> Viewing possible Worlds as human constructs brings the concept down from the metaphysical pedestal and makes it a potential tool of empirical theorizing. For various cognitive aims various kinds of possible worlds can be stipulated […] Possible worlds of fiction are *artifacts* produced by aesthetic activities -poetry and music composition, mythology and storytelling, painting and sculpting, theatre and dance, cinema and television, and so on. Since they are constructed by semiotic systems -language, colours, shapes, tones, acting, and so on- we are justified in calling them semiotic objects[281].

---

[278] KIRKHAM, R., *Theories of Truth: A Critical Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

[279] WALTON, K. L., "How Remote Are Fictional Worlds from the real World?". *Journal of Aesthetics and Art Criticism, 37.* 1978. 11-23.

[280] PLATINGA, A., "Actualism and Possible Worlds". *Theoria, XLII.* 139-160.

[281] DOLEŽEL, L., *Heterocosmica.* 14-15.

Pavel se adhiere a una semántica específicamente literaria en la que se aclara la cuestión de la ficcionalidad como valor de verdad de los textos de ficción y señala que la noción de mundo posible simplifica la descripción de universos del texto como realidad autónoma y no vinculada de manera necesaria al mundo real, ya que en ocasiones tal descripción aparece como antitética respecto a la normativa que rige la realidad efectiva.

Pavel junto a Eco y a Doležel han matizado y presentado alternativas a la noción de mundos posibles respecto a la presencia de probables contradicciones en su definición, que por otro lado se considera válida para autentificar los mundos creados por la literatura.

> The model Structure is supplemented with a model that assigns each atomic proposition a truth value in each world belonging to the system. In agreement with Leibniz' logic, propositions that are true not only in the actual world but in all possible worlds as well will be called necessary truths; conversely, a proposition is possible in our real world, if it is true in at least one possible world accessible from ours[282].

Eco, a su vez, ofrece la siguiente aproximación a la descripción de mundo posible:

> Definamos como mundo posible un estado de cosas expresado por un conjunto de proposiciones en el que, para cada proposición, *p* o ~*p*. Como tal, un mundo consiste en un conjunto de individuos dotados de propiedades. Como algunas de esas propiedades o predicados son acciones, un mundo posible también puede interpretarse como un desarrollo de acontecimientos. Como un desarrollo de acontecimientos no es efectivo, sino precisamente posible, el mismo debe depender de las actitudes proposicionales de alguien que lo afirma, lo cree, lo sueña, lo desea, etc.[283].

A ellos y a sus planteamientos volveremos de modo recurrente durante todo el siguiente capítulo. Así, según Garrido Domínguez. los textos literarios construyen de modo semiótico, como imaginarios que son, un mundo posible ficcional, alternativo y ontológicamente diverso ya que su existencia solo es posible en el ámbito textual:

---

[282] PAVEL, T., *Fictional Worlds.* 44-45.

[283] ECO, U., *Lector in fabula.* 181.

> Son mundos posibles, por tanto, los que se apoyan en el mundo efectivo, sean factibles o no, aunque sólo se consideran ficcionales los plasmados en los textos (los cuales pueden ser literarios o no). [...] En suma, cada universo de ficción encierra una serie de acontecimientos, personajes, estados, ideas, etc., cuya existencia se mantiene al margen de los criterios de verdad o falsedad y de su posibilidad o imposibilidad en la realidad efectiva. La ficción posee su propio estatuto: los mundos posibles[284].

Como consecuencia, apunta Estébanez que, a un autor se le permiten constituir por determinadas convenciones mundos posibles poblados de seres ficcionales, "a los que se configura una existencia 'verosímil', vivida en unas circunstancias espacio-temporales y en un marco de relaciones sociales libremente diseñado por la fantasía demiúrgica del poeta"[285]. Las convenciones establecidas son enumeradas a partir de las planteadas por Segre: la obra se ha de mantener en el marco de un sistema de relaciones en el que prime la coherencia entre lo posible y lo imposible; la presencia de elementos imposibles ha de imbricarse en una lógica narrativa que se pueda asumir en términos de validez lógica por el sistema dado[286].

Doležel plantea su teoría de los mundos posibles desde un enfoque constructivista que rechaza las tradiciones miméticas y niega la existencia de un mundo único que sirve de copia a los mundos ficcionales[287]. Con esta premisa pretende liberar la ficción de los peajes miméticos que el mundo real impone y evitar a placer durante el proceso de creación la referencia inevitable de las obras de arte a la realidad efectiva cuando así convenga.

> Mi búsqueda de una semántica no-mimética de la ficcionalidad ha sido guiada por la observación de que las dificultades de la teoría mimética surgen de vincular las

---

[284] GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Teorías de la ficción literaria.* 31.

[285] ESTÉBANEZ CALDERÓN, D., *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial. Madrid 1999. 411.

[286] SEGRE, C., *Principios de análisis del texto literario.* Traducción M. Pardo de Santallana. Crítica. Barcelona, 1985.

[287] DOLEŽEL, L., "Mímesis y mundos posibles". En GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Teorías de la ficción literaria*. 69-94.

> ficciones exclusivamente al mundo real. Toda ficción, incluyendo las más fantásticas, es interpretada en tanto que se refiere a un "universo de discurso" y solo a uno, en el mundo real. La función mimética es una fórmula para integrar las ficciones en el mundo real. La semántica mimética se enmarca en un modelo de mundo único. Una alternativa radical a la mímesis sería una semántica de la ficción definida en un marco de mundos múltiples. La semántica mimética será reemplazada por la semántica de la ficcionalidad de los mundos posibles[288].

Doležel recopila en 1992 gran parte de los estudios a los que se había dedicado durante las dos décadas anteriores y los vierte en su obra *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*[289]*,* en lo que supone un intento de sistematización de diferentes corrientes metodológicas y de distintos puntos de vista del estudio de los mundos posibles como vehículo teórico literario y que tendremos muy en cuenta en la subsiguiente descripción de la teoría de los mundos posibles.

Su exhaustivo estudio se aproxima a cuestiones más allá de la semántica e investiga factores como la entidad de los particulares posibles o la pragmática de la ficcionalidad y repasa los estudios de autores como Russel, Frege o Auerbach. Asimismo, se introduce en la teoría de la acción y de la comunicación literaria y sistematiza la conceptualización necesaria para el análisis de diferentes obras de la literatura moderna y contemporánea. Una de las tesis fundamentales de la obra es la cuestión de la ausencia en el debate filosófico de las últimas décadas, concretamente en la filosofía analítica, de una preocupación concreta por la lingüística, la literatura y en concreto por dilucidar cuál es el carácter ontológico de los elementos inexistentes o ficcionales.

La otra gran línea temática es la ya mencionada justificación de la validez de la teoría de los mundos posibles frente a la concepción de la mímesis ficcional en un contexto de mundo único. Aunque en esencia, la estructura principal de la obra se encarga de desgranar punto por punto todos los elementos necesarios para que su investigación se convierta en una propuesta holística del estudio de la ficción literaria narrativa desde el ámbito de estudio de los mundos posibles y para ello alterna capítulos en los que se

---

[288] DOLEŽEL, L., "Mímesis y mundos posibles". En GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Teorías de la ficción literaria*. 69-94.

[289] DOLEŽEL, L., *Heterocosmica.*

presentan propuestas teóricas con capítulos centrados en el desarrollo del análisis textual de obras literarias que ejemplifican los presupuestos expuestos en los anteriores capítulos.

Otros autores que se mueven en el espectro de la teoría de los mundos posibles son, entre otros, la suiza Marie-Laure Ryan que ha dedicado su investigación de las últimas décadas a la elaboración de un corpus analítico aplicable no solo a géneros literarios como la ciencia ficción, sino también a creaciones artísticas diversas como el cine, la televisión, los videojuegos y las producciones transmedia. Sus principales aportaciones se encuentran en obras como *Possible Worlds. Artificial Intelligence and Narrative Theory*[290] de1991. En 1996, J. J. García-Noblejas publica un estudio consistente en una aplicación muy personal de la teoría de los mundos posibles aplicada a los medios de comunicación titulado *Comunicación y mundos posibles*.

> La noción de *mundo posible* no viene directamente a estas páginas de la mano metafísica y lógica de Leibniz, ni recibe un tratamiento técnico cercano al de autores próximos a la semántica modal. Tampoco sigue el pensamiento científico objetivo que trata de lo no-actual en términos y grados de lo posible, lo probable y lo virtual. Más bien se trata, en primera instancia, de lo posible *según la verosimilitud o necesidad*, objeto de la poética aristotélica (1451a 36-38), planteada como un oficio de comunicación distinto del propio del historiador. Lo posible, de entrada, se constituye en torno a lo habitual (*to eikos*), que es lo que 'gusta a todo el mundo', pues resulta *cautivante*[291].

Una década antes y también en España, aunque concretando en los mundos posibles ficcionales, Tomás Albaladejo en 1986 publica su *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, coincidiendo en la fecha de publicación con la de la obra de Pavel, *Fictional Worlds*. En ella retoma la noción de mundo posible propuesta por Leibniz y Baumgarten, para quienes los mundos imaginarios se consideran construcciones con toda legitimidad poética. A partir de la

---

[290] RYAN, M. L., *Possible Worlds. Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Indiana University Press. Bloomington, 1991.

[291] GARCÍA-NOBLEJAS, J. J., *Comunicación y mundos posibles*. EUNSA. Universidad de Navarra. Pamplona 1996. Prólogo.

clasificación de las ficciones de Baumgarten en posibles e imposibles y de ahí, en utópicas o heterocósmicas, en función de su mayor o menor relación con la realidad, Tomás Albaladejo propone asimismo una catalogación tripartita de los mundos posibles definidos como "construcción semántica consistente en la serie de inclusiones que rigen el referente representado por un texto"[292].

En el desarrollo de su teoría fundamentaremos no solo la elucidación de conceptos elementales para la comprensión de esta línea de estudio sino, y sobre todo, el modelo de análisis propuesto para la comprobación de nuestra propuesta con el examen de la novela *Brideshead Revisited.*

Muy interesantes son también en este campo las aportaciones de sus discípulos. Entre ellos, Alfonso Martín Jiménez que en su estudio titulado *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*[293] sistematiza el método de análisis de Albaladejo orientado a la indagación del sentido profundo de la temporalidad en la narración y analiza en profundidad el concepto de imaginación en las narraciones *Pedro Páramo, El Túnel, Crónica de una muerte anunciada* y *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua.* El estudio sobre el comportamiento temporal de Martín Jiménez en la obra mencionada será la base para el diseño del modelo de análisis sintáctico de la presente tesis.

Pero una de sus aportaciones más significativas a la teoría de los mundos posibles se centra, en desarrollos posteriores, en las situaciones en las que el pacto ficcional entre lector y creador son subvertidas en los llamado procesos metalépticos y desembocan en lo que él denomina mundos imposibles[294]. Así propone el modelo de mundo de lo verdadero-imposible, el modelo de mundo de lo ficcional verosímil-imposible y el modelo de mundo de lo ficcional no verosímil-imposible. El autor también explora los límites de diversos géneros pseudoliterarios no incluidos hasta el momento en los estudios narratológicos como la autobiografía, las confesiones, el libro de viajes, el discurso, el diálogo, el artículo de opinión, el ensayo, el apotegma, el refrán, o la greguería, entre

---

[292] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 63.

[293] MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Tiempo e imaginación en el texto narrativo.*

[294] MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*. Peter Lang. Berna, 2015.

otros, en los que está presente el mundo del autor. Indaga también en las relaciones entre los mundos del autor, del narrador y de los personajes.

Por otro lado, Javier Rodríguez Pequeño propone una revisión actualizada de la clasificación de los géneros literarios y de la descripción y aplicación de la teoría de los mundos posibles a dichos géneros y subgéneros[295]. Para ello añade un cuarto tipo de modelo de mundo a los tres propuestos por su maestro Albaladejo en Teoría de los mundos posibles, y lo hace siguiendo la estela de la clasificación de Baumgarten. El cuarto nuevo modelo de mundo hace referencia a lo ficcional no mimético (fantástico) verosímil, insertado entre los modelos de mundo ficcional verosímil (Tipo II de modelo de mundo) y ficcional no verosímil (Tipo III de modelo de mundo), planteados por su maestro. Con este nuevo tipo de modelo de mundo el autor no solo varía el carácter de inverosímil a verosímil de determinadas composiciones narrativas fantásticas, sino que introduce el rasgo +/- mimético. Una de sus propuestas más significativas es la noción de cauce ideal de representación, mediante la que se asegura que determinados textos pertenecientes a determinados subgéneros sólo pueden construirse de acuerdo con las reglas de un determinado modelo de mundo. Volveremos a Rodríguez Pequeño y al desarrollo de su nueva clasificación posteriormente[296].

Con esta introducción se pretende presentar la teoría de los mundos posibles y a sus más interesantes valedores, cuyas contribuciones suponen una de las aportaciones teóricas más completas y fecundas a la teoría literaria de los últimos tiempos.

2.3.1 Tipos de mundos posibles

La abundancia de concepciones teóricas sobre los mundos posibles expuesta trae como consecuencia que el número de criterios para su clasificación sea también exponencial. Si dividimos estas concepciones en ontológicas, que se cuestionan la naturaleza de los entes y los mundos ficcionales; lógicas, que se centran en la aplicación de criterios de verdad y falsedad y de coherencia interna de dichos mundos; y semánticas, que configuran su estructura interna, constatamos que resulta indispensable establecer una categorización que permita su esclarecimiento. Se ha de señalar que los distintos

---

[295] RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. J., *Géneros literarios y mundos posibles.* Eneida. Madrid, 2008.

[296] Cfr. en esta tesis 2.3.1. Tipos de mundos posibles.

tratadistas no enuncian sus teorías exclusivamente desde uno de estos enfoques, sino que a lo largo de sus desarrollos consideran unos u otros aspectos de manera consecutiva o simultánea, lo que a menudo dificulta una comprensión sistemática.

En el marco de la concepción ontológica y que toca de cerca la concepción lógica, uno de los aspectos fundamentales de los formulados por Doležel, es la contraposición del concepto de mundo único al concepto de mundos posibles. El primero lo relaciona directamente con las teorías miméticas (a las que suma las propuestas de Frege y Russel) que, según sostiene, asumen que tanto la realidad creada como la realidad ficcional forman parte de un mismo mundo.

Según este planteamiento, Doležel entiende que la teoría mimética niega la existencia de mundos ficcionales, ya que estos son considerados simples copias del mundo real creado y así el predicado mimético funciona representando particulares ficcionales, a saber: individuos, objetos y acciones que siempre estarán identificados con particulares reales. El autor enfrenta el concepto de mundo único al de mundos posibles y lo presenta en relación con las ya señaladas nociones propuestas por Leibniz y desarrolladas por Baumgarten. Para Doležel, la literatura no representa ideas o universales replicados del mundo real, sino individuos concretos que se desenvuelven en una particular circunstancia espacio-temporal ficcional y que son originados a partir de la creación artística del texto literario.

Cabe señalar que la concepción de mímesis sobre la que teoriza Doležel y de la que extrae la noción de mundo único no coincide con la deudora de la tradición aristotélica y que ha sido desarrollada en esta tesis en 2.2.2., antes bien, se asemeja a la propuesta platónica de arte como réplica exacta de la naturaleza. Aristóteles, a lo largo de su *Poética,* apunta con sus conceptos de necesidad y posibilidad a nociones que podrían concebirse como precursoras de la idea de mundos ficcionales diversos, ya que hace alusión tanto a personas ficcionales con referencia en el mundo real, como a personas que existen exclusivamente en el mundo ficcional.

Para Aristóteles, concretamente, "La epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámbica… todas vienen a ser, en su conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por

imitarlos diversamente y no del mismo modo"[297]. Y es en este último aspecto de los apuntados en el que se corrobora que su concepción mimética no está orientada a realizar sencillamente una copia fiel de la realidad, sino que en muchos casos el objeto de mímesis puede estar idealizado y ser una versión mejorada de la referencia. "En efecto, con los mismos es posible imitar las mismas cosas unas veces narrándolas (ya convirtiéndose hasta cierto punto en otro, como hace Homero, ya como uno mismo y sin cambiar), o bien presentando a todos los imitados como operantes y actuantes"[298].

Si consideramos la concepción lógica, distintos estudiosos y autores han propugnado una clasificación: Italo Calvino indica que los niveles de realidad de los distintos mundos han de correlacionarse con la manera de enunciar y su estratificación, así en: "(Yo escribo) que (Cide Hamete cuenta) que (don Quijote dijo) en ese momento…"[299], se muestra una jerarquía en la que paulatinamente cada estrato narrativo que se aleja más del mundo real representa un grado superior de carga ficcional. Por otro lado, para Vargas Llosa los niveles de realidad tienen que ver con la dependencia entre el plano del narrador y el de lo narrado, entre la esfera de lo real y de lo fantástico y teniendo en cuenta que se ha de distinguir en el primer elemento el ámbito de lo real objetivo y el de lo real subjetivo[300].

Respecto a la clasificación de los mundos ficcionales artísticos, Wolterstorff categoriza estos estados de cosas respecto a su grado de realización o actualización en posibles o imposibles[301]. Reizs de Rivarola enumera, tras hacer una glosa de las divergencias que plantea Aristóteles entre los conceptos de historia y poesía en la línea de la denominación de Ginz entre realidad y facticidad, las modalidades de existencia de los mundos y las transformaciones de las que dichos mundos son objeto en la ficción. De las primeras, las modalidades, se señalan de manera estratificada los distintos niveles de los mundos

---

[297] ARISTÓTELES, *Poética*. 1447a, 14-18.

[298] *Ibid.,* 1448a, 20-24.

[299] CALVINO, I., "Los niveles de la realidad en la literatura". *Punto y aparte.* Traducción G. Sánchez Ferlosio. Tusquets. Barcelona, 1995. 339-354.

[300] VARGAS LLOSA, M., *Cartas a un joven novelista.* Ariel/Planeta. Barcelona, 1997. 87-102.

[301] WOLTERSTORFF, N., *Works and Worlds of Art.* [1800]. Clarendon Press. Oxford, 1980. 126 y ss.

ficcionales en cuanto a su cercanía al mundo real: el real, el fáctico, el no-fáctico, el posible, el posible según lo necesario, el posible según lo verosímil, el posible según lo relativamente verosímil y el imposible o irreal; de las segundas, las transformaciones a las que son sometidos dichos mundos destacan el paso de lo fáctico a lo posible o imposible y viceversa, y de lo posible a lo imposible y su contrario[302].

Ryan propone una clasificación cercana a la de Reisz de Rivarola condicionando el criterio jerárquico de nivel de ficcionalidad presente en la construcción textual a la facilidad o dificultad de acceso a los mundos, que depende de los elementos que comparte el texto con el mundo real. Si eludimos los mundos que aparecen en los textos del ámbito practico, véanse los textos pertenecientes a la historiografía, el periodismo o la biografía, la distribución de los mundos en los textos ficcionales y teniendo en cuenta el alto grado de hibridación entre mundos, la clasificación resultante es la que sigue: mundos de ficción real, mundos de ficción histórica realista, mundos de fabulación histórica, mundos de ficción realista en tierra de nadie, mundos de los relatos de anticipación, mundos de la ciencia ficción, mundos de los cuentos de hadas, mundos de leyenda fantástica, mundos de realismo fantástico, mundos de los poemas sin sentido y mundos de la poesía fónica[303]. Aunque la autora mantiene que el criterio de clasificación de mundos es primordialmente semántico y recae finalmente sobre el género literario:

> La distancia entre el mundo real y el mundo real textual , tal como se mide por las relaciones de accesibilidad, aporta así un indicador de ficcionalidad bastante fiable, pero no un criterio absoluto. Lo que parece un poema surrealista que rompe la ley lógica de no-contradicción podría formar parte de una entrada del diario de un paciente esquizofrénico; lo que parece una descripción fantástica de vidas anteriores podría ser la autobiografía de una actriz famosa; por otro lado, lo que parecen las genuinas cartas de amor de una monja portuguesa podrían ser invención de un autor francés del siglo XVII. La cuestión de la ficcionalidad no se decide ni por las

---

[302] REISZ DE RIVAROLA, S., *Teoría literaria. Una propuesta.* Pontificia Universidad Católica de Perú. Lima, 1986. 140-143.

[303] RYAN, M.-L., "Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción". En GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Teorías de la ficción literaria.* 181-205.

> propiedades semánticas del universo textual ni por las propiedades estilísticas del texto, sino que se establece *a priori* como parte de nuestras expectativas genéricas[304].

También Martínez Bonati entra en conversación sobre la variedad de los mundos posibles y la aborda desde distintos puntos de vista, en un primer momento, desde una concepción ontológica en que los estratos señalan el mayor o menor acercamiento a la realidad efectiva a partir de la que distingue entre lo real-ficticio, lo realista-fantástico y lo posible-imposible[305]. Posteriormente retoma la cuestión, pero desde una perspectiva de corte semántico y propone como criterio clasificador los vínculos que pueden existir entre los sistemas de realidad entendidos como conjuntos de leyes de posibilidad, probabilidad y necesidad; y entre los estilos ficcionales. La medida será la relación entre los elementos diferenciadores de los géneros que ya planteó Aristóteles: el objeto y el medio, es decir, el tipo de mundo que presenta la obra y el modo en que se presenta. La clasificación resulta en: 1. Mundos ficticios unirregionales (homogéneos) y plurirregionales (heterogéneos), estables (definitivos) o inestables (revocables). 2. Regiones o sistemas de realidad puras o contaminadas y ambas, realistas o fantásticas[306]. No obstante, tanto la consideración ontológica como la lógica de los mundos posibles será analizada con mayor profundidad en el epígrafe dedicado a la entidad de los mundos posibles.

Desde un tratamiento marcadamente semántico, Albaladejo expone su clasificación de modelos de mundo. Existen tres tipos generales de modelo de mundo: "El Tipo I de modelo de mundo es el de lo verdadero. A él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las de lo real objetivamente existente"[307]. Las estructuras de conjunto referencial se corresponden con las del mundo real. A él pertenecerían textos de la lengua común, históricos o periodísticos.

---

[304] RYAN, M.-L., "Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción". En GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Teorías de la ficción literaria.* 205.

[305] MARTÍNEZ BONATI, F., "Hacia una ontología de los mundos de ficción", en *La ficción narrativa. (Su lógica y ontología).* Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia, 1992. 51-68.

[306] *Ibid.,* 113-127.

[307] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 58.

"El Tipo II de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil. A él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, pero están construidas de acuerdo con estas"[308]. Las estructuras de conjunto referencial no pertenecen al mundo real objetivo, aunque podrían, ya que siguen las mismas leyes de constitución semántica que rigen el mundo real objetivo. El autor de ficciones literarias de este tipo establece unas reglas muy parecidas a las que se observan en la realidad efectiva.

El Tipo III de modelo de mundo es el de lo ficcional no verosímil. Implica la transgresión de las reglas propias del mundo real objetivo. Por este tipo de modelo de mundo "se rigen los textos literarios de ficción fantástica, cuyos productores construyen según estos modelos estructuras de conjunto referencial que ni son ni podrían ser parte del mundo real objetivo, al no respetar las leyes de construcción semántica de este"[309].

A continuación, Albaladejo enuncia la ley de máximos semánticos, que se resume en que la existencia en una estructura de conjunto referencial de elementos semánticos, propios de un modelo de mundo superior al aparente, construyen un texto que corresponde al nivel semántico máximo alcanzado por cualquiera de los elementos semánticos de la estructura de conjunto referencia de aquel. Con esta clasificación se recuperan las importantísimas distinciones que hace la Poética entre Historia (referentes verdaderos) y Literatura (referentes posibles), mediante el tipo I y los tipos II y III respectivamente[310].

Es sumamente importante en esta visión clasificatoria la dimensión pragmática de la ficcionalidad que viene establecida por la necesidad de acuerdo (tácito) entre emisor y receptor sobre la base de una convención llamada código semántico – extensional:

> En la recepción del texto, para la consecución de la estructura de conjunto referencial por parte del receptor, éste ha de activar el componente de cuarto grado de constitución referencial para, por medio de él, confrontar con las reglas que forman el modelo de mundo las informaciones intensionales que en su proceso de recepción obtiene. Una condición sumamente importante para la felicidad de la comunicación

---

[308] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 58.

[309] *Ibid.,* 59.

[310] *Ibid.,* 58 y ss.

> es que en la interpretación de un texto el receptor establezca, por adopción o por construcción, un modelo de mundo coincidente con el establecido por el productor en su proceso de elaboración textual, y, consiguientemente, del mismo tipo[311].

A esta clasificación Rodríguez Pequeño realiza algunas matizaciones e introduce un tipo de mundo más. Su mirada se abre ante una concepción muy amplia de la obra literaria y resuelve que, más allá de la clasificación de los textos, son las obras concretas las protagonistas de los estudios literarios, pero siempre desde una perspectiva *poiética*, analizando la postura del productor o constructor del texto en todos sus niveles, desde que su sensibilidad se ve alterada, hasta la finalización de su obra.

Partiendo de la teoría de los mundos posibles de su maestro, propone que los géneros literarios, considerados en sus tres niveles: los géneros naturales (narrativa, lírica y dramática); géneros históricos (en la narrativa; encontramos la novela, el cuento, el romance, la epopeya; en la poesía encontramos elegías, odas, églogas, lírica provenzal; en teatro tenemos comedia, tragedia, tragicomedia, sainete, entremés, auto sacramental); y subgéneros (amoroso, picaresca, de ciencia ficción, de intriga, etc.), poseen un cauce único o ideal de representación, dado que textos pertenecientes a determinados subgéneros solo pueden ser construidos de acuerdo a reglas de un tipo de modelo de mundo. Verbigracia, la novela picaresca o la policiaca han de responder necesariamente a reglas de constitución semántica pertenecientes al Tipo II de modelo de mundo. Dado lo cual, la clasificación de modelos de mundo es ampliada para incorporar, siempre inspirándose en la *Poética* de Aristóteles y en los conceptos de mímesis y verosimilitud, un cuarto tipo de modelo de mundo, el de lo ficcional no mimético pero verosímil. Este tipo de mundo le permitirá examinar el género de la literatura fantástica, concretamente de la ciencia ficción y de la literatura gótica o de terror. Con ello, el Tipo III de modelo de mundo en la clasificación de Albaladejo (el de lo ficcional inverosímil) queda desplazado al Tipo IV, el de lo fantástico inverosímil, siendo sustituido por el nuevo Tipo III, el de lo fantástico verosímil, necesario para enmarcar el género de ciencia ficción.

> Comparto totalmente sus postulados en lo que se refiere a los tipos I y II de modelo de mundo, pero creo que los textos ficcionales no miméticos no necesariamente han de ser inverosímiles. Creo que la verosimilitud es una cualidad inherente a la

---

[311] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles*. 63.

> mímesis, de tal forma que toda construcción mimética es verosímil, al menos en su relación con la realidad, pero no exclusiva de ella, pues al ser lo verosímil no sólo semejante a lo verdadero sino apariencia de verdad, puede haber verosimilitud en las construcciones ficcionales no miméticas, como es el caso de la ciencia ficción y de la literatura gótica o de terror… Pienso además, que el productor de este tipo de estructura de conjunto referencial debe realizar un esfuerzo añadido con la finalidad de que el receptor crea posibles unos hechos que en realidad son imposibles; es un esfuerzo para lograr la verosimilitud de esa obra en tanto que objeto artístico; sólo así conseguirá su objetivo, que está relacionado con el *persuadere* retórico[312].

En la propuesta de modelo de análisis para la obra que vamos a examinar, explicaremos de forma pormenorizada como, según la teoría de Albaladejo, los mundos posibles de la obra son mundos de personaje que a su vez se dividen en los submundos que constituyen la totalidad de existencia en dicho mundo posible de cada uno de los personajes. Martín Jiménez construye su propio modelo textual y a la teoría de Albaladejo suma las categorías de mundo del autor y mundo del personaje.

El mundo del autor está compuesto exclusivamente por submundos imaginarios y en él no se recoge noción del mundo real efectivo, ya que en este aparecen los sucesos acaecidos en el espacio y en el tiempo que protagonizan los personajes, y es imprescindible como soporte de la trama argumental mientras que el autor está fuera de ese tiempo y de ese espacio[313]. Entre los textos relativos al mundo del autor encontramos los poemas líricos o el ensayo, caracterizados por tender a la inmovilidad, porque no explican acciones acaecidas en el tiempo. Corresponderían como los textos del Tipo I al mundo de lo real. Cabría añadir a los submundos imaginarios enumerados por Albaladejo, el submundo sentido y el submundo argumentado, dentro de los submundos del mundo del autor propuesto por Alfonso Martín Jiménez para los textos líricos y argumentativos respectivamente[314].

Pero, y, sobre todo, su obra cobra importancia porque afina la definición del concepto de metalepsis. Con él, Martín Jiménez trata de abarcar construcciones literarias que ninguno

---

[312] RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. J., *Géneros literarios y mundos posibles.* Eneida. Madrid, 2008. 126-128.

[313] MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional.* Peter Lang. Berna, 2015. 69 y ss. ; 92 y ss.; 121.

[314] *Ibid.,* 71

de los tres tipos de modelos de mundo que establece la teoría de los mundos posibles de Albaladejo es capaz de definir por presentar un universo literario interno incoherente, contradictorio en sí mismo y, por tanto, imposible. De este modo, propone, a través de este concepto, una ampliación de la teoría de los mundos posibles y presenta tres categorías capaces de abarcar estos supuestos: modelo de mundo de lo verdadero imposible, modelo de mundo de lo ficcional verosímil-imposible y modelo de mundo de lo ficcional no verosímil-imposible[315].

Como se ha mostrado, cualquier elemento diferenciador y graduable en el análisis de la obra literaria puede servir como propiciador de una categorización de mundos que permiten y facilitan el estudio pormenorizado de cada una de las obras. Se considera que la relación de cada uno de estos tipos de mundo, principalmente los clasificados desde criterios lógico-semánticos con el género al que se adscribe la obra que contiene dichos mundos, como apuntaban Ryan y Rodríguez Pequeño es una de las claves para tener en cuenta a la hora de establecer cualquier tipo de taxonomía:

> …no todos los subgéneros se definen por idénticos criterio. Otros subgéneros siguen la pauta que les marcan las reglas semántico-extensionales de los modelos de mundo combinadas con sus componentes referenciales. Los subgéneros no se definen exclusivamente por los ingredientes de su estructura de conjunto referencial, independientemente de las reglas que los rigen, no tienen un cauce único de representación, expresión que me sirve ahora para referirme a los tipos de modelo de mundo, sino varios, Dentro de estos subgéneros los hay que tienen un cauce ideal de representación y otros que pueden ser representados indistintamente siguiendo reglas propias de todos o de varios de los tipos de modelos de mundo[316].

2.3.2 Entidad de los mundos posibles

La discusión acerca del estatus de los entes ficcionales y el hábitat en el que se desenvuelven se ha convertido en uno de los recursos más fructíferos para poner a prueba las diversas disquisiciones que sobre la noción de ficcionalidad se han vertido en el último siglo. En este epígrafe vamos a analizar cada una de las trabas que desde el enfoque de la lógica y de la filosofía analítica han sido interpuestas en la consideración de los entes

---

[315] MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional.* Peter Lang. Berna, 2015.

[316] RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. J., *Géneros literarios y mundos posibles.* Eneida. Madrid, 2008. 144.

ficcionales como dotados de existencia y de qué forma los tratadistas de la nueva teoría de los mundos posibles han ido rebatiéndolas, o al menos, mitigándolas. Una de las críticas en contra, no de la noción misma del concepto de mundos posibles y la teoría que de él se deriva, sino acerca de las disputas sustancialistas a las que ha dado origen, pone su punto de mira en la concepción que sobre los mundos posibles fue expuesta en el siglo XVIII. En concreto se teme que la trasposición del concepto desde la lógica modal a la literatura pueda enturbiar aún más el problema que plantea la ficción acerca de su relación con la realidad. Howell llama la atención sobre el riesgo que supondría aceptar que la existencia de los mundos posibles ficcionales es independiente o anterior a la creación textual literaria y que la función del poeta es meramente descubrirlos y describirlos[317]. Para este autor, contrario a los postulados de Meinong y Parsons, los entes de ficción no preexisten a la creación y pueden albergar contradicciones en su desarrollo, ya que, desde el enfoque lógico que propugna, no existen diferencias entre realidad y ficción, por lo que los seres ficcionales han de ser considerados meros productos de intención y, por tanto, carecen de estatuto ontológico. Como ya indicamos, autores como Doležel, Eco, Pavel o Van Dijk[318] no admiten abiertamente estas contradicciones, si bien muestran en mayor o menor grado su prevención ante el trasvase directo de la noción de mundos posibles a la esfera de la teoría literaria. Para Eco, la posibilidad de recurrir a esta noción es ventajosa:

> La noción de mundo posible es útil para una teoría de la narratividad porque ayuda a decidir en qué sentido un personaje narrativo no puede comunicar con sus contrafiguras del mundo actual… La narrativa sugiere que quizá nuestra visión del mundo actual es tan imperfecta como la de los personajes narrativos. He aquí por qué los personajes narrativos de éxito se convierten en ejemplos supremos de la 'real' condición humana[319].

En la línea de lo expresado por Howell, Pavel muestra también sus reservas sobre la consideración de que los mundos posibles ficcionales anteceden al momento en que son representados por el autor, asumiendo el rechazo de los lógicos a dar por válidas proposiciones contradictorias:

---

[317] HOWELL, R., "Fictional Objects: How They Are and How They Are Not". Poetics. VIII. 1979. 137-140.

[318] VAN DIJK, T.A., "Action, Description and Narrative". *New Literary History, 6.* 1974-75. 273-294.

[319] ECO, U., *Los límites de la interpretación.* Traducción H. Lozano. Lumen. Barcelona, 1992. 222-227.

> Kripkean modal semantics offers what could be called a distant model for the theory of fiction: rather than a rigorously unified semantics, fiction needs a typology of worlds to represent the variety of fictional practise. And if, on the one hand, technically impeccable possible worlds are too narrowly defined to provide for a model in the theory of fiction, on the other hand the notion of world as an ontological metaphor for fiction remains too appealing to be dismissed. An attempt should be made at relaxing and qualifying this crucial notion[320].

Doležel considera que la concepción de mundo posible, junto a una teoría del texto podrá conformar una semántica de la ficción que más adelante desarrollará. Es interesante conocer las opiniones de los lógicos ante la apropiación por parte de la literatura de un concepto que se origina en sus estudios, dado que ellos han ofrecido previamente consideraciones precisas en torno a las condiciones de existencia y a la naturaleza de los entes que pueblan los mundos posibles. Conocida es la total negativa de Russell a conceder consistencia ontológica a objetos y personas ficcionales, ya que su existencia resulta empíricamente indemostrable, así, propone que "sólo hay un mundo, el mundo real". Admite, por este motivo, que las entidades de la ficción no existen, carecen de referencia, y los enunciados ficcionales son falsos. Sostiene que las entidades ficcionales se agrupan con otras entidades inexistentes, presentadas en su teoría de las descripciones, como los objetos imposibles, tales como 'el círculo cuadrado'; o las designaciones erróneas, del tipo de 'el actual rey de Italia'[321].

Mediante dicha teoría se eliminan los términos vacíos del discurso racional y, de este modo, los elementos ficcionales, al ser términos vacíos, constituyen afirmaciones falsas. Tanto "Sebastian Flyte es católico", como "Sebastian Flyte es budista", tienen el mismo valor de verdad en el marco de mundo único. No obstante, termina admitiendo que los términos ficcionales, aunque carecen de referencia no lo hacen de significación. En esta misma línea se movían las teorías semánticas de Frege, que sostienen que el significado es bidimensional, distinguiendo dos aspectos por separado: la referencia, (*Bedeutung*) o denotación de un concepto y el sentido, (*Sinn*) o modo de presentación de la referencia.

---

[320] PAVEL, T., *Fictional Worlds*. 50.

[321] RUSSELL, B., "On Denoting". F. Zabeeh, E. D. Klemke, and A. Jacobson (edits.). *Readings in Semantics.* University of Illinois Press. Urbana-Chicago-London, 1974. 141-158.

No tiene Frege en cuenta, como sí hizo Russell, la referencia ficcional, pero admite que esta tiene un significado constituido y agotado por el sentido. Distingue claramente entre la noción de lenguaje poético exento de referencia del que la ficción es parte integrante, que cumple su objetivo que es el deleite estético y que se caracteriza por ser un lenguaje de sentido puro; y el lenguaje cognitivo puramente referencial[322].

Así, la teoría de Frege admite un doble lenguaje, pero en un mundo único. Frente a las tesis de Russell y Frege, Meinog y Parsons presentan una postura más flexible, atribuyendo a los entes ficcionales un tipo de existencia y actualidad dependiente de los mundos donde habitan. Pavel lo explica de este modo:

> In Parsons' account, Fictional objects possess all nuclear properties we naively attribute to them, but they enjoy these properties only in the novel or text to which they belong, memberships in a text being an extranuclear property. Instead of refusing creatures of fiction the ontological privilege of being an object, this theory provides them with a double status: the nuclear properties describe the properties of fictional objects within fiction, while the nonnuclear ones safely keep them out of the real world. Mr Pickwick is nuclearly an Englishman, a bachelor, an observer of the human condition, and extranuclearly a character in Dickens' novel[323].

Castañeda también ofrece una opción intermedia puesto que, lo que él denomina *la experiencia humana global* acoge tanto la ficción como la realidad, aunque refieren cada una, en términos ontológicos, a propiedades diferentes. En esa experiencia humana global se encuentran al mismo tiempo: el mundo real, los numerosos mundos 'a medias' ficcionales, los múltiples mundos de la alucinación y otros tipos de mundos que denomina marginales, siendo el contexto cultural el que en último término delimita el rasgo de ficción o realidad que se le atribuye a cada uno[324].

Parece interesante mostrar aquí el estudio que ha originado la cuestión de los nombres propios usados en las obras literarias. Kripke ve en ellos etiquetas o designaciones rígidas, ya que es el rasgo irreductible de un particular real que aparece realizado como particular

---

[322] FREGE, G., "Über Sinn und Bedeutung", *Funktion Begriff, Bedeutung; Fünf logische Studien,* 3 ed. [1892]. G. Patzig (edit.). Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1969. 40-65. 41.

[323] PAVEL, T., *Fictional Worlds.* 28

[324] CASTAÑEDA, H. N., "Fiction and Reality: Their Fundamental Connections". *Poetics. 8*. 31-62.

ficcional en la creación artística, sirva como ejemplo el Oxford de *Brideshead Revisited*. Pavel apoya esta postura y afirma:

> The Ugolo example attempts to show that fictional characters can be named and individuated independently of any kind of description. The way the name Ugolo works is not unlike any rigid designator, although it is perfectly true that there is no means of uniquely spectifying its bearer in the actual world. Consequently, fictional names are not used as abbreviations for either conjunctions or clusters of definite descriptions. The practice of writers, critics, and ordinary people speaking about fictional characters and objects rather suggests that within fiction names work like usual proper names, that is as rigid designators attached to individuated objects, independent of the objects' properties. Insofar as the structural aspects are concerned, there is no detectable difference between nonfictional and fictional proper names[325].

Para Doležel, como ya hemos visto, los mundos posibles son estados de cosas posibles y así pueden apreciarse como una realidad que existe pero que no está actualizada en el mundo real. De aquí, se deriva que los particulares ficcionales existan, aunque su existencia solo sea constatable en el ámbito de lo posible no actualizado, en el mundo donde habitan y donde cumplen todas sus propiedades. Resuelve de esta forma la duplicidad de seres o lugares presentes en los mundos ficcionales y con un correlato del mismo nombre en el mundo real, ya que, como entes posibles no actualizados, su relación lógica u ontológica con sus modelos es imposible: "…los individuos ficcionales no pueden ser identificados con individuos reales del mismo nombre… La existencia de los individuos ficcionales no depende de los prototipos reales"[326].

Por otro lado, en su postura radicalmente antimimética, argumentada por la imposibilidad de encontrar una fuente real que sirva de modelo a los particulares ficcionales, ve en los postulados de Auerbach un intento de recuperar las teorías miméticas. Estos postulados

---

[325] PAVEL, T., *Fictional Worlds.* 37.

[326] DOLEŽEL, L., "Mímesis y mundos posibles". En GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Teorías de la ficción literaria*. 69-94.

proponen que el particular ficcional es una representación de universales reales, es decir: tipos, grupos o condiciones[327].

Añade que otros teóricos miméticos siguieron intentando solucionar los problemas cada vez más acuciantes que presentaban sus planteamientos y así en 1957, Watt enuncia una compleja red de fuentes reales que proporcionan la representación de los particulares ficcionales[328]. Mientras que Auerbach utiliza universales reales como intérpretes semánticos, Watt los considera determinantes históricos de los particulares ficcionales. Esta corriente es denominada por Doležel *pseudomímesis* y la tacha de vacua como teoría de la ficcionalidad[329].

Suponen, por tanto, un avance importante en la consideración del estatus de los entes de ficción las reflexiones aportadas por la concepción semiótica de la teoría de los mundos posibles y el giro que desde la lógica y la filosofía analítica se realiza para conseguir elucidar cuestiones que puedan liberar la ficcionalidad literaria de trabas que poco o nada tienen que ver con los nuevos modelos de estudio de la lingüística textual y la semiótica.

En el siguiente desarrollo plantearemos algunas de las cuestiones más novedosas de la propuesta de la teoría de los mundos posibles, glosadas la mayoría de ellas por Doležel a modo de tesis que intentan definirla y principalmente referidas a la consideración especial que dicha teoría tiene sobre los tres ámbitos de la semiótica: el semántico, el sintáctico y el pragmático. Es esta una teoría que se considera globalizadora en la hermenéutica de la obra literaria y que se pone en relación con las teorías de la lingüística textual, por lo que la convierte en una propuesta que sistematiza elementos que o bien no habían sido tratados de manera tan meticulosa hasta el momento, o bien lo habían sido de forma aislada.

---

[327] AUERBACH, E., *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción de I. Villanueva y E. Ímaz. Fondo de cultura económica. México, 1996

[328] WATT, I., *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson, and Fielding*. Penguin. Harmondsworth 1963.

[329] DOLEŽEL , L., *Heterocosmica,* 9.

2.3.2.1 Ilimitación y diversidad de los mundos posibles

Uno de los rasgos más significativos del modelo de mundos posibles es el número tendente a infinito que de ellos puede generarse, así como la opción de combinar entre sí mediante operaciones de simbiosis y jerarquización sus órdenes generales, de modo que puedan darse también mundos semánticamente heterogéneos. En su teoría, Doležel toma prestada la afirmación de Russell y propone que "lo posible es más amplio que lo real"[330] y que de este modo el conjunto de mundos ficcionales es ilimitado y muy diverso. Asimismo, señala que, dado que la creación de mundos ficcionales no está restringida a la imitación del mundo real o mímesis, ni siquiera al requisito planteado por Leibniz de que "las cosas posibles son aquellas que no implican una contradicción"[331], la semántica de los mundos posibles incluye también los mundos fantásticos alejados de la realidad o en contradicción con ella.

Por todo esto sostiene que los mundos posibles que recrean el mundo real tienen mucho que ver con los que emulan un mundo distinto al real, puesto que ni aquellos ni estos han de plegarse a exigencias acerca de si son más o menos verosímiles, veraces o probables, antes bien serán sometidos al juicio estético cambiante en la historia por la evolución del estilo, del objetivo artístico o del canon[332]. Ciertamente, la creación de mundos posibles no ha de estar supeditada a imitar el mundo actual, pero de algún modo se antoja necesario que exista una conexión entre realidad objetiva y realidad ficcional. Quizá esta conexión no consiste exclusivamente en replicar el mundo real en los particulares posibles que configuran el mundo de ficción, sino que reside en lo necesario que puede considerarse en términos pragmáticos, siguiendo el razonamiento de Doležel, la adecuación a los mencionados juicios estéticos pertenecientes al mundo real efectivo. Así, "para que el texto que realiza dichos mundos sea convincente, persuasivo o cautivante debe mostrar

---

[330] RUSSELL, B., *A Critical Exposition of the Philosophy of Leibniz*. Allen & Unwin. London, 1937. 66.

[331] LEIBNIZ, G. W., "Briefwechsel zwischen Leibniz, Jacob Bernoulli, Johann Bernoulli und Nicolaus Bernoulli". *Leibnizens Mathematische Schriften. Vol. III.* C. I. Gerhardt (edit.). Forgotten Books. London, 2018.

[332] DOLEŽEL, L., *Heterocosmica.* 19-20.

mundos posibles y verosímiles y esto solo se consigue estructurando tales mundos en torno a unas pautas inteligibles referidas a lo conocido ya ocurrido o en potencia"[333].

Continúa Doležel indicando que la diversidad en el diseño de estos mundos posibles es tan amplia e inabarcable como lo es la imaginación humana puesto que, aunque Leibniz impuso alguna restricción lógica, permitió total libertad en la configuración de cada mundo posible siempre que sus componentes se adecuaran al orden general que se estableciera para ese mundo: "Al igual que existe una infinidad de mundos posibles, existe también una infinidad de leyes, algunas propias de uno, otras propias de otro, y cada individuo posible de un mundo encierra en su noción las leyes de su mundo"[334].

De este modo, del conjunto de todos los posibles se obtienen muchas combinaciones diferentes de posibilidades que producen así un número ilimitado de mundos moldeados por limitaciones globales concretas que contiene un número finito de individuos que son composibles[335]. Existe, por tanto, una relación entre los particulares composibles de un mundo en concreto y el orden general de ese mundo cuyas leyes vienen dadas por los propios particulares y por las estructuras que articulan el mundo.

Al establecimiento de estas leyes que conforman el orden general mencionado por Doležel, contribuye sin duda, la coherencia interna que proporciona la verosimilitud. De esta manera, Sebastian es composible con Julia en el mundo posible de *Brideshead Revisited*, pero no lo es con Ana Ozores y del mismo modo en esta novela perteneciente al movimiento artístico conocido como realismo y que, por tanto, sigue la estructura cronológica de la historia del mundo real, Charles es composible con Churchill, pero no lo es con Boris Johnson. Esta ausencia de anomalías confirma que la composibilidad de los particulares de un mundo posible depende del orden general asignado a este mundo, que es limitado, coherente y verosímil.

---

[333] HERNÁNDEZ RUIZ, V., "La inverosimilitud de un mundo posible sin amor. *El Cuento de la criada*, de M. Atwood". *Castilla. Estudios de literatura. 10.* 2019. 1-22. 8.

[334] LEIBNIZ, G. W., "Remarques sur la lettre de M. Arnaud", en *Leibniz 1875-90. Die philosophischen Schriften.* C. I. Gerhardt (edit.). Olms. Hildesheim, 1960. 2:37-47.

[335] DOLEŽEL, L., *Heterocosmica.* 20.

Por otro lado, y como consecuencia del rasgo que acabamos de describir, otra de las características generales de los mundos posibles se refiere a su diversidad y heterogeneidad constitutiva. Sobre este aspecto llama la atención Martínez Bonati cuando afirma, de acuerdo con la clasificación que mencionamos previamente, que dentro de las obras literarias coexisten distintos regímenes de realidad o regiones imaginarias[336].

Para Doležel, aunque es la homogeneidad de los órdenes generales la que proporciona integridad a un mundo posible en un estadio de composición básico, la mezcolanza de sistemas semánticos diversos en la constitución de mundos ficcionales más complejos, mediante procesos simbióticos, jerárquicos y tensionales de varios dominios u ordenes generales, proporciona pluralidad de escenarios, personajes y localizaciones[337]. Un ejemplo primordial de diversidad semántica es el régimen diádico, configurado por órdenes generales con leyes opuestas, y del que hablaremos próximamente.

Estas dos propiedades descritas de los mundos posibles y que son parte importante de su descripción, posibilitan, aunque pueda parecer lo contrario en un primer momento, la sistematización de la tipología de los mundos posibles, ya tratada en el epígrafe anterior; el análisis de los canales de accesibilidad, que trataremos en breve y la legitimación de productos literarios que desbordan los límites establecidos por las teorías poéticas clásicas.

2.3.2.2 Compleción de los mundos ficcionales de la literatura. Textura, saturación y huecos

Continuamos enumerando las características propias de la configuración de la teoría de los mundos posibles, que en este punto se ocupa de la distribución de la información, a modo de instrucciones, aportada por el autor en la descripción del mundo y los entes que en él habitan. La constitución interna del mundo posible ficcional se diferencia del creado por la lógica modal, entre otros rasgos, en la incompleción que manifiesta su realización en las expresiones literarias. Se trata de una característica de la producción artística, pues el arte no expresa toda la realidad al completo, cuestión que como veremos, fía al receptor

---

[336] MARTÍNEZ BONATI, F., "Estructura narrativa y teoría ontológica de los estratos", en *La ficción narrativa.* Universidad de Murcia. Murcia, 1992. 51-60.

[337] DOLEŽEL, L., *Heterocosmica.* 23.

la tarea de completar los vacíos y las ausencias mediante una serie de mecanismos que describiremos a continuación.

Tanto los filósofos, como los teóricos de la literatura que han tratado el tema de la compleción están de acuerdo mayoritariamente en esta propiedad de los textos literarios, así Howell[338], Parsons[339] y Wolterstorff[340] se adhieren a la postura de los mundos incompletos, mientras que Crittenden postula que "un mundo ficcional es un conjunto completo de personajes, sucesos y circunstancias contextuales, todos unidos en una unidad, y es de esta totalidad completa de la que se aparta conceptualmente el lector maduro"[341].

Para Doležel estas afirmaciones son una falacia mimética, ya que si los mundos posibles fueran completos se equipararían al mundo real y el hecho de que los mundos ficcionales sean construcciones humanas tiene como consecuencia que son incompletos, a diferencia del mundo real. Un mundo posible completo requeriría un texto literario de extensión infinita, proeza fuera del alcance de las capacidades humanas[342]. Un ejemplo célebre para probar lo explicado es el utilizado por Wolterstorff: "Nunca sabremos cuántos hijos tenía Lady Macbeth en los mundos de Macbeth. Y no es porque saber esto requiera un conocimiento más allá de la capacidad de los seres humanos. Es así porque no hay nada que saber"[343].

Pavel propone que la mayor o menor compleción de un mundo está relacionada con varios motivos de origen diverso como pueden ser el estilo del autor, el género literario o el movimiento artístico al que se adscriba la obra[344]. Así el realismo literario del siglo XIX presenta textos con mayor grado de compleción que los pertenecientes a la generación

---

[338] HOWELL, R., "Fictional Objects: How They Are and How They Are Not". Poetics. VIII. 1979. 134-35.

[339] PARSONS, T., *Nonexistent objects.* Yale University Press. New Haven, 1980. 182-185.

[340] WOLTERSTORFF, N., *Works and Worlds of Art.* [1800]. Clarendon Press. Oxford, 1980. 131-134.

[341] CRITTENDEN, C., *Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects.* Cornwell University Press. Ithaca, 1991. 171.

[342] DOLEŽEL, L., *Heterocosmica*. 169.

[343] WOLTERSTORFF, N., *Works and Worlds of Art.* [1800] Clarendon Press. Oxford, 1980. 133.

[344] PAVEL, T., *Fictional Worlds*. 111-120.

del 98; una novela, mayor grado que un cuento; o Thomas Mann, que Kafka. Doležel se detiene en el estudio de las cuestiones derivadas de la incompleción de mundos ficcionales, que no es más que falta de información textual y que se plantean en el proceso de recepción con propuestas que interesan en gran medida desde un punto de vista pragmático.

La información que el autor proporciona en el texto para que el lector recree el mundo ficcional puede contener mayor o menor número de datos acerca de los particulares posibles y del mundo que los contiene, dicho texto presenta una forma exacta de expresión, una redacción original que se denomina textura; si esa redacción original del texto contiene datos proporcionados de forma explícita por el autor sobre un lugar o personaje se denominan textura explícita; si dichos datos simplemente han sido sugeridos implícitamente para que durante la recreación de la lectura el receptor, a través de mecanismos de inferencia y presuposición los recupere, se denominan textura implícita; pero si no se dan en absoluto, se denominan hueco, o textura cero. La proporción de hechos y huecos ficcionales en la estructura del mundo ficcional se denomina saturación, es decir, la densidad o distribución de textura explícita, implícita y cero que presenta el texto[345].

Los diferentes niveles de saturación son un reto para el lector, pues lee y procesa a medida que recrea el mundo creado por el autor, así ve Iser este elemento del proceso de descodificación: "El proceso de armar el significado de un texto no es algo privado porque, aunque moviliza la disposición subjetiva del lector, no conduce al ensueños sino al cumplimiento de las condiciones que ya han sido estructuradas en el texto"[346]. La principal traba se encuentra en la presencia en el texto de huecos o textura cero, ya que no se hallan entre las condiciones estructuradas de las que habla Iser, que propone como solución la consideración de dichos huecos como estímulo imaginativo del lector.

---

[345] DOLEŽEL, L., *Heterocosmica.* 170 y ss.

[346] ISER, W., *The Act of Reading. Theory of Aesthetic Response.* Johns Hopkins University Press. Baltimore, 1978. 49-50.

Este lector modelo escapa a un teórico control suprasubjetivo que ejercen las condiciones estructuradas por el autor en el texto y es libre en la compleción de los huecos usando su propia experiencia[347]. Es a través de los mecanismos de inferencia y presuposición, tan rehuidos en disciplinas empíricas pero muy populares en el discurso literario, como el lector obtiene la información implícita que el autor ha considerado oportuno administrar mediante la particular saturación del texto a lo largo de la temporalidad del discurso. Según Prince:

> Buena parte de la información que se ofrece se afirma explícitamente, es decir, se presenta de tal manera que pueda ser cuestionada o negada… También es posible comunicar mucha información implícitamente: más que afirmarse, se sugiere, más o menos, a través de medios contextuales, retóricos, connotativos y otros[348].

Para recuperar los significados implícitos propuestos por la textura explicita contamos con los dos mecanismos mencionados anteriormente: la inferencia se entiende desde un punto de vista lógico como deducción, conclusión o consecuencia y, en la semántica de la narración ficcional tiene un gran peso en la expresión de las acciones, puesto que en la enunciación de oraciones pasivas es constante la omisión del agente que realiza la acción y que debe ser deducido por el lector.

La inferencia más recurrente es la que hace referencia a la concepción global de la persona ficcional a través de sus acciones verbales, mentales y físicas[349], deducimos quién es la persona ficcional por lo que hace, o por lo que no hace. En la obra estudiada, inferimos la relación de los hermanos de Sebastian con el padre, Lord Marchmain, porque nunca van a visitarlo a su exilio voluntario en Venecia. No obstante, es necesario observar que determinados detalles no son revelados por el autor a propósito de suscitar dudas razonables sobre determinados aspectos estructurales o determinados rasgos de algún particular posible.

---

[347] ISER, W., "Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction". *Aspects of Narrative.* 1971. 1-46. 9.

[348] PRINCE, G., *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Mouton. Berlin, 1982. 36.

[349] MARGOLIN, U., "The Doer and the Deed: Action as a Basis for Characterization in Narrative". *Poetics Today, 7.* 1986. 205-225. 208.

Así, y siguiendo con el ejemplo de la obra que será comentada en la segunda parte del estudio, la relación entre Sebastian y Charles Ryder no es descrita por el autor en ningún momento de manera expresa, aunque sí de forma implícita insinuada por alguno de los personajes de la novela. En estos casos serán decisivas todas las nociones que apuntaremos en 2.3.2.4., respecto a la recreación durante el proceso de lectura. El segundo mecanismo para recuperar el significado implícito proporcionado por la textura explicita es la presuposición.

Se ha dado una poco habitual situación de consenso entre los teóricos del texto sobre lo necesario del conocimiento del mundo para la comprensión de textos, desde Van Dijk y Kintsch[350], pasando por Magliano y Graesser[351], y hasta llegar a Eco[352], quien hace popular el concepto de enciclopedia. A esta misma intuición se la ha llamado también información de fondo, universo de supuestos, o sistema cognitivo básico en la investigación cognitiva y hace referencia a ciertos aspectos presentes en la ficción que son irreductibles al análisis lingüístico o literario, elementos subyacentes que son necesarios en la interpretación de los huecos por parte del lector, estructuras que no son creadas por el autor, sino que se parte de ellas como dadas y consisten en la necesidad de unos comunes culturales compartidos por una comunidad para el conocimiento del mundo, tanto en la construcción como en la comprensión de textos.

Como ejemplo de elementos prefigurados en enciclopedia en la novela objeto de análisis observamos cómo Lady Marchmain se preocupa por los estudios y el comportamiento inmaduro de su hijo Sebastian. Nada hay que explicar al respecto de esta actitud, ya que se trata de un conocimiento enciclopédico extraficcional el que todas las madres se preocupen por los hijos. No obstante, indica Doležel, "Encyclopedia as shared communal

---

[350] VAN DIJK, T. A. Y KINTSCH, W., *Strategies of Discourse Comprehension.* Academic Press. New York, 1983. 46-49.

[351] MAGLIANO, J. P. Y GRAESSER, A., "A Three-Pronged Method for Studying Inference Generation in Literary Text". *Poetics, 20.* 1991. 193-232. 206.

[352] ECO, U., *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana University Press. Bloomington, 1979. 17-23.

knowledge varies with cultures, groups, historical epochs, and for this reason relativizes the recovery of implicit meaning"[353].

En la recreación del mundo posible el lector, siguiendo las instrucciones dadas por el autor en cada uno de los enunciados que conforman el texto, reconstruye los huecos, no solo mediante los procesos de inferencia o presuposición que a menudo no son suficientes, sino gracias a los universales que forman parte del imaginario y al conocimiento compartido del mundo. Sería pertinente cuestionarse en este punto la incompleción de los mundos posibles, como señala Doležel, frente a la incompleción de los textos que los sustentan, ante el hecho de que los lectores son capaces de recrear los huecos de la narración de manera más o menos homogénea, dando completitud al mundo posible y a las estructuras que articulan su orden general, independientemente del índice de saturación que ofrezca el texto; y ante el hecho de que esta recreación se produce con carencias en la información previa suministrada por el autor; todo parece indicar que necesariamente nos encontramos ante un ejercicio, desde el punto de vista pragmático, de mímesis del mundo real al que pertenecen estos universales conocidos por el lector.

2.3.2.3 Poiesis textual y construcción del mundo posible

Comentamos a continuación otra de las características más significativas de la descripción de los mundos posibles por la teoría semántica, y así, una vez definido su carácter ilimitado y diverso, y su índole incompleta, nos acercamos a la causa material de los mundos ficcionales literarios que no es otra que el lenguaje literario plasmado en el texto, que configura todos los elementos que se contienen en dicho mundo de ficción, genera el propio mundo donde habitan y sostiene las estructuras de orden general en el que se sustentan.

Es esta una condición de los mundos posibles en la que todos los tratadistas de la ficción están de acuerdo y comparten esta aquiescencia con notables actores de la hermenéutica

[353] DOLEŽEL, L., *Heterocosmica.* 177. "La enciclopedia, como conocimiento comunal compartido, varía de acuerdo con las culturas, los grupos sociales, las épocas históricas y relativiza, por estos motivos, la recuperación del significado". DOLEŽEL, L., *Heterocósmica.* 252.

filosófica como Gadamer[354] y Ricoeur. Doležel aprovecha este punto para argumentar su propuesta antimimética y coincide con Kripke en la famosa sentencia en la que afirma que los mundos de ficción "no se descubren con potentes telescopios" porque están "construidos gracias a una intensa actividad textual"[355].

Doležel se vale de dicha premisa para explicar que hay dos tipos de texto. En primer lugar, los textos descriptivos del mundo: que están sujetos a una validación de verdad; en los que son reconocibles como verdaderos o falsos sus enunciados; y cuyos discursos tienen como función la verdad. En segundo lugar, los textos constructivistas de mundos: a los que no les afecta esta validación de verdad, ya que los enunciados de los textos ficcionales no son verdaderos ni falsos. Respecto a las condiciones de verdad de los textos ficcionales, ya se apuntó que Frege afirma que estos poseen referencia y que estipulan su dominio referencial al crear un mundo posible[356].

Mientras que para un texto descriptivo el dominio referencial es algo consustancial y los procesos de validación pueden refutar, modificar o cancelar los enunciados que representan el mundo real; los textos constructivistas, una vez escritos, performan el mundo posible y lo hacen inalterable e incancelable:

> Las ficciones literarias se construyen en el acto creativo de la imaginación poética, la actividad de la *poiesis*. El texto literario es el mediador en esa actividad. Con los potenciales semióticos del texto literario, el poeta lleva a la existencia ficcional un mundo posible que no existía antes de su acto poético.
>
> Con esta explicación de los orígenes de los mundos ficcionales, los textos constructivistas se diferencian netamente de los textos descriptivos, Los textos descriptivos son representaciones del mundo real, de un mundo preexistente a cualquier actividad textual. Por el contrario, los textos constructivistas preexisten a

---

[354] GADAMER, G., *Verdad y método. Vol. I.* Traducción A. Agud Aparicio y R. de Agapito. Sígueme. Salamanca, 2001. 333-337.

[355] KRIPKE, S., "Semantical Considerations on Modal Logic". *Acta Philosophica Fennica* 16. 1963. 83-94.

[356] FREGE, G., "Über Sinn und Bedeutung", *Funktion Begriff, Bedeutung; Fünf logische Studien,* 3 ed. [1892]. G. Patzig (edit.). Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1969. 40-65.

sus mundos; los mundos ficcionales dependen de y son determinados por los textos constructivistas[357].

Así se evidencia que el texto, fruto de la actividad imaginativa del autor, es el factor que genera el mundo, aunque su competencia no termina ahí, sino que por su condición semiótica almacenan y transfieren toda la información que sobre estos mundos contienen. Esta facultad los habilita, desde el punto de vista pragmático, para convertirse en el acceso a dichos mundos en cualquier momento y latitud, proporcionando todo un elenco de instrucciones que facultan a cualquier receptor para la labor de decodificar y reconstruirlos.

Doležel indica que el texto tiene una función mediadora y entronca directamente con la mención que hicimos en 2.1.2. sobre el papel de actos de habla performativos y que Austin señalaba como los que ofrecen su efecto perlocutivo desde su capacidad ilocutiva que los caracteriza, si bien este autor añadía que los textos literarios no podían considerarse actos de habla ilocutivos pues su valor de verdad o falsedad quedaba en suspenso al no tratarse de un acto de habla serio porque el hablante no se compromete y han de ser estimados como inconsecuentes[358].

Doležel reconoce el poder autentificador o legitimador que reside en que "un estado de cosas posible y no realizado se convierte en un existente ficcional al ser autentificado por un acto de habla literario oportunamente emitido. Existir en la ficción significa existir como posible textualmente autentificado"[359], cuestión que ya ha sido considerada en el epígrafe de esta tesis 2.3.2., en el tratamiento de la entidad de los mundos posibles. La magnitud de este poder autentificador oscila dependiendo de los géneros literarios a los que se haga referencia y, en cuanto a los narrativos, dicha intensidad varía desde los máximos registrados en narraciones heterodiegéticas, a los mínimos en relatos homodiegéticos, volviendo a aparecer la noción de autoridad del discurso del narrador

---

[357] DOLEŽEL, L., "Mímesis y mundos posibles". En GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Teorías de la ficción literaria*. 88-89.

[358] Cfr. en esta tesis: 2.1.2. La pragmática y la teoría de los actos de habla. Nota 95.

[359] DOLEŽEL, L., "Mímesis y mundos posibles". En GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Teorías de la ficción literaria*. 90.

mencionada al respecto de las afirmaciones de autores como Hamburger o Martínez Bonati en los epígrafes 2.1.4. y 2.2.3. de esta tesis[360].

También Eco, y siempre desde su característico enfoque pragmático, apoya la condición constructivista de los textos ficcionales y los describe como artificios culturales o totalidad de maniobras orientadas a influir en un receptor y a producir un estímulo que interprete y consiga la reconfiguración de los mundos posibles que surge de la interrelación entre dicho texto y un *lector modelo*[361].

Asimismo, García Berrio[362] y Schmidt[363] recalcan la importancia textual como sostén de estructuras imaginario-sentimentales y del mundo que el texto construye. Para Ricoeur, el texto pertenece a la esfera de la mímesis II, la de la configuración de la trama. El texto proporciona el mundo ficcional a través de la confluencia de los mecanismos literarios y este mundo erigido queda a la espera de que el receptor se lo apropie. Los mundos ficcionales son creados a partir del poder demiúrgico de la imaginación y refieren directamente a la realidad efectiva, en el sentido de que cualquier texto conlleva representar acciones que depositan su inteligibilidad en el mundo real.

Así, la facultad primordial del texto para Ricoeur es la de mediadora entre el emisor y el receptor, entre el antes y el después, entre la realidad y el receptor, y entre los elementos que constituyen la trama y la configuración textual final[364].

> Esta función de mediación proviene del carácter dinámico de la operación de configuración, que nos ha hecho preferir el término de construcción de la trama al de trama simplemente, el de disposición al de sistema. Todos los conceptos relativos a este plano designan, efectivamente, operaciones. Este dinamismo consiste en que la trama desempeña ya, en su propio campo textual, una función de integración y, en

---

[360] Cfr. en esta tesis 2.1.4. Representación y ficción. Nota 120, y 2.2.3. Verosimilitud. Nota 243.

[361] ECO, U., *Los límites de la interpretación.* Traducción H. Lozano. Lumen. Barcelona, 1992. 218 y ss.

[362] GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la Literatura. Construcción del significado poético.* Cátedra. Madrid, 1989. 330.

[363] SCHMIDT, S. J., *Teoría del texto.* Traducción M. Arriola y S. Crass. Cátedra. Madrid, 1978. 147-167.

[364] RICOEUR, P., *Tiempo y Narración.* 130-139.

> ese sentido, de mediación, que le permite operar, fuera de este mismo campo, una mediación de mayor alcance entre la precomprensión y -valga la expresión- la poscomprensión del orden de la acción y de sus rasgos temporales[365].

Es muy significativa, en este caso, la disparidad de pareceres en torno a la concepción mimética de los mundos posibles entre Doležel, para quien la construcción de mundos es fruto de la actividad humana productiva que tiene lugar en el mundo real, pero produce particulares posibles cuyas propiedades, estructuras y maneras de existir son independientes de las del mundo real; y Ricoeur, el cual afirma que los productos ficcionales refieren directamente al mundo real en cuanto que imitan acciones.

Junto a esta postura y frente a la posición antimimética de Doležel, se vuelve a sostener que los mundos posibles, aunque liberados de determinadas condiciones necesarias en el mundo real y distintos en muchos aspectos referidos a las propiedades, estructuras y maneras de existir de dicho mundo, no son completamente independientes de él, arguyendo que el producto de la *poiesis*, como perteneciente a esta dimensión de realidad, dependerá en mayor o menor medida del mundo real, por tratarse del resultado de una actividad humana expresada en términos inteligibles para otros humanos.

Si nos atenemos a las nociones de verosimilitud planteadas y propuestas en 2.2.3., debemos cuestionar parte de la afirmación de Doležel, en concreto, cuando dice que a los textos constructivistas no les afecta la validación de verdad. Lo cierto es que el texto constructor de mundos debe poseer tres propiedades fundamentales relacionadas con la validación de verdad. La primera de ellas es la adecuación[366] al tema tratado. La adecuación es la propiedad del texto por la que se ajusta a las situaciones comunicativas que se relacionan con la emisión, la recepción, el contexto y la intención comunicativa del mensaje. Estas normas y principios repercuten en que el texto sea estructurado, pertinente y comprensible. Desde el punto de vista de la recepción, un texto puede ser más o menos apropiado, desde el punto de vista de la intención comunicativa, más o

---

[365] RICOEUR, P., *Tiempo y Narración.* 31.

[366] La adecuación comprende nociones como: relación texto-contexto, comunicación verbal y no-verbal, conocimientos enciclopédicos y marco, variación lingüística, voces del discurso, polifonía, punto de vista y empatía, presuposiciones e intertextualidad: Esta conceptualización se establece por M. A. K. Halliday y R. Hasan, en HASAN, R., "Ways of Saving: Ways of Meaning". *The Semiotics of Culture and Language*. *Vol. I.* Ed. Fawsett, Halliday, Lamb and Makkai. Pinter. London, 1984.

menos adecuado y, desde el punto de vista de la suma de elementos constituyentes de la situación comunicativa, más o menos oportuno. De lo que se desprende que un texto constructor sí debe estar sujeto a la validación de verdad: a la verdad que articula el tema al discurso y que hace que el texto no se aleje del desarrollo argumental propuesto por el autor.

La segunda es la coherencia entre los enunciados que performan el texto y que hacen inteligibles, y así verosímiles en esa cohesión interna, para el receptor las estructuras y los particulares posibles de la realidad ficcional. Es oportuno añadir como tercera propiedad especial para los textos constructores de mundos, la mímesis, considerada en términos aristotélicos como imitación de las acciones humanas, y que produce así personas ficcionales como las reales, entre otros motivos, porque en sus acciones se encuentra un fin común tanto a personas reales como a personas ficcionales, que es la búsqueda de la felicidad y la tendencia al bien que los perfecciona. Este rasgo ético de analogía es lo que convierte al texto y, por consiguiente, al mundo posible en significativo para el lector ya que aumenta su conocimiento del mundo como añadido a la realidad creada.

Doležel insiste en que la teoría de los mundos posibles se asienta en una afirmación ontológica fundamental: existir realmente es existir de manera independiente a la representación mediante signos; pero, existir ficcionalmente es existir como posible por procedimientos semióticos. Esta existencia depende de la verdad de los enunciados ficcionales ya que la construcción de mundos a través del proceso de creación del texto debe relacionarse con actos de habla representativos como afirmar la verdad o falsedad, mentir, imitar o simular.

Estos actos de habla representativos remiten a un mundo real al que los enunciados se refieren, o dejan de hacerlo o simulan hacerlo[367]. Se puede afirmar, de este modo, que los textos ficcionales pueden ser autentificados y se configuran como actos de habla performativos. El enunciado performativo literario transforma una entidad posible en un hecho ficcional, la autentifica. La condición principal para que el performativo literario transforme una entidad posible en una entidad objetiva y la autentifique es que, como

[367] DOLEŽEL, L., *Heterocosmica*. 145-148.

enunciado del texto que es, posea las propiedades textuales anteriormente citadas de adecuación, coherencia y mímesis, más la de cohesión y consistencia, junto con los principios de unidad y de no contradicción. Esta condición previa y necesaria capacitará a la entidad posible autentificada para que sea significativa para el lector, y pase a formar parte de su conocimiento de la realidad, cerrando el ciclo completo de la performación.

2.3.2.4 Acceso a los mundos posibles

Como ha sido expuesto en 2.3.2, la categoría ontológica del mundo real y del mundo posible es distinta, por lo que las personas reales, autores y lectores, no pueden acceder de forma física a estos mundos. La teoría de la semántica de los mundos posibles utiliza el concepto de accesibilidad para los contactos entre mundos posibles, pero para explicar el contacto entre personas reales y mundos ficcionales debemos recurrir a la semiótica y a la teoría textual.

A estos mundos se accede por canales semióticos y mediante el procesamiento de la información proporcionada por el texto, en el que como se ha indicado, interviene directamente la imaginación. Este acceso se convierte en un tránsito bidireccional, ya que el texto nos provee de los contenidos de significación que conforman el mundo posible, y que a su vez son interpretados históricamente de forma diversa dependiendo de la situación del receptor real. Doležel al respecto señala que[368]:

> Readers access fictional worlds in reception, by reading and processing literary texts. The text-processing activities involve many different skills and depend on many variables, such as the type of reader, the style and purpose of his or her reading, and so on. But possible-worlds semantics insists that the world is constructed by its author and the reader's role is to reconstruct it. The text that was composed by the

[368] DOLEŽEL, L., *Heterocosmica.* 21. "Los lectores acceden a los mundos ficcionales durante la recepción, al leer y procesar los textos literarios. Las actividades del procesamiento de textos suponen muchas destrezas diferentes y dependen de muchas variables tales como el tipo de lector, el estilo y el propósito de su lectura, etc. Pero la semántica de los mundos posibles insiste en que es el autor quien construye el mundo y en el que el papel del lector es reconstruirlo. El texto que los esfuerzos del escritor compusieron es un conjunto de instrucciones para el lector de acuerdo con las cuales tiene lugar la reconstrucción del mundo. El lector tras haber reconstruido el mundo ficcional como una imagen mental, puede reflexionar sobre él y convertirlo en parte de su experiencia, del mismo modo que se apropia del mundo real a través de la experiencia. La apropiación, que va del placer a la adquisición de conocimiento, pasando por seguirlo como si fuese un guion, integra los mundos ficcionales en la realidad del lector". DOLEŽEL, L., *Heterocósmica.* 44.

> writer's labours is a set of instructions for the reader, according to which the world reconstruction proceeds[369]. Having reconstructed the fictional world as a mental image, the reader can ponder it and make it a part of his experience, just as he experientially appropriates the actual world. The appropriation, which ranges from enjoyment through knowledge acquisition to following it as a script, integrates fictional worlds into the reader's reality[370].

La semántica de los mundos posibles evidencia que el material procedente del mundo real tiene que sufrir una transformación sustancial al traspasar la frontera hacia su ficcionalización como constructo posible en el proceso de intensionalización de la extensión que será desentrañado en el siguiente capítulo. O, remitiendo a las operaciones retóricas, en el paso de los elementos elaborados en la *inventio,* y ordenados por la *dispositio*, a su comunicación a través de la *elocutio*.

Las entidades procedentes del mundo real deben convertirse en posibles reales no actualizados como expresión lingüística lineal para que los lectores las procesen como tales en el acceso al mundo ficcional. Este acceso tiene lugar durante la recepción lectora de los textos ficcionales. La función del lector en este proceso es la de reconstrucción del mundo posible a través de la interpretación del texto construido previamente por el autor, creador indiscutible del mundo posible. López Quintás llamaría a esta función de reconstrucción del lector, función de re-creación. El texto producido, creado por el autor, es el vínculo entre autor, obra y lector que crean a su vez un ámbito artístico. López Quintás afirma:

> Toda lectura auténtica constituye una recreación. Para recrear una obra, el lector ha de asumirla como si la estuviera gestando por primera vez; debe tomar sus elementos integrantes –conceptos, frases, escenas…- en su albor, en su interno dinamismo, en su poder de vibración, en su capacidad de conferir cuerpo expresivo a mundos de sentido, es decir, de vida en relación. Ello es posible si lee los textos a la luz ganada en la propia experiencia, tematizada, ahondada y articulada a través de una reflexión

---

[369] ISER, W., *The Act of Reading. Theory of Aesthetic Response.* Johns Hopkins University Press. Baltimore, 1978. 65.

[370] NOVITZ. D., *Fiction, Knowledge, and Imagination.* Temple University. Philadelphia, 1987. 117-142.

> filosófica rigurosa que permita ver la trabazón estructural de acontecimientos, conceptos y términos[371] .

El lector tras la recreación del mundo ficcional, como imagen mental a través de la imaginación, véase 2.2.4., lo convierte en parte de su experiencia, al igual que aprehende el mundo real a través de la experiencia, integrando así los mundos posibles en su propia realidad, evidenciándose así la necesidad de la mediación semiótica en el acceso del lector al mundo posible, por lo que cualquier teoría de la lectura que rechace el acceso al texto literario mediante estos canales relegaría a ese lector a una existencia sin alternativas imaginarias.

Pozuelo Yvancos nos recuerda que es Eco, y su intervención en la teoría de los mundos posibles con su aportación de la categoría del lector modelo como garante de la actualización o compleción de la estructura lógico narrativa, quien, en la línea de Ricoeur, Schmidt y Mignolo, sintetiza la inestimable contribución del lector sin la cual los mundos de ficción y su significado en los textos se fijaría inamoviblemente y la realidad plasmada por estos no podría modificarse con el tiempo[372].

Así, la problemática planteada por la teoría de los mundos posibles no se dilucida con la realización que describe el mundo desde un punto de vista semántico, si no es con la colaboración de una propuesta pragmática que establece las relaciones entre dicho mundo y quien los constituye a partir del texto. En esta misma línea, Darío Villanueva propone los mismos parámetros para el campo de juego que es el pacto narrativo, siempre bidireccional:

> Como en el juego, sus protagonistas viven otro mundo -son policías y ladrones- ejercitan sus responsabilidades, pero saben que la suspensión de su incredulidad es totalmente necesaria -y necesaria para el juego-. Pero sometida a sus reglas y a sus límites. Lotman, Gadamer, Huizinga han relacionado la actividad literaria con esta actividad cultural del juego. También el pacto de ficción se realiza como juego donde el lector tiene el principio hermenéutico de la relación de una doble conducta. Esa doble conducta de la que se nos habla, representa en lo que a la *epoje* literaria se

---

[371] LÓPEZ QUINTÁS, A., *Cómo formarse en ética a través de la literatura. Análisis estético de obras literarias*. Ediciones Rialp. Madrid, 2008.

[372] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción.* 144-145.

> refiere, que al leer un texto artístico, y por lo tanto ficcional, aceptemos como aserciones o juicios auténticos lo que se nos cuenta, al mismo tiempo que existe un *décalage*, una desconexión genética absoluta entre ello y la auténtica realidad, Quiere esto decir que la aceptación por el lector del 'pacto de ficción' condiciona automáticamente su actitud hermenéutica, siendo el juego el punto de intersección entre aquel poeta y esta actitud[373].

Eco en su postura pragmática en torno a la recepción, afirma que los mundos posibles no pueden ser vistos simplemente como "estados de cosas" reales, sino como estructuras culturales y como material de una producción semiótica, y no son descubiertos sino estipulados a partir de presuposiciones, imágenes e interpretaciones que la enciclopedia del lector modelo actualiza en su descodificación[374].

Sostiene también que la existencia cultural no es menos existencia que la real, ya que el juego en el que consiste la interpretación es ajeno a semejante distinción, dado que, si no sucediera así, la experiencia literaria se convertiría en trivial e increíble, impidiendo su posibilidad de disfrute. Así, lo auténtico y lo verosímil se convierten en dependientes por la adhesión de creencia por parte del lector a lo contado por el narrador, resultando inverosímil no que el hecho haya sucedido o no, sino que el lector modelo no lo crea[375].

Pozuelo Yvancos también se cuestiona el modo en que los mundos posibles interactúan con el mundo real, qué tipo de interacción se produce, y cuáles son los efectos de esta. Como ha sido expuesto en 2.3.2.3. de esta tesis, es posible acceder a los mundos ficcionales a través de canales semióticos y recrear estos mundos mediante el proceso de lectura; si esto ocurre gracias a los contenidos de significación que conforman el mundo posible proporcionados por el propio texto, podremos hablar de un doble sentido en el acceso desde el mundo real creado al mundo ficcional y viceversa, porque "esos mundos se unifican, se convierten en mundo experimentado, en imagen. En definitiva, cómo cobra

---

[373] VILLANUEVA, D., *Teorías del realismo literario.* Espasa Calpe. Madrid, 1992. 81.

[374] ECO, U., *Los límites de la interpretación.* Traducción H. Lozano. Lumen. Barcelona, 1992.

[375] ECO, U., *Lector in fabula.* 183-225.

existencia el objeto ficticio de modo que los mundos (el interno de la obra y el externo a ella) logran su unidad de mundo experimentado que da sentido al pacto de ficción"[376].

En otro plano del estudio de estas relaciones intermundos, en el estrictamente narratológico, se ha de incluir la doble vertiente del autor-narrador, ya que el autor se ve motivado a representar un mundo posible (y no otro) debido a cuestiones estéticas, ideológicas, o sencillamente pecuniarias. En estas motivaciones encontraremos la esencia de las macroestructuras del mundo posible que indudablemente estarán impregnadas del acervo cultural y moral del autor.

En la obra tratada en este estudio encontramos un claro ejemplo de la motivación del autor, Evelyn Waugh, convertido al catolicismo a los veintisiete años. Uno de los temas centrales de la novela es el proceso de conversión del narrador, Charles Ryder (como persona ficcional), gracias a la relación que mantiene con Sebastian y su familia católica durante más de veinte años. A lo largo de la novela, a través de los juicios de valor y de las reflexiones del narrador se insinúan en algunos momentos, y se evidencian en otros, las claras convicciones acerca de la religión y de la visión del mundo del autor. O como señala Aristóteles, es posible incluso que, en la construcción del mundo posible, "los poetas, al componer, se pliegan al deseo de los espectadores"[377].

El propio Waugh en el prefacio de la reedición de la obra estudiada comenta lo siguiente:

> I have been in two minds as to the treatment of Julia's outburst about moral sin and Lord Marchmain's dying soliloquy. These passages were never, of course, intended to report words actually spoken… I would not now introduce them into a novel which elsewhere aims at verisimilitude. But I have retained them here in something near their original form, …because many readers liked them, though that is not a consideration of first importance[378].

Pero esta relación no es exclusiva en la dirección mundo real creado–mundo ficcional. La interacción entre narrador y autor también existe. Concretamente en la novela estudiada, la obra y su contenido revierten también en el autor y en su posicionamiento en el siempre

---

[376] POZUELO YVANCOS, J. M., *Poética de la ficción.* 146.

[377] ARISTÓTELES, *Poética.* 1453a, 32-34.

[378] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 10. Preface X.

candente debate protestantismo–catolicismo, y en la conmoción que supone el acto de conversión y de hacerlo público. Los lectores, conocedores del estatus de converso del autor, identifican casi por completo estas dos figuras, y el autor se erige en un adalid del catolicismo en subsiguientes obras y en numerosos artículos y debates. Este ámbito nuevo construido entre creador, recreador y obra, se traspone al mundo real.

El encuentro ocurre en el aquí y el ahora del lector y este encuentro autentifica el Brideshead de 1923 gracias a la imaginación, que trae de vuelta al mundo real las acciones de los personajes en el mundo ficcional, pero que son significativas para el lector y lo perfeccionan en su aquí y su ahora. De ahí que, desde un punto de vista literario, la interacción del mundo ficcional y el mundo real vaya mucho más allá. Se trata de una relación artística, de cómo la obra a través de su contemplación afecta al que la contempla; y de cómo la obra varía en función de quién la interprete.

Podemos entender que no todos los lectores incorporan de la misma manera la realidad ficcional y recreada a su conocimiento de la realidad efectiva. Esta incorporación dependerá en gran medida del lugar y del momento histórico en el que se halle el lector; de sus vivencias y su sistema de creencias y valores; tanto más de las expectativas con las que afronte la lectura en ese momento vital. La misma obra leída a lo largo de la vida puede tener muy diferentes lecturas.

En determinados contextos, para determinados lectores, la obra de Waugh se puede entender como un testimonio de la acción de la gracia divina en un grupo de personas ficcionales; y en otro contexto, para otros lectores, se puede entender como un desvarío tendencioso de uno de los autores satíricos más brillantes de la literatura británica del siglo XX[379]. La cuestión más importante sería discernir cómo o cuánto afecta un mundo posible en la visión del mundo del lector y de qué manera incorpora la realidad ficcional a su realidad efectiva.

Por último, quedan por señalar las interacciones entre mundos posibles, o accesibilidad. En muchos casos, encontramos la situación compleja de interrelación entre mundos ficcionales diversos dentro de la misma obra literaria. Como ha sido expuesto en 2.3.2.1. de esta tesis, apunta Doležel que los órdenes generales o macroestructuras que regulan un

[379] Cfr. en esta tesis: Nota anterior.

mundo posible hacen que este sea semánticamente homogéneo, pero es posible que en mundos posibles más complejos los dominios semánticos de mundos diferentes se mezclen, dando lugar a los mundos diádicos o duales, en los que los órdenes generales son heterogéneos. Los mundos ficcionales de la narración, por lo general, son complejos y se constituyen por la simbiosis, la jerarquía y las tensiones de muchos dominios semánticos[380].

El mundo diádico más representativo es el mundo mitológico, en el que se funde el orden natural con el sobrenatural, apareciendo ambos dominios claramente demarcados. Las tensiones semánticas internas que presentan los sistemas diádicos se convierten en fuente de fecundas historias. Por lo general, los particulares ficcionales del orden sobrenatural no tienen restringido en modo alguno el acceso al mundo natural. Sin embargo, los particulares del orden general natural no son capaces de acceder al orden general sobrenatural, resultando anecdóticos ejemplos como los de Orfeo o Ulises en su visita al Hades[381].

Ryan, Pavel y Walton también entran en consideraciones con el tema de la accesibilidad. Como ya se indicó[382], la primera señala que la capacidad de accesibilidad de un mundo posible entra en relación con el número de elementos compartidos con el mundo real, propiciando la alta proporción de dichos elementos (junto a otros factores como la coherencia histórica, la credibilidad psicológica o la compatibilidad socioeconómica) la facilidad para el receptor en la identificación del mundo de ficción[383].

A todos estos agentes Pavel añade el estilo del autor correspondiente que ayuda al lector a encuadrar su punto de vista[384]. A todo lo dicho, Walton aporta que el acceso de un mundo a otro solo se puede realizar en el plano psicológico, pues el lector es consciente

---

[380] DOLEŽEL, L., *Heterocosmica.* 23.

[381] *Ibid.,* 128 y ss.

[382] Cfr. en esta tesis: 2.3.1. Tipos de mundos posibles.

[383] RYAN, M.-L., "Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción". En GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Teorías de la ficción literaria.* 181-205.

[384] PAVEL, T., *Fictional Worlds.* 88 y ss.

en todo momento de las diferencias entre la vida real y la que vive en el mundo posible de ficción, y propone como preferible el concepto de 'fe poética' o 'potenciación de la creencia' antes que el de suspensión de la incredulidad[385].

Hasta el momento han sido descritas las distintas características de los mundos posibles, siendo en esta última imprescindible el punto de vista pragmático desde el que es posible percibir el modo en que el lector accede al mundo ficcional, lo recrea y lo actualiza y sin cuya participación el fenómeno literario carecería de objetivo y razón de ser. Imprescindible también la consideración de que este lector articula desde unos parámetros personales, temporales y geográficos la realidad ficcional que recrea, haciendo del proceso literario un hecho flexible y subjetivo gracias a la perdurabilidad de las instrucciones que estructuran el mundo posible a través del texto como mediador y que confiere a la obra literaria la categoría de inmortal.

2.3.3 Semántica extensional. Referente

En el epígrafe precedente se ha descrito la noción de mundos posibles y la teoría literaria que en torno a dicha noción se ha generado. Para ello hemos hecho referencia a los principales teóricos que sobre el tema han tratado en las últimas décadas en un acercamiento minucioso a diferentes rasgos que definen, conceptualizan y categorizan los principios que rigen el desarrollo teórico de los mundos posibles, si bien hemos considerado preferible mostrar en epígrafe aparte los elementos diferenciadores expuestos por el principal representante de esta teoría en nuestro país, no solo porque los criterios que utiliza para su interpretación difieren sustancialmente de lo hasta ahora explicado, sino porque será la base utilizada para el modelo de análisis que aplicaremos con posterioridad a la obra tratada en este estudio, *Brideshead Revisited*.

Tanto más sugerente, el apunte de que Albaladejo fue uno de los pioneros en la enunciación de la noción que nos ocupa con una obra que ha servido de sustrato a los estudios de la lingüística del texto y la narratología de los últimos treinta años[386].

---

[385] WALTON, K. L., "Appreciating Fiction: Suspending Disbelief, or Pretending Belief?". *Dispositio, V. 13-14.* 1980. 1-18.

[386] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.*

La teoría de los mundos posibles de Tomás Albaladejo diverge un tanto de lo establecido hasta el momento, en cuanto aporta una nueva perspectiva en su formulación, que la dota de rigor y coherencia en el análisis de la obra literaria en la que están representados los mundos ficcionales, respecto a lo expuesto por los teóricos mencionados en el desarrollo previo. La novedad en su propuesta se centra en que está asentada en una perspectiva semiótica y textual desde la que analiza la conformación del texto narrativo junto al afianzamiento de la teoría de la ficcionalidad[387].

Así, si hasta este punto la aproximación a los mundos posibles se ha centrado en qué son, cómo están formados y cuál es su taxonomía, ha llegado el momento, gracias a los estudios de Albaladejo, de centrar la atención de la investigación en lo que suponen los mundos posibles respecto al proceso de creación literaria y de cómo gracias al análisis textual propuesto podemos indagar en las estructuras profundas de sentido que son representación de la extensión, que sustentan los mundos posibles y convierten la obra en coherente y significativa para el lector.

El acercamiento a los presupuestos de Albaladejo se realizará desde tres frentes que, si bien se pueden comprender como operaciones sucesivas en el proceso de creación literaria desde el punto de vista teórico, en la producción real del texto artístico se dan de manera simultánea, complementándose unas a otras: el relacionado con el segmento de mundo plasmado en la obra y que se conoce como referente, el de la representación lingüística del mundo de acuerdo con los modelos establecidos en la estructura de conjunto referencial y el de la macroestructura, tanto de base como de transformación, que conduce a la microestructura. Junto a la presentación de estas tres operaciones será expuesta su relación con la teoría de los mundos posibles concebida por Albaladejo. Estos tres aspectos bien podrían a su vez relacionarse en mayor o menor medida con las tres operaciones de la Retórica: *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, relación de la que se tratará más tarde.

Nos ocupamos, en primer lugar, de elucidar el primero de los frentes desde los tres que abordaremos la teoría de los mundos posibles de Albaladejo, el relativo al referente o segmento de mundo realizado en el texto literario, pero para ello hemos de echar la vista

---

[387] MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. 63-65.

atrás para poder situar este estudio en el discurrir de los avances teóricos de la literatura y de la lingüística del siglo pasado que, si bien han sido tratados en el primer capítulo, no obsta para abundar puntualmente en ellos[388].

En las primeras décadas del siglo XX surgen en torno a la universidad de Moscú y la de San Petersburgo unos grupos de jóvenes estudiantes que se cuestionan las anquilosadas fórmulas de estudio de la historia literaria académica y la superficialidad de la crítica impresionista[389], estos grupos integraban lo que más tarde se conocería como formalismo ruso, predecesor, a su vez de movimientos teóricos como el estructuralismo, la estilística y el *New Criticism.* Estas corrientes potenciaron el estudio inmanentista de la obra literaria, colocando el foco del análisis literario en la obra en sí, lo que propició contrarrestar el peso de la crítica extrínseca, genética, psicológica, biográfica y de contenidos que se había estado realizando hasta el momento.

Estos estudios continuaron su desarrollo y tras diversas aportaciones proporcionadas a lo largo de más de medio siglo se fueron configurando sucesivamente como crítica literaria estructuralista, generativo-transformacional, o lingüístico-textual. La lingüística del texto es, de todas las corrientes de la lingüística moderna, la que ha proporcionado a la teoría y crítica literarias un instrumental suficiente para el análisis de la obra de arte verbal y de la comunicación literaria[390] pues se ocupa del hecho literario de un modo global, abandonando su carácter intrínseco para consignarse como una teoría integral apoyada en las ampliaciones que se habían llevado a cabo de forma paralela en los estudios lingüísticos[391].

Tales ampliaciones y su repercusión en la teoría literaria de base lingüística deben su desarrollo a la concepción tripartita de la semiótica[392] en la que encontramos, a propósito del signo como vehículo comunicativo, la semántica extensional, que se ocupa de las

---

[388] Cfr. en esta tesis: 2.1.5. El punto de vista retórico formal.

[389] AGUIAR E SILVA, V. M., *Teoría de la Literatura.* Gredos. Madrid, 1996. 397 y ss.

[390] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 25 y ss.

[391] GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso.* Planeta. Barcelona, 1973. 90-91.

[392] ALBALADEJO, T., *Semántica de la narración: la ficción realista*. 18-19.

relaciones de significado que existen entre el signo y el referente por él expresado; la pragmática, que trata las relaciones entre emisor, receptor y signo entre sí y con el contexto; y la sintaxis, que estudia las relaciones entre signos y las que se dan dentro de los signos, a saber: fonética, fonología, morfología, sintaxis gramatical y semántica intensional y constituye el campo de estudio que hasta el momento había delimitado el análisis de la obra literaria en cuanto a la manifestación verbal artística[393].

Aunque este desarrollo revierte en avances muy significativos en el estudio de las relaciones entre semántica y sintaxis, concretamente es en su faceta pragmática donde la lingüística del texto halla su más novedosa expansión, al pasar de la concepción de texto literario a la de hecho literario que engloba junto a toda la consideración metodológica del análisis lingüístico, una rigurosa aproximación al proceso de producción y recepción literaria[394]. Pero de todas estas ampliaciones la que más interesa es la semántico extensional porque hace posible establecer tanto la teoría como el análisis en la relación del texto con el referente, aunque sin caer en el exclusivo tratamiento extrínseco del referente y la subsiguiente tentación contenidista, pues sigue siendo este un posicionamiento semántico que mantiene el anclaje semiótico al signo y que, en este caso, es el texto completo[395].

Por tanto, lo semántico extensional interesa en tanto que referente realizado como obra de arte verbal y comunicado a través del texto literario:

> La semántica extensional literaria atiende a la crucial relación entre texto y mundo y constituye una sección teórico-literaria que abarca el texto literario y una parte del espacio extratextual tan importante a los efectos artístico-textuales como es el referente literario. La semántica extensional literaria posibilita la incorporación y la integración ordenada en un sistema teórico de explicación global del fenómeno literario de conceptos y planteamientos tradicionalmente instalados en muy rigurosas explicaciones de la construcción literaria, como la mímesis y la ficcionalidad. De

---

[393] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 15-18.

[394] VAN DIJK, T. A., "Pragmatics and Poetics", en Van Dijk (ed.). *Pragmatics of Language and Literature.* North Holland. Ámsterdam, 1976. 23-57.

[395] ALBALADEJO, T., *Semántica de la narración: la ficción realista*. 19-20.

> este modo, la semántica extensional literaria, como sección metodológicamente organizada de la teoría literaria permite que ésta se ocupe adecuadamente del funcionamiento de la representación como componente fundamental de la constitución de la obra literaria y del hecho literario[396].

Antes de profundizar en la presentación de las ventajas de una semántica extensional literaria y concretamente, de una semántica extensional narrativa que contribuye al análisis de las huellas del mundo ficcional representado en el texto literario que lo representa, conviene que sea expuesto el itinerario por el cual en esta analogía semiótica el texto es considerado signo.

El texto literario es un objeto lingüístico que puede considerarse especial y formado a su vez por otros signos, y para ello Albaladejo muestra la evolución del concepto de signo[397], objeto de estudio de la semiótica, desde Gottlob Frege, que distingue entre *Sinn* (sentido), y *Bedeutung* (denotación o significado), situado este último elemento en el exterior del objeto lingüístico, llamado también referente o parte de la realidad que es expresada mediante ese objeto[398].

El sentido es la configuración del resultado de la incorporación del referente al signo lingüístico. Albaladejo aclara que la traducción de "significado" (*Bedeutung*) en Frege no refiere a la misma noción que la dada al término "significado" por De Saussure, que está más cerca del *Sinn* de aquel. Ogden y Richards proponen el triángulo[399]: *Symbol* en relación directa con *Thought or Reference* y con *Referent*. Para Lyons el triángulo se convierte en trapecio, al proponer en uno de los vértices la parte lingüística *Word*, compuesta por *Form* (o significante en el sentido saussureano) y *Meaning* (significado), y una parte extralingüística, exterior a la palabra o *Referent*. El enlace en ambos casos

---

[396] ALBALADEJO, T., *Semántica de la narración: la ficción realista.* 20.

[397] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 39 y ss.

[398] FREGE, G., "Über Sinn und Bedeutung", *Funktion Begriff, Bedeutung; Fünf logische Studien,* 3 ed. [1892]. G. Patzig (edit.). Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1969. 40-65. 41.

[399] OGDEN C. K. Y RICHARDS I. A., *The Meaning of Meaning.* Routledge and Kegan Paul. London, 1956. 11.

entre significante y referente se produce de forma mediata a través del pensamiento o concepto[400].

Estas aclaraciones sirven como pórtico al salto que da Petöfi en la conceptualización del signo al pasar del nivel palabra al nivel texto. Para ello toma los términos *Sinn* y *Bedeutung* de Frege y sustituye el término *Word* de Lyons por "expresión lingüística", usado para unidades de rango superior al de palabra y construye su propio triángulo de significación para los textos de lengua natural.

También introduce los conceptos de intensión en el ámbito teórico de *Sinn* y el de extensión en el de *Bedeutung*[401] y así, se establecen relaciones semánticas de dos tipos: las semántico–intensionales que son las que forma e intensión (*Sinn/Meaning*) mantienen entre sí; y las semántico-extensionales, que son las existentes entre expresión lingüística y extensión (*Bedeutung/Referent*). Por tanto, el texto se ha convertido en un macrosigno lingüístico formado por otros signos integrados en él; en el resultado de la combinación de un macrosignificante y un macrosignificado. Sin embargo, no es suficiente para el estudio del texto literario la estructura bipartita del signo siendo necesario introducir un esquema lingüístico de tres partes en el que será incluido el referente, al igual que hicieron Ogden y Richards.

Como ha sido apuntado anteriormente, el estudio semántico extensional de la obra literaria se centra en el referente narrativo y la relación de este con el signo textual y ha sido posible llegar hasta él mediante el proceso lógico de ensanchamiento del estudio sintáctico-inmanentista que, como también ha sido señalado, gozó de las ampliaciones de las que fue objeto el estudio de la lingüística, y concretamente de la semiótica. Los elementos referenciales pueden ser estudiados, gracias a la semántica extensional, en la medida en que han sido significados por la creación artística verbal, en la relación existente entre extensión e intensión, entre semántica y sintaxis[402].

En todo el recorrido teórico que aquí nos ha traído y que sirve no solo como presentación y marco de las nuevas corrientes críticas literarias, sino como elemento que sustenta el

---

[400] LYONS, J., *Introducción a la lingüística teórica*. Traducción R. Cerdá. Teide, Barcelona, 1973. 418.

[401] PETÖFI, J., *Vers une théorie partielle du texte*. Buske. Hamburgo, 1975. 86 y ss.

[402] ALBALADEJO, T., *Semántica de la narración: la ficción realista*. 21-24.

nuevo orden de la teorización de la ficcionalidad, subyace la necesidad de aplicación práctica de este entramado y su relación con el modelo de análisis que será planteado en subsiguientes epígrafes.

De este modo, el referente literario, o sección de la realidad que se constituye tras la práctica *poiética* en texto artístico, es crucial para Albaladejo en su teoría de los mundos posibles, concebida como una necesidad que representa una explicación de la realidad: "pues de ella forman parte tanto el mundo real efectivo, objetivo, como los mundos alternativos de este, estando configurada esta realización en sus diferentes secciones y posibilidades"[403]. Siguiendo la definición que Eco proporciona sobre los mundos posibles en la que afirma:

> [i] A possible world is a possible state of affairs expressed by a set of relevant propositions where for every proposition either p or ~ p.
> [ii] As such it outlines a set of possible individuals along with their properties.
> [iii] Since some of these properties or predicates are actions, a possible world is also a possible course or events.
> [iv] Since this course of events is not actual, it must depend on the propositional attitudes of somebody; in other terms possible worlds are worlds imagined, believed wished, etcetera[404].

Albaladejo concluye que el estado de cosas que constituye un mundo posible se sostiene sobre individuos con sus propiedades, que dependen de las experiencias y de su actitud ante ellas. En cada uno de los mundos posibles, las proposiciones que los describen pueden ser valoradas como verdaderas o falsas. De este modo, la realidad, entendida en toda su amplitud, se expresa mediante la comunicación lingüística, y así, la construcción teórica de los mundos posibles es aplicable al estudio lingüístico-literario en su dimensión extensional, puesto que la organización de mundos posibles afecta al referente que el texto de lengua natural expresa[405].

Para Martín Jiménez, la teoría de los mundos posibles se basa en el desarrollo semiótico centrado en la organización de mundos del texto y como dicha organización es de carácter

---

[403] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 76 y ss.

[404] ECO, U., "Possible Worlds and Text pragmatics. 'Un dramme bien parisen'". *Versus*, 19-20. 1978. 5-72.

[405] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 78 y ss.

semántico extensional, no adquiere la condición sintáctica hasta ser incluida en la estructura profunda del texto mediante las operaciones lingüísticas que serán expuestas con posterioridad.

El complejo de mundos al que hace referencia Petöfi en su célebre *"Dans un texte, se manifeste en général un complexe de mondes"*[406], está situado en el referente literario del texto o espacio extensional y si nos retrotraemos a Wittgenstein, observamos que explica su noción de mundo respecto al hecho de que las proposiciones que se refieren a dicho mundo describirán estados de cosas que se dan efectivamente si dichas proposiciones son verdaderas, y así: "*Die Angabe aller wahren Elementarsätze beschreibt die Welt vollständig. Die Welt ist vollständig beschrieben durch die Angaben aller Elementarsätze plus der Angabe, welche von ihnen wahr und welche falsch sind"*[407]. Por lo que una porción de mundo puede ser descrita al especificar cada una de las proposiciones que referencian a los seres, estados, procesos, acciones e ideas junto a su valor lógico de verdad o falsedad. De esta forma será posible estudiar el mundo o la sección de mundo textualizados en la creación verbal artística[408].

Abundando en la cuestión, cabe esclarecer que la extensión, o conjunto referencial, es la parte de la realidad que es expresada y comunicada, mientras que la realidad no comunicada por el texto no es extensión. En el estudio semántico extensional, la teoría y la crítica literaria se ocupan de lo expresado por el texto literario y centran su atención en la estructura del referente como elemento que es incorporado al texto en el proceso de intensión, que consta de distintas operaciones que expondremos a continuación y que se describe como el resultado de la configuración lingüística de la extensión textual.

El referente o conjunto referencial es parte integrante de la realidad exterior al texto, y así el estudio lingüístico de dicha realidad interesa solo en la medida en que es expresada por

---

[406] PETÖFI, J., *Vers une théorie partielle du texte*. Buske. Hamburgo, 1975. 16.

[407] WITTGENSTEIN, L., *Tractatus logico-Philosophicus.* Traducción, estudio preliminar y notas de J. Muñoz e I. Reguera. Altaya. Barcelona, 1997. 4.26. 80.

[408] MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Tiempo e imaginación en el texto narrativo.* 65.

un texto mediante el conjunto de mecanismos que activa el productor para incorporar la extensión al texto en forma de intensión[409].

2.3.4 Representación semántica del mundo. Estructura del mundo-estructura textual

Es el momento de enfrentar el segundo aspecto de los tres que hacen de la teoría de los mundos posibles de Albaladejo un programa teórico y de análisis tan completo y adecuado a nuestros fines, el relacionado con la representación lingüística del mundo, siempre considerada de modo global, pues el objeto lingüístico, o texto, incluye seres, estados, procesos, acciones e ideas que configuran el segmento de mundo que dicho texto expresa. Es el texto el objeto lingüístico ideal pues solo él, gracias a su complejidad y riqueza de recursos, es capaz de contener como representación lingüística la globalidad de tales elementos y relaciones que conforman la sección de realidad configurada como referente.

No significa esto que la función representativa o referencial no sea ejecutada también por unidades lingüísticas inferiores al texto, sino que su aplicación implica que estas solo pueden representar fragmentos parciales de esa realidad, que funcionan de manera dependiente y subordinada y que solo adquieren su estatus de conjunto al presentarse simultáneamente en un todo complejo y global tal y como la realidad es. Salvedad que se presenta en el supuesto de que dichas unidades lingüísticas inferiores, palabras o frases, funcionen por sí mismas como texto[410]. Así, y teniendo presente el esquema de signo lingüístico y su representación de la realidad descritos en el epígrafe anterior, se sabe que:

> El referente de un signo lingüístico puede ser un objeto, una persona, una entidad abstracta, una acción, un proceso o un estado existentes en la realidad. Y el propio concepto de realidad ha de ser tomado en consideración cuidadosamente en las reflexiones sobre la referencia, ya que no es completamente equivalente al concepto de realidad efectiva, esto es, realidad objetivamente existente. Por ello, en la realidad

---

[409] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 45 y ss.

[410] ALBALADEJO, T., *Semántica de la narración: la ficción realista*. 24 y ss.

> extrasígnica, extralingüística, puede existir un referente que sólo se encuentre en la mente o en la fantasía de los hombres y no en la realidad[411].

Avanza Albaladejo, una vez reconocida la dimensión textual como ideal de representación lingüística de la realidad, así como las posibilidades que dicha dimensión ofrece en lo tocante al estudio y análisis del hecho literario, pues reincorpora los conceptos ya expuestos de intensión y extensión diferenciados por Carnap[412]: la intensión es el conjunto de relaciones y elementos semánticos que aparecen en el objeto lingüístico, texto de lengua natural, a partir de los presupuestos textuales, de naturaleza sintáctica en el orden semiótico distribuido en tres ámbitos.

Por otro lado, la extensión es la sección de la realidad representada por el signo y con la que mantiene una relación semántica, es decir, semántico-extensional. La intensión equivale al concepto "significado" saussureano[413] o al "sentido" (*Sinn*) fregeano[414], correspondiendo la extensión a la "denotación" (*Bedeutung*), o sea, al referente. De esta forma el estudio de la representación lingüística, como atisbábamos al final del anterior epígrafe, se dirige a la extensión, pero entendida como potencial intensión y debe situarse teóricamente entre la semántica y la sintaxis semióticas. Esta elaboración del texto ficcional, que es una compleja operación lingüística, depende, por un lado, del complicado equilibrio entre estos dos ámbitos de la semiótica y de las relaciones que entre ambos se dan y en los que se sustenta la representación y, por otro lado, de la correspondencia entre producción y recepción que corresponde al tercer ámbito de la semiótica que es la pragmática.

La estructura del mundo en su relación con la estructura del texto se sustenta en intrincados procesos y operaciones que no dejan de remitir a la generación *poiética* que

---

411 ALBALADEJO, T., *Semántica de la narración: la ficción realista.* 21-25.

412 CARNAP, R., "Significación y sinonimia en las lenguas naturales", en E. Coumet, O. Ducrot, E. Gattegno (eds.). *Lógica y lingüística*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1978. 111-125.

413 DE SAUSSURE, F., *Curso de lingüística general.* Traducción A. Alonso. Losada. Buenos Aires, 1973. 126 y ss.

414 FREGE, G., "Über Sinn und Bedeutung", *Funktion Begriff, Bedeutung; Fünf logische Studien,* 3 ed. [1892]. G. Patzig (edit.). Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1969. 40-65.

vimos en capítulos anteriores y que apoyan la creación ficcional en la representación artística verbal. Albaladejo sintetiza y expone estos procesos y operaciones en su teoría de la estructura del texto y la estructura del mundo ampliada II (TeSWeST)[415], expansión de su primer intento, TeSWeST ampliada I[416], y deudora de la originalmente propuesta por Petöfi TeSWeST[417] (*Text-Struktur Welt-Struktur Theorie*) y que consiste en un modelo lingüístico textual para el estudio del texto general y literario, construida como ampliación puntual para desarrollar el aspecto semiótico de las anteriores propuestas[418].

En ella se presenta el componente de extensión textual y el componente de intensión textual que se ocupan respectivamente de los procesos necesarios para obtener el referente en la producción y en la recepción, y los procesos para la creación del texto lingüístico y por los que el receptor realiza su recepción:

> Dentro de la semiótica lingüística (que consta de un ámbito pragmático que engloba a los ámbitos sintáctico y semántico), el modelo lingüístico textual llamado TeSWeST (*Text-Struktur Welt-Struktur Theorie*, teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo) ampliada II contiene, tanto en su parte de representación formal como en su parte no formal, los correspondientes bloques de construcciones teóricas: componente de pragmática textual, componente de intensión textual (que cubre el espacio sintáctico) y componente de extensión textual (que cubre el espacio semántico-extensional), distribuidos de forma que el componente de pragmática textual engloba a los otros dos. La TeSWeST ampliada II es por consiguiente una teoría lingüístico-textual semiótica de base pragmática, que trata de explicar la organización lingüística de la obra artística verbal y los mecanismos lingüísticos que sustentan su especificidad literaria. La Teoría de los mundos posibles se apoya en esta base semiótica y textual, centrando su atención en la organización de mundos

---

[415] ALBALADEJO, T., "Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual". *Lingua e Stile, 18, 1*. 1983. 3-46.

[416] ALBALADEJO, T., "Aspectos del análisis formal de textos". *Revista española de Lingüística, 11, 1*. 1981. 117-170.

[417] PETÖFI, J., "Towards an Empirically Motivated Grammatical Theory of Verbal Text", en J. Petöfi, H. Rieser (eds.). *Studies in Text Grammar*. Reidel. Dordrecht, 1973. 205-275.

[418] ALBALADEJO, T., *Semántica de la narración: la ficción realista*. 21-26.

> del texto, que, siendo de índole semántico extensional, adquiere carácter sintáctico al ser incorporada a la estructura profunda del texto[419].

En todo el engranaje propuesto para la exposición del proceso de representación lingüística, se inserta la realidad extratextual, como conjunto de elementos y relaciones, con la que será construido el referente en la creación literaria del texto. Dicho conjunto de elementos y relaciones extratextuales es un complejo compendio regido por una estructura inherente, por lo que puede ser denominado estructura de conjunto referencial.

La estructura de conjunto referencial o extensión del texto, tras el proceso de intensionalización, se transforma en intensión, o estructura semántico intensional y así deja de ser un conjunto de elementos no lingüísticos para pasar a ser un conjunto de elementos temáticos que forman parte del texto[420].

Continúa Albaladejo refiriéndose al proceso de representación lingüística del mundo presentando otro de los componentes extensionales que opera junto a la estructura de conjunto referencial, y que consiste en el conjunto de instrucciones que utiliza el autor para poder establecerla, se trata del componente de constitución de modelo de mundo[421]. Según sea este modelo de mundo, que será tomado de la realidad efectiva o creado según la intencionalidad del autor con respecto a la obra literaria en producción, así será la estructura de conjunto referencial con todos sus elementos, relaciones y estructura inherente, dependiendo de este modelo los rasgos propios del referente complejo. En el caso de que el autor no tome como modelo de mundo el perteneciente a la realidad efectiva y cree un modelo distanciado de la realidad objetiva, se generará realidad ficcional que será después representada en el texto.

El componente de modelo de mundo es asimismo crucial en el proceso de recepción de la obra literaria, pues autor y receptor han de compartir el modelo de mundo que establece la estructura de conjunto referencial para que el proceso de comunicación que es el hecho literario sea felizmente efectivo. El modelo de mundo con el que el receptor cotejará la

---

[419] MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Tiempo e imaginación en el texto narrativo.* 65.

[420] ALBALADEJO, T., *Semántica de la narración: la ficción realista*. 28 y ss.

[421] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 57 y ss.

información proporcionada por el texto será establecido gracias a la asignación de valores lógico-semánticos y así lograr la obtención de la estructura de conjunto referencial[422].

El modelo de mundo proyecta, por tanto, la estructura de conjunto referencial y la rige, entendiendo que dicho modelo de mundo se puede definir como una serie de instrucciones que sirven como proyección y rección de los seres, estados, procesos, acciones e ideas con valor semántico de existencia o inexistencia y de verdad o falsedad. Dicha estructura de conjunto referencial es concebida por y para su realización como expresión artística verbal. La extensión del signo lingüístico que es el texto literario existe en función de su proyección como intensión, de su potencialidad de ser expresada lingüísticamente, de modo que si ese segmento de la realidad (objetiva o ficcional) que llamamos referente no fuera realizado como expresión lingüística, no podría ser llamado referente.

La justificación teorética hasta aquí expuesta desemboca naturalmente en la clasificación de modelos de mundo que el productor de textos literarios asumirá previamente a la configuración textual artística mediante la serie ordenada de proposiciones con valor de verdad o falsedad, de acuerdo con las instrucciones propuestas por dicho modelo a la estructura de conjunto referencial. Dichas proposiciones proyectarán tantos mundos posibles como personajes actúen en dicho texto y describirán los seres, estados, procesos, acciones e ideas contenidos en el mundo ficcional.

El modelo de mundo es una imagen del mundo formado por la estructura de conjunto referencial y su distribución consta de tres tipos generales de modelo de mundo[423]: El Tipo I de modelo de mundo es el de lo verdadero. A él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo real existente. Entre los textos que pertenecen a este tipo I de modelo de mundos se encuentran los históricos y los periodísticos.

El Tipo II de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil. A él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, pero se construyen de acuerdo con estas. Las estructuras de conjunto referencial que se obtienen como resultado no forman parte del mundo real objetivo, pero podrían, pues cumplen las leyes

---

[422] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 63-65.

[423] Cfr. en esta tesis: 2.3.1. Tipos de mundos posibles.

de constitución semántica de este. Los textos que se adscriben a este tipo II de modelo de mundo son los pertenecientes a la ficción realista.

El Tipo III de modelo de mundo es el de lo ficcional no verosímil y le corresponden los modelos de mundo con instrucciones que no pertenecen a nuestro mundo real objetivo, ni podrían hacerlo al no respetar las leyes de construcción semántica de este. Por este tipo de mundo se rigen los textos literarios de ficción fantástica[424]. Pueden existir textos literarios que se adscriben al tipo II de modelo de mundo y cuyas estructuras de conjunto referencial comprende factores semánticos pertenecientes al tipo I de modelo de mundo. Asimismo, encontramos textos que corresponden al tipo III de modelo de mundo, pero con elementos semánticos en la descripción de sus estructuras de conjunto referencial legitimados como pertenecientes al tipo II o al tipo I.

Según la ley de máximos semánticos, el tipo de modelo de mundo depende del nivel semántico máximo alcanzado por cualquiera de los elementos semánticos de la estructura de conjunto referencial[425]. En el proceso de recepción de la estructura de conjunto por parte del lector es de suma importancia que este adopte o construya un modelo de mundo que coincida con el que ha establecido el autor en la producción del texto verbal y, por consiguiente, del mismo tipo. De este modo, la dimensión pragmática de la ficcionalidad está establecida por la necesidad del pacto narrativo entre emisor y receptor que se apoya en la base de la convención semántico extensional[426].

Tras la clasificación de modelos de mundo según la mayor o menor relación referencial que dicho modelo tenga con el mundo real efectivo, y aportando aún el rasgo de verosimilitud, que no es considerado en este caso de acuerdo con las apreciaciones vistas en 2.2.3, que conciernen más a la coherencia interna de los elementos ficcionales del mundo que a la efectividad real de estos, procede Albaladejo a exponer el sistema de mundos del texto, que es considerado desde una doble dimensión: la extensional y la intensional. Respecto a la dimensión extensional se indica lo siguiente:

---

[424] MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. 66.

[425] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 61.

[426] *Ibid.,* 63.

> La estructura de conjunto referencial que el texto expresa es un mundo parcial o parcela de mundo, que se comunica lingüísticamente por medio de un texto común o literario, y de acuerdo con lo expuesto, dicha estructura está regulada por un modelo de mundo de un tipo determinado. Entendiendo el concepto de mundo, de acuerdo con el sentido que en Wittgenstein tiene, como realidad, existente y constatable objetivamente o no, pasamos a tratar la estructura de conjunto referencial en partes o secciones de mundo… Puede afirmarse la posibilidad de descripciones de secciones del mundo, que serán realizadas mediante la especificación de todas las proposiciones elementales correspondientes a cada una de tales secciones, con indicación de las verdaderas y de las falsas, así como de los seres pertenecientes a cada sección[427].

De este modo, la serie formada por todas las proposiciones con valor de verdad o falsedad y por todos los seres con valor de existencia o no que prediquen sobre una sección de la estructura de conjunto referencial, de acuerdo con las instrucciones configuradas por el modelo de mundo y que la proyectan y la rigen, conforman la descripción de esa sección de mundo que será nombrado submundo o mundo del individuo:

> El paso siguiente es el establecimiento de los criterios sobre los que se determinan los submundos o secciones de la estructura de conjunto referencial. Partiendo del principio de que la configuración de estas secciones depende en grandísima medida de la actitud activa -de la experiencia del mundo como configuradora de submundos- de los individuos incluidos en tal conjunto referencial, del mismo modo que la determinación de las secciones del mundo no expresado lingüísticamente es dependiente de la experiencia de los sujetos que forman parte del mundo [428].

Una vez establecido cómo están constituidas las secciones de la estructura de conjunto referencial, se han de establecer los criterios que determinan cómo delimitar los submundos o secciones de la misma. El primero de los criterios establecidos afirma que una estructura de conjunto referencial constará de un número de submundos equivalente al número de individuos que forman parte de ella. Cada uno de estos submundos se constituye mediante todos y cada uno de los seres que en él aparecen con valor de existencia o no existencia y por todos los estados, procesos y acciones que en él se

---

[427] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.*69-70.

[428] *Ibid.,* 70.

efectúan con valor de verdad o falsedad. Dicho submundo, como se indicó previamente, se verá definido mediante la serie de las proposiciones elementales que predican dichos valores lógicos.

El segundo criterio propuesto establece que cada uno de los mundos de individuo o submundos de la estructura de conjunto referencial puede ser dividido en tantos submundos como diversas actitudes experienciales de los individuos sean mostradas. Estas actitudes de experiencia, divisoras de los mundos de individuo, son de distinta índole, y se consideran las principales las relacionadas con el conocimiento, el fingimiento, el deseo o el temor. Junto a ellas se ha de incluir la experiencia de la realidad objetiva del individuo, aunque nos sea desconocida, y así cada uno de los mundos de individuo estará compuesto por el submundo real efectivo del individuo y por el submundo conocido, el submundo fingido, el submundo deseado, el submundo temido y tantos otros submundos como actitudes experienciales sean consignables a cada uno de dichos individuos.

El mundo de individuo se verá definido como el conjunto ordenado formado por los submundos real efectivo, conocido, fingido, deseado o temido, constituidos a su vez por seres, estados, procesos y acciones con valor lógico. La descripción de cada submundo está formada por la enumeración de los seres que en él aparecen con valor de existencia o no existencia y la de las proposiciones elementales que predican sobre estados, procesos y acciones que en él se efectúan con valor de verdad o falsedad.

Así expuesta la segmentación del mudo global del texto en diferentes mundos de individuo, y fragmentado cada uno de ellos en varios submundos, cabe enunciar las restricciones a la ley de máximos semánticos que ajusta el nivel semántico del modelo de mundo según el cual se elabora la estructura de conjunto referencial. Según estas restricciones, no se cumple la ley de máximos semánticos cuando en la estructura de conjunto referencial conviven elementos semánticos propios de dos tipos de modelo de mundo distintos (Tipo I y Tipo II, o Tipo II y Tipo III). Si los elementos considerados pertenecientes a un mundo con mayor rasgo de ficcionalidad aparecen como descripción de los submundos de carácter imaginario, esto es submundo soñado, deseado, temido, o

imaginado, la estructura de conjunto referencial depende del tipo de modelo de mundo inferior[429].

En resumen, la representación del mundo se hace efectiva siempre que una serie de representaciones parciales de dicho mundo se hacen efectivas. Estas secciones de mundo están prefiguradas por el componente de modelo de mundo, constituido por el autor de la obra literaria, y pueden provenir de la realidad efectiva o de la realidad creada artísticamente, constituyendo de este modo la representación lingüística ficcional no solo la creación de texto, sino la creación de mundos.

Las secciones de mundo conforman el sistema de mundos global de la obra literaria y que está formado por dichas secciones asignadas a cada uno de los individuos que en la estructura de conjunto referencial aparecen. Son los conocidos como mundos de individuo que a su vez se subdividen en tantos submundos como actitudes ante el mundo muestren dichos individuos. Cada uno de los submundos se describe con la enumeración de proposiciones elementales con valor positivo o negativo de existencia y de verdad que prediquen los seres, objetos, procesos, acciones e ideas que en ellos aparecen.

2.3.5 El proceso de intensionalización. Macroestructura y microestructura

En último lugar, en nuestro estudio de la teoría de los mundos posibles de Albaladejo, nos detenemos en el tercer aspecto de los aquí estudiados y que trata se centra en un proceso que se ha adelantado con trazo grueso en el epígrafe precedente: el de intensionalización de la estructura de conjunto referencial que dará como resultado la macroestructura en sus dos órdenes, el de base y el de transformación, desembocando finalmente este último, mediante la realización lineal del texto en el componente conocido como microestructura. Antes de adentrarnos en el entramado de instrumentos, procesos, componentes y propiedades, que ordenan la producción textual, creemos necesario estructurar determinados conceptos y su relación con las nociones a las que apelan, ya que dichas nociones son denominadas de manera diversa dependiendo del criterio de estudio con el que hasta ellas se realice la prospección.

---

[429] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles*. 72.

El modelo de texto al que se ha hecho mención hasta el momento establece una distinción entre un nivel microestructural y un nivel macroestructural[430]. García Berrio y Albaladejo definen texto como la unidad de la superficie textual y la estructura profunda, o base textual, donde reposan la información sintáctica y la información semántica y que se realizan en la estructura de superficie[431]. La superficie textual, también conocida como microcomponente se entiende como "conjunto ordenado formado por un número n ($n \geq 1$) de oraciones, e incluso palabras -en el caso de textos unioracionales- dotadas de coherencia, sentido y completez, que responde como tal conjunto a un plan global subyacente"[432].

La base textual o macrocomponente es el compendio de operaciones que se dan desde la incorporación al texto del referente mediante el proceso de intensionalización[433], hasta la formalización como significante textual, convertido en microestructura[434] o estructura de superficie[435]. La estructura de base se encuentra ya como noción en la Retórica y en la Poética clásicas, concretamente Aristóteles hace referencia a la fábula como uno de los componentes de la tragedia, el más importante, ya que remite a las acciones que son mimetizadas, contribuye a la composición y estructura los hechos[436].

De acuerdo con la Retórica, que ordena sus operaciones en *inventio*, o hallazgo de las ideas, *dispositio*, ordenación de las ideas y *elocutio,* verbalización de la estructura dada por la *dispositio,* García Berrio y Albaladejo vinculan dicha progresión a las novedades de la lingüística textual moderna y proponen que *inventio* equivale a la estructura de

---

[430] GARCÍA BERRIO, A., Y ALBALADEJO, T., "Estructura composicional. Macroestructuras". *E.L.U.A., 1*. 1983. 127-180.

[431] ALBALADEJO, T., "Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual". *Lingua e Stile, 18, 1*. 1983. 3-46.

[432] ALBALADEJO, T. Y GARCÍA BERRIO, A., "La lingüística del texto", en Abad y García Berrio, *Introducción a la lingüística.* Alhambra. Madrid, 1982. 217-260.

[433] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 39-91.

[434] VAN DIJK, T., *Some Aspects of the Text Grammars.* Mouton. The Hague-Paris, 1972. 130-162.

[435] MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. 47.

[436] ARISTÓTELES, *Poética*. 6, 1450a, 3-5; 1450a, 15; 1450a, 32-33; 1450b, 22-24 y 8, 1451a, 31-32.

conjunto referencial, haciéndose cargo del descubrimiento imaginativo de las ideas y de la disposición del referente literario como operación previa a la configuración textual, que será llevada a cabo gracias a la intensionalización.

En el proceso intratextual, la *dispositio* ordena el referente que ha sido incorporado al texto y proyecta la macroestructura textual. La distinción clásica entre *ordo naturalis* y *ordo artificialis* es la misma que se puede evidenciar entre estructura macrosintáctica de base, que conserva los hechos presentes en los elementos temáticos en orden causal y cronológico, y estructura macrosintáctica de transformación, que efectúa los cambios necesarios con respecto a la ordenación lógico-temporal para su aparición en la creación artística literaria. En último lugar, la representación lingüística desarrollada en la microestructura se relaciona con la *elocutio*[437].

> La fábula es el conjunto de hechos referidos por el texto e incorporados al mismo, de tal manera, que como se ha expuesto, el estudio del contenido es, desde estos presupuestos, estudio formal, intensional, cotextual, en la medida en que es estudio de elementos extensionales intensionalizados. Entendida la macroestructura como estructura profunda del texto, como intensión global del texto, resultado de la intensionalización de la estructura de conjunto referencial, que es igualmente global, es aquella concebida como la serie de relaciones macrosemánticas y macrosintácticas que subyacen a la microestructura y que la sostienen. Estas relaciones pertenecen al ámbito de la macrocomposición, término con el que nos referimos a la construcción del objeto lingüístico textual en su dimensión global… La macrocomposición y su resultado, la macroestructura, incluyen relaciones de diversas clases, la consideración de las cuales lleva a determinar dos amplias secciones en este ámbito textual. El nivel macrosintáctico de base y el de transformación. El primero de estos dos niveles es el de la fábula… El segundo de los niveles mencionados es el que corresponde a la ya estudiada noción de sujeto[438].

---

[437] GARCÍA BERRIO, A., Y ALBALADEJO, T., "Estructura composicional. Macroestructuras". *E.L.U.A., 1*. 1983. 127-180.

[438] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 112 y ss.

A esta analogía que indica Albaladejo entre estructura macrosintáctica de base y estructura macrosintáctica de transformación y fábula y sujeto, conceptos que proporcionó Tomasevskij[439], añade Martín Jiménez la de historia y discurso, ofrecidas por Todorov[440]. El tercero de los elementos añadido por Segre[441], el de discurso, se relaciona con microestructura. Así, este modelo evita confusiones terminológicas con respecto a los niveles textuales, ofrece una descripción total del texto y sus niveles e incorpora el elemento extratextual de referente literario. Se ofrece este modelo en forma de esquema gráfico (figura 1) que tiene en consideración desde la superficie microtextual, hasta el componente semántico extensional más profundo como lo muestran Albaladejo[442] y Martín Jiménez[443]:

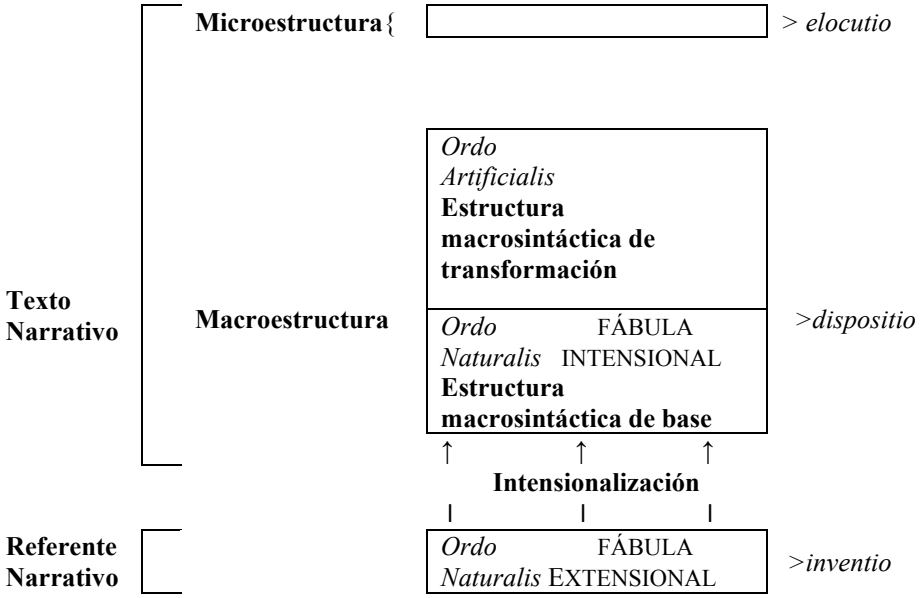

Figura 1

Como ya se introdujo en el epígrafe precedente, la noción de mundo posible, el componente semántico extensional modelo de mundo, que fue clasificado según su

---

[439] TOMASEVSKIJ, B., *Teoría de la literatura.* Traducción M. Suárez. Akal. Madrid, 1981.

[440] TODOROV, T., *Literatura y significación.* Traducción G. Suárez Gómez. Planeta. Barcelona, 1971.

[441] SEGRE, C., *Las estructuras y el tiempo.* Traducción M. Arizmendi y M. Hernández Esteban. Planeta. Barcelona, 1976.

[442] ALBALADEJO, T., *Semántica de la narración: la ficción realista*. 39.

[443] MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. 49.

tipología, y concretamente, el sistema de mundos, proporcionan información a la estructura de conjunto referencial para ser proyectada y regida en su representación lineal como texto literario.

Nos ocupamos a continuación de estudiar la actuación de dicho sistema en la intensión textual. El sistema de mundos que compone la estructura de conjunto referencial sufre un proceso de intensionalización al incluirse en la estructura de sentido, que es parte de la base textual. Esta operación se ejecuta mediante el componente de constitución sintáctica, del que depende y que da forma lingüística, todavía no enunciada, a los seres, estados, procesos y acciones de la dimensión extensional textual que componen la estructura de conjunto referencial.

En la TeSWeST ampliada II, la intensionalización de la extensión se explica gracias a la organización formal de sus categorías: la estructura de sentido es el resultado de la representación semántico-intensional textual que actúa junto al bloque de información, y constituyen la base textual. La representación semántico-intensional textual consta de la serie de proposiciones que predican la información semántico-intensional de los seres, estados procesos y acciones, así como por la descripción de mundos del texto, pero sin considerar todavía en este punto del desarrollo teórico, la ordenación lineal que será mostrada más adelante en la manifestación lingüística del texto, ya que esta es proporcionada por el bloque de información también conocido como mecanismo transformativo-ordenador[444].

La descripción de cada uno de los mundos del texto es fundamental en el proceso de intensión de la extensión, ya que el conjunto de todas ellas proporciona la descripción del mundo del texto en su globalidad y complejidad. En dicha descripción de mundos están presentes las relaciones de accesibilidad de todos los mundos y submundos, obtenidas como resultado de la intensionalización de las relaciones de accesibilidad presentes en la extensión.

Los mundos del texto son entidades abiertas y dinámicas, pues sufren modificaciones, trasvases, surgimientos y cancelaciones entre sí mismos y entre los elementos que los integran. El objeto lingüístico que expresa dicha globalidad ha de disponer de una

---

[444] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 85.

construcción macroestructural, necesaria para situar la estructura de conjunto referencial que funcionará como trasunto extensional en cuanto a relaciones y dimensiones de la macroestructura textual. El sistema de mundos es una estructura basada en la globalidad, y el texto y la macroestructura que lo contienen también lo son, por tanto, como ha sido ya señalado, el texto es la globalidad semántica y sintáctica que expresa lingüísticamente una estructura de conjunto referencial formada por un sistema de mundos. De este modo, tanto el texto como su macroestructura contienen un mundo complejo obtenido a partir de la extensión en la producción textual.

Cabe añadir que la noción de macroestructura equivale en cierto modo a la de base textual. Tienen en común el rasgo de globalidad y el de profundidad subyacente. Como se trata de categorías de distintos modelos lingüístico-textuales, el límite de la base textual con la manifestación textual lineal y de la macroestructura con la microestructura no coincide, aunque ambas se aproximan a la noción de tópico textual[445], por lo que se explica la inclusión en la categoría estructura de sentido de la categoría conjunto de tópicos del texto, formada por el tópico textual global y por los tópicos parciales[446]. La organización de mundos de la extensión está relacionada con los tópicos del texto que se configuran como proposiciones básicas condensadas, que tras su intensionalización en macroestructura reproducen la realidad que es referente en el texto.

Con todo lo dicho, queda en evidencia que la dimensión semántico extensional del texto, en el proceso de producción o dirección sintética, según el modelo de mundo propuesto por el autor y que constituye la estructura de conjunto referencial formada por el sistema de mundos y submundos, es intensionalizada en macroestructura. Distinguimos, en dos momentos del proceso desde una concepción teórica, entre macroestructura de base y macroestructura de transformación en la que el autor, mediante transformación sintáctica de los elementos de la macroestructura de base, organiza la presentación comunicativa, no cronológica ni lineal, mediante la realización artística verbal o microestructura. En el sentido inverso, en el de la recepción o dirección analítica, el lector consigue llegar a la comprensión de la fábula reestructurando los mecanismos de transformación de la

---

[445] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 89-91.

[446] ALBALADEJO, T., "Estructura de sentido, representación textual semántico-intensional y tópico textual". *Anales de la Universidad de Murcia. Letras, 43,1-2.* 1984. 265-284.

microestructura de modo contrario y obteniendo así la información de la macroestructura que remite directamente al referente semántico extensional.

Hasta aquí, se ha realizado un profundo análisis de la teoría de los mundos posibles de Albaladejo en su relación con las teorías lingüísticas textuales, efectuando este estudio desde tres frentes correspondientes con los elementos definitorios del complejo teórico del texto entendido como macrosigno lingüístico: el referente, o extensión textual; la representación lingüística del mundo; y el proceso de intensionalización y la macroestructura. Asimismo, se han puesto en relación los elementos principales del proceso de producción literaria, desde el punto de vista de los estudios de la lingüística textual, con las operaciones de la Retórica. Todo ello imbricado con la enunciación de las cuestiones que fundamentan, desde el punto de vista práctico, el modelo de análisis desplegado por la descripción del funcionamiento de la teoría de los mundos posibles, apoyada en su tipología y en la organización del sistema formado por dichos mundos.

2.3.6 Claves articulatorias como sustento de la estructura de orden general.

Nos hemos referido en los epígrafes precedentes a la constitución de los mundos que forman parte del texto y que se ordenan en torno a cada uno de los individuos, y dado que en este estudio no tendremos en consideración los mundos mencionados en textos no literarios, podemos permitirnos la licencia de hacer referencia a dichos mundos como mundo de personaje.

En estas páginas procedemos a caracterizar una ampliación a la clasificación de los submundos generados por cada uno de los mundos de personaje sugerida en la propuesta de la teoría de los mundos posibles de Albaladejo. Esta ampliación consiste en la adición de tres categorías de submundo relativas a la actitud de experiencia de cada uno de los personajes y que en la propuesta de Albaladejo contaba con las experiencias de conocimiento, temor, deseo, creencia o imaginación, entre otras, y la actitud ante ellas mostrada por cada personaje.

Las incorporaciones que creemos necesarias para una mejor descripción del modelo de mundo son las relacionadas con la actitud ante las experiencias ética, estética y religiosa. De este modo, cada sección de mundo de la globalidad del mundo plasmado en el texto literario contará con referencias que lo vinculen o lo desvinculen de su relación con la ética, con la belleza y con la religión.

Si damos unos pasos hacia atrás, recordamos que Aristóteles expone que el más importante de los elementos de la obra poética es la acción:

> La estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario, Así, pues, no actúan para imitar los caracteres sino que revisten los caracteres a causa de las acciones[447].

De este modo, la descripción semántica de los mundos de personaje vendrá marcada por sus acciones. Las acciones, regidas por la estructura de orden general que articula los mundos posibles, habitualmente no aparecen aisladas o de manera independiente, sino que suelen ser complejas y reciben el nombre de interacciones. En un mundo posible multipersonal, cada persona ficcional está inmersa en una red de relaciones interpersonales o interacciones ordenadas jerárquicamente en función del protagonismo del personaje que las realice. Según Doležel, la interactuación paradigmática en los mundos posibles es la comunicación[448], ya que al entrar en contacto dos personas ficcionales, que normalmente van intercambiando el papel de agente y paciente, se realiza un acto de comunicación, "the persons communicate in interacting" y reconoce que "the fictional world is the space of a twin exchange: of physical actions and of semiotic acts"[449].

---

[447] ARISTÓTELES, *Poética*. 1450a, 15-23.

[448] Parece pertinente en este punto recordar las características de la comunicación como interacción, y de la interacción en sí misma, señaladas por el profesor Abellán-García: "La Teoría dialógica de la comunicación sostiene que la comunicación es una interacción. Entiende a su vez que toda interacción supone: a) un vínculo entre, al menos, dos realidades; b) que ese vínculo implique actividad y receptividad entre ambas realidades (cierta reciprocidad) y no sólo sea una acción unilateral de una realidad sobre la otra; c) que las realidades que interactúan se enriquezcan fruto de dicha interacción; d) que en esa interacción, y de esa interacción brote algo nuevo; e) por último, y por vía negativa, no son interactivas las relaciones de dominio, posesión, destrucción o las meras relaciones locales o temporales". En ABELLÁN-GARCÍA, A., "Teoría dialógica de la comunicación: devolver al hombre-con-el-hombre al centro de la investigación", *Comunicación y hombre,* 7, 2011. 213-222. 218

[449] DOLEŽEL, L., *Heterocosmica.* 98. "Las personas se comunican al interactuar". "El mundo ficcional es el espacio de un doble intercambio: de las acciones físicas y de los actos semióticos". DOLEŽEL, L., *Heterocósmica.* 150.

Aristóteles indica que el poeta dice "lo que podría suceder", al contrario que el historiador que trata lo que ha ocurrido y lo particular; "… pues la poesía dice más bien lo general", y entiende como general "a qué tipo de hombres les ocurre decir o hacer tales o cuales cosas verosímil o necesariamente"[450]. Ricoeur, parafraseando a Aristóteles, postula que:

> Lo posible, lo general, no hay que buscarlo en otro sitio distinto de la disposición de los hechos, ya que es este encadenamiento el que debe ser necesario o verosímil. En una palabra: es la trama la que debe ser típica. Se comprende, una vez más, por qué la acción es más importante que los personajes: la universalización de la trama universaliza a los personajes[451].

En el mundo real efectivo observamos que las acciones del hombre, las interacciones de este con otros hombres, sean estas físicas o semióticas, y de los hombres con el mundo que habitan, están reguladas por patrones y códigos que ordenan el funcionamiento relacional en función de criterios éticos, estéticos y religiosos. Por lo tanto, si lo primordial de la obra literaria son las acciones, y por ende las interacciones, será fundamental que en su traslado del mundo real efectivo al mundo ficcional también sean trasladados dichos patrones y códigos ordenadores de las relaciones en función de criterios éticos, estéticos y religiosos. De esta forma la verosimilitud coherente del desarrollo del entramado interaccional revertirá en una recepción accesible, inteligible y significativa para el lector. Abundaremos en esta reflexión al abordar, en breve, la relación existente entre las claves articulatorias incorporadas a la organización del sistema de mundos y la dimensión semántico extensional.

Desde el punto de vista de la organización del sistema de mundos, veíamos en la presente tesis, en 2.3.4[452], cómo se establecen las secciones de la estructura referencial en torno a dos criterios: el primero afirma que hay tantas secciones de mundo como personajes y el segundo propone que cada uno de los mundos de personaje de la estructura de conjunto referencial puede ser dividido en tantos submundos como diversas actitudes experienciales de los personajes sean mostradas.

---

[450] ARISTÓTELES, *Poética*. 1451b, 5-9.

[451] RICOEUR, P., *Tiempo y Narración*. 95.

[452] Cfr. en esta tesis: 2.3.4. Representación semántica del mundo. Estructura del mundo-estructura textual.

En el caso de los textos literarios que nos ocupan, cuya estructura referencial corresponderá a un modelo de mundo de tipo II (ficcional verosímil) o III (ficcional inverosímil), todos los mundos y los submundos que estén representados y expresados por tales producciones verbales artísticas se consideran mundos posibles alternativos de otros mundos objetivamente realizados, o realizables o hipotéticamente realizables, pero uno de los mundos no objetivamente actualizados de la estructura de conjunto referencial de carácter ficcional es el que cumple la función equiparable a la del mundo real efectivo, la función de mundo articulatorio[453].

Al describirse mediante una enumeración de proposiciones elementales con valor de verdad o falsedad el conjunto de estados, procesos, e ideas, y con valor de existencia o no existencia -valores determinados por las instrucciones que desde el modelo de mundo que regulan la estructura de conjunto referencial- el conjunto de seres que en dicho mundo real efectivo o articulatorio del personaje coexisten, definimos la estructura de orden general que proyecta y rige dicho mundo, establecemos las instrucciones que articulan la coherencia de las relaciones que en él se estatuyen y ordenamos la verosimilitud de los mundos y submundos que se disponen respecto a tal mundo articulatorio. Los submundos generados por las actitudes de experiencia propuestos, a saber: el submundo ético, el submundo estético y el submundo religioso, poseen un carácter significativamente articulatorio, pues las actitudes ante tales experiencias determinan, en uno u otro sentido, la definición de la estructura de orden general, el establecimiento de las instrucciones que posibilitan la coherencia interna de las relaciones y el orden del sistema de mundos y submundos dispuestos en torno a dicho mundo del personaje.

Aunque la naturaleza de estos mundos sea articulatoria, a efectos prácticos y en el momento de la aplicación del método de análisis, serán descritos como submundos distintos al submundo real efectivo dentro de cada uno de los mundos de personaje, si bien, las relaciones de accesibilidad entre los tres submundos incorporados a los modelos de mundo ficcionales y el submundo real efectivo serán de un dinamismo superior a las que tienen lugar entre este y el resto de los submundos no articulatorios. Este dinamismo siempre dependerá de la variable temporal de la narración.

---

[453] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 82.

En lo que a la secuenciación de los principales elementos que constituyen la producción literaria respecta, y conforme a la establecida para la descripción de la teoría de los mundos posibles de Albaladejo en los epígrafes precedentes, expondremos a continuación de qué modo se incorporan las nuevas claves articulatorias propuestas en cada uno de los elementos mencionados y en qué medida creemos que dicha ampliación está suficientemente justificada.

Comenzamos con la relación existente entre las claves articulatorias incorporadas a la organización del sistema de mundos y la dimensión semántico extensional que tiene en cuenta el referente o sección de mundo susceptible de ser representada por la producción literaria. Se pudo ver en 2.3.3[454] que el texto ficcional, entendido como macrosigno lingüístico, responde al ámbito del significante o realización lineal verbal y al ámbito del significado, en el sentido saussureano, plasmado como macroestructura o fábula; pero necesita un componente más, de naturaleza extratextual y que corresponde al referente, cuya pertenencia al ámbito extensional o de realidad externa al texto permite que dicha porción de mundo sea realizada lingüísticamente gracias a la creación del autor.

La obra literaria contiene elementos constitutivos y descriptores del modelo de mundo escogido por el autor para que proyecte y rija el mundo ficcional que en ella aparece. La elección de estos elementos y las instrucciones que los regulan han de obedecer a ciertos criterios miméticos que vehiculen la recepción de dicho mundo ficcional por parte del lector hacia un objetivo de credibilidad y felicidad comunicativa. Esto no significa que el mundo ficcional sea una copia verbalizada del mundo real efectivo, sino que se proporcionen a través del modelo de mundo ciertas garantías de verosimilitud, entendida esta no solo como posibilidad de actualización efectiva, sino como coherencia interna que provea a sus componentes de capacidad de tolerar interacciones congruentes y articuladas en torno a estructuras de orden general comprensibles e inteligibles para el receptor.

Así, la elección de estas tres claves articulatorias que hemos incorporado al mundo de personaje posibilita la consecución del reconocimiento de las estructuras de orden general que en el mundo real efectivo están presentes y que, en su transformación en mundo representado, habilitan las relaciones entre los individuos ficcionales composibles, y las

[454] Cfr. en esta tesis: 2.3.3. Semántica extensional. Referente.

de estos con el mundo en el que habitan, convirtiendo la obra literaria en inteligible y significativa.

Dichas claves articulatorias responden a categorías que definen la relación de los hombres entre sí y la de estos con el mundo en el que habitan, y así, en la realización de una porción de la realidad en obra literaria, estas claves no han de ser desdeñadas pues proporcionan firmeza significativa a la estructura de conjunto referencial. La clave articulatoria ética ordena las interacciones entre personas ficcionales orientadas hacia el bien que las perfecciona; la clave articulatoria estética estructura la relación del sujeto con el mundo que habita y la clave articulatoria religiosa dota de sentido las relaciones del hombre con la trascendencia.

Es presumible que una obra literaria que carezca de todas estas claves o subestructuras articulatorias pueda ser considerada como difícilmente inteligible, enrevesadamente verosímil o trabajosamente coherente, aunque lo más probable es que no encontremos obra alguna que no presente, aun mínimamente, rastro de ellas o incluso, que la presencia de tales subestructuras ética, estética y religiosa sea negativa o de ausencia.

En lo relativo a la representación lingüística del mundo, y concretamente a la representación lingüística de las claves articulatorias que nos ocupan, hemos de recordar, como se expuso en 2.3.4, que está dirigida a la extensión, siempre entendida como potencial intensión, y teóricamente se sitúa entre los ámbitos de la semántica y la sintaxis semióticas, de las que depende la creación del texto ficcional, elaboración compleja y global, que también necesita para su consecución de la correspondencia entre producción y recepción que se sitúan en el ámbito de la pragmática.

En el proceso lingüístico representativo del mundo son plasmadas verbalmente secciones de la realidad -no necesariamente efectiva objetivable, sino en ocasiones, proyectada por la imaginación del autor- que están constituidas por un conjunto de elementos y relaciones con una estructura inherente que configura la estructura de conjunto referencial, informada por un modelo de mundo. La estructura de conjunto referencial es concebida por y para su realización textual. La extensión existe en función de su proyección como intensión, de su potencialidad de ser expresada lingüísticamente.

Como ya sabemos, la representación del mundo consiste en la suma de las representaciones de cada una de sus secciones, o mundos de personaje, y la de estos en la

suma de las representaciones de todos y cada uno de los submundos que los definen en orden a sus acciones, estados, procesos o ideas reales (objetivas o ficcionales), o imaginadas, temidas, conocidas o soñadas. La representación global del mundo no alcanzaría su completitud si no incluyésemos en la descripción de este la relación de acciones, estados, procesos o ideas éticas, estéticas y religiosas presentes en cada mundo de personaje y que definen, coordinan y ordenan el resto de los submundos de personaje, ya que son articulatorias, y posibilitan las relaciones de accesibilidad entre mundos, proporcionando unidad de sentido y coherencia a las distintas secciones de mundo.

Al igual que el conjunto de submundos reales efectivos de cada uno de los mundos de personaje configuran el mundo real efectivo global de la obra, que corresponde al modelo de mundo trazado por el autor, y que, de acuerdo a su tipología, rige y estructura la globalidad de dicho mundo; la totalidad de los diferentes submundos éticos, estéticos y religiosos de cada uno de los mundos de los distintos personajes constituirá el mundo ético global de la obra, el mundo estético global de la obra y el mundo religioso global de la obra, que corresponderán al modelo de mundo diseñado por el autor, y que, siguiendo las instrucciones determinadas por el tipo de mundo al que pertenezca el modelo, contribuirán a la rección y estructuración global del mundo ficcional de la obra literaria.

No puede afirmarse lo mismo del resto de los submundos de cada uno de los mundos de personaje, es decir, de los submundos conocidos, creídos, imaginados, soñados, temidos, pues cada uno de esos submundos representan actitudes subjetivas e individuales ante experiencias personales que no regulan, ni articulan, ni estructuran el orden general del mundo y cuya suma no puede constituir la globalidad de estos mundos al tratarse de elementos heterogéneos dada la singularidad definida por la personalidad de cada personaje. No encontraremos un submundo global imaginado, ni un submundo global temido, pues además entre los rasgos que definen a cada uno de estos submundos podemos encontrar elementos que aparezcan simultáneamente en submundos distintos de mundos de personaje diferentes. Lo que para un personaje puede ser un elemento de su submundo conocido, para otro puede constituir parte de su submundo temido, imaginado o soñado.

Las subestructuras articulatorias incorporadas a la organización de sistemas de mundos responden tanto a la descripción de personajes, como acabamos de explicar, relacionadas con su actitud de experiencia ética, estética y religiosa, y que serán representadas

lingüísticamente de modo eminentemente narrativo; como también a la descripción de mundo, operación fundamental en la intensionalización de la estructura de conjunto referencial, ya que pasará directamente a formar parte de la estructura de sentido.

Los elementos que regulan el comportamiento moral de los personajes, los que ordenan la consideración de los individuos representados en la obra hacia la belleza y aquellos que configuran su condición religiosa (o la ausencia de ella), determinan el diseño del mundo y condicionan su descripción como espacio en el que habitan dichos personajes. Estos aparecen en su representación lingüística principalmente como pasajes descriptivos.

En la consolidación de la macroestructura, en sus dos estadios, de base y de transformación, las claves articulatorias incorporadas al sistema de mundos que configuran la extensión aparecen intensionalizadas y como parte integrante del texto, de manera que pueden ser identificadas como elementos presentes en la fábula y en el sujeto, por lo que se convierten en material literario. Queda a criterio del autor la inclusión o no de dichas claves articulatorias en la descripción global del submundo del personaje, intensionalizadas en la macroestructura de base de manera cronológica y causal, para ser transformadas finalmente mediante el mecanismo transformativo-ordenador en creación lingüística literaria textual como macroestructura de transformación primero y posteriormente como microestructura o expresión lineal.

La secuenciación de estas fases del proceso en orden consecutivo obedece solamente al ámbito teórico, ya que, en la práctica de la producción artística verbal, en la dirección sintética de la creación, el autor realiza dichas operaciones de modo simultáneo. A su vez en el proceso de recepción, dichas claves articulatorias del mundo son captadas por el lector de modo que pueda reconstruir el mundo ficcional de acuerdo con las instrucciones que se rastrean en la expresión lineal del texto, una vez intensionalizadas, y le permiten acceder al modelo de mundo establecido por el autor.

El modelo de organización de sistemas de mundos expuesto en la propuesta de la teoría de los mundos posibles de Albaladejo, tratada en el epígrafe 2.3.4.[455] postula que el mundo de individuo se verá definido como el conjunto ordenado formado por los submundos constituidos a su vez por seres, estados, procesos y acciones con valor lógico.

[455] Cfr. en esta tesis: 2.3.4. Representación semántica del mundo. Estructura del mundo-estructura textual.

La descripción de cada submundo consta de la enumeración de los seres que en él aparecen con valor de existencia o no existencia y la de las proposiciones elementales que predican sobre estados, procesos y acciones que en él se efectúan con valor de verdad o falsedad. Así, en la descripción del submundo ético, estético y religioso de cada uno de los personajes, será consignada la enumeración de proposiciones elementales con valor de verdad positivo o negativo.

Los criterios que impelen al autor a la inclusión o no de las claves articulatorias éticas, estéticas y religiosas están relacionados con la jerarquía de los personajes dentro de la narración. Aparecerán sólidamente establecidas en la descripción de los personajes protagonistas y de forma más débil en el caso de los personajes secundarios. En ocasiones, y gracias a las relaciones de accesibilidad entre mundos, encontramos elementos de los submundos ético, estético y religioso -que sin considerarse submundos reales efectivos comparten rasgos articulatorios con él- coincidentes entre alguno de los mundos de personajes secundarios y los mundos de los personajes protagonistas, fenómeno resultante de las situaciones en que los personajes interaccionan y desarrollan acontecimientos comunes[456].

En muchos casos, la caracterización de estos personajes secundarios en cuanto a su actitud de experiencia ética, estética y religiosa solo se hace presente cuando entra en relación con la experiencia de los protagonistas. Se debe observar que cuanta más independencia en la caracterización de las claves articulatorias posea un personaje en su relación con la del protagonista, es decir, cuantos más elementos de los submundos ético, estético y religioso muestre que no tengan relación de coincidencia o simultaneidad con los elementos de los submundos ético, estético y religioso de los protagonistas, mayor será su peso en la obra.

Cabe señalar que, de acuerdo con el postulado enunciado por Doležel sobre la caracterización de los mundos posibles como incompletos expuesto en 2.3.2.2.[457], el autor no muestra todo el periodo vital de cada uno de los personajes, aunque puede pensarse que en la estructura de conjunto referencial sí tiene presencia implícita, sino que elige los

---

[456] MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. 78.

[457] Cfr. en esta tesis: 2.3.2.2. Compleción de los mundos ficcionales de la literatura. Textura, saturación y huecos.

elementos que considera necesario resaltar. Los elementos procedentes de la estructura de conjunto referencial que, una vez intensionalizados, pasan a formar parte del texto como macroestructura de base, presentan un orden causal lógico y cronológico, y mediante el mecanismo transformativo ordenador, en el ámbito de la macroestructura de transformación, estos elementos en su presentación lineal son dispuestos por el autor respecto al orden artístico que considere oportuno.

Es frecuente que en esta fase propia del mecanismo transformativo ordenador algunos elementos explícitos en la estructura macrosintáctica de base sean elididos, aunque sea supuesta su presencia implícita. Sabemos que hay constituyentes de la macroestructura sintáctica de base que no aparecen de forma explícita en la microestructura, sino que son deducidos por el lector de forma lógica mediante lo que en ella aparece, no siendo necesario incurrir por parte del autor en repeticiones o coincidencias y omitiendo así su presencia en la última fase de la macroestructura sintáctica de transformación y en la microestructura.

Invariablemente, muchos elementos que conforman los submundos ético, estético y religioso no aparecen de forma explícita en la microestructura, sino que su presencia es implícita. Son elementos que forman parte de las subestructuras articulatorias del mundo del personaje y de la definición de mundo, pero el autor en su transformación literaria desde el plano semántico extensional de la estructura de conjunto referencial hasta la producción lineal verbal sintáctico intensional, mediante macrooperaciones de reducción de la información[458], excluye en los últimos estadios del proceso elementos que pueden ser deducidos en la recepción gracias a las operaciones de inferencia y presuposición por parte del lector.

Este fenómeno tiene unas consecuencias que apreciaremos en toda su importancia en el momento del análisis de la obra objeto de este estudio, puesto que si algún elemento de los submundos ético, estético o religioso, del mismo modo que los elementos de cualquier otro submundo, no aparecen de forma explícita en la microestructura, no podrán ser

---

[458] VAN DIJK, T. A., *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Traducción J. Domingo Moyano. Cátedra. Madrid, 1995. 213 y ss.

consignados en la descripción que de la macroestructura de base se realiza para cada uno de los submundos -efectivo, ético, estético, religioso, conocido, temido, deseado, imaginado- de cada mundo de personaje mediante la enumeración de proposiciones elementales con valor positivo o negativo de verdad[459].

Se concluye así la explicación sobre la teoría de los mundos posibles propuesta por Albaladejo y las consideraciones incorporadas a la misma sobre las subestructuras articulatorias que se hacen presentes en los submundos de actitud de experiencia ética, estética y religiosa de los mundos de personaje. La presencia de factores que contribuyen a la proyección y rección del mundo ficcional y que parten siempre de un modelo de mundo que representa la realidad extensional (objetiva o imaginada) se hace necesaria tanto en la descripción del mundo como en la constitución del orden general que lo estructura.

La presencia, explícita o implícita de estas claves articulatorias en la microestructura posibilita la consecución por parte del lector del reconocimiento de las estructuras de orden general que en el mundo real efectivo están presentes y que, en su transformación en mundo representado, habilitan las relaciones entre los individuos ficcionales composibles, y las de estos con el mundo en el que habitan, convirtiendo la obra literaria en inteligible y significativa.

2.4 Propuesta de modelo de análisis

Una vez esclarecidas las bases teóricas sobre las que asentamos nuestra investigación mediante el recorrido pormenorizado por las corrientes de estudio y desarrollo del conocimiento y análisis literario, la conceptualización de los principales elementos constitutivos de las teorías poéticas, y la observación detallada de la configuración, evolución y tratamiento de la noción de mundo posible con la consiguiente propuesta de ampliación de los elementos o claves articulatorias que conforman el orden general del sistema de mundos, ofrecemos la pauta que marcará el análisis del orden general del sistema de mundos planteado por Evelyn Wauhg en la obra literaria *Brideshead Revisited*.

---

[459] MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. 82-83.

Dicho análisis pretende mostrar de qué forma las claves articulatorias incluidas en el orden general del sistema de mundos -la clave ética, la clave estética y la clave religiosa- son necesarias para una mejor descripción del modelo de mundo y cómo contribuyen a proporcionar garantía de verosimilitud, entendida como coherencia interna que habilita las relaciones entre los individuos ficcionales composibles, y las de estos con el mundo en el que habitan, convirtiendo la obra literaria en inteligible y significativa.

En esta misma dirección, el análisis de la obra, en su transducción al formato televisivo y cinematográfico, aspira a concluir que la ausencia de dichas claves o subestructuras articulatorias en la estructura global del sistema de mundos dificulta la inteligibilidad, la verosimilitud y la coherencia, produciendo un resultado artístico que difiere de lo que podemos considerar como felicidad comunicativa.

Asimismo, la desviación en la conservación de las subestructuras ética, estética y religiosa del orden general del sistema de mundos presentes en la obra literaria en el proceso de las adaptaciones televisiva y cinematográfica puede producir variaciones significativas de diverso alcance y alterar en profundidad el carácter original de la obra.

Centrándonos en los fundamentos teóricos propuestos, articularemos el análisis de la novela *Brideshead Revisited* en torno a tres ejes principales que responden a los tres niveles de la semiótica literaria, deudora de las teorías lingüísticas del signo: el semántico, el sintáctico y el pragmático, ya que se adecuan perfectamente a la consideración de la obra de arte literaria plasmada en un texto como macrosigno poético que transmite a través del sujeto microestructural visible un universo de mundos posibles configurados sobre un referente que procede del mundo real (sea este efectivo o imaginario) creado por el autor, Evelyn Waugh, de forma significativa como fábula y con intención comunicativa marcadamente estética[460].

2.4.1 Eje semántico

El primero de los ejes de análisis es el semántico y en él serán enumeradas las proposiciones de sentido lógico que articulan la estructura de conjunto referencial, en el plano extensional, así como la estructura macrosintáctica de base, en el plano intensional,

[460] También responden los tres ejes del análisis a la clasificación en tres frentes sobre la que hemos expuesto la teoría de los mundos posibles de Albaladejo: el referente o extensión, la representación semántica del mundo y al proceso de intensionalización.

de cada uno de los mundos de personaje (M1, M2, M3, …M*n*) y los submundos que los conforman (submundo real efectivo, ético, estético, religioso, deseado, creído…). A partir de dicha estructura macrosintáctica de base es constituido por el lector el modelo de mundo que en la recepción permite la obtención de la estructura de conjunto referencial que constará de los mismos elementos con valor positivo de existencia para los seres y de verdad para los estados, procesos y acciones; o negativos: de no existencia y de falsedad respectivamente, según formen parte o no los seres, estados, procesos y acciones del modelo de mundo.

De este modo, las proposiciones serán marcadas en el análisis con valor de verdad o falsedad y responderán a macrooperaciones de reducción de la información[461]. Concederemos en este punto especial atención a las proposiciones que describen los submundos ético, estético y religioso, por entender que su presencia o ausencia condicionan de forma significativa la coherencia semántica del texto literario[462].

Parece adecuado exponer en este momento que el submundo ético estará constituido por las proposiciones de sentido que configuran las acciones más o menos prudentes del personaje. Dichas acciones se orientan a un fin que perfecciona o degrada a tal personaje. Algunas de estas proposiciones se infieren de sus actos, otras de sus parlamentos, o de lo que sobre ellos dicen otros personajes.

No se seguirá para delimitar dichas proposiciones solamente el criterio de las virtudes clásicas, sino también de todas aquellas acciones e interacciones que puedan comunicarnos rasgos significativos de su actitud ética de experiencia y que responden, como acabamos de exponer, a macrooperaciones de reducción de la información.

Por otro lado, el submundo estético estará configurado por los elementos semánticos enunciados en las proposiciones de valor lógico que refieren a la actitud estética de experiencia de cada uno de los personajes y que responden a macrooperaciones de reducción de la información.

Dicha actitud estética, en cuanto a la percepción de la belleza, viene informada por las acciones de los personajes, por las interacciones con otros personajes y con el mundo que

---

[461] VAN DIJK, T. A., *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Traducción J. Domingo Moyano. Cátedra. Madrid, 1995. 213 y ss.

[462] Cfr. en esta tesis: 2.3.6. Claves articulatorias como sustento de la estructura de orden general.

los rodea, así como por sus propios parlamentos o por las palabras de otros personajes; pero en primera instancia, por el narrador, quien informa sobre dicha actitud de experiencia concretada en la expresión lineal del texto literario predominantemente mediante descripciones. Tales proposiciones refieren seres, estados, procesos e ideas en su calidad de percibidos como más o menos bellos por el personaje y a través de las cuales el submundo estético de dicho personaje queda descrito.

Y en cuanto al submundo religioso, consideramos que atiende a los elementos de sentido que se dan en la extensión de la obra ficcional y que responden a la actitud religiosa de experiencia de cada uno de los personajes de acuerdo con sus creencias, ceremonias de oración y sacrificio mediante las que vehiculan su relación con Dios; o la ausencia de ellas.

Para esclarecer el funcionamiento de este primer momento de análisis en el que se muestra la estructura de conjunto referencial, en el plano extensional, y la estructura macrosintáctica de base, en el plano intensional, a través de las proposiciones de sentido lógicas, proponemos el siguiente esquema que muestra el análisis paradigmático de un texto que consta de *n* mundos de personaje, cada uno de los cuales presenta una determinada ordenación de sus submundos en la fábula:

Mundo 1 (M1):	a) submundo real efectivo (r.e.)	elementos 1,2,3, …*n*
	b) submundo ético (ét.)	elementos 1,2,3, …*n*
	c) submundo estético (es.)	elementos 1,2,3, …*n*
	d) submundo religioso (r.)	elementos 1,2,3, …*n*
	e) submundo deseado (d.)	elementos 1,2,3, …*n*
	…….	
Mundo 2 (M2):	a) submundo real efectivo (r.e.)	elementos 1,2,3, …*n*
	b) submundo ético (ét.)	elementos 1,2,3, …*n*
	c) submundo estético (es.)	elementos 1,2,3, …*n*
	d) submundo religioso (r.)	elementos 1,2,3, …*n*
	e) submundo deseado (d.)	elementos 1,2,3, …*n*
	…….	
Mundo *n* (Mn):	a) submundo real efectivo (r.e.)	elementos 1,2,3, …*n*
	b) submundo ético (ét.)	elementos 1,2,3, …*n*

c) submundo estético (es.) elementos 1,2,3, …*n*

d) submundo religioso (r.) elementos 1,2,3, …*n*

e) submundo deseado (d.) elementos 1,2,3, …*n*

…….

En un segundo momento del análisis semántico de los mundos posibles, se atenderá a la valoración de la ley de los máximos semánticos enunciada por Albaladejo y de la que ya se ha hecho mención en desarrollos previos de este estudio[463].

Un ejercicio muy esclarecedor y que cerrará este episodio de análisis, consistirá en la unificación de las proposiciones lógicas que configuran los submundos articulatorios de cada mundo de personaje, lo que devendrá las estructuras generales que ordenan el mundo articulatorio global ficcional. Obtendremos así el conjunto de proposiciones que definen cada uno de los mundos globales articulatorios, es decir, y como se explicó en el epígrafe precedente: al igual que el conjunto de submundos reales efectivos de cada uno de los mundos de personaje configuran el mundo real efectivo global de la obra, que corresponde al modelo de mundo trazado por el autor, la adición de las proposiciones lógicas descriptivas de los diversos submundos reales efectivos proporcionarán la descripción global del mundo real efectivo de la obra ficcional *Brideshead Revisited.*

De este modo, la totalidad de las proposiciones descriptivas de los diferentes submundos éticos, estéticos y religiosos de cada uno de los mundos de los distintos personajes constituirá la descripción del mundo ético global de *Brideshead Revisited*, del mundo estético global de *Brideshead Revisited* y del mundo religioso global de *Brideshead Revisited*, que corresponderán al modelo de mundo diseñado por Evelyn Waugh, y que, siguiendo las instrucciones determinadas por el tipo de mundo al que pertenezca el modelo, contribuirán a la rección y estructuración global del mundo ficcional de la obra literaria[464].

Para ilustrar esta fase del análisis con la que obtendremos la descripción de la globalidad de cada uno de los mundos articulatorios, proponemos el siguiente esquema que muestra

---

[463] Cfr. en esta tesis: 2.2.1. Ficción y ficcionalidad; 2.3.1. Tipos de mundos posibles; 2.3.2.3. *Poiesis* textual y construcción del mundo posible; y 2.3.4. Representación semántica del mundo.

[464] Cfr. en esta tesis: 2.3.6. Claves articulatorias como sustento de la estructura de orden general.

la constitución de cada uno de los mundos globales de un texto con *n* mundos de personaje:

Mundo global articulatorio real efectivo:

elementos M1 (1r.e., 2r.e., 3r.e., …*n*r.e.) + elementos M2 (1r.e., 2r.e., 3r.e., …*n*r.e.) + elementos Mn (1r.e., 2r.e., 3r.e., …*n*r.e.)

Mundo global articulatorio ético:

elementos M1 (1ét., 2ét., 3ét., …*n*ét.) + elementos M2 (1ét., 2ét., 3ét., …*n*ét.) + elementos Mn (1ét., 2ét., 3ét., …*n*ét.)

Mundo global articulatorio estético:

elementos M1 (1es., 2es., 3es., …*n*es.) + elementos M2 (1es., 2es., 3es., …*n*es.) + elementos Mn (1es., 2es., 3es., …*n*es.)

Mundo global articulatorio religioso:

Elementos M1 (1r., 2r., 3r., …*n*r.) + elementos M2 (1r., 2r., 3r., …*n*r.) + elementos Mn (1r., 2r., 3r., …*n*r.)

Esta descripción completa de los mundos articulatorios globales de la novela *Brideshead Revisited* nos facultará para constatar si coinciden con los modelos de mundos diseñados en la transducción de dicha novela por los autores de la serie televisiva y de la película homónimas, si siguen las instrucciones determinadas por el tipo de modelo de mundo y si contribuyen por tanto a la estructuración global del mundo ficcional de las obras televisiva y cinematográfica.

2.4.2 Eje sintáctico

El análisis en torno al segundo eje, el que responde a lo sintáctico, aunque aún en un primer momento en el ámbito macroestructural, tendrá como intención analizar el funcionamiento del mecanismo transformativo ordenador que se activa en el nivel relativo a la estructura macrosintáctica de transformación[465], previa a la manifestación lineal microestructural. En este punto, la variable que produce la transformación en el

[465] MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. 95.

orden propuesto originalmente en la fábula es el factor temporal. Así, el mecanismo transformativo ordenador reposiciona las proposiciones enumeradas en la fase anterior, de modo que se obtiene una secuencia de las proposiciones lógicas concretas de cada mundo de personaje que no coincide necesariamente con el orden cronológico de la fábula.

En esta secuencia los enunciados que describen el submundo real efectivo se alternan con los enunciados del resto de los submundos no articulatorios: temido, deseado, creído o fingido, que normalmente corresponden a los pensamientos de los personajes, y con los enunciados de los submundos considerados articulatorios, pero que no corresponden al submundo real efectivo, tales como el ético, el estético y el religioso. Valga como ejemplo una constitución del mundo de personaje, que tras la intervención del mecanismo transformativo ordenador activado en el nivel de la estructura macrosintáctica de transformación, concluyese la serie de elementos siguientes:

M1: elementos 1r.e, 2d., 1r., 2ét., 1d., 1es., 2r.e., 4r.e., 1ét., 2r., 3es., 3r.e., …*n*

M2: elementos 3r.e., 2r, 1ét., 3es., 2r.e., 1d., 1r.e., 2es., 2ét., 1r., 2d., 1es., …*n*

Mn: elementos 3d., 2ét., 2r.e., 1r.e., 2d., 1d., 1es., 3r., 2r., 1r., …*n*

Junto a la secuencia resultante concreta de cada mundo de personaje puede apreciarse además la interacción entre dichos mundos de personaje que confluyen de esta forma en una secuencia unilineal sucesiva de elementos que configura la organización definitiva del relato y que aparece realizado poéticamente en la microestructura[466]. Esto es, un elemento del submundo temido del mundo de personaje de Charles Ryder: "es verdadero que Sebastian bebe demasiado", teniendo en cuenta la variable temporal, se convierte en un elemento del submundo efectivo del mundo de personaje de Sebastian: "es verdadero que es un alcohólico". Por el contrario, un elemento del submundo deseado del mundo de personaje de Charles Ryder: "es verdadero que contrae matrimonio con Julia", coincide con el elemento del submundo deseado del mundo de personaje de Julia: "es verdadero que contrae matrimonio con Charles", y que a causa del elemento del submundo articulatorio religioso del mundo de personaje de Julia: "es verdadero que solo se puede contraer matrimonio una vez", y puesto que contamos con el elemento del submundo real

[466] MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. 81.

efectivo de Julia: "es verdadero que está casada con Rex Mottram", no será posible la interacción de elementos deseados de ambos mundos de personaje.

Asumimos que todos estos procesos de activación del mecanismo transformativo ordenador obedecen a un planteamiento teórico y que en el desarrollo de la actividad literaria el autor, Evelyn Waugh en este caso, no activa conscientemente ningún mecanismo, pues las operaciones ocurren de manera simultánea y la ordenación de los elementos es intuitiva. Todas las fases enunciadas aluden al proceso sintético de creación artística del autor y es el lector quien, por su parte, a partir de la microestructura deshace el camino en un proceso analítico inverso y configura así, al final del proceso, el referente original desde el que parte Waugh en la elaboración poética de *Brideshead Revisited*.

2.4.3 Eje pragmático

Por último, en el tercer momento del análisis centraremos la atención en el eje pragmático, que atiende a las relaciones que mantienen el autor, el lector y la obra entre sí, y las vinculaciones que tienen lugar entre todos estos elementos y el contexto en que estas relaciones se producen. En el ámbito contextual se sitúan el referente del texto, los actores de la comunicación literaria, así como el conjunto de elementos espaciales, temporales, históricos, sociales, o culturales en los que sucede dicha comunicación literaria.

Todos estos factores relacionados con la creación y la recepción serán analizados también bajo el filtro de las subestructuras articulatorias ética, estética y religiosa, puesto que las relaciones entre el contexto y el referente del texto literario también pueden considerarse enmarcadas en el ámbito de la pragmática literaria[467]. En este sentido, se ha de insistir en que dichas subestructuras dotan de verosimilitud y coherencia el orden general de modelo de mundo que rige y proyecta la estructura de conjunto referencial respecto al modelo de mundo representado, por lo que la recepción literaria será significativa para el lector y se conseguirá la felicidad comunicativa que de otro modo no sería posible.

Consideramos que este modelo de análisis servirá no solo para constatar que la teoría de los mundos posibles es una de las teorías literarias más completas, ya que aborda el estudio de la obra literaria desde todos los ámbitos semióticos en los que, como manifestación verbal, esta se despliega; sino también para completar de forma global el

[467] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 23-24.

estudio de todo el proceso creativo en el que entendemos necesaria la inclusión de las claves articulatorias ética, estética y religiosa.

Como se ha indicado, dichas subestructuras dotan de ciertos criterios miméticos a la obra y estos vehiculan la recepción del mundo ficcional por parte del lector hacia un objetivo de credibilidad y garantía de verosimilitud. Entendemos esta verosimilitud como coherencia interna que provee a sus componentes de capacidad de tolerar interacciones congruentes y articuladas en torno a estructuras de orden general comprensibles, inteligibles y significativas para el lector de la novela. Así pues, un análisis resultante en la constatación de la ausencia de dichas claves determinará un impedimento a la interacción adecuada y conveniente de los componentes ficcionales y una recepción defectuosa por inverosímil, incoherente y fútil.

3 ANÁLISIS DE LA NOVELA BRIDESHEAD REVISITED

> The languor of Youth – how unique and quintessential it is! How quickly. How irrecoverably. Lost! The zest, the generous affections, the illusions, the despair, all the traditional attributes of Youth – all save this – come and go with us through life. These things are a part of life itself; but languor – the relaxation of yet unwearied sinews, the mind sequestered and self-regarding – that belongs to Youth alone and dies with it. Perhaps in the mansions of Limbo the heroes enjoy some such compensation for their loss of the Beatific Vision; perhaps the Beatific Vision itself has some remote kinship with this lowly experience; I, at any rate, believed myself very near heaven, during those languid days at Brideshead[468].

Una lectura superficial de la obra puede dar una idea equivocada de su carácter, y puede pasar a ser adscrita como una novela costumbrista de amor y lujo sin un final feliz. Nada más lejos de la realidad. Hemos elegido esta obra para poner en práctica el desarrollo de la teoría de los mundos posibles propuesta en el anterior capítulo por una serie de motivos muy alejados de la superficialidad aparente mencionada. Y respecto a la falta de un desenlace satisfactorio, debemos intentar ampliar el horizonte y comprender que la felicidad solo es hallada en la perfección a la que el hombre ha sido llamado.

> Many ordinary readers ignore the theological and spiritual element, so caught up are they by the glamour of the Flytes and the glorious locations - Oxford, Venice, Paris, Morocco, Mayfair and the stately home of Brideshead Castle - just as Charles is entranced by all the splendour that Brideshead and the Marchmain family represent. This distraction of surface is deliberate. But the clues are planted in the narrative all the way through from the prologue, when Hooper, visiting the Arts and Crafts R.C. chapel at Brideshead, the great house that has been requisitioned as army barracks, says to Ryder ”More in your line than mine”, through to the all-important scene at Lord Marchmain’s deathbed when atheist Charles prays for a miracle and witnesses “God’s grace”. The novel urges you to read it backwards[469].

---

[468] WAUGH, E., *Brideshead Revisited*. 71.

[469] BYRNE, P., *Mad World.* 300.

Brideshead Revisited muestra un espectro de personajes que se mueven y actúan en torno a una estructura global sostenida por unos pilares mucho más complejos y ricos en matices que los ofrecidos por las categorías de amor y lujo. Entre estos pilares que regulan el orden general creado por Evelyn Waugh y en torno a los que realizaremos parte del análisis de la obra se encuentran, como ya hemos señalado, la estética, la ética y la religión. Para ser más exactos, una vez que se estimó ampliar la teoría de los mundos posibles con determinados aspectos humanísticos que se consideraban ausentes, y analizar a continuación una obra siguiendo dicha teoría ampliada, se consideró que la novela de Waugh era idónea por su gran calado espiritual y, a partir de esta decisión, las estructuras interaccionales propuestas surgieron por sí solas a demanda del desarrollo de la historia. No obstante, y aunque el estudio se centre exclusivamente en *Brideshead Revisited*, parece oportuno constatar que todos los rasgos que hemos detallado en epígrafes anteriores se adecuan al análisis de cualquier obra literaria concreta, ya que en el desarrollo teórico se han propuesto fundamentos universales que cubren un amplio dominio de obras.

En el análisis de *Brideshead Revisited* intentaremos dar respuesta a cuestiones como cuáles de los aspectos de esta novela interesan para el análisis y por qué; qué tiene esta novela de riqueza semántica para ejemplificar con ella la creación de un mundo posible; o cuál es la intención del autor al crear este mundo posible. Por otro lado, una sección importante del análisis se centrará en el estudio de ámbitos humanísticos como la ética, la estética y la religión, estructuras estas que articulan el orden general del mundo posible de Brideshead, en el cual sus personajes interactúan con una clara tendencia a la verdad, al bien y a la belleza, y en el que la gracia, como un personaje más, dirige las acciones de los personajes y las tamiza como consecutivas de ese fin.

A lo largo de anteriores capítulos se han mencionado en ocasiones los nombres de algunas de las personas ficcionales que forman parte de este mundo posible y de los lugares ficcionales donde se desarrollan las acciones, lo que nos ha permitido familiarizarnos con estos particulares posibles, no obstante, y previo al análisis propiamente dicho, realizaremos un acercamiento a la vida y obra del autor, así como al contenido de la novela de manera detallada para una mayor comprensión de los aspectos más significativos que nos ayudará a situarlos en un contexto socio-cultural concreto.

3.1 Marco literario

Antes de comenzar con el análisis propiamente dicho, trazaremos la biografía de Evelyn Waugh en relación con su obra literaria. No sería posible entender en profundidad algunos aspectos de su creación, concretamente de la que nos ocupa, sin conocer los hechos de su vida con los que están relacionados los principales motivos temáticos que la sostienen. Al repaso de su vida, añadimos una sinopsis de la novela tratada con la única finalidad de esclarecer cuestiones esenciales. Pero, antes de nada, describiremos brevemente la situación literaria inglesa en los años en los que Waugh desarrolló su carrera de escritor, y sin pretensión alguna de adscribirlo a las corrientes artísticas o estilísticas concretas del momento, comentaremos los rasgos relevantes de su bibliografía que lo relacionan con otros autores y sus obras.

No hay un consenso claro en la definición de la literatura de Waugh entre los críticos ingleses del momento, lo que nos reafirma en la impresión de que nos encontramos ante un autor inclasificable: apelativos que oscilan desde su consideración como el único genio cómico inglés desde Bernard Shaw, para Wilson[470]; un autor de novelas de clase alta al estilo de Woolf y Foster, como lo describe Eagleton; hasta uno más de un grupo de escritores católicos, según O'Donell. Satirista moderno como Huxley y Orwell, según la clasificación de Greenblatt[471]; como uno de los grandes clásicos del siglo XX junto a Conrad y Lawrence, para Sissman[472]; o generacionalmente emparentado con Upward, Greene, Isherwood y Orwell, según las consideraciones de Johnstone[473]. No obstante, la clasificación genérica y generacional más desarrollada de Waugh y su obra, de la mano

---

[470] WILSON, E., *Classics and Commercials: A Literary Chronicle of the Forties.* Farrar, Straus & Cudahy. New York, 1950. 140.

[471] Los tres comentarios de estos críticos se recogen en: LITTLEWOOD, I., *The Writings of Evelyn Waugh.* Blackwell. London, 1983. 7-8.

[472] SISSMAN, L.E., "Evelyn Waugh Redivivus". *The New Yorker.* 4 February 1974. 107-108.

[473] JOHNSTONE, R., *The Will to Believe: Novelists of the Nineteen-thirties.* Oxford University Press. New York, 1982.

de Davis[474], lo sitúa en la línea de los escritores anglosajones que comienzan su carrera literaria en los años veinte de manera tangencial al modernismo, totalmente asentado como estilo imperante de dicha década. Es importante indicar que el grupo de escritores mencionados y conocidos en determinadas esferas como "*the Generation of Decline*" no forman ni escuela ni movimiento artístico voluntariamente proclamado[475]. Sí tienen en común la pertenencia a familias bien situadas y con alto nivel cultural, pero sin grandes posesiones ni fortuna; su educación en la *public school*, y su paso por Oxford o Cambridge. Asimismo, se vieron influenciados por la emergente cultura popular, abanderada por el cine y el periodismo de masas[476]; y las consecuencias de un cambio de las estructuras dominantes en una Inglaterra que daba paso a las pujantes clases medias en favor del desprestigio y el empobrecimiento imparable de la aristocracia.

Otro rasgo diferenciador con los autores de las diversas corrientes artísticas que confluyeron en ese primer tercio de siglo es el momento histórico que les tocó vivir, pues por pocos años de diferencia, la I Guerra Mundial los sorprendió siendo aún niños. Cabrían en este grupo Graham Greene, George Orwell, Christopher Isherwood, Henry Green, Anthony Powell y nuestro Evelyn Waugh. Sus trayectorias vitales los llevaron a situaciones políticas y geográficas divergentes, pero compartían la idea de que al artista no debe serle ajena ninguna inquietud humana y ha de evitar convertirse en un ser aislado y extraño al devenir del mundo.

Esta actitud se contrapone frontalmente a la concepción modernista del arte pensado para una élite intelectual y por ello, este elenco de autores de la década de los treinta reivindica la función de la literatura como entretenimiento. Para ello crean mundos ficcionales con una textura mucho más ligera que la de sus antecesores modernistas, propician una vuelta a la linealidad temporal de la historia y proponen la pureza del discurso como estandarte de un arte que ha de ser ordenado, coherente y útil frente a la confusión que provoca la

---

[474] DAVIS, R., *Evelyn Waugh and the Forms of His Time,* Catholic University of America Press. Washington D.C., 1989.

[475] VILLAR FLOR, C. *Personajes y caracterización en las novelas de Evelyn Waugh*. 30.

[476] *Ibid.,* 29 y ss.

densidad preciosista de los autores simbolistas. Su mundo efectivo, es decir, la realidad social, política, económica y espiritual occidental en la que viven, en devastadora decadencia tras la Gran Guerra, ya es lo suficientemente confusa y sus estructuras ya están lo suficientemente dislocadas, por lo que regresan a las técnicas tradicionales, alejándose de las vanguardias que se adentraron en terrenos inexplorados y que ahora solo parecen juegos de artificio, caprichosos y fútiles[477].

Algunos de los rasgos preferidos y más novedosos en la narrativa de los miembros de esta agrupación de escritores de la década de los treinta se refieren a la observación externalista y objetiva del narrador, casi como si de una cámara cinematográfica se tratase; a la escasa relevancia de la conciencia interior de los personajes frente al desmedido desarrollo que esta técnica consiguió entre los autores de principio de siglo; a la relevancia y viveza que se otorga a los diálogos, que caracterizan por sí solos a los personajes; y a las someras descripciones de personas y espacios[478].

Estas características distintivas, bastante evidentes en las primeras obras de los autores de "*the Generation of Decline*", evolucionan de diversas formas en sus trayectorias creativas de madurez, siendo difícilmente reconocibles décadas después los puntos que en un primer momento tuvieron en común. Así las cosas, y habiéndonos acercado a las tendencias destacadas en la órbita literaria de los años treinta en Inglaterra, hábitat creativo de Evelyn Waugh, pasaremos a presentar al hombre y al artista.

3.1.1. El autor

Sin pretender que sea esta entrada una exhaustiva revisión de la vida de nuestro autor, no queremos dejar de mencionar momentos cruciales de su biografía que se convertirán en motivos recurrentes de la obra estudiada. Así, sus años en Oxford, su divorcio, su conversión al catolicismo y la guerra son elementos temáticos fácilmente rastreables tanto en *Brideshead Revisited* como en varias de sus obras posteriores. Evelyn Arthur St. John Waugh nace en Hampstead (Londres) en 1903, segundo hijo del famoso editor literario Arthur Waugh, cuyo hijo mayor, Alec, también se convertirá en un popular novelista. Su

---

[477] VILLAR FLOR, C. *Personajes y caracterización en las novelas de Evelyn Waugh*. 33 y ss.

[478] STEVENSON, R., *A Reader's Guide to the Twentieth-Century Novel in Britain.* Harvester Wheatsheaf. New York, London, 1993. p. 57.

infancia transcurre entre el cariño materno, por un lado, y la piedad religiosa y el interés por la literatura inspirados en la figura paterna por otro.

> Arthur Waugh, who was very well respected and connected in the London literary world, had the tastes of his age and class: Shakespeare, the King James Bible, Dickens and cricket. The Dickens copyright was the jewel in Chapman and Hall's crown. […] In such a literary household, it was probably inevitable that Evelyn should grow up literary[479].

El pequeño Evelyn Waugh es un ávido lector, y antes de cumplir los siete años crea su primer relato y funda una revista; también inicia la redacción de un diario personal[480], que mantiene hasta su muerte[481]. No obstante, su ambiente idílico da un brusco giro cuando ingresa en el colegio de secundaria Lancing. Allí Evelyn sufre la frustrante experiencia de sentirse uno más *contra mundum,* pero el germen creador que vivió de manera tan prematura empieza a dar sus frutos y así, recibe el reconocimiento de diversos galardones literarios a la vez que participa en la publicación periódica de su colegio. Pocos años después y en plena adolescencia ávida de autoafirmación, pierde la fe que de manera tan férrea le había acompañado en su infancia:

> At the age of ten I composed a long and tedious poem about Purgatory in the meter of Hiawatha and to the dismay of my parents, who held a just estimate of my character, expressed my intention of becoming a clergyman. The enthusiasm which my little schoolfellows devoted to birds' eggs and model trains I turned on church affairs and spoke glibly of chasubles and Erastianism. I was accordingly sent to the school which was reputed to have the strongest ecclesiastical bent. At the age of sixteen I formally notified the school chaplain that there was no God. At the age of twenty-six I was received into the Catholic Church to which all subsequent experience has served to confirm my loyalty[482].

---

[479] BYRNE, P., *Mad World.* 6.

[480] WAUGH, E., *The Diaries of Evelyn Waugh.* Phoenix non-fiction diaries. London, 2009.

[481] VILLAR FLOR, C. *Personajes y caracterización en las novelas de Evelyn Waugh*. 15.

[482] WAUGH, E., "Come Inside". *Catholic Education Resource Centre.* Evelyn Waugh. "Come Inside", excerpted from *The Road to Damascus*. (New York: Image Books, 1955): 3-9. http://www.catholiceducation.org/en/culture/art/come-inside.html (Consulta 14-abril- 2020).

Años después, ya en 1921 Waugh comienza sus estudios universitarios de Historia en Oxford, becado en el Hertford College gracias a sus excelentes calificaciones en Lancing[483]. Empieza así su relación con estudiantes de elevada clase social y se rodea preferentemente de frívolos estetas como Harold Acton, Patrick Balfour y Hugh Lyon. Este rasgo de su juventud es fácilmente reconocible en la novela que nos ocupa, puesto que refiere a Charles Ryder, protagonista y narrador de *Brideshead Revisited,* y a su amistad con Sebastian Flyte y Anthony Blanche. Waugh, durante esta etapa universitaria vive de manera licenciosa, fuera de su realidad económica, es seducido por vicios que lo acompañarán toda su vida y adquiere verdaderas amistades. Abandona Oxford en 1924 afectado por una insondable insatisfacción al no haber sido renovada su beca[484].

A partir de este momento, Evelyn Waugh no encuentra su sitio y en más de una ocasión manifiesta sentirse un fracasado. Encuentra trabajo como profesor en un colegio privado en Gales, pero rápidamente descubre que la enseñanza no es su vocación. Prueba, tras un par de tentativas docentes más, actividades tan dispares como la carpintería o el periodismo[485] y en 1927 escribe por encargo la biografía del poeta y pintor Dante Gabriel Rosetti, *Rossetti: His Life and Works*[486], tras la publicación de relatos breves y un ensayo sobre la hermandad de pintores prerrafaelitas. Su crisis parece quedar atrás y renace en él el anhelo artístico y estético, pronto sale a la luz su primera novela: *Decline and Fall*[487]*,* que retrata de manera ácida la alta sociedad inglesa y que le proporciona una rápida acogida y gran popularidad. Waugh contrae matrimonio con Evelyn Gardner en junio de 1928, pero al poco tiempo esta confiesa estar enamorada de otro y abandona a su esposo. Este hecho y el consiguiente divorcio será uno de los motivos recurrentes en el resto de su obra.

---

[483] STANNARD, M., *Evelyn Waugh. The Early Years 1903-1939.* J. M. Dent & Sons Ltd. London, 1986. 66.

[484] GALE, I., *Waugh's World. A Guide to the Novels of Evelyn Waugh*. Sidgwick & Jackson. London, 1990. Author's Note, vii.

[485] *Ibid.,* vi

[486] WAUGH, E., *Rossetti: His Life and Works.* Duckworh. London, 1928.

[487] WAUGH, E., *Decline and Fall.* Penguin Books, London, 2003.

> El motivo de la esposa infiel recurrirá constante -y amargamente- en sus novelas *(Vile Bodies, Brideshead Revisited,* la trilogía *Sword of Honour* y, especialmente, *A Handful of Dust);* pero, ante todo, activará con más fuerza sus mecanismos de defensa ante una sociedad hostil y fraudulenta, donde los compromisos son meramente pasajeros, lo cual por reacción le llevará a anhelar valores permanentes, eternos, comprometidos con la eternidad y no con los frívolos caprichos del mundo moderno[488].

A este periodo pertenece su primer libro de viajes: *Labels: A Mediterranean Journal*[489]*,* escrito por encargo y que narra las vivencias de un joven matrimonio en una travesía que los lleva a Sicilia, Tierra Santa, Egipto y España. También en 1930 es cuando se publica sus segunda novela: *Vile Bodies*[490], centrada en un grupo de jóvenes de clase alta londinense cuyas diversiones y enredos amorosos se ven truncados por la crueldad de la guerra, final abrupto que coincide en su redacción con el momento en que Waugh es abandonado por su esposa. El 29 de septiembre de 1930, Waugh es recibido en la Iglesia Católica, en una ceremonia celebrada por su preceptor el jesuita Martin D'Arcy. Entre las diversas razones que lo mueven a tomar tal decisión, ocupa un lugar relevante su inquietud por hallar un foco de estabilidad y donde los valores morales adquieran una importancia destacada.

> The next ten years of my life are material more suitable to the novelist than the essayist. Those who have read my works will perhaps understand the character of the world into which I exuberantly launched myself. Ten years of that world sufficed to show me that life there, or anywhere, was unintelligible and unendurable without God. The conclusion was obvious; the question now arises: Why Rome? A Catholic who loses his faith and rediscovers the need of it returns inevitably to the church he left. Why did not I?[491]

---

[488] VILLAR FLOR, C. *Personajes y caracterización en las novelas de Evelyn Waugh*. 18.

[489] WAUGH, E., *Labels: A Mediterranean Journal.* Penguin Books. London, 1985.

[490] WAUGH, E., *Vile Bodies.* Penguin Books. London, 2000.

[491] WAUGH, E., "Come Inside". *Catholic Education Resource Centre.* Evelyn Waugh. "Come Inside", excerpted from *The Road to Damascus*. (New York: Image Books, 1955): 3-9. http://www.catholiceducation.org/en/culture/art/come-inside.html (Consulta 14-abril-2020).

A finales de año viaja a Etiopía con una acreditación de prensa para cubrir la coronación del emperador Haile Selassie. De este viaje por África en el que visita también Sudán, el Congo Belga y Kenia surgen dos obras más: el libro de viajes *Remote People*[492], de 1931 y la novela *Black Mischief*[493] de 1932, que desarrolla la hilarante historia de un británico nombrado ministro de modernización por el emperador de la africana e imaginaria Azania con el que estudió en Oxford. La obra pretende insinuar que la modernización entendida de manera indiscriminada no es el antídoto milagroso que solucione el problema del mal en la humanidad y que urge encontrar otro remedio.

En los siguientes años, Waugh publica sin descanso: la novela *A Handful of Dust*[494] de 1934, que estructura el relato también alrededor de los contrastes entre el mundo civilizado y el primitivo, tratados de forma que comparten rasgos que llegan a confundirse, de modo que la civilización puede llegar a ser más salvaje y depredadora que la propia selva. Se vuelve a sugerir de fondo que no puede seguir siendo sostenible un mundo sin valores y asentado en un humanismo sentimental y utópico que ha fracasado en su intento de dar sentido a la existencia[495]. En 1935 ve la luz la biografía de *Edmund Campion: Jesuit and Martyr*[496] y meses después su libro de viajes *Waugh in Abyssinia*[497], inspirado en la estancia africana del escritor como reportero del *Daily Mail* para cubrir la Segunda Guerra Ítalo-etíope. De esta misma experiencia surge tres años después la desenfadada *Scoop: A Novel About Journalists*[498] de 1938, que narra la divertida historia de un aristócrata inglés enviado por error como corresponsal de guerra a un país africano ficticio. El tono desenvuelto de esta novela recupera la ligereza de sus primeras obras y

---

[492] WAUGH, E., *Remote People*. Duckworth. London, 1931.

[493] WAUGH, E., *Black Mischief.* Penguin Books. London, 2000.

[494] WAUGH, E., *A Handful of Dust.* Penguin Books. London, 1997.

[495] VILLAR FLOR, C. *Personajes y caracterización en las novelas de Evelyn Waugh*. 19 y ss.

[496] WAUGH, E., *Edmund Campion: Jesuit and Martyr.* Penguin Books. Harmondsworth, 1953.

[497] WAUGH, E., *Waugh in Abyssinia.* Penguin Books. Harmondsworth, 2000.

[498] WAUGH, E., *Scoop. A Novel About Journalists.* Penguin Books. London, 2000.

se aleja del pesimismo de las dos últimas, motivado este hecho probablemente por las ilusiones renovadas en la vida del autor.

Al convertirse al catolicismo, Waugh comprende que le será imposible volver a contraer matrimonio, pero tras conocer en 1933 a Laura Herbert, joven católica, reimpulsa su solicitud de nulidad matrimonial, que es resuelta finalmente en 1936, y se casa al año siguiente con Laura, con la que tendrá cinco hijos. Tras un viaje a México con su esposa publica *Robbery Under Law: The Mexican Object-lesson*[499], libro por encargo y de corte político que denuncia la expropiación a la que estaba siendo sometida la petrolera más importante del país por parte del presidente mexicano. En esta obra, Waugh no solo recibe una cuantiosa remuneración a cambio de una mirada objetiva del visitante extranjero, sino que aporta una visión antropológica y teológica profunda en consonancia con su recién estrenado catolicismo: "*Robbery Under Law* also confirmed Waugh's association of Catholicism with culture and tradition, and his belief that religious values should be a fundamental part of any sociey"[500].

Cuando comienza la Segunda Guerra Mundial, Waugh se alista como voluntario en el ejército en el cuerpo de los *Royals Marines* y participa en acciones armadas en África. En 1940, es trasladado a otra unidad con la que combate en Libia y Creta a principios de 1941. Un año después publica *Put Out More Flags*[501] con la que se adentra en la temática bélica, que recupera de nuevo en *Brideshead Revisited* y en *Sword of Honour*[502]. En la novela aparecen los personajes de sus tres primeras novelas alistados en el ejército, pero dejando de lado su frivolidad primera, aparecen caracterizados con rasgos de madurez más profunda, resultando la obra un mosaico de personalidades y trayectorias vitales entrelazadas bajo el efecto del conflicto.

---

[499] WAUGH, E., *Robbery Under Law: The Mexican Object-lesson.* Penguin Books. London, 2011.

[500] REEVE-RUCKER, A., *Evelyn Waugh, Graham Greene, and Catholicism:1928-1939.* Tesis doctoral. University of Birmingham, 2012. 253.

[501] WAUGH, E., *Put Out More Flags.* Penguin Books. London, 2000.

[502] BARRIGA, G., *Los personajes religiosos en la novela de Evelyn Waugh.* Tesis doctoral. Universidad Alfonso X El Sabio. 55.

En un permiso por accidente comienza su obra más célebre, *Brideshead Revisited*[503]. La publicación de la novela en mayo de 1945 supuso un éxito inmediato: *"The reception of the book on the issue of the first edition was so enthusiastic that one can almost use the word ecstatic with precision"*[504]; aunque no sin falta de críticas por parte de muchos de los entonces considerados grandes referentes de la literatura inglesa. Muchas de esas críticas alegaban motivos convencionales y prejuiciosos como haber elegido para protagonistas de una trama religiosa a personajes aristócratas en lugar de caracteres procedentes de la clase trabajadora, tan de moda en la literatura de la época; otras voces tachaban la novela de excesivamente sentimentalista; pero, sobre todo, criticaban el radical cambio de estilo de Waugh, que más de uno considero oportunista[505].

Unos meses antes de finalizar la guerra, vuelve desde su último destino en Yugoslavia a su casa de campo en *Piers Court* en la que durante un tiempo disfruta de una vida tranquila y familiar. A estas alturas ya es considerado un escritor mundialmente famoso y es invitado a participar en los actos conmemorativos del nacimiento de Francisco de Vitoria en España a los que asisten varios extranjeros católicos célebres en un intento de las autoridades españolas de legitimación ante la comunidad internacional. Viaja por Madrid, Salamanca y Vitoria y esta vivencia inspira *Scott-King's Modern Europe*[506], editado en 1947. Este mismo año, Evelyn Waugh visita Hollywood en un ofrecimiento de la Metro-Goldwyn-Mayer de adaptación de *Brideshead Revisited.* La oferta es rechazada ya que desconfía (de manera irónicamente premonitoria de lo que pasaría cincuenta años después) de la fidelidad del producto audiovisual en relación con su novela original. El viaje a California y el descubrimiento de los modernos cementerios estadounidenses inspiran la novela *The Loved One*[507], publicada en 1948, que denuncia el neopaganismo, ejemplificado con los cementerios de animales o los pastores de iglesias inexistentes y

---

[503] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.*

[504] SYKES, C., *Evelyn Waugh, A Biography*. 337.

[505] *Ibid.,* 335 y ss.

[506] WAUGH, E., *Scott-King's Modern Europe.* Chapman & Hall. London, 1947.

[507] WAUGH, E., *The Loved One. An Anglo-American Tragedy.* Penguin Books. London, 2000.

cuya única finalidad es el enriquecimiento; así como el deseo de huir de la inexorabilidad de la muerte a través de la sofisticación, la irracionalidad y el autoengaño.

La década de los cincuenta se convierte en una de las más productivas para Waugh, a sus novelas se suman los numerosos libros de viajes, una prolija colección de artículos en prensa y una hiperactiva correspondencia con amigos y personalidades públicas. En 1950 ve la luz *Helena*[508], una biografía ficticia de Santa Elena, madre del emperador Constantino. En este momento y tras siete años del fin de la guerra, Waugh toma la decisión de narrar lo que experimentó durante sus años de servicio y así, entre 1952 y 1961, ve la luz su trilogía *Sword of Honour*[509]*,* compuesta por *Men at Arms*[510], de 1952; *Officers and Gentelmen*[511], de 1955; y *Unconditional Surrender*[512], de 1961. Componen estas tres novelas una profunda introspección del protagonista, joven católico inglés de la alta sociedad inglesa, quien concluye que la ayuda al prójimo es lo único que dota de sentido a la existencia. Ha sido catalogada como la mejor obra literaria inglesa sobre la II Guerra Mundial[513]. No son estas sus únicas obras de aquellos años y en 1953 escribe *Love Among The Ruins: A Romance of the Near Future*[514], experimento distópico satírico en el que se presenta una sociedad viciada por la falta de valores y un mundo al revés. En este punto, la salud de Waugh se ve cada vez más comprometida y a unos brotes de manía persecutoria se sumaban la sordera, el reuma y lo que inspiró su última gran novela: *The Ordeal of Gilbert Pinfold*[515]*,* de 1957, que relata la enfermedad de un escritor en un viaje a Ceilán y que recrea una experiencia alucinatoria que sufrió el propio Waugh causada por su insana predilección por el alcohol. Así y con todo, reconoce en esta novela que el

---

[508] WAUGH, E., *Helena.* Penguin Books. London, 1990.

[509] WAUGH, E., *The Sword of Honour Trilogy.* Everyman's Library. London, 1994.

[510] WAUGH, E., *Men at Arms.* Penguin Books. Harmondsworth, 1979.

[511] WAUGH, E., *Officers and Gentlemen.* Penguin Books. London, 1967.

[512] WAUGH, E., *Unconditional Surrender.* Chapman & Hall. London, 1961.

[513] VILLAR FLOR, C. *Personajes y caracterización en las novelas de Evelyn Waugh*. 26.

[514] WAUGH, E., *Love Among the Ruins: A Romance of the Near Future.* Chapman & Hall. London, 1953.

[515] WAUGH, E., *The Ordeal of Gilbert Pinfold and Other Stories.* Chapman & Hall. London, 1973.

único mérito que le ha permitido superar todas sus limitaciones reside en la fortaleza obtenida del arte, del amor a su esposa, y de la fe. A esta numerosa colección de publicaciones de la década de los cincuenta cabe añadir la biografía de su amigo Ronald Knox, titulada *The Life of the Right Reverend Ronald Knox*[516]*,* de 1959*;* y *A Tourist in Africa*[517], su último libro de viajes de 1960.

Waugh vive sus últimos años entre la popularidad y la lucha interna contra algunos rasgos poco amables de su personalidad, como su carácter colérico y su afición al alcohol. La visión del ocaso de Occidente con una juventud tendente al analfabetismo y la conciencia de lo que detectaba como gérmenes del protestantismo en el seno de la Iglesia Católica producían en el autor una profunda desesperanza. En 1964 publica el primer volumen de una autobiografía inconclusa, *A Little Learning. The First Volume of an Autobiography*[518]. Esta primera parte de la narración de sus vida comprende desde su árbol genealógico hasta su crisis tras la expulsión de Oxford. Evelyn Waugh muere el domingo de Pascua de 1966, poco después de haber asistido a una misa oficiada en latín.

Además de sus catorce novelas, se publicaron dos recopilaciones de relatos, cinco libros de viajes, la primera parte de sus autobiografía y tres biografías. Su actividad periodística, su ingente correspondencia y sus diarios dan cuenta de la inmensa capacidad creativa de Waugh.

> Con este corpus literario de indudable importancia, Evelyn Waugh contribuyó a reavivar la narrativa inglesa y universal por medio de su ingenio cómico e inventiva, su singular raciocinio y artesanía literaria, su economía de expresión y su delicada visión del arte, la amistad y el amor, todo ello impregnado de un acusado sentido de la historia al presentar la sociedad británica de su tiempo[519].

Tras esta somera, pero significativa semblanza del autor y un recorrido por su obra, nos acercaremos a las cuestiones más generales del argumento de la novela *Brideshead Revisited* para una mejor comprensión del posterior análisis.

---

[516] WAUGH, E., *The Life of the Right Reverend Ronald Knox.* Chapman & Hall. Bungay, Suffolk, 1959.

[517] WAUGH, E., *A Tourist in Africa.* Chapman & Hall. London, 1960.

[518] WAUGH, E., *A Little Learning. The First Volume of an Autobiography.* Penguin Books. London, 1984.

[519] VILLAR FLOR, C. *Personajes y caracterización en las novelas de Evelyn Waugh*.

3.1.2. La novela

Como ya se ha mencionado, Evelyn Waugh escribe *Brideshead Revisited* entre 1943 y 1944 en un interludio de su servicio en el frente, en el que convalece por unas heridas causadas por un salto en paracaídas. La novela narra la vida de un grupo de personajes pertenecientes a la alta sociedad inglesa en un periodo que va desde 1923 hasta finales de la Segunda Guerra Mundial, momento en el que arranca la obra. El narrador protagonista, Charles Ryder, con treinta y nueve años está al frente de una compañía del Ejército Inglés que es desplazada para realizar unas maniobras a la mansión Brideshead, donde ya había estado muchos años antes. Este hecho evoca en él recuerdos de juventud que conforman el cuerpo de la novela.

Durante su primer curso en Oxford, Charles, que perdió siendo muy niño a su madre y fue educado en la disciplina anglicana, conoce a Sebastian Flyte, un hermoso e inocente joven aristócrata, despreocupado, refinado y católico. En él, nuestro protagonista, artista de gran sensibilidad, encuentra la esencia de la belleza. Inmediatamente se vuelven inseparables y en las vacaciones de verano Charles es invitado a Brideshead, propiedad de los Flyte. La mansión es en sí misma una obra de arte, construida varias generaciones atrás con las piedras del castillo original. Ejemplo proverbial de la casa de campo inglesa, sus muros rezuman exquisitez, lujo y buen gusto. Sebastian no quiere que Charles conozca a su familia, ya que sabe que esto los alejará. Sebastian es el tercero de los cuatro hermanos que han permanecido junto a su madre tras el abandono del padre, lord Marchmain. El traslado de este a Venecia con su amante supuso un escándalo del que la familia no se ha recuperado. La madre, Lady Marchmain no le ha concedido el divorcio y este se ha convertido en un pseudoexiliado con el que ninguna familia respetable quiere tener nada que ver. Solo lo visita Sebastian en su palacio veneciano, al que acude con Charles.

A partir de aquí, una serie de acontecimientos rompen la idílica relación: Sebastian es sancionado en Oxford a causa de un accidente de tráfico provocado bajo los efectos del alcohol. Poco después, tanto Charles como Sebastian abandonan la universidad por separado. El joven Flyte recorre con un tutor asignado por su madre el norte de África y Oriente Medio. Charles viaja a París a estudiar pintura y tras unos meses, durante las vacaciones de Navidad, invitado de nuevo a Brideshead, descubre que Sebastian se ha

convertido en un alcohólico autodestructivo. Lady Marchmain expulsa de la casa a Charles tras descubrir que no es de gran ayuda para su hijo.

Tiempo más tarde, cuando Charles regresa de su formación parisina a Londres, la familia le pide que viaje a Fez para informar a Sebastian de la inminente muerte de su madre. Encuentra a su amigo muy enfermo y compartiendo casa con un soldado alemán al que cuida y protege. Sebastian es incapaz de viajar a Inglaterra. Será la última vez que lo vea. En este tiempo Julia, la hermana mayor de Sebastian, se ha casado con un canadiense divorciado, hecho que produce una profunda tristeza a su madre, católica a ultranza y ya gravemente enferma.

La narración da un salto de diez años y encontramos a nuestro protagonista, pintor ya consagrado, de regreso de un viaje de casi dos años por Centroamérica en el que buscaba inspiración para su obra. En Nueva York lo espera su esposa y en la travesía de regreso a Inglaterra, se reencuentra con Julia que se ha separado de su esposo. Durante una tormenta, intiman y deciden divorciarse de sus respectivas parejas una vez que lleguen a Londres. Se trasladan a vivir juntos a Brideshead a donde llega Lord Marchmain a pasar sus últimos meses de vida, y justo antes de su muerte acepta recibir la Extrema Unción. Julia se arrepiente de su pecado y renuncia a seguir viviendo con Charles o a casarse con él. La última escena, nos muestra al protagonista de nuevo en el presente, en plena guerra, paseando por los pasillos de la mansión y visitando la capilla de Brideshead que había sido reabierta para los soldados. Al salir de la capilla descubrimos que el propio Charles se había convertido al catolicismo. Podría determinase que los temas principales de la novela son la acción de la gracia, como señala el propio autor en el prólogo; "*the operation of divine grace on a group of diverse but closely connected characters*"[520], junto a la búsqueda del amor que se concreta finalmente en la búsqueda del sentido último de la existencia.

Brideshead Revisited puede ser considerada la obra cumbre del proceso creativo de Waugh mediante la que nos conduce de las sátiras costumbristas de sus primeras obras, al descubrimiento íntimo del personaje principal y a la madurez plena de su estilo narrativo, con un narrador protagonista y un abandono del estilo telegráfico que da paso

[520] WAUGH, E., Brideshead Revisited. 7.

al uso exuberante del lenguaje, a la delicadísima utilización de la metáfora y a evocadoras y deliciosas descripciones. Waugh pretende sugerir que la riqueza o la belleza de juventud no son capaces de sustituir el estado de gracia que buscan finalmente el pecador arrepentido Lord Marchmain y los dos hermanos más alejados de la fe, Julia y Sebastian. Esta gracia irrenunciable aparece también simbolizada en la conversión de Charles, y el efecto de esta gracia, más allá de los protagonistas, como luz para los hombres en medio de la oscuridad demoledora de la guerra, es representada por la reapertura de la capilla del palacio en las últimas páginas de la obra.

Se puede considerar esta forma de tratar la religión en la novela inglesa del siglo XX una práctica no muy habitual, pues si bien no es el único ni el primero que presenta personajes católicos, sí es poco frecuente que la fe católica se convierta en parte principal de la trama. Encontramos claras excepciones como la de G. K. Chesterton, con *The Ball and the Cross,* 1910 y *The Return of Don Quixote,* 1927; así como la de los hermanos Benson, treinta años antes. No muchos mostraron la religión más que como matiz referencial de fondo, o como rasgo de la caracterización de algún personaje, o como objeto de burla y ataque. Es así como la presencia implícita y explicita de respeto hacia la religión católica convierte en una rareza la novela *Brideshead Revisited* y a su autor. Incluso Graham Greene en *The Power and the Glory,* de 1940, no se alejó en exceso de la convención asumida por la narrativa inglesa de no representar temas incómodamente religiosos pues su trama se sitúa en un lugar lejano y está protagonizada por un sacerdote[521].

> But Evelyn was doing something which seemed in England to have gone out of fashion for ever; he was making religion the central point of a story about contemporary English life, and approaching his theme with respect and awe. If Evelyn had been a French writer, he could have written a French equivalent of *Brideshead Revisited* within a living tradition. As an English novelist he was exploring neglected territory, and if he sometimes went astray in his handling of his main theme, it was, I feel sure, chiefly for that reason[522].

La publicación en 1945 de la novela hizo correr ríos de tinta, y no solo por la osadía del autor al atentar contra la corrección de la tradición literaria inglesa en temática religiosa,

---

[521] SYKES, C., *Evelyn Waugh, A Biography*. 338.

[522] *Ibid.,* 338.

sino porque tanto los críticos, como la mayoría de los lectores de Waugh pertenecientes a los círculos sociales descritos se afanaban en discernir de manera frenética el "quién es quién" de la novela que no ocultaba en ningún momento las pinceladas autobiográficas. Mucho se especuló sobre la verdadera identidad de Sebastian o de Anthony Blanche, incluso el propio Waugh se avino al juego de los reconocimientos y las consiguientes retractaciones. Pero, independientemente de los modelos reales que pudieran haber inspirado al autor en los retratos de personajes y que tan lejanos en el tiempo y en el espacio resultan a los lectores actuales de este estudio, es de justicia reconocer que la caracterización de los individuos ficcionales que pueblan el mundo posible de Brideshead componen un riquísimo elenco de mundos de personaje, con sus respectivos submundos articulatorios y de experiencia, que habilitarán un nutricio y provechoso análisis.

Hasta este punto, hemos recorrido las lindes de la circunstancia de la obra: desde el contexto literario de la época en la que Waugh desarrolló su carrera como literato, hasta los hitos vitales que marcan de manera significativa su producción artística en el momento histórico en el que se desenvuelve. Desde el lugar que ocupa el relato en la novelística wauviana, hasta la acogida de la crítica en el momento de la publicación. Desde las líneas argumentales planteadas en la novela, hasta la posible estilización ficcional de diversos personajes reales del Londres de la primera mitad del siglo XX. Todo ello nos ha preparado para el análisis profundo de la obra y es ahora cuando procede sumergirnos de lleno en sus páginas.

3.2 Análisis semántico

En esta fase nos centraremos en la enumeración de las proposiciones de sentido lógico articuladoras de la estructura de conjunto referencial, en el ámbito de la extensión, y de la estructura macrosintáctica de base, en el ámbito de la intensión. Según dichas estructuras, el lector constituye el modelo de mundo a través del que reconstruye el referente. Las proposiciones de valor lógico serán enunciadas mediante macrooperaciones de reducción de la información con valor de existencia para los seres y de verdad para los estados, procesos y acciones.

En la representación lingüística del mundo, junto a las proposiciones que configuran la estructura de conjunto referencial y para enmarcarlas, situaremos el componente, también

del ámbito extensional, denominado modelo de mundo y que consiste en el conjunto de instrucciones que utiliza el autor para establecer dicha estructura. Es el modelo de mundo el que proyecta la estructura de conjunto referencial y la rige, pues según sea este modelo, tomado de la realidad efectiva o creado según la intencionalidad del autor con respecto a la obra literaria en producción, así serán considerados los elementos, relaciones y estructura inherente del componente semántico extensional descrito.

Los elementos ficcionales (seres, acciones, procesos, estados, e ideas) que aparecen en la novela *Brideshead Revisited* hacen que debamos clasificar el mundo posible ficcional según el tipo II de modelo de mundo de los propuestos en los epígrafes 2.3.1. y 2.3.4. de esta tesis, esto es, en el modelo de lo ficcional verosímil. A él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, pero se construyen de acuerdo con estas. Las estructuras de conjunto referencial que se obtienen como resultado no forman parte del mundo real objetivo, pero podrían, pues cumplen las leyes de constitución semántica de este. Los textos que se adscriben a este tipo II de modelo de mundo son los pertenecientes a la ficción realista, como es el caso de la obra que nos ocupa.

En cuanto al análisis de la estructura de conjunto referencial, y concretando el primer criterio enunciado en 2.3.4., encontramos en ella tantos mundos como personajes forman parte de ella, constituidos por todos los seres en ellos valorados como existentes y por todos los estados, procesos, acciones e ideas valorados en dichos mundos como verdaderos. Así en *Brideshead Revisited* encontramos tantos mundos de personaje como individuos pueblan el mundo posible generado por Evelyn Waugh: el mundo de personaje de Charles Ryder, el mundo de personaje de Sebastian Flyte, el mundo de personaje de Julia Flyte, el mundo de personaje de Anthony Blanche, el mundo de personaje de Cordelia Flyte, el de Lady Marchmain, el de Bridey, el mundo de Lord Marchmain, el mundo de Boy Mulcaster, el mundo de Rex Mottram, el mundo de Celia Ryder, el de Edward Ryder, el de Sammy Samgrass, el mundo de personaje de Cara y el de Nanny Hawkins. Aunque de mucha menor relevancia, cabe incluir los mundos de personaje de Kurt, de Jasper y el de Mrs. Muspratt. Dejamos para el final el mundo de personaje de Hooper por su especial configuración y por lo que representa en la obra.

Es importante señalar en este punto que el mundo del narrador, analizado mediante dichos criterios planteados en la teoría de los mundos posibles de Tomás Albaladejo y utilizado

posteriormente por varios de sus discípulos, coincide en nuestro análisis plenamente con el mundo de personaje del protagonista Charles Ryder en los dos momentos narrativos de la novela: en el presente narrativo desde el que se proyecta la historia, con un Charles Ryder maduro, desplazado con su destacamento a Brideshead Castle en plena guerra, y el que toma la palabra en la analepsis que conforma la mayor parte del relato. Nos encontramos ante un narrador yo-protagonista, según la clasificación de Friedman[523], situación en la que el protagonista narra y abandona algunos canales de información, a la vez que disminuye el conjunto de puntos de vista.

Es fundamental tener en cuenta que, dado que el autor en la operación del mecanismo transformativo ordenador desalinea cronológica y causalmente los elementos de la fábula de tal forma que en su representación textual en el sujeto adquieren esteticidad y aumentan en determinados usos y mediante determinadas técnicas la tensión comunicada al lector, en el caso de que la figura del narrador sea un yo-protagonista, la presencia del autor en el discurso es nula[524]. Profundizaremos en este aspecto y en las implicaciones que este suscita en la relación especial entre fábula y sujeto, entre estructura macrosintáctica de base y estructura macrosintáctica de transformación, en el momento del análisis en que estudiemos el eje sintáctico y la especial reorganización que sufren las proposiciones de sentido de valor lógico que configuran la estructura de conjunto referencial.

3.2.1 Mundo de Charles Ryder: M1

Submundo real efectivo: Su constitución es la siguiente serie ordenada de elementos semánticos: 1, existe Charles Ryder; 2, existe Hooper; 3, existe Jasper; 4, existe Sebastian; 5, existe Anthony Blanche; 6, existe Julia Flyte; 7, existe Nanny; 8, existe Boy Mulcaster; 9, existe Edwar Ryder; 10, existe Lady Marchmain; 11, existe Cordelia Flyte; 12, existe Bridey; 13, existe Lord Marchmain; 14, existe Cara; 15, existe Samgrass; 16, existe Rex Mottram; 17, existe Kurt; 18, existe Celia Ryder; 19, existe Mrs. Muspratt; 20, existe el padre Mackay. 21, es verdadero que Charles es un estudiante de Oxford; 22, es verdadero que Charles conoce a Sebastian durante su segundo trimestre en Oxford; 23, es verdadero

---

[523] FRIEDMAN, N., "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept". *Publications of the Modern language Association of America, 70. I.* 1160-1184.

[524] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 145 y ss.

que Charles conoce a Anthony en Oxford; 24, es verdadero que Charles recibe buenos consejos de su primo Jasper; 25, es verdadero que Charles acompaña a Sebastian a Brideshead durante una excursión; 26, es verdadero que Charles conoce a Nanny; 27, es verdadero que Charles termina el curso y vuelve a su casa en Londres; 28, es falso que Edward Ryder le da dinero para las vacaciones; 29, es verdadero que Charles viaja a Brideshead para cuidar de Sebastian; 30, es verdadero que Charles conoce a Julia Flyte; 31, es verdadero que Charles bebe mucho con Sebastian durante las vacaciones; 32, es verdadero que Charles conoce a Bridey; 33, es verdadero que Charles conoce a Cordelia; 34, es verdadero que Charles viaja con Sebastian a Venecia; 35, es verdadero que Charles conoce a Lord Marchmain; 36, es verdadero que Charles conoce a Cara; 37, es verdadero que Charles vuelve a Oxford en el nuevo curso; 38, es verdadero que Charles echa de menos a Anthony Blanche; 39, es verdadero que Charles solo frecuenta a Sebastian; 40, es verdadero que Charles conoce a Lady Marchmain; 41, es verdadero que Charles conoce a Rex Mottram; 42, es verdadero que Charles acude a Londres a una fiesta ofrecida por Julia con Sebastian y Boy Mulcaster; 43, es verdadero que Charles, Sebastian y Boy son detenidos por circular en estado de embriaguez; 44, es verdadero que Charles en la vista se declara culpable y paga una multa; 45, es verdadero que Charles vuelve a Oxford con una amonestación; 46, es verdadero que Charles pasa la Navidad en Brideshead; 47, es falso que Charles bebe más que Sebastian; 48, es verdadero que Charles vuelve un trimestre más a la universidad; 49, es verdadero que Charles pasa la Pascua en Brideshead; 50, es verdadero que Charles se distancia de Sebastian; 51, es verdadero que Charles escucha los relatos de *Father Brown*; 52; es verdadero que Charles reserva unas habitaciones para el siguiente curso con Sebastian, 53, es verdadero que Charles ayuda a Bridey a recoger las cosas de la habitación de Sebastian; 54, es verdadero que Charles deja Oxford al final del trimestre para siempre; 55; es verdadero que Charles se va a estudiar pintura a París; 56, es verdadero que Charles recibe una carta de Lady Marchmain; 57, es verdadero que Charles es invitado a pasar Navidad en Brideshead; 58, es falso que Charles va de cacería; 59, es verdadero que Charles pinta la terraza de Brideshead; 60, es verdadero que Charles da dinero a Sebastian para bebida; 61, es verdadero que Charles es expulsado de Brideshead; 62, es verdadero que Charles regresa a París; 63, es verdadero que Charles recibe una visita de Rex, 64, es verdadero que Charles regresa a Londres en la primavera de 1926 durante la huelga general; 65, es verdadero que Charles se reencuentra con Anthony; 66, es verdadero que Charles entrega

víveres en los barrios pobres de Londres; 67, es verdadero que Charles recibe una llamada de Julia; 68, es verdadero que Charles viaja a Fez a buscar a Sebastian; 69, es verdadero que Charles encuentra a Sebastian en el hospital muy grave; 70, es falso que Charles trae de vuelta a Londres a Sebastian para despedirse de su madre moribunda; 71, es verdadero que Charles conoce Kurt; 72, es verdadero que Charles deja solventada la situación de la asignación de Sebastian; 73, es verdadero que Charles recibe el encargo de Bridey de pintar Marchmain House en Londres, antes de ser demolida; 74, es verdadero que Charles se consagra como pintor gracias a esos cuadros; 75, es verdadero que Charles viaja durante dos años por América Central: 76, es verdadero que Charles regresa a Nueva York con una colección de pinturas de ruinas arquitectónicas; 77 es verdadero que Charles está casado con Celia Mulcaster; 78, es verdadero que Charles tiene dos hijos; 79, es verdadero que Charles inaugura una exposición en Londres; 80, es verdadero que Charles se reencuentra con Anthony; 81, es verdadero que Charles regresa con su esposa a Londres en un trasatlántico; 82, es verdadero que Charles se reencuentra en la travesía con Julia; 83, es falso que Charles ama a su esposa; 84, es verdadero que una terrible tormenta sacude el barco; 85, es verdadero que Charles intima con Julia; 86, es verdadero que Charles ama a Julia; 87, es verdadero que Charles se separa de su esposa; 88, es verdadero que Charles vive con Julia; 89, es verdadero que Charles regresa a Brideshead; 90, es verdadero que Charles se divorcia; 91, es verdadero que Charles asiste a la agonía de Lord Marchmain; 92, es falso que Charles se casa con Julia; 93, es verdadero que Charles se alista al ejercito; 94, es verdadero que Charles regresa a la casa convertida en cuartel; 95, es verdadero que Charles visita a Nanny.

Submundo ético. Su constitución es la siguiente: 1, es verdadero que Charles deja de lado a sus primeros amigos de Oxford cuando conoce a Sebastian; 2, es verdadero que Charles imita la vida disoluta de sus nuevos amigos estetas; 3, es verdadero que Charles bebe demasiado; 4, es verdadero que Charles es egoísta; 5, es verdadero que Charles es sincero; 6, es verdadero que Charles es voluntarioso cuando la situación lo requiere, 7, es verdadero que Charles es un gran amigo de Sebastian; 8, es verdadero que Charles gasta más dinero del que se puede permitir; 9, es falso que Charles respeta a su padre; 10, es falso que Charles asiste a clase; 11, es falso que Charles se siente culpable por la reprimenda de Jasper; 12, es falso que Charles sepa ayudar a Sebastian; 13, es verdadero que Charles encuentra opresiva la influencia de Lady Marchmain sobre Sebastian, 14, es verdadero que Charles miente a Lady Marchmain; 15, es verdadero que Charles en París

lleva un estilo de vida licencioso; 16, es verdadero que Charles tiene convicciones patrióticas; 17, es verdadero que Charles ayuda a regularizar la situación económica de Sebastian en Fez; 18, es falso que Charles se preocupa por su esposa y por sus hijos; 19, es verdadero que Charles es adúltero; 20, es falso que Charles se siente culpable por serlo; 21, es falso que Charles respeta a Bridey; 22, es verdadero que Charles es ambicioso respecto a Brideshead; 23, es verdadero que Charles es flemático; 24, es verdadero que Charles respeta las convenciones sociales; 25, es verdadero que Charles acepta la decisión de Julia; 26, es falso que Charles confía en el Ejercito; 27, es verdadero que Charles reniega del mundo moderno; 28, es verdadero que Charles recupera la esperanza.

Recordemos que el submundo ético está constituido por las proposiciones de sentido que configuran las acciones más o menos prudentes del personaje[525]. Dichas acciones se orientan a un fin que perfecciona o degrada a tal personaje. Algunas de estas proposiciones se infieren de sus actos, otras de sus parlamentos, o de lo que sobre ellos dicen otros personajes. No se ha seguido para delimitar dichas proposiciones solamente el criterio de las virtudes clásicas, sino también de todas aquellas acciones e interacciones que puedan comunicarnos rasgos significativos de su actitud ética de experiencia y que responden a macrooperaciones de reducción de la información[526].

Submundo estético. Su constitución es la siguiente: 1, es verdadero que Charles Ryder es una artista; 2, es verdadero que Charles Ryder admira de una forma especial la belleza; 3, es verdadero que Charles Ryder visita por primera vez Brideshead en un día claro de junio, con las cunetas rebosantes de reinas de los prados y el aire cargado de todos los perfumes del verano[527]; 4, es verdadero que Oxford es una ciudad de acuatinta y de

---

[525] Cfr. en esta tesis: 2.4.1. Modelo de análisis: eje semántico.

[526] VAN DIJK, T. A., *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Traducción J. Domingo Moyano. Cátedra. Madrid, 1995. 213 y ss.

[527] Algunas expresiones del submundo estético, de este y del resto de los mundos de personaje, están tomadas de manera más o menos literal del texto de WAUGH, E., *Retorno a Brideshead.* Traducción de Caroline Philipps. Tusquets. Barcelona, 2010. 33 y ss. (En adelante será citada como WAUGH, E., *Retorno a Brideshead,* seguida del número de página referenciado). No aparecen entrecomilladas ni referenciadas todas y cada una de las alusiones al texto, ya que muchas de ellas aparecen refundidas, condensadas o parafraseadas. Por tratarse del análisis semántico, que utiliza macrooperaciones de reducción para llegar a los elementos que conforman la estructura de conjunto referencial y de la estructura de sentido a partir de la microestructura, conservamos para la enumeración de dichos elementos semánticos el español por criterio de homogeneidad con el resto del análisis. Valga también la referencia como tributo a la impecable labor como traductora de Caroline Philipps.

nieblas otoñales, de primaveras grises y de esplendorosos días de verano con los castaños en flor; 5, es verdadero que en Oxford repican las campanas sobre los gabletes; 6, es verdadero que en Oxford las cúpulas exhalan la suave atmósfera de siglos de juventud cuya quietud claustral presta resonancia a la risa; 7, es verdadero que Oxford celebra las regatas turbada por cientos de chicas intrusas cuyos ecos retumban por todos los rincones; 8, es verdadero que Charles Ryder toma vino blanco y fresas con Sebastian bajo un grupo de olmos; 9, es verdadero que Charles Ryder tumbado en la hierba fuma envuelto por la dulce fragancia del tabaco, mezclada con los aromas del verano mientras el humo azulado asciende hacia las sombras verdiazules del follaje; 10, es verdadero que la habitación de Charles Ryder en Oxford se llena de la fragancia de los alhelíes que crecen bajo las ventanas; 11, es verdadero que Charles Ryder descubre en el muro la puerta baja escondida que lleva al jardín secreto y encantado que para él era la amistad de Sebastian; 12, es verdadero que Charles Ryder encuentra a Sebastian fascinante, de una belleza epicena que canta al amor durante la juventud y languidece con el paso del tiempo; 13, es verdadero que Brideshead aparece ante ellos al girar en una curva del camino, ante la entrada de un valle, a sus pies a menos de un kilómetro de distancia, con sus cupulas y columnas brillantes, grises y doradas a través del boscaje; 14, es verdadero que la capilla de Brideshead es un monumento al modernismo; 15, es verdadero que la capilla de Brideshead tiene las paredes cubiertas de intrincados dibujos de colores brillantes, ángeles con túnicas, rosas trepadoras, prados floridos, corderos saltarines y santos con armaduras; 16, es verdadero que en la capilla de Brideshead hay un tríptico de roble claro tallado y la lámpara del sagrario es de bronce batido con una pátina de piel picada de viruelas; 17, es falso que Charles Ryder es exquisito; 18, es verdadero que Charles Ryder es un tipo eterno, sólido, decidido y observador, y debajo de todo esto, apasionado, porque es un auténtico artista; 19, es verdadero que Charles Ryder cena con Sebastian en Brideshead en un salón octogonal con paredes adornadas de guirnaldas y con la cúpula decorada con escenas pastorales de figuras pompeyanas, junto a muebles de caoba y bronce dorado, candelabro colgante, alfombras y espejos; 20, es verdadero que Charles Ryder charla todas las noches del primer verano en Brideshead con Sebastian en la biblioteca, a través de cuyas ventanas abiertas se ven las estrellas y la noche perfumada, el paisaje índigo y plata del valle iluminado por la luz de la luna y se oye el rumor del agua que cae en la fuente; 21, es verdadero que Charles Ryder cree estar muy cerca del Paraíso durante los lánguidos días del verano de su juventud, única y quintaesenciada, que pasa en

Brideshead; 22, es verdadero que Charles Ryder recuerda a Sebastian vagando por aquel palacio encantado, por los senderos del huerto bordeados de boj a la búsqueda de fresas alpinas e higos calientes; en los invernaderos, de un perfume a otro para cortar un racimo de uvas moscatel o elegir una orquídea para el ojal; 23, es verdadero que Charles Ryder recibe una educación estética viviendo entre las paredes de Brideshead; vagando de la biblioteca de estilo Soane al salón chino, deslumbrante con las pagodas doradas y los adornos Chippendale en relieve; desde el saloncito pompeyano a la sala de paredes cubiertas de tapices de más de doscientos cincuenta años; 24, es verdadero que la terraza es la culminación del proyecto de la casa, erguida por encima de los lagos, sobre baluartes de piedra, rodeada por los dos brazos de la columnata, sobre las alamedas que se pierden en las colinas; 25, es verdadero que la fuente, descubierta por un antepasado de Sebastian, comprada, transportada y reedificada, se yergue en el centro, dominando el espléndido panorama; 26, es verdadero que la fuente es ovalada con una isla de rocas esculpidas en el centro, sobre las que crece una pétrea vegetación tropical junto a helechos con multitud de falsos manantiales adornados con camellos, jirafas y un exuberante león; 27, es verdadero que Charles Ryder ama la arquitectura medieval, pero se convierte al barroco bajo la cúpula y los techos artesonados, paseando bajo los frontones a la sombra de las columnas y durante largas horas ante la fuente; 28, es verdadero que Charles Ryder comienza a pintar el despacho que da a la columnata; 29, es verdadero que Charles Ryder aprende la técnica del óleo mientras trabaja; 30, es verdadero que Charles Ryder no encuentra artísticamente admirable la capilla; 31, es verdadero que Charles Ryder contempla durante el viaje a Venecia los cambios de paisaje: la travesía por mar hasta Dunkerque, mirando cómo el amanecer se extiende sobre las dunas; en tren hasta París, paseando entre las tiendas; en tren a Lyon y desde ahí en el tren del sur, en un compartimento lleno de gente humilde, comienzan los bosques de pinos y las montañas lejanas, llanuras, viñedos, olivares y Milán, donde empieza a oler a ajo en la atmósfera cálida; y al fin, Venecia; 32, es verdadero que Charles Ryder contempla desde la ventana el espectáculo incomparable de Venecia; 33, es verdadero que Charles Ryder conserva de Venecia un recuerdo confuso del sol ardiente sobre la arena y de frescos interiores, de agua por todas partes reflejada en una mancha de luz sobre los techos pintados, de melón y *prosciutto* en el balcón al fresco de la madrugada, de pan y queso calientes y cócteles de champán; 34, es verdadero que Charles Ryder ve el arte moderno como una inmensa tontería; 35, es verdadero que Charles Ryder compara el cuarto de baño de su habitación

en Brideshead con las salitas uniformes de cromados y espejos brillantes que en el mundo moderno son consideradas como lujo; 36, es verdadero que Charles Ryder abandona Brideshead con la sensación de que la pequeña puerta de la pared que encontró en Oxford se ha cerrado y que si la vuelve a abrir no encontrará ningún jardín encantado; 37, es verdadero que Charles Ryder sale a la superficie, a la luz del día normal, tras un largo cautiverio en los palacios de coral sin sol y las ondulantes selvas del fondo del océano; 38, es verdadero que Charles Ryder deja atrás la juventud, el amor romántico, lo mágico de todas esas cosas, el pequeño gabinete y la varita mágica de ébano; 39, es verdadero que Charles Ryder ha dejado atrás la ilusión y vivirá en el mundo de tres dimensiones con la ayuda de sus cinco sentidos; 40, es verdadero que Charles Ryder lleva a Rex Mottram a cenar en París a Pillard: sopa de *oseille*; un lenguado cocinado muy simplemente en vino blanco, un *caneton à la presse*, *caviar aux blinis* y un suflé de limón; en cuanto al vino: una botella de Montrachet de 1906 y otra de Clos de Bèze de 1904; 41, es verdadero que Charles Ryder disfruta del borgoña, como un recordatorio de que el mundo es un lugar más antiguo y mejor de lo que Rex sabe, de que la humanidad, en su larga pasión, ha aprendido una sabiduría distinta de la suya; 42, es verdadero que Marruecos, entre viñedos, campamentos militares, las nuevas urbanizaciones y los carteles publicitarios que anuncian productos de Francia, parece muy burgués a Charles; 43; es verdadero que Charles Ryder durante la noche, encuentra en la ciudad vieja de Fez la esencia del país: paredes que se alzan sin ventanas a ambos lados de las callejuelas con pavimento cubierto de polvo, las figuras humanas con babuchas, el aire perfumado de clavo, incienso y humo de leña; 44, es verdadero que Charles Ryder pinta Marchmain House, una de las casas más hermosas que conoce, antes de ser derruida para construir apartamentos; 45, es verdadero que Charles Ryder dibuja el bosquejo, se aleja como un buceador a punto de zambullirse en el agua y una vez sumergido, se siente vigoroso y estimulado, pinta, no de una manera lenta y reflexiva, sino deprisa: todo le sale bien, el lienzo empieza a cobrar vida, la intrincada multiplicidad de luz y color se convierten en un todo, encuentra el color exacto para cada lugar en la paleta y cada pincelada parece haber estado allí desde siempre; 46, es verdadero que Charles Ryder se convierte en un pintor arquitectónico; 47, es verdadero que Charles Ryder ama los edificios que envejecen en silencio con el paso de los siglos, que captan lo mejor de cada generación, dando tiempo a que el orgullo del artista y la vulgaridad del filisteo queden suavizados; 48, es verdadero que Charles Ryder es llamado de todas partes para retratar las casas que pronto serán demolidas, su éxito es

un síntoma de decadencia; 49, es verdadero que Charles Ryder viaja en busca de inspiración a México y a América Central, entre palacios en ruinas y claustros ahogados por la maleza, iglesias abandonadas cuyas cúpulas habitan los murciélagos y donde solo se mueven las hormigas; 50, es verdadero que Charles Ryder lee la correspondencia mientras se balancea en la hamaca bajo la mosquitera; o flotando río abajo mientras el agua oscura discurre a su paso a la sombra verde de los inmensos árboles, con los monos chillando bajo la luz del sol, muy arriba; 51, es verdadero que Charles Ryder considera el arrebato de Julia similar a la escena de una obra de teatro, y compara el remordimiento de esta con el cuadro *El despertar de la conciencia*, de Hunt; 52, es verdadero que Charles Ryder no reconoce Brideshead cuando vuelve durante la guerra: un camino para carros, invadido por la hierba y ahora convertido en un cenagal; a cada lado del camino se extiende el desorden de planchas de hierro del que surgen los traqueteos y voces, los silbidos y berridos, la algarabía zoológica del batallón que inicia un nuevo día; 53, es verdadero que Charles Ryder encuentra la casa destrozada: la habitación con las paredes pintadas por él, arruinada; la chimenea, derruida; la balaustrada, arrasada por un camión de tres toneladas; la fuente, alambrada para que los jovenes oficiales no jueguen en ella, sucia, llena de colillas y restos de bocadillos; letrinas detrás de la terraza; los muebles amontonados en varias habitaciones; la capilla, sin embargo reabierta e intacta; 54, es verdadero que Charles Ryder medita sobre la casa nueva que construyeron en Brideshead con las viejas piedras del castillo, en cómo fue enriquecida y cuidada por la familia -los arquitectos- generación tras generación; 55, es verdadero que Charles Ryder piensa en cómo la gran plantación de árboles creció hasta alcanzar la madurez, hasta que con una helada repentina llegó la era de Hooper. *Quomodo sedet sola civitas*. Vanidad de vanidades, todo es vanidad.

Como se indicó en la exposición del análisis semántico en 2.4.1.[528], el submundo estético está configurado por los elementos semánticos enunciados en las proposiciones de valor lógico que refieren a la actitud estética de experiencia de cada uno de los personajes y que responden a macrooperaciones de reducción de la información. Dicha actitud estética, en cuanto a la percepción de la belleza, viene informada por las acciones de las personas ficcionales, por las interacciones con otros personajes y con el mundo que los rodea, así

[528] Cfr. en esta tesis: 2.4.1. Modelo de análisis: eje semántico.

como por sus propios parlamentos o por las palabras de otros personajes. Pero en primera instancia, la actitud estética viene informada por el narrador, concretada en la expresión lineal del texto literario predominantemente mediante descripciones. Tales proposiciones refieren seres, estados, procesos e ideas en su calidad de percibidos como más o menos bellos por el personaje y a través de las cuales el submundo estético de dicho personaje queda descrito.

Submundo religioso. Tiene la siguiente constitución: 1, es verdadero que Charles es agnóstico; 2, es verdadero que Charles no tiene ninguna religión, 3, es verdadero que Charles es llevado de niño una vez a la semana a la iglesia; 4, es verdadero que Charles asiste a los oficios en el colegio; 5, es verdadero que los profesores de religión de Charles le dicen que los textos bíblicos no merecen mucho crédito; 6, es falso que a Charles se le alienta a rezar; 7, es falso que el padre de Charles va a la iglesia, salvo para celebraciones familiares; 8, es verdadero que la madre de Charles es devota; 9, es verdadero que la madre de Charles cree que ha de abandonar a su familia para ayudar como voluntaria durante la guerra; 10, es falso que Charles comprende por qué su madre los abandona para marcharse con una ambulancia a Serbia y terminar pereciendo por agotamiento en la nieve de Bosnia; 11, es verdadero que Charles reconoce años más tarde la misma actitud de su madre en sí mismo; 12, es verdadero que Charles admite ideas años después, que en 1923 no se molesta en examinar; 13 es verdadero que Charles acepta con el paso del tiempo lo sobrenatural como real; 14, es verdadero que Charles encuentra un enigma la fe de Sebastian; 15, es verdadero que Charles se arrodilla por cortesía al entrar en la capilla de Brideshead; 16, es falso que Charles entiende por qué es difícil ser católico para Sebastian; 17, es falso que Charles encuentra más virtuoso a Sebastian que a él mismo; 18, es verdadero que Charles opina que a Sebastian le hacen creer un montón de tonterías; 19, es falso que Charles entiende cómo Sebastian se toma en serio la Navidad: los tres magos, la estrella, el buey y el asno; 20, es verdadero que Charles opina que rezar es arrodillarse delante de una estatua y decir unas palabras con pretensiones peregrinas; 21, es verdadero que Charles cree que los católicos son como las demás personas; 22, es falso que Charles hable de forma espontánea de religión; 23, es verdadero que Charles cree que los curas católicos son espías; 24, es verdadero que Charles opina que Sebastian tendría la posibilidad de ser un hombre feliz y sano si no fuera por la religión; 25, es falso que Charles entiende por qué los Flyte mezclan a Dios en todo; 26, es falso que si Charles quisiera hacerse católico recurriría a Bridey; 27, es verdadero que Charles piensa que la

culpa es un precondicionamiento de la infancia basado en todas las tonterías que enseñan a los católicos desde la cuna y que pueden explicar los psicólogos; 28, es verdadero que Charles se divorcia de Celia para casarse con Julia; 29, es verdadero que Charles quiere que dejen morir en paz a Lord Marchmain, sin que reciba la Unción de enfermos; 30, es verdadero que Charles considera un disparate y una hipocresía que la Iglesia pretenda que alguien tan claramente alejado de la religión se arrepienta; 31, es falso que Charles entiende el valor de los sacramentos; 32, es verdadero que Charles empieza a tener dudas; 33, es verdadero que Charles se ha sentido refrenado en muchas ocasiones, como un caballo que, a galope tendido, se niega a salvar un obstáculo y retrocede asustado, a pesar de las espuelas[529]; 34, es verdadero que Charles se siente como un cazador refugiado en su cabaña caliente, mientras fuera se oye el rugido de la ventisca y la nieve, que se amontona contra la puerta y hace estallar en mil pedazos el pequeño refugio; 35, es verdadero que Charles anhela una señal de arrepentimiento de Lord Marchmain; 36, es verdadero que Charles reza pidiendo el perdón de los pecados de Lord Marchmain; 37, es verdadero que Charles descubre que la señal de la cruz no es tan insignificante; 38, es verdadero que Charles piensa que la vanidad no es la última palabra de su historia, ni siquiera durante los últimos diez años; 39, es verdadero que Charles considera que la construcción de la casa y su ruina, incluso la tragedia de la familia, han dado paso a una nueva esperanza; 40, es verdadero que Charles encuentra la luz encendida ante el sagrario en la capilla de Brideshead reabierta para los soldados; 41, es verdadero que Charles reza una oración recién aprendida.

Conviene recordar que, como fue expuesto en la propuesta del modelo de análisis semántico en 2.4.1.[530], el submundo religioso atiende a los elementos de sentido que se dan en la extensión de la obra ficcional y que responden a la actitud religiosa de experiencia de cada uno de los personajes de acuerdo con sus creencias, ceremonias de oración y sacrificio con las que vehiculan su relación con Dios, o la ausencia de ellas. El submundo religioso de cada uno de los personajes constituye un segmento de la estructura

---

[529] Los elementos 33 y 34, se enuncian, mediante las macrooperaciones de reducción, manteniendo su carácter denotativo. Estas dos proposiciones tienen un valor metafórico donde los términos imagen son el caballo refrenado por el miedo a saltar el obstáculo y la cabaña que estalla bajo la avalancha de nieve. WAUGH, E., *Retorno a Brideshead.* 363.

[530] Cfr. en esta tesis: 2.4.1. Modelo de análisis: eje semántico.

de conjunto referencial, en el plano de la extensión, y de la estructura de sentido o macroestructura de base, en el plano de la intensión, que configura el mundo articulatorio del personaje junto con el submundo real efectivo, el submundo ético y el submundo estético. La suma de estos mundos articulatorios conforma el mundo posible global que estructura y sustenta el universo de la obra.

Submundo deseado. Está constituido por los siguientes elementos: 1, es verdadero que Charles quiere que dejen tranquilo a Sebastian[531]; 2, es verdadero que Charles desea ser pintor; 3, es verdadero que Charles anhela casarse con Julia; 4, es verdadero que Charles quiere poseer Brideshead; 5, es verdadero que Charles espera que Sebastian sea feliz; 6, es verdadero que Charles desea que Lord Marchmain realice una señal de arrepentimiento; 7, es verdadero que Charles anhela un hogar y ver crecer a sus hijos.

Submundo temido. Su constitución es la siguiente: 1, es verdadero que Charles teme perder a Sebastian; 2, es verdadero que Charles teme no poder ayudar a Sebastian; 3, es verdadero que Charles teme ser expulsado de la Arcadia; 4, es verdadero que Charles teme perder la juventud; 5, es verdadero que Charles teme tener dudas sobre sus creencias; 6, es verdadero que Charles teme perder la ilusión por el ejército; 7, es verdadero que Charles teme el nuevo mundo que representa Hooper; 8, es verdadero que Charles teme ver destrozado Brideshead.

Submundo creído. Tiene la siguiente constitución: 1, es verdadero que Charles cree que los Flyte son maravillosos; 2, es verdadero que Charles imagina a Cara una mujer voluptuosa y sensual; 3, es verdadero que Charles juzga a Bridey como un cretino insensible, 4, es verdadero que Charles opina que Sebastian sería funcional sin la religión que lo atenaza; 5, es verdadero que Charles cree que Sebastian es feliz ayudando a alguien; 6, es verdadero que Charles estima que el secreto de la belleza de Julia reside en su tristeza; 7, es verdadero que Charles piensa que Cordelia es una niña encantadora convertida en una solterona fea y piadosa, una mujer frustrada; 8, es verdadero que Charles estima llevar la razón sobre la decisión de que un sacerdote visite a Lord Marchmain; 9, es verdadero que Charles cree que todos los demás están equivocados; 10,

[531] Si bien en los análisis de los submundos temido, creído o deseado de Tomas Albaladejo y de Martín Jiménez se omite el verbo principal en las proposiciones lógicas de sentido, en nuestro estudio hemos optado por mantenerlo para favorecer la comprensión de las descripciones de la estructura de conjunto referencial que constituye el modelo de mundo en *Brideshead Revisited.*

es verdadero que Charles considera que la vanidad no es la última palabra, y no lo ha sido en los últimos diez años; 11, es verdadero que Charles entiende que hay algo ajeno al plan inicial de los actores de la tragedia, y es la llamita roja del sagrario que ha vuelto a encenderse para los soldados que están lejos de casa.

Es muy importante mencionar que en esta novela no hay elementos semánticos que referencien a los submundos soñados, imaginados o fingidos. Como analizaremos en siguientes epígrafes, el mundo de *Brideshead Revisited* se adscribe al modelo de mundo tipo II, el de lo ficcional verosímil, correspondiente a los mundos que presentan una constitución acorde al mundo real objetivo y cuyas reglas podrían pertenecer a este. No es esto óbice para la presencia de submundos de experiencia tales como los mencionados, como puede observarse en multitud de obras pertenecientes a este modelo de mundo, y que, gracias a las restricciones a la ley de máximos semánticos, quedan embebidos por las estructuras de conjunto referencial correspondientes. Sin embargo, en el mundo representado en esta novela concreta no hay mención alguna que refiera a las actitudes de proyección en sueños de ningún personaje, ni de acciones imaginadas o fingidas por el conjunto de personas ficcionales que pueblan dicho mundo.

3.2.2 Mundo de Sebastian Flyte. M2

Submundo real efectivo. Los elementos semánticos de su constitución son los siguientes: 1. Existe Sebastian; 2, existe Charles Ryder; 3, existe Anthony Blanche; 4, existe Julia Flyte; 5, existe Nanny; 6, existe Lady Marchmain; 7, existe Cordelia Flyte; 8, existe Bridey; 9, existe Lord Marchmain; 10, existe Cara; 11, existe Samgrass; 12, existe Rex Mottram; 13, existe Boy Mulcaster; 14, existe Edwar Ryder; 15, existe Kurt; 16, existen los monjes del monasterio de Túnez; 17, es verdadero que Sebastian estudia en Oxford; 18, es verdadero que Sebastian pertenece a una familia aristócrata católica; 19, es verdadero que Sebastian es muy bello; 20, es verdadero que Sebastian conoce a Anthony Blanche en Eton; 21, es verdadero que Sebastian conoce a Charles en el segundo trimestre en Oxford; 22, es verdadero que Sebastian prepara una excursión a Brideshead para Charles; 23, es verdadero que Sebastian enseña Brideshead a Charles; 24, es verdadero que Sebastian presenta a Nanny a Charles; 25, es verdadero que Sebastian tiene un oso de peluche llamado Aloysius que lleva a todas partes; 26, es verdadero que Sebastian se rompe un hueso del tobillo; 27, es verdadero que Sebastian invita a Charles a pasar el verano con él en Brideshead; 28, es verdadero que Sebastian viaja con Charles

a Venecia a ver a su padre, 29, es verdadero que Sebastian vuelve a Oxford el curso siguiente; 30, es verdadero que Sebastian echa de menos a Anthony Blanche; 31, es verdadero que Sebastian solo frecuenta a Charles; 32, es verdadero que Sebastian recibe la vista de sus madre; 33, es verdadero que Sebastian conoce a Rex Mottram; 34, es verdadero que Sebastian acude a Londres a una fiesta celebrada por su hermana; 35, es verdadero que Sebastian es detenido por conducir en estado de embriaguez, 36, es verdadero que Sebastian es juzgado y obligado a pagar una multa; 37, es verdadero que Sebastian vuelve a Oxford con una amonestación; 38, es verdadero que Sebastian invita a pasar la Navidad a Charles en Brideshead; 39, es verdadero que Sebastian conoce a Edward Ryder; 40, es verdadero que Sebastian bebe cada vez más; 41, es verdadero que Sebastian solo está alegre cuando bebe; 42, es verdadero que Sebastian se distancia mucho de su familia durante las vacaciones de Pascua a causa de sus borracheras; 43, es verdadero que Sebastian será expulsado de Oxford si no va a vivir con monseñor Bell; 44; es falso que Sebastian va a vivir con monseñor Bell; 45, es verdadero que Sebastian abandona Oxford con su madre; 46, es verdadero que Sebastian emprende un viaje por el Mediterráneo con el señor Samgrass; 47, es verdadero que Sebastian se escapa de su acompañante; 48, es verdadero que Sebastian encuentra a Anthony en Constantinopla; 49, es verdadero que Sebastian roba a Anthony para comprar bebida; 50, es falso que Sebastian vaya a la cacería; 51, es verdadero que Sebastian se escapa de Rex Mottram en París durante el viaje hacia la clínica de rehabilitación suiza; 52, es verdadero que Sebastian vive con Anthony en Marsella, donde encuentra muchos problemas a causa de la bebida; 53, es verdadero que Sebastian va a Túnez con Anthony; 54, es verdadero que Sebastian conoce a Kurt; 55, es verdadero que Sebastian se muda a Fez con Kurt; 56, es verdadero que Sebastian contrae una neumonía; 57, es verdadero que Sebastian recibe en el hospital la visita de Charles para comunicarle la enfermedad y la posterior muerte de sus madre; 58, es verdadero que Sebastian sigue a Kurt a Alemania cuando es repatriado desde Grecia; 59, es verdadero que Sebastian llega a Túnez desde Argel; 60, es falso que Sebastian se convierta en hermano lego de los padres misioneros, 61, es verdadero que Sebastian va a la iglesia o al monasterio cuando no bebe; 62, es verdadero que Sebastian se hace querer donde va; 63, es verdadero que Sebastian se queda a vivir con los monjes en Túnez.

Submundo ético. Tiene la siguiente constitución: 1, es verdadero que Sebastian vive apegado a la infancia; 2, es verdadero que Sebastian no toma en serio sus estudios; 3, es

verdadero que Sebastian lleva una vida disoluta en Oxford; 4, es verdadero que Sebastian bebe demasiado; 5, es verdadero que Sebastian es confiado; 6, es verdadero que Sebastian se siente coaccionado por su familia; 7, es falso que Sebastian tiene voluntad; 8, es verdadero que Sebastian es egoísta; 9, es verdadero que Sebastian derrocha el dinero con sus amigos, 10, es falso que Sebastian respeta a Samgrass; 11, es falso que Sebastian es responsable; 12, es verdadero que Sebastian es mentiroso; 13, es verdadero que Sebastian se siente culpable; 14, es verdadero que Sebastian se avergüenza de su actitud; 15, es verdadero que Sebastian Flyte considera como intrusos a su conciencia y a sus necesidades de afecto humano; 16, es verdadero que Sebastian Flyte tiene miedo; 17, es verdadero que Sebastian Flyte solo quiere estar solo; 18, es verdadero que Sebastian Flyte ya no considera a Charles parte de su soledad al haberse acercado demasiado a su familia; 19, es verdadero que Sebastian Flyte se declara *contra mundum*; 20, es verdadero que Sebastian engaña y roba a Rex; 21, es verdadero que Sebastian engaña y roba a Anthony; 22, es verdadero que Sebastian cuida a Kurt; 23, es verdadero que Sebastian se preocupa por Kurt; 24, es falso que Sebastian regresa a Inglaterra tras la muerte de su madre; 25, es verdadero que Sebastian es bondadoso; 26, es verdadero que Sebastian está desvalido; 27, es verdadero que Sebastian sufre; 28, es verdadero que está mutilado: sin dignidad y sin fuerza de voluntad; 29, es verdadero que Sebastian Flyte acude al monasterio de Túnez.

Submundo estético. Formado por la siguiente enumeración de elementos semánticos: 1, es verdadero que Sebastian Flyte es el estudiante de Oxford que más destaca en razón de su belleza impresionante y de sus excentricidades[532]; 2, es verdadero que Sebastian Flyte lleva siempre en brazos un oso de peluche, Aloysius; 3, es verdadero que Sebastian Flyte compra un cepillo de marfil para su osito, con las cerdas muy duras, no para cepillarlo, sino para amenazarlo con una azotaina cuando se porta mal; 4, es verdadero que Sebastian Flyte pasea en simón; 5, es verdadero que Sebastian Flyte cena en un restaurante elegante con bigote postizo; 6, es verdadero que Sebastian Flyte llena la habitación de Charles de flores a modo de disculpa; 7, es verdadero que Sebastian Flyte almuerza huevos de

[532] En el submundo estético de personaje, como hemos expuesto en el caso del mundo de personaje de Charles Ryder, en 3.2.1, tomamos como referencia el texto lineal de WAUGH, E., *Retorno a Brideshead*. La sutileza semántica de los matices que representan los submundos estéticos ha de ser plasmada en este momento del análisis de manera que respete la fidelidad a la extensión. Esta operación será replicada en el resto de los submundos estéticos de cada mundo de personaje aquí analizados.

chorlito que se hace traer desde Brideshead; 8, es verdadero que Sebastian Flyte acude al jardín botánico a contemplar la hiedra; 9, es verdadero que Sebastian Flyte es un manojo de encantos; 10, es verdadero que Sebastian siente la misma emoción al contemplar una mariposa o una flor que una catedral o un cuadro; 11, es verdadero que Sebastian Flyte lleva a Charles a desayunar fresas con vino blanco en un bello paraje bajo los olmos de camino a Brideshead; 12, es verdadero que Sebastian encuentra perfecto dicho lugar para enterrar una hucha llena de oro, porque allí se siente feliz. Así podrá volver cuando sea viejo, feo y esté triste para desenterrarla y recordar; 13, es verdadero que Brideshead es para Sebastian la casa donde vive su familia; 14, es verdadero que Sebastian Flyte considera que Brideshead siempre está llena de bestias rapaces y adora el verano, la casa vacía, la fruta madura y ver a Aloysius de buen humor, 15, es verdadero que Sebastian Flyte encuentra imperioso tener un pijama rojo buzón, o beber una botella de champán por la noche; 16, es verdadero que Sebastian Flyte opina que la curiosidad de Charles por la casa es de turistas; 17, es verdadero que Sebastian Flyte insiste en que Charles dibuje la fuente; 18, es verdadero que Sebastian Flyte está extraordinariamente elegante con la casaca roja de caza; 19, es verdadero que Sebastian Flyte tiene muy mala cara tras su viaje por el Mediterráneo, más pálido, más delgado, con bolsas bajo los ojos, cautela en su mirada, las comisuras de los labios caídas, su voz apagada y movimientos apáticos y nerviosos, abandonado en el vestir y en el cuidado de su cabello, ahora desgreñado; 20, es verdadero que Sebastian Flyte en Fez está más delgado que nunca; 21, es verdadero que la bebida lo marchita; 22, es verdadero que Sebastian Flyte tiene un aspecto terrible cuando lo visita Cordelia: envejecido, bastante calvo, con la barba descuidada, pero tan dulce como siempre; 23, es verdadero que Sebastian Flyte vive en Túnez, en un lugar muy hermoso, cerca del mar, con claustros blancos, un campanario, hileras de legumbres frescas y un monje que las riega cuando el sol está bajo.

Submundo religioso. Está constituido por los siguientes elementos: 1, es verdadero que Sebastian Flyte es católico: 2, es verdadero que Sebastian Flyte llevaría a Nanny Hawkins a vivir a Oxford si no tratase de mandarlo a la iglesia; 3, es verdadero que Sebastian Flyte se irrita porque Charles hace una genuflexión al entrar en la capilla de Brideshead; 4, es verdadero que Sebastian Flyte en Eton pasa mucho tiempo en el confesionario, aunque nunca hace nada malo; 5, es falso que Sebastian Flyte asiste a misa durante todo el trimestre en Oxford; 6, es verdadero que Sebastian Flyte ha sido invitado a cenar dos veces en la misma semana por monseñor Bell porque su madre se lo ha pedido; 7, es

verdadero que Sebastian Flyte se sienta en misa delante de todos y reza a gritos las avemarías; 8, es verdadero que todos los domingos durante el verano de Sebastian y Charles en Brideshead, acude un monje para decir misa; 9, es verdadero que Sebastian Flyte siempre asiste a sus misas; 10, es falso que Brideshead es un centro católico de larga tradición; 11, es verdadero que Sebastian Flyte desliza de cuando en cuando una palabra dicha al azar en la conversación que recuerda que es católico; 12, es verdadero que Sebastian Flyte considera que es difícil ser católico; 13, es verdadero que Sebastian Flyte opina que ser católico lo cambia todo; 14, es verdadero que Sebastian Flyte reza para ser bueno, pero no todavía; 15, es falso que Sebastian Flyte considera tonterías las cosas que cree; 16, es verdadero que Sebastian Flyte estima bastante sensatas las cosas que cree; 17, es verdadero que Sebastian Flyte juzga como encantadora la idea de la Navidad; 18, es verdadero que Sebastian Flyte cree en cosas que le parecen encantadoras; 19, es verdadero que Sebastian Flyte reza a San Antonio de Padua para encontrar a su osito perdido, que aparece; 20, es verdadero que Sebastian Flyte opina que la Iglesia ha ocasionado muchos problemas a su padre; 21, es verdadero que Sebastian Flyte considera que su familia es variopinta en el terreno religioso: Bridey y Cordelia son fervientes creyentes; Julia y él, medio paganos; su madre una santa y su padre, excomulgado; 22, es falso que Sebastian Flyte sabe cuál de ellos es feliz; 23, es falso que Sebastian Flyte opina que la felicidad tiene algo que ver con la religión; 24, es verdadero que Sebastian Flyte afirma que los católicos no son como las demás personas, especialmente en Inglaterra; 25, es verdadero que Sebastian Flyte considera que los católicos en Inglaterra se esfuerzan en disimular que lo son; 26, es falso que Sebastian Flyte acompaña a su madre a rezar el rosario en la capilla, ya que tiene que darse un baño; 27, es verdadero que en el corazón de Sebastian Flyte reina un frío invernal; 28, es verdadero que Sebastian Flyte no será expulsado si va a vivir con monseñor Bell; 29, es verdadero que Sebastian Flyte aborrece la idea de hacer de monaguillo dos veces por semana, de tomar el té con tímidos católicos de primer año, de cenar con el conferenciante de paso por el Newman o de beber un oporto con monseñor Bell pendiente de que no le sirvan demasiado; 30, es verdadero que Sebastian Flyte vive en Túnez con los monjes; 31, es verdadero que Sebastian Flyte es muy religioso; 32, es verdadero que Sebastian Flyte se presenta en la puerta del monasterio con la maleta y su barba y pide que lo admitan como misionero lego; 33, es verdadero que Sebastian Flyte se interesa por ayudar a los leprosos que hay en la selva, a las gentes más simples de cualquier poblado primitivo de algún paraje próximo a un río; 34, es verdadero que

Sebastian Flyte pregunta al prior del monasterio si puede cuidar alguna iglesia cuando el párroco no esté; 35, es verdadero que Sebastian Flyte no quiere recibir cursillos para el noviciado; 36, es verdadero que Sebastian Flyte necesita un misionero para él solo; 37, es falso que Sebastian Flyte puede ser misionero; 38, es verdadero que Sebastian Flyte no encaja en el mundo ni en la vida monástica; 39, es verdadero que Sebastian Flyte se halla muy próximo a Dios; 40, es verdadero que Sebastian Flyte es devoto; 41, es verdadero que Sebastian Flyte es feliz.

Submundo deseado. Está constituido por los siguientes elementos: 1, es verdadero que Sebastian Flyte quiere enterrar una hucha de oro donde es feliz; 2, es verdadero que Sebastian Flyte se llevaría a Nanny a Oxford; 3, es verdadero que Sebastian Flyte desea marcharse al extranjero y eludir la justicia; 4, es verdadero que Sebastian Flyte ansía que Samgrass abandone Brideshead, porque está harto de estarle agradecido; 5, es verdadero que Sebastian Flyte quiere estar solo con su vergüenza; 6, es verdadero que Sebastian Flyte anhela encontrar a Kurt; 7, es verdadero que Sebastian Flyte desea ayudar a los salvajes o a los leprosos.

Submundo temido. Está constituido por los siguientes elementos: 1, es verdadero que Sebastian Flyte teme crecer; 2, es verdadero que Sebastian Flyte teme ser controlado por su madre; 3, es verdadero que Sebastian teme que Lady Marchmain controle a Charles; 4, es verdadero que Sebastian Flyte teme perder la libertad; 5, es verdadero que Sebastian Flyte teme perder a Kurt.

Submundo creído. Su constitución es la siguiente: 1, es verdadero que Sebastian Flyte cree que para portarse mejor uno debe ingresar en la Liga de las Naciones Unidas, leer *Iris* todas las semanas, fumar una pipa enorme, montar en bicicleta con la cesta llena de cuadernos, beber cacao caliente por la noche y discutir seriamente sobre el sexo; 2, es verdadero que Sebastian Flyte cree que, si Charles conoce a su familia, lo perderá.

3.2.3 Mundo de Julia Flyte. M3

Submundo real efectivo. Su constitución es la siguiente serie ordenada de elementos semánticos: 1, existe Julia Flyte; 2, existe Sebastian; 3, existe Lady Marchmain; 4, existe Cordelia Flyte; 5, existe Bridey; 6, existe Lord Marchmain; 7, existe Cara; 8, existe Nanny; 9, existe Charles Ryder; 10, existe Mulcaster; 11, existe Rex Mottram; 12, existe el padre Mowbray;13, existe Celia Ryder; 14, existe Mrs. Muspratt; 15, existe el padre

Mackay; 16, es verdadero que Julia se parece mucho a Sebastian; 17, es verdadero que Julia debuta en Londres en una fiesta esplendorosa; 18, es verdadero que Julia conoce a Charles; 19, es verdadero que Julia va a visitar a su tía durante el verano; 20; es verdadero que Julia conoce a Rex Mottram; 21, es verdadero que Julia viaja a Salzburgo con su madre; 22, es verdadero que Julia se enamora de Rex; 23, es verdadero que Julia se compromete con Rex; 24, es falso que Julia se preocupa por su dote; 25, es falso que Julia es la amante de Rex; 26, es verdadero que Julia se casa con Rex; 27, es verdadero que Julia da a luz a un bebé muerto; 28, es verdadero que Julia descubre que Rex se sigue viendo con Brenda Champion; 29, es verdadero que Julia visita mucho a su padre tras la muerte de su madre; 30, es verdadero que Julia vive en Brideshead con Rex; 31, es verdadero que Julia se reencuentra con Charles diez años después en la travesía atlántica; 32, es verdadero que Julia ha ido a América tras un amor frustrado; 33, es verdadero que Julia intima con Charles; 34, es verdadero que Julia mantiene una aventura con Charles; 35, es verdadero que Julia ama a Charles; 36, es falso que Julia ama a Rex; 37, es verdadero que Julia se separa de Rex; 38, es verdadero que Julia vive con Charles en Brideshead; 39, es verdadero que Julia acompaña a su padre durante su enfermedad en Brideshead; 40; es verdadero que Julia hereda Brideshead; 41; es verdadero que Julia busca al padre Mackay para administrar la Unción de enfermos a su padre; 42, es verdadero que Julia se divorcia de Rex; 43, es verdadero que Julia rompe con Charles; 44, es verdadero que Julia está en Palestina con Cordelia durante la guerra.

Submundo ético. Está formado por la siguiente serie ordenada de elementos semánticos: 1, es verdadero que Julia es muy independiente; 2, es verdadero que Julia es caprichosa; 3, es verdadero que Julia es egoísta; 4, es verdadero que Julia es orgullosa; 5, es verdadero que Julia se avergüenza de Sebastian; 6, es verdadero que Julia se rebela contra su familia al comprometerse con Rex Mottram; 7, es falso que Julia se preocupa por su madre; 8, es falso que Julia se preocupa por Sebastian; 9, es verdadero que Julia quiere retener a Rex a toda costa; 10, es verdadero que Julia está celosa de Brenda Champion; 11, es verdadero que Julia es infiel a Rex; 12, es verdadero que Julia vive con Charles antes de divorciarse de Rex; 13, es verdadero que Julia frivoliza sobre el aspecto de Cordelia; 14, es verdadero que Julia se siente culpable; 15, es verdadero que Julia se apiada de su madre; 16, es verdadero que Julia renuncia a seguir la relación con Charles porque la considera inmoral; 17, es verdadero que Julia acoge a un sacerdote en Brideshead durante la guerra; 18, es verdadero que Julia viaja a Palestina durante la guerra para ayudar.

Submundo estético. La constitución es la serie de elementos semánticos: 1, es verdadero que Julia posee la impecable belleza de un rostro del *quattrocento;* 2, es verdadero que Julia se parece mucho a Sebastian: su pelo oscuro apenas más largo que el de Sebastian; los ojos, los de él, pero más grandes; su boca, menos amistosa; sus piernas que se entreveían estiradas hacia los pedales del coche, largas y delgadas; 3, es verdadero que Julia resulta especialmente femenina; 4, es verdadero que Julia se corta el pelo muchísimo; 5, es verdadero que Julia opina de Charles que es como un libro que ves en la librería mientras buscas otro y lo dejas para más tarde; 6, es verdadero que Julia es delgada, de escaso pecho, toda ella parece solo cabeza y miembros, intangible, estilizada, según los cánones de la moda, pero ni los sombreros, ni el peinado, ni la expresión vacía de la boca y los ojos pintados bastan para asfixiar su personalidad; 7, es verdadero que Julia con dieciocho años está en todo su esplendor, de manera que los mayores la ven como el mismísimo pájaro azul de la felicidad; 8, es verdadero que Julia es mensajera de un instante de dicha, como la que llega al fondo del corazón en la orilla de un río, cuando de repente, el martín pescador destella por encima del agua; 9, es verdadero que Julia, ni niña ni mujer, está libre de los pesares del amor, asombrada del poder de su propia belleza, vacilando sobre el borde fresco de la vida; 10, es verdadero que Julia es la heroína de un cuento de hadas que juega con el anillo mágico al que basta acariciar con la punta de los dedos y susurrar la palabra encantada para que la tierra se abra a los pies y arroje ante ella a su sirviente titánico; 11, es verdadero que la boda de Julia en el Savoy resulta muy sórdida: un lugar pequeño y mezquino con damas de honor, flores de azahar y la marcha nupcial, algo siniestro; 12, es verdadero que Julia lleva el velo de encaje de su madre en la boda; 13, es verdadero que Julia antes de cumplir los treinta años se acerca al cénit de su belleza, con todas las promesas de hermosura cumplidas con creces; 14, es falso que se pueda describir su belleza facción por facción, su hermosura es su propia esencia; 15, es verdadero que Julia tiene como recompensa su tristeza inquietante y mágica que habla directamente al corazón, la culminación de su belleza; 16, es verdadero que Julia se sienta en la fuente vestida con una túnica corta dorada y una capa blanca, y juega con la mano en el agua mientras gira el anillo de esmeraldas para captar el fuego de la puesta del sol; 17, es verdadero que Julia suele ponerse el vestido chino bordado para cenar a solas con Charles en Brideshead; 18, es verdadero que Julia acentúa su quietud gracias al peso y a los rígidos pliegues de dicho vestido; 19, es verdadero que el cuello de Julia emerge exquisitamente del sencillo circulo dorado que rodea su garganta; 20, es verdadero que

las manos de Julia reposan inmóviles, entre los dragones de su regazo; 21, es verdadero que Julia ha recuperado la tristeza mágica, la actitud frustrada que parece decir que ella seguramente ha sido hecha para algo más que esto; 22, es verdadero que Julia está muy hermosa, siempre lo está, y por ello es más apropiado que ella herede Brideshead.

Submundo religioso. Está configurado por los siguientes elementos: 1, es verdadero que Julia es católica; 2, es verdadero que Julia está más alejada de Dios que Cordelia y Bridey; 3, es verdadero que Julia reza el rosario con su madre; 4, es verdadero que Julia ha de casarse con un católico y eso reduce sus expectativas; 5, es verdadero que su religión se alza siempre como una barrera entre ella y su objetivo inicial; 6, es verdadero que si Julia reniega de su fe irá al infierno; 7, es verdadero que la pasión que existe entre Rex y Julia la asusta y tras la confesión se dispone a ponerle término; 8, es verdadero que Julia plantea en confesión si puede mantener relaciones con Rex antes del matrimonio para que él no siga pecando con Brenda Champion; 9, es verdadero que Julia se niega a comulgar el día de Navidad; 10, es verdadero que la ceremonia de la boda de Julia y Rex se celebra en la capilla del Savoy, donde se casan las parejas divorciadas; 11, es verdadero que Julia quiere educar a su hija en el catolicismo; 12, es verdadero que Julia se arrepiente de sus pecados; 13, es verdadero que Julia aborrece vivir en pecado, una palabra que viene de tan lejos: de Nanny Hawkins cosiendo junto a la chimenea y la lamparilla consumiéndose ante el Sagrado Corazón, con Cordelia ante el Catecismo; 14, es verdadero que Julia piensa en su madre acarreando su pecado a la iglesia y a la capilla, doblegada bajo su peso con el velo de encaje negro; en su madre agonizando con su pecado que le devora las entrañas más que la propia enfermedad; mamá muriendo por ello; Cristo muriendo por ello, clavado de manos y pies; 15, es verdadero que Julia es castigada por casarse con Rex; 16, es verdadero que Julia se divorcia de Rex; 17, es verdadero que Julia es mala y siempre ha sido mala y volverá a ser castigada, pero cuanto peor es más necesita a Dios; 18, es verdadero que Julia no puede estar fuera de Su misericordia; 19, es verdadero que para Julia empezar una vida con Charles, es comenzar una vida sin Él, alejarse de su misericordia; 20, es verdadero que si Julia sacrifica lo único que quiere, quizá Dios no la abandone totalmente al final; 21, es verdadero que Julia sacrifica su vida con Charles para ser perdonada y vivir en gracia.

Submundo deseado. Su constitución es la siguiente: 1, es verdadero que Julia Flyte desea casarse con un viudo de mediana edad; 2, es verdadero que Julia Flyte ansía celebrar para

Cordelia una presentación en sociedad como la que ella tuvo en Marchmain House; 3, es verdadero que Julia Flyte quiere vivir en el extranjero donde los padres y los abogados arreglan todo; 4, es verdadero que Julia Flyte prefiere casarse una mañana en el ayuntamiento; 5, es verdadero que Julia Flyte quiere que Rex no siga viendo a Brenda; 6, es verdadero que Julia Flyte anhela educar a su hija en el catolicismo; 7, es verdadero que Julia Flyte desea casarse con Charles; 8, es verdadero que Julia Flyte quiere que Dios la perdone; 9, es verdadero que Julia Flyte anhela que su padre se arrepienta de sus pecados.

Submundo temido. Tiene la siguiente constitución: 1, es verdadero que Julia Flyte teme no encontrar marido; 2, es verdadero que Julia Flyte teme ser una paria; 3, es verdadero que Julia Flyte teme vivir en el ático construido en el terreno que ocupaba Marchmain House; 4, es verdadero que Julia Flyte teme no merecer el amor de Dios; 5, es verdadero que Julia teme que Charles haya olvidado a Sebastian.

Submundo creído. La relación de elementos es la que sigue: 1, es verdadero que Julia Flyte cree que su religión es un impedimento para encontrar marido; 2, es verdadero que Julia Flyte opina que si se convierte en la amante de Rex, él dejará de pecar con Brenda; 3, es verdadero que Julia Flyte considera que su madre ha cargado con su pecado; 4, es verdadero que Julia Flyte cree que su hija ha muerto por su pecado; 5, es verdadero que Julia Flyte estima que Cordelia es una mujer frustrada; 6, es verdadero que Julia Flyte cree que, si deja de ser mala, Dios no la dejará del todo sola.

3.2.4 Mundo de Cordelia Flyte. M4

Submundo real efectivo. Los elementos semánticos de su constitución son los siguientes: 1. Existe Cordelia; 2, existe Sebastian; 3, existe Lady Marchmain; 4, existe Julia Flyte; 5, existe Nanny; 6, existe Bridey; 7, existe Lord Marchmain; 8, existe Charles Ryder; 9, existe Cara; 10, existe Samgrass; 11, existe Rex Mottram; 12, existe el prior de Túnez; 13, existe Mrs. Muspratt; 14, es verdadero que Cordelia es católica; 15, es verdadero que Cordelia es la pequeña de los Flyte; 16, es verdadero que Cordelia conoce a Charles cuando es una niña, 17, es verdadero que Cordelia da whisky a escondidas a Sebastian; 18, es verdadero que Cordelia escribe a Charles tras su salida de Brideshead diciéndole que su madre está arrepentida; 19, es verdadero que Cordelia se reencuentra con Charles tras la muerte de su madre; 20, es verdadero que Cordelia se queda sola; 21, es falso que Cordelia tiene un baile de puesta de largo; 22, es verdadero que Cordelia ingresa en un convento durante unos meses; 23, es falso que Cordelia tiene vocación; 24,

es verdadero que Cordelia va a servir en el servicio de ambulancias a España durante la guerra; 25, es verdadero que Cordelia visita tras la guerra civil española a Sebastian en Túnez; 26, es verdadero que Cordelia vuelve a Brideshead; 27, es verdadero que Cordelia es buena; 28, es verdadero que Cordelia cuida de su padre durante su agonía; 29, es verdadero que Cordelia está en Palestina con Julia durante la guerra.

Submundo ético. Tiene la siguiente constitución: 1, es verdadero que Cordelia es generosa; 2, es verdadero que Cordelia se preocupa por todos; 3, es verdadero que Cordelia es sincera; 4, es verdadero que Cordelia es la única que entiende la posición de su madre, 5, es falso que Cordelia es rencorosa; 6, es verdadero que Cordelia engaña a Rex para burlarse de él; 7, es verdadero que Cordelia sirve como voluntaria en la guerra civil española; 8, es verdadero que Cordelia tras terminar el servicio de ambulancias en la guerra civil española, permanece ayudando a la gente a regresar a sus casas y trabajando en los campos de prisioneros; 9, es verdadero que Cordelia es la única que visita a Sebastian; 10, es verdadero que Cordelia considera bueno a Sebastian; 11, es verdadero que Cordelia encuentra terrible lo que hizo su padre; 12, es verdadero que Cordelia no juzga a nadie; 13, es verdadero que Cordelia cuida de su padre enfermo; 14, es verdadero que Cordelia ayuda en la guerra en Palestina.

Submundo estético. Está constituido por los siguientes elementos semánticos: 1, es verdadero que Cordelia es una niña robusta; 2, es verdadero que Cordelia tiene las facciones inconfundibles de la familia pero mal organizadas; 3, es verdadero que Cordelia es de una fealdad evidente y rechoncha; 4, es verdadero que Cordelia tiene el encanto de la familia en la sonrisa; 5, es verdadero que Cordelia cree que Sebastian y Charles están muy decentes aunque los encuentra casi desnudos cuando toman el sol; 6, es verdadero que a Cordelia le gusta el vino; 7, es verdadero que Cordelia encuentra la capilla hermosísima; 8, es verdadero que Cordelia admira mucho el arte de Charles y sus pinturas en las paredes de la habitación de la terraza; 9, es verdadero que Cordelia aborrece al señor Mottram; 10, es verdadero que Cordelia encuentra horrible la tortuga con el caparazón de diamantes que Rex regala a Julia por Navidad; 11, es verdadero que Cordelia considera una crueldad lo que le han hecho a la tortuga; 12, es verdadero que Cordelia apuesta a que la tortuga ha sufrido muchísimo; 13, es verdadero que Cordelia habla con la boca llena de huevos; 14, es verdadero que Cordelia considera que, tras la desacralización, la capilla solo es una estancia con una decoración extraña; 15, es

verdadero que a Cordelia el canto *Quomodo sedet sola civitas* del oficio de tinieblas le parece precioso; 16, es verdadero que Cordelia ingiere la cena con fruición; 17, es verdadero que Cordelia opina que el poema que Adrian Porson escribe tras el fallecimiento de su madre no tiene nada que ver con ella; 18, es falso que Cordelia espera enamorarse; 19, es verdadero que Cordelia pide de postre dos riquísimos merengues; 20, es verdadero que Cordelia al hacerse mayor se ha vuelto fea; 21, es verdadero que Cordelia llega andrajosa del viaje, moviéndose sin interés de gustar; 22, es verdadero que Cordelia ha consumido todo el ardor de su amor en jeringas de suero y polvos antisarna; 23, es verdadero que Cordelia parece eficiente y práctica, impregnada de la atmosfera del campamento y del ambulatorio, tan acostumbrada a los grandes sufrimientos como para haber perdido el hábito de los placeres refinados; 24, es verdadero que Cordelia aparenta más de los veintiséis años que tiene; 25, es verdadero que Cordelia tiene que hacer algo con su pelo; 26, es verdadero que Cordelia, ahora que ha vuelto, se ocupa de su aspecto; 27, es verdadero que Cordelia con el sufrimiento se ha vuelto más tosca; 28, es verdadero que Cordelia ha perdido los matices más delicados de su lengua por el uso continuado de otra; 29, es verdadero que Cordelia se siente muy a gusto de nuevo en casa.

Submundo religioso. Su constitución es esta: 1, es verdadero que Cordelia tiene mucha fe; 2, es verdadero que Cordelia reza por todos; 3, es verdadero que Cordelia tiene un cerdo llamado Francisco Javier; 4, es verdadero que Cordelia hace una novena por su cerdo; 5, es verdadero que Cordelia piensa que a Nuestra Señora le importa un bledo que ponga el calzado de gimnasia a la derecha de las zapatillas de ballet; 6, es falso que Cordelia opina que el obispo debe cerrar la capilla de Brideshead; 7, es verdadero que Cordelia considera que el Santo Sacramento ha de estar en Brideshead; 8, es verdadero que Cordelia estima que los temas religiosos surgen de manera espontánea en la conversación; 9, es verdadero que Cordelia reza por Charles, pero no un rosario entero, solo un misterio una vez por semana; 10, es verdadero que Cordelia tiene seis ahijadas negras que se llaman Cordelia; 11, es verdadero que Cordelia también reza por Lloyd George y por el Káiser; 12, es verdadero que Cordelia confunde a Rex con las creencias católicas mientras asiste a catequesis; 13, es verdadero que Cordelia cuenta a Rex Mottram que tiene que dormir con los pies apuntando al este, porque ahí está el cielo; 14, es verdadero que Cordelia miente a Rex con que el Papa nombró cardenal a uno de sus caballos; 15, es verdadero que Cordelia le pide entre lágrimas a Julia que no se case la mañana de la boda; 16, es verdadero que Cordelia reza durante toda la vida para que Julia

sea feliz; 17, es verdadero que Cordelia ve cómo el sacerdote desacraliza la capilla de Brideshead tras el réquiem por Lady Marchmain, retira la piedra del altar y la guarda en su bolsa, quema las hebras de lana con el santo óleo y aventa las cenizas, vacía la pila de agua bendita y apaga la lamparilla del Santísimo, abre y vacía el sagrario, como si a partir de ese día fuera siempre Viernes Santo; 18, es verdadero que Cordelia supone que Charles, pobre agnóstico, nunca ha asistido al oficio de tinieblas; 19, es verdadero que Cordelia ya no intenta convertir a Charles; 20, es verdadero que Cordelia opina que la gente reacciona ante la religión de maneras muy diferentes; 21, es verdadero que Cordelia sabe que aunque Lord Marchmain, Sebastian y Julia han dejado la Iglesia, Dios no permitirá que sea por mucho tiempo; 22, es verdadero que Cordelia le recuerda a Charles la lectura en Brideshead de *La sabiduría del Padre Brown*, en la que el protagonista solo tiene que tirar del hilo para hacer regresar desde el fin del mundo al ladrón que pescó con un anzuelo invisible; 23, es verdadero que Cordelia opina que cuando la gente quería odiar a Dios, odiaba a Lady Marchmain; 24, es verdadero que Cordelia explica a Charles que Lady Marchmain era como una santa, pero sin llegar a serlo, ya que nadie puede odiar a un santo, ni a Dios; 25, es verdadero que Cordelia piensa que tiene vocación; 26. es verdadero que Cordelia dice que Bridey cree que tiene vocación, pero no la tiene; 27, es verdadero que Cordelia piensa que antes Sebastian tenía vocación; 28, es verdadero que Cordelia fracasa en el convento; 29, es verdadero que Cordelia considera que Sebastian es un santo; 30, es falso que Cordelia encaja en la vida monástica; 31, es verdadero que Cordelia intenta que el padre Mackay administre la Unción de enfermos a su padre.

Submundo deseado. Está constituido por los siguientes elementos: 1, es verdadero que Cordelia desea ser dama de honor en la boda de Julia; 2, es verdadero que Cordelia no quiere enamorarse; 3, es verdadero que Cordelia anhela que su padre reciba el perdón de Dios; 4, es verdadero que Cordelia ansía poder volver a casa tras la guerra.

Submundo temido. Su constitución es esta: 1, es verdadero que Cordelia teme no haber amado a su madre como merecía.

Submundo creído. La constitución es la siguiente: 1, es verdadero que Cordelia cree que tiene vocación; 2, es verdadero que Cordelia cree que no tiene vocación; 3, es verdadero que Cordelia opina que Sebastian tiene vocación; 4, es verdadero que Cordelia opina que Bridey no tiene vocación; 5, es verdadero que Cordelia piensa que los alemanes descubren el sentido de la decencia cuando llegan a un país clásico; 6, es verdadero que Cordelia

cree que Sebastian es muy querido por Dios; 7, es verdadero que Cordelia sabe que Sebastian y Julia volverán a Dios, como en el cuento del Padre Brown, con un solo tirón del hilo; 8, es verdadero que Cordelia considera que Sebastian será muy querido por los padres más viejos y que los novicios se burlarán de él; 9, es verdadero que Cordelia opina que Sebastian hará de guía cuando haya visitantes de habla inglesa; 10, es verdadero que Cordelia considera que será recordado por generaciones de misioneros en toda clase de lugares como un viejo excéntrico y rezarán por él en sus misas; 11, es verdadero que Cordelia cree que lo recogerán moribundo una mañana tras alguna de sus borracheras y él indicará con un simple movimiento del párpado que está consciente cuando le den los últimos sacramentos; 12, es verdadero que Cordelia considera que Julia y Charles viven una pasión frustrada.

3.2.5 Mundo de Lord Marchmain. M5

Submundo real efectivo. Presenta la constitución siguiente formada por los elementos semánticos: 1, existe Lord Marchmain; 2, existe Lady Marchmain; 3, existe Bridey; 4, existe Sebastian; 5, existe Julia; 6, existe Cordelia; 7, existe Nanny; 8, existe Cara; 9, existe Charles Ryder; 10, existe Rex; 11, existe Mrs. Muspratt; 12, existe el padre Mackay; 13, es verdadero que Lord Marchmain construye una capilla en Brideshead para su mujer; 14, es verdadero que Lord Marchmain va a la Gran Guerra; 15, es verdadero que Lord Marchmain nunca regresa a casa; 16, es verdadero que Lord Marchmain abandona a su familia por su amante; 17, es falso que Lord Marchmain obtiene el divorcio; 18, es verdadero que Lord Marchmain vive expatriado en Venecia con Cara; 19, es verdadero que Lord Marchmain es excluido de los círculos sociales selectos; 20, es verdadero que Lord Marchmain odia a su esposa; 21, es verdadero que Lord Marchmain paga una pensión muy generosa a su familia; 22, es verdadero que Lord Marchmain conoce a Charles Ryder; 23, es verdadero que Lord Marchmain está muy enfermo; 24, es verdadero que Lord Marchmain vuelve a Brideshead a morir; 25, es verdadero que Lord Marchmain encuentra horrible a Mrs. Muspratt; 26, es verdadero que Lord Marchmain deja Brideshead a Julia; 27, es verdadero que Lord Marchmain tiene muchas deudas; 28, es verdadero que Lord Marchmain muere.

Submundo ético. Se constituye con los siguientes elementos: 1, es verdadero que Lord Marchmain abandona a su mujer y a sus hijos; 2, es verdadero que Lord Marchmain se ocupa económicamente de sus hijos; 3, es falso que Lord Marchmain se preocupa por sus

hijos; 4, es verdadero que Lord Marchmain es egoísta; 5, es verdadero que Lord Marchmain se avergüenza de su condición de adultero; 6, es verdadero que Lord Marchmain vive alejado de Inglaterra; 7, es verdadero que Lord Marchmain consiente el matrimonio de Julia con Rex; 8, es verdadero que Lord Marchmain deshereda a Bridey de Brideshead porque no le gusta su esposa; 9, es verdadero que Lord Marchmain es caprichoso; 10, es verdadero que Lord Marchmain tiene un miedo atroz a la muerte; 11, es verdadero que Lord Marchmain tiene un miedo atroz a la oscuridad y a la soledad; 12, es falso que Lord Marchmain se siente culpable ante Cordelia de lo que hizo; 13, es verdadero que Lord Marchmain al final de su vida se siente culpable de lo que hizo.

Submundo estético. Tiene la siguiente constitución: 1, es verdadero que Lord Marchmain está algo entrado en carnes; 2, es verdadero que Lord Marchmain es atractivo y magnífico; 3, es verdadero que Lord Marchmain cena tranquilamente en Larue, con su pechera inmaculada, en compañía de una atractiva dama del teatro de mediana edad, al estilo eduardiano más convencional del mundo; 4, es verdadero que Lord Marchmain es un sibarita; 5, es verdadero que Lord Marchmain es byroniano; 6, es verdadero que Lord Marchmain es indolente; 7, es verdadero que Lord Marchmain finge su naturalidad; 8, es verdadero que Lord Marchmain considera de mal gusto exhibir su aura byroniana; 9, es verdadero que Lord Marchmain se aparta de la ventana del palacio veneciano y de pie, se expone a la luz el atardecer, con el damasco rojo de las paredes como fondo; 10, es verdadero que Lord Marchmain tiene una cara noble, controlada, exactamente como él ha planeado que sea; 11, es verdadero que Lord Marchmain tiene la cara algo cansada, un poco sardónica, ligeramente voluptuosa; 12, es verdadero que Lord Marchmain está en la flor de la vida; 13, es verdadero que Lord Marchmain considera que en Venecia hay que elegir si visitar iglesias o ir al Lido; 14, es verdadero que Lord Marchmain detesta la campiña inglesa; 15, es verdadero que Lord Marchmain considera vergonzoso heredar una gran responsabilidad y ser totalmente indiferente a ella; 16, es falso que Lord Marchmain considere los dulces italianos los mejores; 17, es verdadero que Lord Marchmain opina que los pasteleros austriacos son mucho mejores; 18, es verdadero que Lord Marchmain opina que no hay nada que se parezca al vulgo en Venecia, plagado de anarquistas, pero capaz de censurar con la mirada a alguien que vaya con los hombros descubiertos; 19, es falso que Lord Marchmain baila; 20, es verdadero que Lord Marchmain vuelve con Plender, su valet a Brideshead, lo que hace que Wilcox, el mayordomo de Brideshead se sienta incómodo; 21, es verdadero que Lord Marchmain

tiene al final dos ayudas de cámara; 22, es verdadero que las habitaciones de Lord Marchmain en Brideshead son coto exclusivo de Plender, y Wilcox ejerce su autoridad en las salas comunes; 23, es verdadero que Lord Marchmain llegó a Brideshead en el Rolls seguido por dos camionetas, y dos criados le ayudaron a salir del coche; 24, es verdadero que Lord Marchmain, nueve meses antes en el casino de Montecarlo, todavía se mantenía erguido y majestuoso, no muy cambiado desde Venecia; 25, es verdadero que Lord Marchmain necesita apoyarse en un bastón y reunir fuerzas para subir los pocos escalones que conducen a la entrada; 26, es verdadero que Lord Marchmain se ha convertido en un anciano; 27, es verdadero que Lord Marchmain camina encorvado, encogido, abrumado por el peso de su abrigo, con la cara pálida y arrugada y la nariz encarnada por el frío; 28, es verdadero que Lord Marchmain, una vez desvestido, parece más demacrado aún; 29, es verdadero que Lord Marchmain parece todavía más elegante, y ha conseguido evitar el aspecto andrajoso que acompaña al agotamiento máximo; 30, es verdadero que Cara endereza la corbata a Lord Marchmain; 31, es verdadero que Lord Marchmain elige instalarse en el salón chino, un museo espléndido e inhabitable, lleno de exquisitos muebles, porcelanas, laca y tapices pintados; 32, es verdadero que Lord Marchmain decide que instalen en él la cama de la reina, una pieza de museo: una enorme tienda de campaña de terciopelo, parecida al *baldachino* de la iglesia de San Pedro; 33, es verdadero que Lord Marchmain provoca un revuelo enorme en la casa en lo que se ha previsto como un día lleno de formalismos: las criadas encienden las chimeneas, quitan fundas, despliegan sabanas; hombres con delantales trasladan muebles de un lugar a otro; y llaman a los carpinteros de la propiedad para desmontar la cama; 34, es verdadero que para montar la cama de Lord Marchmain hay que bajarla desmontada por la escalera principal: enormes secciones rococó, la cornisa tapizada de terciopelo, vigas de madera sin pulir concebidas para no ser vistas, las columnas trenzadas de oropel y terciopelo, penachos de plumas que brotan de huevos de avestruz montados en oro que coronan el pabellón de la cama; y finalmente los colchones que han de ser trasladados por cuatro hombres; 35, es verdadero que Lord Marchmain sugiere a Charles que pinte su cama de la reina en el salón chino y lo llame *El lecho mortuorio*; 36, es verdadero que Lord Marchmain se está muriendo por culpa de una palabra larguísima, referida al nombre de su dolencia cardiaca; 37, es verdadero que la habitación de Lord Marchmain tiene aspecto hogarthiano, con la mesa puesta para cenar cerca de la grotesca chimenea, la *chinoiserie*, y él, nimbado de almohadas que le mantienen erguido, sorbiendo champán y probando

todos los manjares que se han preparado para su bienvenida; 38, es verdadero que Wilcox ha sacado la cubertería de oro para la ocasión, y esto junto a los espejos dorados, los muebles barnizados, los cortinajes de la gran cama y la túnica de mandarín de Julia prestan a la escena un halo de pantomima, de cueva de Aladino; 39, es verdadero que Lord Marchmain aborrece la idea de que Mrs. Muspratt ocupe la posición que ocupó su madre un día; una pareja de rústicos sin hijos no tiene derecho a instalarse en Brideshead mientras todo se derrumba; 40, es verdadero que Lord Marchmain se encapricha con la idea de instalar a Julia, siempre tan hermosa, en Brideshead; 41, es verdadero que en la habitación de Lord Marchmain se reciben visitantes, se abren paquetes de libros nuevos que luego se comentan y se coloca un piano; 42, es verdadero que Lord Marchmain pide un coche y llega hasta el vestíbulo con su abrigo de pieles, pero pierde repentinamente el interés por el paseo; 43, es verdadero que Lord Marchmain cuenta que Brideshead Castle es edificado con las piedras del viejo castillo y lo llaman la casa nueva, el nombre que le dan las nodrizas y, en el campo, los hombres analfabetos que conservan los antiguos recuerdos; 44, es verdadero que Lord Marchmain relata que cavan hasta los cimientos de la vieja casa en busca de piedras para la casa nueva; 45, es verdadero que Lord Marchmain dice que aún se puede ver el lugar donde se yergue la vieja casa, cerca de la iglesia del pueblo, en el prado que llaman "la colina del castillo", cuyo terreno es desigual y la mitad está abandonado, lleno de ortigas y brezo en huecos demasiado profundos para que pase el arado; 46, es verdadero que Lord Marchmain afirma que ahí yacen las raíces de los Flyte, entre los huecos abandonados de la colina del castillo, entre el brezo y la ortiga, entre las tumbas de la vieja iglesia y la capellanía donde no canta ningún clérigo; 47, es verdadero que Lord Marchmain recuerda que los Flyte son caballeros, barones desde la batalla de Agincourt y que los mayores honores llegan con el rey Jorge; 48, es verdadero que Lord Marchmain supone que cuando todos hayan muerto, el hijo de Julia llevará el nombre que sus antepasados llevaban antes de los días de la abundancia, los días de la esquila de la lana y las anchas tierras de trigo, los de crecimiento y construcción, cuando drenaron los pantanos y araron los páramos, cuando uno construyó la casa, otro añadió la cúpula y el hijo de este amplió las alas y embalsó el río; 49, es verdadero que Lord Marchmain sabe que trajeron la fuente, que ya se había curtido durante más de doscientos años bajo el sol de Nápoles, transportada en un destructor en los tiempos de Nelson; 50, es verdadero que Lord Marchmain estima que la fuente se secará pronto, hasta que vuelva a llenarla la lluvia, haciendo flotar las hojas caídas y el carrizo cubrirá los lagos; 51, es

verdadero que Lord Marchmain construye la capilla como regalo de bodas para Lady Marchmain con las piedras de la casa vieja; 52, es verdadero que Lord Marchmain deja a Lady Marchmain rezando en la capilla y nunca volvió para no interrumpir sus oraciones; 53, es verdadero que Lord Marchmain lucha por la libertad y consigue su propia victoria; 54, es verdadero que Lord Marchmain muere en su lecho rodeado de la familia que arrodillada, reza por su arrepentimiento.

Submundo religioso. Se constituye con los siguientes elementos: 1, es verdadero que Lord Marchmain empieza a practicar la religión cuando se casa con Lady Marchmain; 2, es verdadero que Lord Marchmain abandona a su esposa y a sus hijos por otra mujer; 3, es verdadero que Lord Marchmain se ve obligado a abandonar la religión; 4, es verdadero que Lord Marchmain está excomulgado; 5, es falso que Lord Marchmain acepte los últimos sacramentos la primera vez que sus hijos llaman al padre Mackay; 6, es verdadero que Lord Marchmain pregunta a Cordelia si fue un crimen lo que hizo; 7, es verdadero que Lord Marchmain acepta la presencia del padre Mackay la segunda vez que acude a su lecho, ya en el momento final; 8, es verdadero que Lord Marchmain se arrepiente de sus pecados; 9, es verdadero que el padre Mackay se inclina sobre Lord Marchmain y lo bendice; 10, es verdadero que el padre Mackay sabe que se arrepiente de todos su pecados y le pide que haga una señal y que le diga a Dios que se arrepiente mientras le da la absolución; 11, es verdadero que el padre Mackay hace la señal de la cruz y pronuncia las palabras "*ego te absolvo in nomine patris*…"; 12, es verdadero que Lord Marchmain abre los ojos y emite un suspiro; 13, es verdadero que el padre Mackay saca de su bolsillo la cajita de plata y habla en latín, al mismo tiempo que toca al moribundo con la bolita de algodón empapado; 14, es verdadero que Lord Marchmain ante la petición del padre Mackay hace la señal de la cruz; 15, es verdadero que el padre Mackay encuentra muy hermoso el arrepentimiento de Lord Marchmain: el demonio se resiste hasta el último momento, pero la gracia de Dios es demasiado fuerte para él.

Submundo deseado. Su constitución es la siguiente serie de elementos semánticos: 1, es verdadero que Lord Marchmain desea alejarse de Inglaterra; 2, es verdadero que Lord Marchmain quiere recuperarse en Brideshead; 3, es verdadero que Lord Marchmain anhela dar un paseo; 4, es verdadero que Lord Marchmain ansía ser perdonado.

Submundo temido. Se constituye así: 1, es verdadero que Lord Marchmain teme estar en contacto con todo lo que tenga que ver con Lady Marchmain; 2, es verdadero que Lord

Marchmain teme quedarse solo en la oscuridad; 3, es verdadero que Lord Marchmain teme que Bridey no tenga descendencia; 4, es verdadero Lord Marchmain teme que el castillo construido por sus antepasados quede vacío; 5, es verdadero Lord Marchmain teme que no haya arquitectos en la familia que sigan construyendo; 6, es verdadero que Lord Marchmain teme a la muerte.

Submundo creído. Tiene la siguiente constitución: 1, es verdadero que Lord Marchmain cree que, si vuelve, interrumpirá las oraciones de Lady Marchmain, porque la dejó rezando en la capilla; 2, es verdadero que Lord Marchmain opina que lo que hizo fue terrible.

3.2.6 Mundo de Lady Marchmain. M6

Submundo real efectivo. Su constitución es la siguiente serie ordenada de elementos semánticos: 1, existe Lady Marchmain; 2, existe Lord Marchmain; 3, existe Bridey; 4, existe Sebastian; 5, existe Julia; 6, existe Cordelia; 7, existe Nanny; 8, existe Cara; 9, existe Charles Ryder; 10, existe Rex; 11, existe Samgrass; 12, existe el padre Mowbray; 13, es verdadero que Lady Marchmain es católica; 14, es verdadero que Lady Marchmain es buena; 15, es verdadero que Lady Marchmain es abandonada por su esposo; 16, es verdadero que Lady Marchmain no concede el divorcio a Lord Marchmain; 17, es verdadero que Lady Marchmain es odiada por Lord Marchmain; 18, es verdadero que Lady Marchmain es odiada por Sebastian; 19, es verdadero que Lady Marchmain disuade a Bridey de ordenarse sacerdote; 20, es verdadero que Lady Marchmain conoce a Charles Ryder; 21, es verdadero que Lady Marchmain lee fragmentos de Chesterton durante las veladas en Brideshead; 22, es falso que Lady Marchmain se enfada por el incidente del coche; 23, es verdadero que Lady Marchmain admira a sus hermanos; 24, es verdadero que Lady Marchmain encarga una biografía de sus hermanos al señor Samgrass; 25, es verdadero que Lady Marchmain confía en Charles; 26, es verdadero que Lady Marchmain expulsa a Charles de Brideshead; 27, es verdadero que Lady Marchmain está enferma; 28, es verdadero que Lady Marchmain aprecia a Rex como amigo de Julia; 29, es falso que Lady Marchmain permite hacer público el compromiso de Julia con Rex; 30, es falso que Lady Marchmain acepte la boda de Julia; 31, es verdadero que Lady Marchmain muere.

Submundo ético. Su constitución semántica está formada por los siguientes elementos: 1, es verdadero que Lady Marchmain se preocupa por sus hijos; 2, es verdadero que Lady

Marchmain es generosa; 3, es verdadero que Lady Marchmain tiene firmes convicciones; 4, es verdadero que Lady Marchmain es voluntariosa; 5, es verdadero que Lady Marchmain es persuasiva; 6, es verdadero que Lady Marchmain sabe lo que conviene a Sebastian; 7, es verdadero que Lady Marchmain ejerce una gran influencia en su familia; 8, es verdadero que Lady Marchmain es criticada por la educación que ha dado a sus hijos por el resto de la familia; 9, es verdadero que Lady Marchmain se siente culpable por haber expulsado a Charles de Brideshead; 10, es falso que Lady Marchmain acepta que su hija se case con un divorciado; 11, es verdadero que Lady Marchmain sufre por Sebastian y Julia; 12, es verdadero que Lady Marchmain le pide a Charles a través de Julia, que busque a Sebastian antes de morir.

Submundo estético. Su composición es la siguiente enumeración de elementos semánticos: 1, es verdadero que Lady Marchmain es muy hermosa; 2, es falso que Lady Marchmain es artificial; 3, es verdadero que el cabello de Lady Marchmain comienza a volverse gris en elegantes mechones plateados; 4, es falso que Lady Marchmain usa carmín; 5, es verdadero que Lady Marchmain es pálida; 6, es verdadero que Lady Marchmain tiene unos ojos enormes y es extraordinario lo grandes que parecen; 7, es verdadero que Lady Marchmain tiene los párpados cubiertos de venas azules, donde cualquier otra se hubiera aplicado una capa de pintura; 8, es verdadero que Lady Marchmain usa perlas y algunas alhajas relucientes, objetos de herencia engastados en antiguas monturas; 9, es verdadero que Lady Marchmain tiene la voz suave, como una oración e igualmente poderosa; 10, es verdadero que Lady Marchmain en Venecia no se acerca al Lido, pero pasea por los canales en góndola con Sir Adrian Porson; 11, es verdadero que Lady Marchmain acude en Venecia a todas las fiestas vestida con una especie de crisálida de finísima seda, como si fuese una actriz celta o una heroína de Maeterlinck; 12, es verdadero que Lady Marchmain convence al mundo entero de que Lord Marchmain es un monstruo, como si el viejo calavera la hubiera torturado, robado su patrimonio, echado de casa, comido a sus hijos asados y rellenos e ido de juerga engalanado con todas las flores de Sodoma y Gomorra; y en cambio estuvieron casados quince años, tuvieron cuatro hijos espléndidos, él le ha cedido todo el patrimonio y todo el dinero que pueda necesitar para los gastos; 13, es verdadero que Lady Marchmain mantiene una cuadrilla de prisioneros esclavizados, les chupa la sangre. Son cinco o seis personas de todas las edades que la siguen a todas partes como fantasmas, ya que ella les ha clavado los dientes en la carne y no pueden escapar; 14, es verdadero que Lady

Marchmain acepta a Charles como amigo de Sebastian y se esfuerza en hacerse amiga suya también, estremeciendo, de esta manera, las raíces de la amistad entre su hijo y Charles; 15, es verdadero que Lady Marchmain está recopilando datos para un libro sobre su hermano Ned, el mayor de los tres legendarios héroes que murieron entre Mons y Passchendaele; 16, es verdadero que Lady Marchmain pide ayuda al señor Samgrass para esta empresa que requiere mucho tacto y la adopción de innumerables decisiones en las que es muy fácil que yerre el juicio de una amantísima hermana; 17, es verdadero que Lady Marchmain atrae hacia su intimidad a Charles en rápidas e imperceptibles etapas; 18, es verdadero que Lady Marchmain cuando quiere tener una conversación intima con alguien, se tropieza casualmente en un camino apartado, cerca de los lagos o en un rincón de los rosedales amurallados, si es verano; o en su sala de estar, si es invierno; 19, es verdadero que la sala de estar de Lady Marchmain es exclusivamente suya, la ha elegido y transformado, ha bajado el techo, las paredes han sido despojadas de los paneles de madera y están desnudas, pintadas de azul y cubiertas de innumerables acuarelas agradablemente combinadas; 20, es verdadero que Lady Marchmain consigue que en su sala de estar huela bien gracias al perfume de las flores frescas; 21, es verdadero que Lady Marchmain llena una pequeña biblioteca de palisandro de su sala de estar con libros encuadernados en una piel suave, obras de poesía y devoción muchas veces leídos; 22, es verdadero que Lady Marchmain cubre la repisa de la chimenea de sus sala de estar con pequeños tesoros personales: una virgen de marfil, un san José de argamasa, y miniaturas póstumas de sus tres hermanos soldados; 23, es verdadero que es costumbre pedir a Lady Marchmain leer en voz alta en noches de gran tensión familiar; 24, es verdadero que Lady Marchmain lee un fragmento de *La sabiduría del Padre Brown*, mientras Julia se dedica a pintarse cuidadosamente las uñas, Cordelia mima al pequinés de Julia y Brideshead hace un solitario, formando así un bonito conjunto; 25, es verdadero que Lady Marchmain lamenta la escena cruel de Sebastian, no porque estuviera borracho, ya que todos los jovenes beben, sino porque no había alegría en él; 26, es verdadero que Lady Marchmain no es excesivamente habladora, pero aborda cualquier tema de manera femenina y coqueta; lo rodea, se acerca, amaga, revolotea por encima como una mariposa, juega, se aproxima imperceptiblemente al corazón del asunto cuando uno no está mirando y permanece quieta cuando se la observa; 27, es verdadero que Lady Marchmain está marcada, como los suyos, por el mismo hierro que los destina a la destrucción para crear un mundo a la medida de Hooper, para que las cosas sigan siendo seguras para el viajante

de comercio con sus quevedos poligonales y su húmedo y graso apretón de manos; 28, es verdadero que Lady Marchmain percibe una señal de ese destino en el centro incandescente del fuego de su acogedora chimenea, u oye aquel aviso susurrando de muerte en el castañeteo de la enredadera contra los cristales; 29, es verdadero que a Lady Marchmain le encantan las pinturas de la salita del jardín en Brideshead de Charles y no lo perdonará si no las acaba; 30, es verdadero que Lady Marchmain se siente feliz porque Sebastian ha sido amable con ella y olvida todas sus objeciones a que viva con Charles, va a ver las habitaciones y le parecen encantadoras, incluso acuerda con Sebastian qué muebles traer de la casa de Londres; 31, es verdadero que Lady Marchmain ve totalmente inapropiado a Rex Mottram como marido de Julia porque no saben nada de él y tal vez tenga sangre negra ya que es sospechosamente moreno; 32, es verdadero que Lady Marchmain considera a Rex Mottram un amigo amable y útil, pero no se fía un pelo de él y está segura de que tendrá unos hijos muy desagradables, porque esa gente vuelve siempre a su naturaleza original; 33, es verdadero que Lady Marchmain ha despertado las simpatías de todos durante toda la vida, menos de los que ama; 34, es verdadero que Adrian Parson escribe un poema tras la muerte de Lady Marchmain que no la retrata en absoluto, como si no la hubiera conocido de verdad, él, que estuvo enamorado toda su vida de ella.

Submundo religioso. Está formado por los siguientes elementos: 1, es verdadero que Lady Marchmain es católica; 2, es verdadero que Lady Marchmain se opone a que Bridey se ordene sacerdote; 3, es verdadero que Lady Marchmain prefiere que Sebastian se ordene sacerdote; 4, es verdadero que Lady Marchmain pide a varios sacerdotes que hablen con Bridey para convencerlo; 5, es verdadero que Lady Marchmain se niega a concederle el divorcio a Lord Marchmain porque es muy piadosa; 6, es verdadero que Lady Marchmain en Venecia insiste en ir a la iglesia, siendo Venecia la ciudad de Italia donde nadie ha ido jamás a la iglesia; 7, es verdadero que Lady Marchmain invita a todos a rezar el rosario en la capilla de Brideshead; 8, es verdadero que Lady Marchmain tiene que hacer de Charles un católico; 9, es verdadero que a Lady Marchmain le preocupa ser rica, tener tantas cosas hermosas mientras otros no tienen nada; pero ahora sabe que los ricos también pecan cuando desean los privilegios de los pobres; 10, es verdadero que Lady Marchmain sabe que los pobres siempre han sido los favoritos de Dios, pero uno de los mayores logros de la gracia consisten en santificar la vida en su totalidad, incluidas las riquezas; 11, es verdadero que Lady Marchmain encuentra insólito que un camello

pase por el ojo de una aguja, pero el Evangelio es un catálogo de cosas insólitas: no es nada frecuente que un buey y un asno adoren un pesebre, pero en la vida de los santos, los animales siempre hacen cosas extrañas; 12, es verdadero que Lady Marchmain considera que todo ello forma parte de la poesía, del sabor de *Alicia en el país de las maravillas* propio de la religión; 13, es verdadero que Lady Marchmain reza para que Lord Marchmain ya no se emborrache y da gracias a Dios por ello; 14, es verdadero que Lady Marchmain juzga el asunto del arresto de Sebastian con bastante humanidad; 15, es verdadero que Lady Marchmain recibe cartas y visitas de conmiseración de su familia; 16, es verdadero que la mitad de los parientes de Lady Marchmain piensan que eso ocurre por haberle dado al niño una educación católica y la otra mitad piensa que pasa por haberlo llevado a Eton y no a Stonyhurst; 17, es verdadero que Lady Marchmain se preocupa porque Sebastian no frecuenta católicos en Oxford; 18, es verdadero que Lady Marchmain pide a monseñor Bell que acoja a Sebastian en su casa; 19, es verdadero que Lady Marchmain percibe que Julia ha cerrado la puerta del espíritu a la religión y lo suma a la reciente pena por Sebastian, a la antigua pena por su marido y a la enfermedad mortal de su cuerpo, pesadumbres que lleva diariamente consigo a la iglesia; 20, es verdadero que el corazón de Lady Marchmain parece atravesado por la espada de sus aflicciones; 21, es verdadero que solo Dios sabe hasta qué punto Lady Marchmain vuelve a casa consolada; 22, es falso que Lady Marchmain se convence de que lo más caritativo es confiar en la buena fe de Rex; 23, es verdadero que a Lady Marchmain el noviazgo de Julia y Rex le recuerda a otro noviazgo y otra conversión; 24, es verdadero que Lady Marchmain se pregunta si Rex se da cuenta de la trascendencia que supone abrazar el catolicismo y dar ese paso sin creer realmente; 25, es verdadero que Lady Marchmain se encarga de que Rex reciba instrucción religiosa; 26, es verdadero que Lady Marchmain pretende prohibir una boda protestante entre su hija y Rex; 27, es verdadero que Lady Marchmain se comporta como una mártir durante la boda de Julia y Rex; 28, es verdadero que Lady Marchmain se arrepiente de todo lo que le ha dicho a Charles; 29, es verdadero que Lady Marchmain sabe que se equivocó con él; 30, es verdadero que Lady Marchmain es de las pocas cosas que nunca se perdona a sí misma; 31, es verdadero que Lady Marchmain es odiada por todos los que quieren odiar a Dios; 32, es verdadero que Lady Marchmain carga con el pecado de Julia; 33, es verdadero después del réquiem por Lady Marchmain, la capilla de Brideshead es cerrada.

Submundo deseado. Tiene la siguiente constitución: 1, es verdadero que Lady Marchmain quiere hacer de Charles un católico; 2, es verdadero que Lady Marchmain desea que Lord Marchmain ya no beba; 3, es verdadero que Lady Marchmain anhela ver a Sebastian antes de morir; 4, es verdadero que Lady Marchmain quiere ser perdonada por Charles; 5, es verdadero que Lady Marchmain pide encarecidamente a Julia que no se case con Rex.

Submundo temido. Se constituye con los siguientes elementos: 1, es verdadero que Lady Marchmain teme que Sebastian no beba para divertirse; 2, es verdadero que Lady Marchmain teme que Sebastian se marche; 3, es verdadero que Lady Marchmain teme perder a Sebastian como a su marido; 4, es verdadero Lady Marchmain teme que Ned y sus otros dos hermanos caigan en el olvido; 5, es verdadero que Lady Marchmain teme ser traicionada por todos; 6, es verdadero Lady Marchmain teme que Rex no entienda las consecuencias de convertirse sin creer realmente.

Submundo creído. Esta es su constitución: 1, es verdadero que Lady Marchmain cree que los jovenes han de divertirse; 2, es verdadero que Lady Marchmain piensa que Sebastian necesita rodearse de más católicos; 3, es verdadero que Lady Marchmain opina que la caza es una costumbre de bárbaros.

3.2.7 Mundo de Bridey. M7

Submundo real efectivo. Los elementos semánticos de su constitución son los siguientes: 1, existe Bridey; 2, existe Lady Marchmain; 3, existe Lord Marchmain; 4, existe Sebastian; 5, existe Julia Flyte; 6, existe Cordelia; 7, existe Nanny; 8, existe Charles Ryder; 9, existe Cara; 10, existe Samgrass; 11, existe Rex Mottram; 12, existe Mrs. Muspratt; 13, es verdadero que Bridey es católico; 14, es verdadero que Bridey ha estudiado en Oxford; 15, es verdadero que Bridey será el próximo marqués de Marchmain; 16, es verdadero que Bridey conoce a Charles Ryder; 17, es verdadero que Bridey irrita a Charles; 18, es verdadero que Bridey considera a Sebastian un dipsómano; 19, es verdadero que Bridey descubre que Rex está divorciado; 20, es verdadero que Bridey acepta pasar una pensión a Sebastian cuando este vive en Túnez; 21, es verdadero que Bridey vende Marchmain House cuando muere su madre; 22, es verdadero que Bridey pide a Charles que pinte Marchmain House antes de ser demolida; 23, es verdadero que Bridey desaprueba la relación de Julia y Charles; 24, es verdadero que Bridey se compromete con la viuda Mrs. Muspratt; 25, es verdadero que Bridey se casa con Mrs.

Muspratt; 26, es verdadero que Bridey la lleva a conocer a su padre en Roma; 27, es verdadero que Bridey es desposeído de Brideshead Castle por su padre antes de morir; 28, es verdadero que Bridey llama al padre Mackay para que administre la Unción de enfermos a Lord Marchmain; 29, es verdadero que Bridey finalmente va a vivir a Brideshead tras la muerte de su padre, 30, es verdadero que Bridey se alista con el regimiento de voluntarios de caballería durante la guerra; 31, es verdadero que la compañía de Bridey se encuentra en Palestina.

Submundo ético. Su constitución es la siguiente: 1, es verdadero que Bridey es muy tradicional; 2, es verdadero que Bridey es inflexible; 3, es verdadero que Bridey es sincero; 4, es verdadero que Bridey es austero; 5, es falso que Bridey es empático; 6, es verdadero que Bridey es responsable; 7, es verdadero que Bridey es al que más le afectó el abandono de su padre; 8, es falso que Bridey quiere visitar a su padre en Venecia; 9, es verdadero que Bridey es ingenuo; 10, es verdadero que Bridey juzga a la gente; 11, es verdadero que Bridey se preocupa por Julia e investiga el pasado de Rex; 12, es verdadero que Bridey descubre que Rex estuvo casado en Canadá con una señorita llamada Sarah Evangeline Cutler; 13, es falso que Bridey es egoísta; 14, es verdadero que Bridey se casa con una mujer con la que sabe que no tendrá hijos; 15, es verdadero que Bridey se alista al ejército en el mismo batallón en el que sirvió su padre.

Submundo estético. Se compone de los siguientes elementos semánticos: 1, es verdadero que Bridey es el hermano mayor de los Flyte y heredero del marquesado; 2, es verdadero que Bridey es un poco arcaico, como salido de una caverna; 3, es verdadero que Bridey tiene una cara que parece obra de un escultor azteca que se ha propuesto hacer el retrato de Sebastian; 4, es verdadero que Bridey es un intolerante ilustrado; 5, es verdadero que Bridey es un bárbaro ceremonioso; 6, es verdadero que Bridey es un lama atrapado en las nieves; 7, es verdadero que Bridey se mueve torpemente entre los colonos, parándose para saludar a los jueces de la feria de ganado en su palco e inclinándose encima de un redil para observar con grave interés; 8, es verdadero que Bridey tiene solo tres años más que Sebastian pero parece pertenecer a otra generación; 9, es verdadero que Bridey posee los rasgos de la familia y su sonrisa, las pocas veces que aparece, es tan hermosa como la de los demás; 10, es verdadero que Bridey habla con la misma gravedad que el resto de los hermanos, con una gravedad y un comedimiento que en cualquier otro sonarían pomposos y falsos, pero en él carecen de toda pretensión y son fruto de la inconsciencia; 11, es

verdadero que Bridey se preocupa porque a Charles lo estén tratando bien, porque Wilcox tiende a escatimar los vinos cuando no hay nadie; 12, es falso que a Bridey le guste el vino; 13, es verdadero que Bridey opina que el vino simboliza un auténtico vínculo entre los hombres; 14, es verdadero que Bridey intentó emborracharse una vez en Magdalen, pero no le gusta nada, la cerveza aún menos que el whisky; 15, es verdadero que Bridey encuentra los acontecimientos como la feria del ganado un tormento; 16, es verdadero que Bridey pregunta a Charles si la capilla tiene verdadera categoría artística; 17, es falso que Bridey comprende cómo la capilla fue considerada bella hace veinte años, vaya a serlo dentro de ochenta, pero ahora no; 18, es verdadero que Bridey se pregunta qué diferencia existe entre que una cosa guste y que se sepa apreciar; 19, es falso que sea la misma comparación que Bridey hace con el vino; 20, es verdadero que Bridey aprueba el fin para el cual el vino sirve de medio: para fomentar el entendimiento y simpatía mutuos; 21, es falso que en el caso particular de Bridey el vino no cumple ese fin, así que no le gusta ni lo sabe apreciar; 22, es verdadero que Bridey es el jefe e la partida de caza y está más impresionante que elegante; 23, es verdadero que Bridey veda cualquier confidencia con aquella máscara severa de cristal de roca; 24, es verdadero que Bridey lleva a cazar el potro de Julia para que se familiarice con los perros; 25, es verdadero que Bridey aborda el tema que corría por toda la casa, como un incendio muy hondo en la cala de un barco, bajo la línea de flotación, negro y rojo en la oscuridad, que sale a la luz en acres bocanadas de humo por debajo de las escotillas y de las tuberías; 26, es verdadero que si Bridey fuese pintor elegiría temas con mucha acción, como Macbeth; 27, es verdadero que la idea de Bridey como pintor es absurda; 28, es verdadero que Bridey es casi siempre absurdo, aunque su lejanía y su inmovilismo vital le otorgan dignidad; 29, es verdadero que Bridey es todavía medio niño y ya medio anciano; 30, es falso que existe en Bridey algo de vida contemporánea; 31, es verdadero que Bridey posee una rectitud compacta y una impermeabilidad, una indiferencia hacia el mundo que imponen respeto; 32, es falso que Bridey encuentra especialmente bonita a su prometida; 33, es verdadero que Bridey opina que su prometida es bien parecida y corpulenta; 34, es falso que Bridey considera apropiado que su prometida visite Brideshead con Julia y Charles viviendo bajo el mismo techo; 35, es verdadero que Bridey es un glotón y su esposa lo alienta a que coma más; 36, es verdadero que Bridey y su mujer resultan rústicos a los ojos de Lord Marchmain.

Submundo religioso. Su constitución es la siguiente enumeración de elementos semánticos: 1, es verdadero que Bridey es un ferviente católico; 2, es verdadero que

Bridey es educado en Stonyhurst, un colegio católico; 3, es verdadero que Bridey decide hacerse jesuita nada más graduarse; 4, es verdadero que Bridey en su deseo de ordenarse sacerdote solo quiere seguir la voluntad de Dios; 5, es verdadero que Bridey considera, regañando a Cordelia, que a Nuestra Señora le importa la obediencia; 6, es verdadero que Bridey se encuentra con el obispo en Londres y este le comunica que quiere cerrar la capilla de Brideshead, ya que está muy lejos y hay una docena de familias en Melstead que no pueden ir hasta allí; 7, es verdadero que a Bridey le gusta la capilla, pero sabe que son pocos católicos en la casa y no es un centro católico de larga tradición; 8, es verdadero que Bridey sostiene que tal vez se pueda conservar abierta mientras viva su madre; 9, es verdadero que Bridey vive el último año en Oxford con monseñor Bell; 10, es verdadero que Bridey opina que Dios prefiere a los borrachos que a mucha gente respetable; 11, es verdadero que Bridey considera que es discutible que Sebastian fuera un hombre feliz y sano sin la religión; 12, es verdadero que Bridey estima que no es malo estar físicamente destrozado; 13, es falso que Bridey piensa que es malo convertirse en director de correos o en maestro montero de una jauría, o caminar quince kilómetros al día a la edad de ochenta años; 14, es falso que Bridey ha abandonado el tema de la religión en algún momento; 15, es verdadero que si alguien quisiera convertirse al catolicismo, tras hablar con Bridey renunciaría a la idea; 16, es verdadero que Bridey consigue reducir al absurdo proposiciones que en principio parecen sensatas; 17, es verdadero que Bridey tiene a Mrs. Muspratt por una mujer de severos principios católicos, reforzados por los prejuicios de la clase media, que no consentiría ser invitada de Julia; 18, es verdadero que a Bridey le es indiferente si Julia elige vivir en pecado con Rex o con Charles, o hasta con ambos; 19, es falso que Bridey haya procurado enterarse de los detalles de ese *ménage*; 20, es verdadero que Bridey explica las ventajas de que Lord Marchmain reciba los últimos sacramentos.

Submundo deseado. Tiene la siguiente constitución: 1, es verdadero que Bridey desea ser sacerdote; 2, es verdadero que Bridey quiere pintar escenas de acción, por ejemplo, de Macbeth; 3, es verdadero que Bridey ansía que su padre reciba la extrema unción.

Submundo temido. Se constituye de esta forma: 1, es verdadero que Bridey teme que Sebastian lleve una vida licenciosa; 2, es verdadero Bridey teme que el adulterio de Julia y Charles incomode a Mrs. Muspratt.

Submundo creído. Está constituido por los siguientes elementos: 1, es verdadero que Bridey cree que Sebastian es un dipsómano; 2, es verdadero que Bridey considera a Mrs. Muspratt mucho más rigurosa de lo que en realidad es; 3, es verdadero que Bridey está convencido de que Mrs. Muspratt es más joven de lo que en realidad es.

3.2.8 Mundo de Rex Mottram. M8

Submundo real efectivo. Presenta la constitución siguiente formada por los elementos semánticos: 1, existe Rex; 2, existe Julia; 3, existe Lady Marchmain; 4, existe Sebastian; 5, existe Bridey; 6, existe Cordelia; 7, existe Charles Ryder; 8, existe Boy Mulcaster; 9, existe Lord Marchmain; 10, existe Cara; 11, existe Brenda Champion; 12, existe el padre Mowbray; 13, es verdadero que Rex Mottram es canadiense, 14, es verdadero que Rex Mottram es ambicioso; 15, es verdadero que Rex Mottram quiere a Julia; 16, es verdadero que Rex Mottram mantiene una relación con Brenda Champion; 17, es verdadero que Rex Mottram está divorciado; 18, es falso que Rex Mottram cuenta a la familia Flyte que está divorciado; 19, es verdadero que Rex Mottram ayuda a Sebastian, Charles y Mulcaster cuando son detenidos; 20, es verdadero que Rex Mottram corteja a Julia; 21, es verdadero que Rex Mottram pierde a Sebastian en París en el viaje hacia la clínica de rehabilitación; 22, es verdadero que Rex Mottram visita a Charles en París; 23, es verdadero que Rex Mottram conoce la enfermedad de lady Marchmain; 24, es verdadero que Rex Mottram conoce la mala situación financiera de los Flyte; 25, es verdadero que Rex Mottram pide la mano de Julia a Lord Marchmain; 26, es verdadero que Rex Mottram tiene amigos políticos muy influyentes; 27, es verdadero que Rex Mottram acude a catequesis para ser bautizado por el rito católico; 28, es falso que Rex Mottram se casa con Julia por el rito católico; 29, es verdadero que Rex Mottram sigue viendo tras el compromiso a Brenda Champion; 30, es verdadero que Rex Mottram se casa en el Savoy con Julia; 31, es verdadero que Rex Mottram sigue viendo a Brenda Champion tras la luna de miel; 32, es verdadero que Rex Mottram tiene una hija con Julia que nace muerta; 33, es verdadero que Rex Mottram es abandonado por Julia por una aventura en Nueva York; 34, es verdadero que Rex Mottram sigue conviviendo con Julia en Brideshead durante la relación de esta con Charles; 35, es verdadero que Rex Mottram se separa finalmente de Julia; 36, es falso que Rex Mottram accede a conceder el divorcio a Julia al principio; 37, es verdadero que Rex Mottram no ve impedimento en que Charles y Julia continúen su relación; 38, es verdadero que Rex Mottram ha llegado a su climaterio en su carrera

política; 39, es verdadero que Rex Mottram rehace su carrera política; 40, es verdadero que Rex Mottram accede a que los abogados inicien el proceso de divorcio; 41, es verdadero que Rex Mottram se enriquece durante la guerra; 42, es verdadero que Rex Mottram pronuncia un discurso por la radio contra Hitler.

Submundo ético. Su constitución es la siguiente: 1, es verdadero que Rex Mottram es ambicioso; 2, es falso que Rex Mottram tiene principios; 3, es verdadero que Rex Mottram frecuenta amistades convenientes; 4, es verdadero que Rex Mottram se casa para mejorar su posición social; 5, es verdadero que Rex Mottram se preocupa mucho por ganar dinero; 6, es falso que Rex Mottram gana dinero de forma limpia; 7, es verdadero que Rex Mottram rezuma confianza en sí mismo; 8, es verdadero que Rex Mottram es generoso; 9, es verdadero que Rex Mottram es excesivo; 10, es verdadero que Rex Mottram ayuda a Charles, Sebastian y Boy Mulcaster de buen grado; 11, es verdadero que Rex Mottram elude la prohibición de Lady Marchmain acudiendo a pedir la mano de Julia a Lord Marchmain; 12, es falso que Rex Mottram acepta títulos de renta fija como pago de la dote de Julia; 13, es verdadero que Rex Mottram espera intereses del quince o el veinte por ciento; 14, es verdadero que Rex Mottram suscribe a regañadientes un seguro de vida; 15, es verdadero que Rex Mottram tiene conexión con la agencia de seguros y se embolsa la comisión de la agencia; 16, es verdadero que Rex Mottram engaña a todos con su divorcio; 17, es verdadero que a Rex Mottram le falta algo, es un trozo de ser humano que se ha desarrollado de forma extraña, según el padre Mowbray; 18, es falso que Rex Mottram deja de ver a Brenda Champion tras la boda con Julia; 19, es falso que Rex Mottram pone reparos en que Julia y Charles estén juntos; 20, es verdadero que Rex Mottram se convierte en un miembro respetable de la esfera pública durante la guerra.

Submundo estético. Su constitución es la siguiente serie de elementos ordenados: 1, es verdadero que Rex Mottram es un hombre macizo; 2, es verdadero que Rex Mottram, con su gabán largo, es de trato cordial y rebosa confianza en sí mismo; 3, es verdadero que Rex Mottram se esfuerza todo lo posible para causar buena impresión; 4, es verdadero que Rex Mottram es un tipo bien parecido, de pelo moreno que crece hasta bien entrada la frente y pobladas cejas negras; 5, es verdadero que Rex Mottram habla con un atractivo acento canadiense; 6, es verdadero que Rex Mottram consigue que se sepa rápidamente lo que él quiere que se sepa sobre su persona: hombre afortunado con el dinero, miembro del parlamento, jugador, buen muchacho, compañero de golf del príncipe de Gales, y de

todo aquel que por casualidad salga en la conversación; 7, es falso que Rex Mottram ha ido a la universidad, ya que opina que solo sirve para empezar a vivir tres años más tarde que los demás; 8, es verdadero que Rex Mottram consigue la cruz militar del servicio en Canadá y al terminar la contienda es ayudante de campo de un conocido general; 9, es verdadero que Rex Mottram no tiene más de treinta años cuando conoce a Julia; 10, es verdadero que Rex Mottram es tratado por Julia con ligero desprecio y con gesto posesivo; 11, es verdadero que Julia disculpa a Rex Mottram recordando a los presentes que se trata de un colonial; 12, es verdadero que Rex Mottram quiere todo siempre a lo grande; 13, es verdadero que Rex Mottram es un gran anfitrión y celebra una cena impresionante antes del baile benéfico que organiza Julia; 14, es verdadero que Rex Mottram llega a la comisaria a rescatar a Sebastian, Charles y Mulcaster como la personificación (o la parodia) de la prosperidad y el poder, vestido con un abrigo forrado de piel, con anchas solapas de astracán y sombrero de copa; 15, es verdadero que Rex Mottram regala habanos a los agentes de guardia; 16, es verdadero que Rex Mottram soluciona el asunto: examina atentamente las hojas de la acusación, departe cortésmente con los hombres que han efectuado el arresto, insinúa el soborno con una alusión mínimamente perceptible, se responsabiliza de presentar a los arrestados ante el juez a las diez de la mañana y los lleva a la calle donde espera su coche, 17, es verdadero que Rex Mottram disfruta de su propia eficacia; 18, es verdadero que Rex Mottram regala a Julia una tortuga con diamantes incrustados en el caparazón; 19, es verdadero que a Rex Mottram le parece un despilfarro la gestión del dinero de los Flyte: con el castillo de Brideshead y Marchmain House funcionando a toda marcha, una jauría de perros zorreros, sin subidas en los alquileres, sin despidos, y con docenas de viejos criados que no pegan golpe servidos a su vez por otros criados; 20, es verdadero que Rex Mottram quiere una mujer, la mejor que hay en el mercado y la quiere al precio que él marque; 21, es verdadero que Rex Mottram sabe que Lady Marchmain opina de él que no es un caballero, sino un aventurero de las colonias; 22, es falso que a Rex Mottram le importa lo que Lady Marchmain piensa de él, no se va a casar con ella; 23, es falso que Rex Mottram quiere esperar a que Julia cumpla veintiuno, quiere casarse haciendo las cosas bien, nada a medias; 24, es verdadero que Rex Mottram pide una copa del tamaño de su cabeza para el coñac, obliga a los camareros a calentarla en una llama y finalmente consigue, tras muchas quejas, que saquen de su escondite, en un carrito con ruedas, un botella enorme y mohosa que guardan para gente como Rex; 25, es verdadero que Rex

Mottram enciende un veguero y se echa hacia atrás, en paz con el mundo; 26, es falso que Rex Mottram, aunque mayor que Julia, sea rígido o tenga arrugas; 27, es verdadero que en Rex Mottram Julia reconoce el inconfundible chic, el sabor de Max y del príncipe de Gales, de la gran mesa en el Sporting Club, la segunda botella de Magnum, el cuarto puro, el chófer a quien hace esperar horas enteras sin ningún remordimiento; 28, es verdadero que la posición social de Rex Mottram es única: posee cierto aire de misterio, de estar al margen de la ley, incluso se dice que va siempre armado; 29, es verdadero que la edad de Rex Mottram es una baza a su favor, pues entre Julia y sus amigas existe un esnobismo gerontofílico, ya que consideran torpes y llenos de granos a los jóvenes; 30, es verdadero que a Rex Mottram le rodea el misterio de los hombres de reciente fortuna, la incógnita de cómo ganaron las primeras diez mil libras; esas cualidades que les valen su éxito con las mujeres son las que muestran antes de convertirse en especuladores, cuando solo los sostiene la esperanza, cuando no cuentan en el mundo con nada, salvo su hechizo; 31, es verdadero que Rex Mottram está dispuesto a llevar a Julia en su Hispano a donde ella desee; 32, es verdadero que Rex Mottram acompaña a Julia y a sus amigas a combates de boxeo, sentándose en primera fila y presentándoles después a los vencedores; 33, es falso que Rex Mottram habla a Julia de amor; 34, es verdadero que Rex Mottram parece a Lord Marchmain un hombre rudo, sano y próspero, cuyo nombre ya le es familiar de la política; sus amistades parecen aceptables, tiene un futuro y no le gusta a Lady Marchmain; 35, es verdadero que Rex Mottram es el marido perfecto para Julia, según el criterio de Lord Marchmain; 36, es verdadero que Rex Mottram inicia con entusiasmo los preparativos de la boda; 37, es verdadero que Rex Mottram compra un anillo a Julia, pero no del mostrador de Cartier, sino de una trastienda de Hatton Garden, donde el vendedor saca saquitos de gemas de una caja fuerte; 38, es verdadero que la casa de Rex Mottram en Hertford Street es los suficientemente grande para los dos y ha sido decorada y amueblada por la firma más cotizada; 39, es verdadero que Rex Mottram ha visto una boda regia en Madrid y quiere una así; 40, es verdadero que Rex Mottram continúa con los preparativos de la boda, tras la imposibilidad de la celebración católica, con bastante tranquilidad; 41, es verdadero que los extraños compinches de Rex Mottram, a los que él llamaba amigos, asisten a la boda; 42, es verdadero que Rex Mottram es considerado un salvaje bueno, pero en realidad es algo absolutamente moderno, que solo esta época espantosa puede producir; 43, es verdadero que Rex Mottram es un trocito muy pequeño de hombre que juega a ser un hombre entero; 44, es verdadero que Rex Mottram, recién cumplidos los

cuarenta, está más macizo y más curtido, ha perdido su acento canadiense y, en su lugar, ha adquirido un tono de voz ronco y fuerte común entre sus amigos, como si estuviesen obligados perpetuamente a forzar sus voces para hacerse oír por encima de la multitud, como si, al abandonarles la juventud, no les quedase tiempo de esperar la oportunidad para hablar, no para escuchar ni para contestar; tiempo para reírse con risa gutural, sin alegría, la falsa moneda en curso para demostrar buena voluntad; 45, es verdadero que hay media docena de amigos de Rex Mottram en Brideshead, políticos jóvenes conservadores, de entre treinta y cuarenta años, con poco pelo y tensión arterial alta; un socialista de las minas de carbón, al que el habano se le deshilacha entre los labios; un financiero más viejo que los otros y, por el trato que le brindaban, más rico; y un periodista con mal de amores, el único silencioso; 46, es verdadero que Rex Mottram se muda desde Brideshead a su casa de Londres; 47, es falso que a Rex Mottram el divorcio le causa perjuicio, se halla en la situación del jugador frente a un crupier bien respaldado por la banca.

Submundo religioso. La constitución está formada por los siguientes elementos semánticos: 1, es verdadero que Rex Mottram es protestante; 2, es falso que la religión significa algo para Rex Mottram; 3, es falso que Rex Mottram es piadoso; 4, es verdadero que Rex Mottram supone que no cuidar del cuerpo tiene que ver con el catolicismo; 5, es verdadero que Rex Mottram piensa que Lady Marchmain siempre saca el tema de la religión; 6, es verdadero que Rex Mottram comenta que en Canadá no dan mucha importancia a los católicos; 7, es verdadero que Rex Mottram admite que Julia podrá ir a la iglesia siempre que quiera, y que él no se lo impedirá; 8, es verdadero que a Rex Mottram le gusta que las mujeres tengan una religión; 9, es verdadero que Rex Mottram estima que Julia puede educar a los niños que tengan como católicos; 10, es verdadero que Rex Mottram está dispuesto a hacer todas las promesas que quieran; 11, es verdadero que Rex Mottram ha estado involucrado extramatrimonialmente con alguien en una relación durante un par de años; 12, es verdadero que Rex Mottram juzga que la Iglesia católica sabe montar buenos espectáculos; 13, es verdadero que Rex Mottram opina que no hay nada comparable a esos cardenales; 14, es verdadero que Rex Mottram propone que como solo hay un cardenal en Inglaterra, pueden alquilar más de otro país; 15, es verdadero que Rex Mottram considera que dejar de ser protestante tiene fácil remedio; 16, es verdadero que Rex Mottram tiene el propósito de hacerse católico;17, es verdadero que Rex Mottram no pretende ser un hombre muy devoto ni un buen teólogo, pero sabe

que es mala cosa tener dos religiones bajo el mismo techo; un hombre necesita una religión, y si la católica es lo bastante buena para Julia, también lo es para él; 18, es falso que Rex Mottram tiene tiempo para la instrucción religiosa; 19, es verdadero que Rex Mottram simplemente quiere rellenar un formulario para convertirse; 20, es verdadero que Rex Mottram es instruido en Farm Street por el padre Mowbray, famoso por su éxito con catecúmenos obstinados; 21, es verdadero que Rex Mottram es el converso más difícil que el padre Mowbray ha conocido; 22, es falso que Rex Mottram parece tener curiosidad intelectual, o piedad natural; 23, es verdadero que Rex Mottram ante la pregunta del padre Mowbray de si Nuestro Señor tiene más de una naturaleza, le contesta que todas las que él diga; 24, es falso que el caso de Rex Mottram corresponde a algún grado de paganismo conocido por los misioneros; 25, es verdadero que Rex Mottram está totalmente decidido a hacerse católico, y no entiende por qué su instructor le oculta cosas sobre la Iglesia, como que un Papa nombró cardenal a uno de sus caballos; 26, es verdadero que el padre Mowbray consiente en convertir a Rex Mottram una semana antes de la boda; 27, es verdadero que Rex Mottram pensaba que se despepitarían por convertirlo, ya que les puede ser muy útil; 28, es falso que Rex Mottram entiende por qué en la Iglesia se portan con él como los que entregan las tarjetas de acceso al casino; 29, es falso que Rex Mottram puede casarse de nuevo con Julia, porque ya está casado, aunque divorciado; 30, es verdadero que Rex Mottram no puede divorciarse si es católico; 31, es verdadero que Rex Mottram pretende conseguir la nulidad matrimonial; 32, es verdadero que Rex Mottram propone que como nadie va a hacer preguntas en la catedral, ya reservada, y que como el cardenal no sabe nada, ni tampoco el padre Mowbray, es mejor no decir nada y seguir adelante; 33, es verdadero que Rex Mottram asume el riesgo de ir al infierno por ello; 34, es verdadero que Rex Mottram escribe a Lord Marchmain pidiendo permiso para celebrar una boda protestante; 35, es verdadero que Rex Mottram es adúltero; 36, es falso que a Rex Mottram le importa que Charles y Julia mantengan una relación; 37, es falso que Rex Mottram opina que un divorcio beneficia a alguien.

Submundo deseado. Su configuración es la siguiente: 1, es verdadero que Rex Mottram quiere casarse con alguien de la alta sociedad; 2, es verdadero que Rex Mottram desea celebrar una boda regia; 3, es verdadero que Rex Mottram desea ser aceptado entre las familias influyentes de clase alta.

Submundo temido. Tiene la siguiente constitución: 1, es verdadero que Rex Mottram teme perder dinero; 2, es verdadero que Rex Mottram teme perder poder político; 3, es verdadero que Rex Mottram teme que el divorcio de Julia le perjudique.

Submundo creído. Está constituido por las siguiente serie de elementos semánticos: 1, es verdadero que Rex Mottram cree que es muy fácil convertirse; 2, es verdadero que Rex Mottram piensa alquilar cardenales fuera de Inglaterra; 3, es verdadero que Rex Mottram cree que no es necesario divorciarse.

3.2.9 Mundo de Anthony Blanche. M9

Submundo real efectivo. Esta sección está constituida por los siguientes elementos semánticos: 1, existe Anthony Blanche, 2, existe Sebastian; 3, existe Boy Mulcaster; 4, existe Charles Ryder; 5, existe Lady Marchmain; 6, existe Lord Marchmain; 7, existe Cara; 8, existe Bridey; 9, existe Julia; 10, existe Cordelia; 11, es verdadero que Anthony Blanche estudia en Oxford; 12, es falso que Anthony Blanche es inglés; 13, es verdadero que Anthony Blanche conoce a Charles Ryder; 14, es verdadero que Anthony Blanche es homosexual; 15, es verdadero que Anthony Blanche cuenta a Charles Ryder la historia de la familia Flyte; 16, es verdadero que Anthony Blanche es arrojado a una fuente en Oxford por Mulcaster y otros estudiantes; 17, es falso que Anthony Blanche vuelve a Oxford durante el segundo curso; 18, es verdadero que Anthony Blanche se reencuentra con Sebastian en Constantinopla; 19, es verdadero que Anthony Blanche vive una temporada con Sebastian en Marsella; 20, es verdadero que Anthony Blanche lleva a Sebastian a Túnez; 21, es verdadero que Anthony Blanche aborrece a Kurt, 22, es verdadero que Anthony Blanche se reencuentra con Charles en Londres; 23, es verdadero que Anthony Blanche visita la exposición de Charles en Londres tras el viaje por Centroamérica; 24, es verdadero que Anthony Blanche conoce la aventura de Charles con Julia; 25, es verdadero que Anthony Blanche no aprueba la exposición de Charles.

Submundo ético. La secuencia de su constitución está formada por los siguientes elementos semánticos: 1, es verdadero que Anthony Blanche posee la peor reputación de la universidad; 2, es verdadero que Anthony Blanche es un provocador; 3, es verdadero que Anthony Blanche cree que como tiene mucho dinero puede hacer lo que quiera; 4, es verdadero que Anthony Blanche tiene vicios que buscan escandalizar más que hacerle encontrar el placer; 5, es verdadero que Anthony Blanche es expulsado del Eton con una nube de desprestigio; 6, es falso que Anthony Blanche habla bien de la familia Flyte; 7,

es verdadero que Anthony Blanche cuenta muchas mentiras; 8, es falso que Anthony Blanche adula la exposición de Charles; 9, es verdadero que Anthony Blanche es un degenerado; 10, es verdadero que Anthony Blanche es cruel; 11, es falso que Anthony Blanche tiene raíces.

Submundo estético. La constitución está así formada: 1, es verdadero que Anthony Blanche es un esteta, de los peores de Oxford; 2, es verdadero que Anthony Blanche es alto, esbelto, atezado, de grandes ojos insolentes; 3, es verdadero que mientras los demás llevan ásperos trajes de tweed y zapatos claveteados, Anthony Blanche viste un traje color chocolate de llamativas rayas blancas, zapatos de ante y una espectacular corbata de lazo; 4, es verdadero que Anthony Blanche, mientras entra en la habitación, se quita unos guantes de color limón; 5, es verdadero que Anthony Blanche es medio francés, medio yanqui, medio, quizá, judío; totalmente exótico; 6, es verdadero que Anthony Blanche es señalado por la calle con su inconfundible paso de pavo real; 7, es verdadero que Anthony Blanche después del almuerzo en las habitaciones de Sebastian sale al balcón provisto de un megáfono y con entonación lánguida recita *La tierra baldía* de Eliot; 8, es verdadero que a Anthony Blanche le gustaría dejar el cuerpo de Sebastian acribillado de agudas flechas como si fuera un alfiletero; 9, es verdadero que Anthony Blanche considera esplendido que Sebastian haya descubierto a Charles; 10, es verdadero que Anthony Blanche va a entrar en la madriguera de Charles para acosarlo como una vieja comadreja; 11, es verdadero que Anthony Blanche es poco mayor que Charles, pero parece cargado por el peso de la experiencia del Judío Errante; 12, es verdadero que Anthony Blanche pasa dos años en Eton, luego en plena guerra, desafía los submarinos para reunirse con su madre en Argentina; 13, es verdadero que Anthony Blanche se une al séquito de su madre formado por mayordomo, doncella, dos chóferes, un pequinés y un segundo marido; 14, es verdadero que Anthony Blanche viaja con ellos alrededor del mundo, habituándose a la perversión; 15, es verdadero que Anthony Blanche con catorce años, una vez que llega la paz, vuelve a Europa, a los hoteles y a las villas amuebladas, a los balnearios, casinos y baños de mar; 16, es verdadero que a Anthony Blanche, a los quince años, lo disfrazan de niña y lo llevan a jugar a la mesa grande del Jockey Club de Buenos Aires; 17, es verdadero que Anthony Blanche cena con Proust y Gide, conoce íntimamente a Cocteau y Diaghilev; y Firbank le manda sus novelas con ardientes dedicatorias; 18, es verdadero que Anthony Blanche provoca tres enemistades irreconciliables en Capri; 19, es verdadero que Anthony Blanche practica la magia negra

en Cefalú, se cura la adicción a las drogas en California y de un complejo de Edipo en Viena; 20, es verdadero que hay en Anthony Blanche algo de la bravuconería y el entusiasmo de los que el resto de sus amigos se han desprendido en algún momento durante la apacible adolescencia en el campo de deporte o en el aula; 21, es verdadero que los vicios de Anthony Blanche apuntan menos a la búsqueda del placer que al deseo de escandalizar; 22, es verdadero que Anthony Blanche recuerda a Charles a un golfillo de Nápoles que hace cómicas cabriolas con gestos obscenos, inequívocos, ante un grupo de turistas ingleses; 23, es verdadero que mientras los amigos de Anthony Blanche en la adolescencia se revuelcan en el barro del campo de futbol y se atiborran de bollos, él ayuda a untarse de aceite a bellezas marchitas en arenas subtropicales y sorbe su *apéritif* en pequeños bares de moda; 24, es verdadero que Anthony Blanche es como los niños que torturan alegremente insectos y temerario como un niño cargando con la cabeza baja y los puñitos en ristre contra los mayores del colegio; 25, es verdadero que Anthony Blanche pide cuatro cócteles Alexandra, los alinea delante de él y los sorbe con aspavientos agudos que llaman la indignada atención de toda la concurrencia; 26, es verdadero que Anthony Blanche tiene la costumbre de acercar mucho la cara a su interlocutor; 27; es verdadero que Anthony Blanche acaba de comprar un libro ominoso titulado *Danza de sátiros*, que se propone leer antes de ir el domingo a Garsington, porque está seguro de que todo el mundo hablará de él, y es muy triste decir que no has leído el libro de moda si de verdad no lo has leído; 28, es verdadero que Anthony Blanche cena una tortilla, un melocotón y una botella de agua de Vichy, se pone el pijama y se dispone a leer mientras contempla cómo se desvanece la luz del día, algo que en Peckwater es toda una experiencia: mientras cae la noche, parece que la piedra se va desintegrando literalmente bajo la mirada; 29, es verdadero que Anthony Blanche oye a un grupo de estudiantes coreando su nombre; 30, es verdadero que unos seis entran en la habitación de Anthony Blanche con un aspecto extraordinario, todos llevaban frac de distintos colores con intención de tirarlo a la fuente de Mercurio; 31, es verdadero que Anthony Blanche, como en su sala tiene esculturas de Brancusi y algunas cosas bonitas, se muestra apaciguador porque no quiere que se pongan violentos; 32, es verdadero que Anthony Blanche dice a sus atacantes que, si saben algo de psicología sexual, sabrán que nada le daría mayor placer que ser manoseado por muchachotes fuertes y sería un éxtasis de lo más pervertido; 33, es verdadero que Anthony Blanche se mete en la fuente y la encuentra tan refrescante que se queda jugueteando y adoptando poses, hasta que el resto,

avergonzados, dan media vuelta y se marchan malhumorados a casa; 34; es verdadero que Anthony Blanche quiere llevar a Francia a Charles y beber sus vinos, irán a la vendimia, a pasar unos días a Vincennes, ya que Anthony Blanche ha hecho las paces con ellos y el duque tiene el mejor vino de Francia; 35, es verdadero que Anthony Blanche quiere presentar a Charles a muchos de sus amigos, le ha hablado a Cocteau de él y está deseando conocerlo; 36, es verdadero que Anthony Blanche opina que Charles es un artista, detrás de su exterior frío, británico y flemático; 37, es verdadero que Anthony Blanche ha visto los dibujitos que tiene Charles escondidos en su habitación y opina que son exquisitos; 38, es verdadero que Anthony Blanche piensa que quienes tiene encanto no necesitan tener cabeza; 39, es verdadero que Anthony Blanche usa el mismo esmalte de uñas para los pies que Stephanie de Vincennes; 40, es verdadero que Anthony Blanche considera que eso y otras cosas es lo que inspira al duque, su marido, la idea tan pasada de moda de recurrir a las pistolas y los sables; 41, es verdadero que el padrastro de Anthony Blanche piensa que el duelo es una excelente educación para perder sus costumbres inglesas; 42, es verdadero que Anthony Blanche entiende que su padrastro es un pobre hombre, demasiado sudamericano; 43, es verdadero que Anthony Blanche pierde sus tartamudeo durante la cena con Charles, pero a la hora del café y los licores, el problema aflora momentáneamente a la superficie; 44, es verdadero que Anthony Blanche aprecia el Chartreuse Verde, fabricado antes de la expulsión de los monjes, ya que al circular por la lengua tiene cinco gustos diferentes y es como tragar un espectro; 45, es verdadero que Anthony Blanche se marcha de Oxford el segundo año y se lleva algo consigo, ha cerrado la llave y colgado la llave en la cadena; 46, es verdadero que los amigos de Anthony Blanche, tras su marcha, se sienten como si hubiera acabado la función matinal de beneficencia: como si el empresario se hubiera abotonado el abrigo, hubiera cobrado las entradas, y las desconsoladas actrices de la compañía se encontrarán sin su jefe: sin él olvidan sus papeles y salen a destiempo a escena; 47; es verdadero que Anthony Blanche no ha cambiado en los últimos años, 48, es verdadero que Anthony Blanche lleva a Charles, tras visitar su exposición, a un local clandestino con las paredes pintadas de color cobalto, el suelo de linóleo y peces de papel dorado y plateado pegados al azar por el techo y las paredes, en el que media docena de muchachos beben en la barra y juegan en las máquinas tragaperras; 49, es verdadero que Anthony Blanche duda del arte de Charles, le parece demasiado caballeresco; él no es inglés y no entiende la intensa necesidad de ser bien educado; 50, es verdadero que a Anthony Blanche el esnobismo

inglés le parece aún más macabro que la moralidad inglesa; 51, es falso que Anthony Blanche aprecia el encanto que encierra la obra de Charles; 52, es verdadero que Anthony Blanche prefiere algo más picante, no todo eso de la sombra del cedro, los canapés de pepino, la jarrita de plata para la leche, la muchacha inglesa vestida con lo que visten las muchachas inglesas para jugar al tenis; 53, es verdadero que Anthony Blanche pierde las esperanzas con el arte de Charles, al que compara con la hija del decano vestida con muselina estampada; 54, es verdadero que Anthony Blanche se emociona al oír en el almuerzo hablar de la nueva exposición de Charles que se ha convertido en un Gauguin, en un Rimbaud; 55, es verdadero que Anthony Blanche escucha que los cuadros son extraños, que no se parecen en absoluto a lo que suele hacer, que tienen mucha fuerza, y que son totalmente bárbaros y malsanos; 56, es verdadero que Anthony Blanche encuentra la exposición una broma de mal gusto, muy traviesa y muy lograda; le hace pesar en Sebastian cuando se divertía pegándose bigotes falsos; los cuadros rebosan encanto, simple encanto inglés, jugando a hacer de tigre; 57, es verdadero que Anthony Blanche piensa que el encanto es la mayor plaga de las húmedas islas inglesas, corrompe y mata todo lo que toca, mata el amor y mata el arte.

Submundo religioso. Su estructura es esta: 1, es verdadero que Anthony Blanche es católico; 2, es verdadero que Anthony Blanche va a misa en Eton; 3, es verdadero que Anthony Blanche se confiesa cuando es niño.

Submundo deseado. Su constitución es la siguiente: 1, es verdadero que Anthony Blanche desea trasgredir; 2, es verdadero que Anthony Blanche quiere que Charles sea un trasgresor.

Submundo temido. Está constituido como sigue: 1, es verdadero que a Anthony Blanche le aterra el encanto inglés.

Submundo creído. Se constituye por los siguientes elementos: 1, es verdadero que Anthony Blanche cree que la familia Flyte es horrenda; 2, es verdadero que Anthony Blanche considera a Sebastian encantador pero simple; 3, es verdadero que Anthony Blanche opina que Julia es como Sebastian; 4, es verdadero que Anthony Blanche piensa que Sebastian se siente animado a seguir bebiendo como un caballito de feria; 5, es verdadero que Anthony Blanche cree que hay otros métodos mejores que la bebida para evadirse; 6, es verdadero que Anthony Blanche considera que el encanto inglés ha matado a Charles.

3.2.10 Mundo de Samgrass. M10

Submundo real efectivo. Presenta la constitución siguiente formada por los elementos semánticos: 1, existe el señor Samgrass; 2, existe Lady Marchmain; 3, existe Sebastian; 4, existe Charles Ryder; 5, existe Bridey; 6, existe Julia; 7, existe Cordelia; 8, existe Rex Mottram; 9, es verdadero que el señor Samgrass es un joven catedrático en Oxford; 10, es verdadero que el señor Samgrass testifica a favor de Sebastian en el juicio; 11, es verdadero que el señor Samgrass declara que Sebastian tiene un carácter irreprochable y tenía un brillante futuro universitario; 12, es verdadero que el señor Samgrass con su testimonio evita una sentencia ejemplar para Sebastian; 13, es verdadero que el señor Samgrass se entrevista con las autoridades del *College*; 14, es verdadero que el señor Samgrass consigue que Lady Marchmain hablase con el rector; 15, es verdadero que el señor Samgrass pide a monseñor Bell que interceda ante el decano de Christ Church; 16, es verdadero que el señor Samgrass persigue a Charles y a Sebastian durante todo el trimestre en Oxford; 17, es verdadero que el señor Samgrass es invitado a Brideshead en Navidad; 18, es verdadero que el señor Samgrass recibe el encargo de Lady Marchmain de escribir la biografía de sus hermanos, muertos en la Gran Guerra; 19, es verdadero que el señor Samgrass accede a acompañar a Sebastian en un viaje por el Mediterráneo oriental; 20, es verdadero que el señor Samgrass pierde de vista continuamente a Sebastian durante el viaje; 21, es falso que el señor Samgrass cuenta la verdad a Lady Marchmain; 22, es falso que el señor Samgrass quiera aprovecharse económicamente de los Flyte; 23, es verdadero que el señor Samgrass confiesa finalmente a Lady Marchmain todo lo ocurrido durante el viaje con Sebastian; 24, es verdadero que el señor Samgrass es expulsado de Brideshead; 25, es verdadero que el señor Samgrass visita la exposición de Charles en Londres; 26, es verdadero que el señor Samgrass trabaja en el *Daily Beast*[533].

Submundo ético. La constitución es la siguiente serie de elementos semánticos: 1, es verdadero que el señor Samgrass es interesado; 2, es verdadero que el señor Samgrass miente para cubrir a Sebastian; 3, es verdadero que el señor Samgrass se preocupa para que Sebastian permanezca en Oxford; 4, es verdadero que el señor Samgrass se siente

[533] Destacable el guiño autorreferencial de Evelyn Waugh al reintroducir en el mundo posible de *Brideshead Revisited* el diario *Daily Beast* dirigido por Lord Copper, para el que, además del señor Samgrass, también trabaja William Boot, protagonista de la novela de 1938, *Scoop,* referenciada en esta tesis.

seguro de sí mismo; 5, es verdadero que el señor Samgrass es honrado con el dinero; 6, es verdadero que el señor Samgrass se aprovecha del lujo con el que viaja Sebastian durante el Grand Tour; 7, es falso que el señor Samgrass es sincero con la familia Flyte sobre el viaje con Sebastian; 8. es verdadero que el señor Samgrass cae en desgracia ante Lady Marchmain.

Submundo estético. Está constituida por los siguientes elementos semánticos: 1, es verdadero que Samgrass es un joven catedrático de historia bajito y rechoncho; 2, es verdadero que Samgrass es atildado; 3, es verdadero que Samgrass tiene escaso cabello planchado sobre una cabeza demasiado grande; 4, es verdadero que Samgrass posee manos aseadas, pies pequeños y aspecto de bañarse con demasiada frecuencia; 5, es verdadero que Samgrass es colaborador de trabajos ajenos, aunque también autor de varias obras menores de moda; 6, es verdadero que Samgrass es aficionado a husmear en documentos de títulos nobiliarios y posee un olfato especial para lo pintoresco; 7, es verdadero que a Samgrass le encanta la realeza desposeída; 8, es verdadero que Samgrass conoce la validez exacta de los derechos invocados por pretendientes rivales a muchos tronos; 9, es verdadero que a Samgrass le gusta ver a las damas de la familia Flyte con la cabeza devotamente inclinada, bajo las mantillas de encaje negro; 10, es verdadero que a Samgrass le entusiasman los escándalos olvidados de la alta sociedad; 11, es verdadero que Samgrass es experto en parentescos putativos; 12, es verdadero que Samgrass afirma amar el pasado; 13, es verdadero que Samgrass considera absurda la espléndida compañía con la que se relaciona; 14, es verdadero que para Samgrass todo es una extravagante procesión de personajes irreales; 15, es verdadero que Samgrass es el turista victoriano, de carne y hueso, para cuyo entretenimiento se montan tan extraños desfiles; 16, es verdadero que Samgrass mira todo de manera condescendiente; 17, es verdadero que en el estilo literario de Samgrass hay algo brusco; 18, es verdadero que Samgrass es un oportunista intelectual; 19, es verdadero que a Samgrass le parece un espectáculo arcaico la reunión en el prado de la jauría de Marchmain; 20, es verdadero que Samgrass enseña en el proyector las fotografías de su viaje a Oriente Medio con Sebastian; 21, es verdadero que Samgrass muestra su foto montando en pony; 22, es verdadero que Samgrass muestra su foto en la tienda de campaña; 23, es verdadero que Samgrass muestra su foto con un curdo que los sigue a todas partes; 24, es verdadero que Samgrass muestra su foto en el Ponto; 25, es verdadero que Samgrass muestra su foto en Éfeso; 26, es verdadero que Samgrass muestra su foto en Trebisonda; 27, es verdadero que Samgrass muestra su foto

en Krak de los Caballeros; 28, es verdadero que Samgrass muestra su foto en Samotracia; 29, es verdadero que Samgrass muestra su foto en Batumi; 30, es verdadero que Samgrass solo muestra una foto en la que aparece Sebastian; 31, es verdadero que Samgrass encuentra excesivas las medidas sobre la restricción de bebidas alcohólicas en Brideshead durante la Pascua porque comprometen el bienestar de la propia visita; 32, es falso que Samgrass quiere sacrificar su tercer vaso de oporto; 33, es verdadero que Samgrass se pregunta qué van a hacer con el caparazón con diamantes incrustados cuando muera la tortuga que regala Rex a Julia.

Submundo religioso. Su constitución es la siguiente: 1, es falso que Samgrass es un hombre de costumbres religiosas; 2, es verdadero que Samgrass sabe más de la Iglesia que la mayoría de los católicos; 3, es verdadero que Samgrass tiene muchos amigos en el Vaticano; 4, es verdadero que Samgrass puede hablar largo y tendido sobre política vaticana o audiencias papales; 5, es verdadero que Samgrass conoce qué eclesiásticos actuales gozan de favor y cuáles no; 6, es verdadero que Samgrass distingue las hipótesis teológicas sospechosas; 7, es verdadero que Samgrass sabe qué jesuita o dominico ha cometido un desliz en el sermón de Cuaresma; 8, es falso que Samgrass tiene fe; 9, es verdadero a que Samgrass le gusta asistir al oficio de la bendición de la capilla de Brideshead; 10, es verdadero que Samgrass considera que el dominico invitado en Brideshead ha leído demasiado a Maritain y muy poco a Hegel.

Submundo deseado. Su constitución es la que sigue: 1, es verdadero que Samgrass desea vivir lo mejor posible a costa de la familia Flyte mientras acompaña a Sebastian en el viaje.

Submundo temido. Está constituido por los siguientes elementos semánticos: 1, es verdadero que Samgrass teme renunciar a beber su tercera copa de oporto; 2, es verdadero que Samgrass teme que se descubra la verdad sobre el viaje con Sebastian.

Submundo creído. Presenta la siguiente configuración: 1, es verdadero que Samgrass se cree incluido en la pandilla de Brideshead.

3.2.11 Mundo de Celia Ryder. M11

Submundo real efectivo. Los elementos semánticos de su constitución son los siguientes: 1, existe Celia Ryder; 2, existe Boy Mulcaster; 3, existe Charles Ryder; 4, existe Julia Flyte; 5, existe Sebastian; 6, existe Cordelia; 7, existe Bridey; 8, existe Lady

Marchmain; 9, existe Edward Ryder; 10, existe Jasper; 11, existe Johnjohn; 12, existe Caroline; 13, es verdadero de Celia Ryder es la hermana de Boy Mulcaster; 14, es verdadero que Celia Ryder es amiga de Julia; 15, es verdadero que Celia Ryder pasa la Navidad en Brideshead; 16, es verdadero que Celia Ryder gusta a todo el mundo; 17, es verdadero que Celia Ryder es hermosa; 18, es verdadero que Celia Ryder se casa con Charles Ryder; 19, es verdadero que Celia Ryder se interesa por el arte; 20, es verdadero que Celia Ryder catapulta la carrera de Charles; 21, es verdadero que Celia Ryder es infiel a Charles; 22, es verdadero que Celia Ryder vive dos años sin Charles mientras él viaja por Centroamérica; 23, es verdadero que Celia Ryder tiene dos hijos con Charles; 24, es verdadero que Celia Ryder escribe muchas cartas a Charles durante su viaje que él no siempre lee; 25, es verdadero que Celia Ryder espera a Charles en Nueva York tras su expedición artística; 26, es verdadero que Celia Ryder vuelve en trasatlántico a Londres con Charles; 27, es verdadero que Celia Ryder da una fiesta en su camarote; 28, es verdadero que Celia Ryder invita a Julia a la fiesta; 29, es verdadero que Celia Ryder sufre un terrible mareo durante la tormenta en altamar; 30, es verdadero que Celia Ryder permanece en la cama durante dos días; 31, es verdadero que Celia Ryder no es acompañada a casa por Charles cuando regresan a Londres; 32, es verdadero que Celia Ryder prepara la exposición de Charles en Londres; 33, es verdadero que Celia Ryder conoce la relación de Charles y Julia; 34, es verdadero que Celia Ryder se divorcia de Charles; 35, es verdadero que Celia Ryder se casa con Robin.

Submundo ético. Su estructura es la siguiente: 1, es verdadero que Celia Ryder es buena para Charles y su carrera; 2, es verdadero que Celia Ryder es alegre; 3, es verdadero que Celia Ryder es simpática; 4, es verdadero que Celia Ryder disfruta agradando; 5, es verdadero que Celia Ryder ha sido infiel a Charles; 6, es verdadero que Celia Ryder encuentra otra pareja incluso antes del divorcio; 7, es verdadero que Celia Ryder se casa de nuevo.

Submundo estético. La constitución es la siguiente relación de elementos semánticos: 1, es verdadero que Celia Ryder es maravillosamente distinta de sus hermano Boy Mulcaster; 2, es verdadero que la conversación de Celia Ryder hace pensar en los pájaros; 3, es verdadero que Celia Ryder picotea los temas de manera encantadora; 4, es verdadero que Celia Ryder tiene un estilo de vestir a lo maestra de escuela que podría llamarse atrevido; 5, es verdadero que Celia Ryder encuentra los nuevos cuadros americanos de

Charles verdaderamente brillantes, muy hermosos, de una belleza casi siniestra; 6, es verdadero que Celia Ryder es tomada en Europa por norteamericana por su manera pulcra y desenvuelta de vestir, y por la calidad curiosamente higiénica de su belleza; 7, es verdadero que Celia Ryder en Norteamérica asume un estilo muy inglés; 8, es verdadero que Celia Ryder brinda a Charles un ambiente socialmente agradable; 9, es verdadero que Celia Ryder confía en el talento y en el temperamento artístico de Charles; 10, es verdadero que Celia Ryder se gana a los americanos gracias a su amabilidad y a su discreción inglesa; 11, es verdadero que Celia Ryder se gana a los americanos gracias a sus dientes regulares, blancos y pequeños; a sus aseadas uñas rosadas; a su aire de traviesa inocente y a sus vestidos de colegiala; 12, es verdadero que las joyas de Celia Ryder son modernas y han sido trabajadas a muy alto coste para dar la impresión de haber sido fabricadas en serie; 13, es verdadero que Celia Ryder sonríe rápidamente, como una recompensa; 14, es verdadero que Celia Ryder se entusiasma por aquello que interesa a Charles; 15, es verdadero que Celia Ryder enamora por su gran corazón maternal que la impulsa a mandar un cable diario a la niñera; 16, es verdadero que el camarote del barco de Celia y Charles Ryder está atestado de paquetes envueltos en celofán, flores, frutas, dulces, libros, juguetes para los niños y demás obsequios de amistades, rendidas a los pies de Celia en menos de una semana; 17, es verdadero que Celia Ryder es muy bien considerada por los camareros del barco que miden la categoría de los pasajeros por la cantidad y valor de tales trofeos; 18, es verdadero que Celia Ryder organiza una fiesta en su camarote, una gran suite asignada sin pagar suplemento y que nunca nadie reserva; 19, es verdadero que Celia Ryder es experta en conseguir ventajas de ese tipo, impresionando primero a los impresionables con su elegancia y la celebridad de Charles y, una vez establecida su superioridad, adoptando rápidamente una actitud de afabilidad casi coqueta; 20, es verdadero que Celia Ryder inaugura la exposición en Londres en viernes para llamar la atención de los críticos y que tengan todo el fin de semana para escribir una buena crítica; 21, es verdadero que Celia Ryder viaja varias veces a Londres para revisar la lista de invitados y ayudar a colgar los cuadros; 22, es verdadero que Celia Ryder comenta que Charles esta aburrido de tanta belleza en Inglaterra y tiene que ir a crearla él mismo.

Submundo religioso. Su constitución es la siguiente: 1, es verdadero que Celia Ryder reza con Johnjohn para que Charles vuelva sano y salvo.

Submundo deseado. Su constitución es la siguiente: 1, es verdadero que Celia Ryder quiere que su marido trabaje en Hollywood.

Submundo temido. Los elementos que lo constituyen son estos: 1, es verdadero que Celia Ryder teme que Charles no la ame.

Submundo creído. Se configura así: 1, es verdadero que Celia Ryder cree que Julia es muy bella.

3.2.12 Mundo de Cara. M12

Submundo real efectivo. Presenta la constitución siguiente formada por los elementos semánticos: 1, existe Cara; 2, existe Lord Marchmain; 3, existe Sebastian; 4, existe Charles Ryder; 5, existe Lady Marchmain; 6, existe Julia; 7, existe Rex Mottram; 8, existe Bridey; 9, existe Mrs. Muspratt; 10, existe Cordelia; 11, existe el padre Mackay; 12, es verdadero que Cara está casada con el señor Hicks; 13, es verdadero que Cara es la amante de Lord Marchmain; 14, es verdadero que Cara vive con Lord Marchmain en Venecia; 15, es verdadero que Cara es una guapa señora de mediana edad; 16, es verdadero que Cara es muy querida en Venecia; 17, es verdadero que Cara acompaña a Charles y a Sebastian a conocer Venecia; 18, es verdadero que Cara quiere a Lord Marchmain; 19, es verdadero que Cara compadece a Lady Marchmain; 20, es verdadero que Cara aprueba la estrecha amistad de Charles y Sebastian; 21, es verdadero que Cara comenta que Sebastian se convertirá en alcohólico, 22, es verdadero que Cara regresa a Brideshead con Lord Marchmain cuando este está muy enfermo; 23, es verdadero que Cara cuida a Lord Marchmain en su agonía; 24, es verdadero que Cara acepta que el padre Mackay administre los santos sacramentos a Lord Marchmain.

Submundo ético. Su constitución es la siguiente serie ordenada de elementos semánticos: 1, es verdadero que Cara es la amante de Lord Marchmain; 2, es verdadero que Cara está separada de su marido; 3, es verdadero que Cara se apiada de Lady Marchmain; 4, es verdadero que Cara protege a Lord Marchmain; 5, es verdadero que Cara quiere lo mejor para Lord Marchmain; 6, es verdadero que Cara acepta la voluntad de los hijos de Lord Marchmain de pedir un confesor; 7, es falso que Cara tenga sentimientos de culpa.

Submundo estético. La constitución es la siguiente serie de elementos semánticos: 1, es verdadero que Cara es una mujer de mediana edad bien conservada, bien vestida y bien educada; 2, es falso que Cara es una voluptuosa odalisca a lo Toulouse-Lautrec, o una

leve mariposa; 3, es verdadero que Cara borda deteniéndose para elegir unos hilos de seda de la bolsa de labores; 4, es verdadero que Cara opina que el baile de Vittoria Corombana es algo digno de ver, con el palacio iluminado, ya que no sabe cuántos más bailes así se celebrarán; 5, es verdadero que Cara adora el arte; 6, es verdadero que Cara consigue que les haga de cicerone un minúsculo noble para quien todas las puertas se abren; 7, es verdadero que Cara los acompaña a contemplar los abrumadores esplendores de Venecia, flaqueando a veces, pero sin perder en ningún instante su aire pulcro y prosaico; 8, es verdadero que Cara contempla los barcos que pasan y disfruta de estar sentada a la sombra, hablando de amor; 9, es verdadero que Cara comenta que la enfermedad de Lord Marchmain es del corazón, una palabra larguísima relativa al corazón; se está muriendo por culpa de una palabra larguísima.

Submundo religioso. Su constitución es esta: 1, es verdadero que Cara comienza a ir a misa por las mañanas con Cordelia; 2. es verdadero que Cara recuerda que una niñera le contó que si el sacerdote llega antes de que el cuerpo esté frío, los sacramentos también valen; 3, es verdadero que Cara está equivocada en dicho asunto; 4, es verdadero que Cara asiste al réquiem por Alphonse de Grenet creyendo que así este irá al cielo; 5, es falso que Cara conoce el significado y el sentido exactos de la Unción de enfermos hasta que Bridey los explica; 6, es verdadero que Cara se ocupará de tener un sacerdote a su lado cuando llegue su hora; 7, es verdadero que Cara quiere un sacerdote presente durante la muerte de Lord Marchmain; 8, es falso que Cara quiere aprovecharse de la agonía de Lord Marchmain para poder así tranquilizar las conciencias de la familia; 9, es verdadero que Cara quiere que el padre Mackay entre a ver al moribundo cuando esté dormido para que no se entere y no sea infeliz; 10, es verdadero que Cara se arrodilla junto a la cama de Lord Marchmain cuando el padre Mackay se inclina sobre él y lo bendice.

Submundo deseado. Se configura así: 1, es verdadero que Cara desea estar acompañada de un sacerdote cuando llegue su momento.

Submundo temido. Su constitución es la siguiente: 1, es verdadero que Cara teme que, si Lord Marchmain está consciente, rechace de nuevo al sacerdote y no pueda recibir los últimos sacramentos.

Submundo creído. Está constituido por los siguientes elementos semánticos. 1, es verdadero que Cara cree que Lord Marchmain no la quiere; 2, es verdadero que Cara piensa que Lord Marchmain no la deja porque lo protege de Lady Marchmain; 3, es

verdadero que Cara cree que Lord Marchmain aborrece a Lady Marchmain; 4, es verdadero que Cara considera que Sebastian también la odia; 5, es verdadero que Cara opina que Charles quiere mucho a Sebastian; 6, es verdadero que Cara piensa que esas relaciones entre jóvenes se dan entre los ingleses o alemanes, pero no entre los latinos y son positivas si no duran demasiado; 7, es verdadero que Cara cree que Lord Marchmain ha prescindido de la gente, no al revés; 8, es verdadero que Cara piensa que la gente no se vuelve contra un hombre guapo, inteligente y rico como Alex; 9, es verdadero que Cara opina que Lord Marchmain está loco y que Lady Marchmain no ha hecho nada para merecer todo ese odio, tan solo dejarse querer por alguien que aún no había crecido; 10, es verdadero que Cara cree que Lady Marchmain es buena y sencilla y que ha sido amada de una forma equivocada; 11, es verdadero que Cara considera que Lord Marchmain la odia con tanta fuerza porque odia algo de sí mismo, por ejemplo sus ilusiones de muchacho; 12, es verdadero que Cara cree que Sebastian se convertirá en un borracho.

3.2.13 Mundo de Nanny Hawkins. M13

Submundo real efectivo. Los elementos semánticos de su constitución son los siguientes: 1, existe Nanny Hawkins; 2, existe Lord Marchmain; 3, existe Lady Marchmain; 4, existe Bridey; 5, existe Sebastian Flyte; 6, existe Julia Flyte; 7, existe Cordelia Flyte; 8, existe Charles Ryder; 9, existe Rex Mottram; 10, existe Mrs. Muspratt; 11, existe Wilcox; 12, es verdadero que Nanny Hawkins cuida a los niños Flyte; 13, es verdadero que Nanny Hawkins es católica; 14, es verdadero que Nanny Hawkins sigue viviendo en Brideshead; 15, es verdadero que Nanny Hawkins es muy querida por todos los hermanos Flyte; 16, es verdadero que Nanny Hawkins recibe la visita de Sebastian; 17, es verdadero que Nanny Hawkins conoce a Charles Ryder; 18, es verdadero que Nanny Hawkins admira a Julia; 19, es verdadero que Nanny Hawkins recibe tarjetas de Sebastian por Navidad; 20, es verdadero que Nanny Hawkins admira a Rex Mottram; 21, es falso que Nanny Hawkins acepta de buen grado a Mrs. Muspratt como Lady Marchmain; 22, es verdadero que Nanny Hawkins compadece a Mrs. Muspratt; 23, es verdadero que Nanny Hawkins se ha quedado en Brideshead durante la guerra; 24, es verdadero que Nanny Hawkins recibe una carta de Cordelia y de Julia desde Palestina.

Submundo ético. La estructura es la que sigue: 1, es verdadero que Nanny Hawkins adora a la familia Flyte; 2, es falso que Nanny Hawkins considera digna a Mrs. Muspratt del

título de Lady; 3, es verdadero que Nanny Hawkins sigue tratando a los hermanos Flyte como niños.

Submundo estético. La constitución es la siguiente serie de elementos semánticos: 1, es verdadero que Nanny Hawkins tiene una habitación cuya ventana da a la fuente, los lagos, y al templo; 2, es verdadero que Nanny Hawkins sigue viviendo junto a las habitaciones de los niños; 3, es verdadero que la habitación de Nanny Hawkins es encantadora, con papel pintado de lazos y rosas y un caballito de balancín; 4, es verdadero que Nanny Hawkins atesora sobre la cómoda la colección de regalos que le han traído los niños, todo meticulosamente limpio: conchas y pedazos de piedra tallados, cuero repujado, madera pintada, porcelana, lignito de encina, plata damasquinada, alabastro y coral; 5, es falso que Nanny Hawkins entiende por qué las jovencitas como Julia prefieren ir a Londres en lo mejor del verano, cuando el jardín está en flor; 6, es verdadero que Nanny Hawkins considera una verdadera pena que Julia se haya cortado el pelo, porque lo tenía precioso, exactamente igual que el de la señora; 7, es verdadero que Nanny Hawkins tiene colgado sobre la chimenea una oleografía del Sagrado Corazón; 8, es verdadero que Nanny Hawkins tiene impresa en las arrugas de su rostro sereno la huella de las largas horas de trabajo de la juventud, la autoridad de los años maduros y el reposo de la vejez; 9, es verdadero que Nanny Hawkins ha envejecido muchísimo cuando Charles la visita durante la guerra, ya que los cambios de los últimos años han llegado a su vida demasiado tarde para aceptarlos y comprenderlos; 10, es verdadero que Nanny Hawkins ha perdido mucha vista y solo es capaz de realizar los bordados más toscos; 11, es verdadero que la dicción de Nanny Hawkins, agudizada por años de conversación refinada, ha recuperado los tonos suaves de su origen campesino.

Submundo religioso. La constitución es la siguiente: 1, es verdadero que Nanny Hawkins es católica; 2, es verdadero que Nanny Hawkins enseña a los niños Flyte el Catecismo; 3, es verdadero que las manos abiertas de Nanny Hawkins sostienen sin fuerza un rosario; 4, es falso que Nanny Hawkins considera que es incumbencia de la religión enjuiciar los actos de Julia; 5, es verdadero que Nanny Hawkins opina que Rex Mottram y su amigos son ángeles y estaban bajo el mismo techo sin saberlo.

Submundo deseado. Su constitución es esta: 1, es verdadero que Nanny Hawkins desea que el matrimonio de Julia y Charles sea para bien; 2, es verdadero que Nanny Hawkins espera con ilusión que todos vuelvan a casa después de la guerra.

3.2.14 Mundo de Edward Ryder. M14

Submundo real efectivo. Su constitución es la siguiente serie ordenada de elementos semánticos: 1, existe Edward Ryder; 2, existe Charles Ryder; 3, existe Jasper; 4, existe Sebastian Flyte; 5, existe Celia Ryder; 6 es verdadero que Edward Ryder es el padre de Charles Ryder; 7, es verdadero que Edward Ryder es viudo; 8, es verdadero que Edward Ryder pierde a su esposa durante la Gran Guerra cuando esta va como voluntaria con la Cruz Roja a los Balcanes; 9, es verdadero que Edward Ryder cría solo a Charles; 10, es verdadero que Edward Ryder convive durante un tiempo con tía Philippa; 11, es verdadero que Edward Ryder tiene una situación económica desahogada; 12, es falso que Edward Ryder se interesa demasiado por su hijo; 13, es verdadero que Edward Ryder encuentra guapo y simpático a Sebastian; 14, es verdadero que Edward Ryder anima a Charles a marcharse al extranjero para estudiar arte; 15, es falso que Edward Ryder se preocupa por el abandono de Charles de sus estudios en Oxford; 16, es verdadero que Edward Ryder encuentra agradable a Celia Ryder; 17, es verdadero que Edward Ryder regala dinero para comprar una casa a Charles por su matrimonio; 18, es falso que Edward Ryder aprueba el divorcio de Charles y Celia; 19, es falso que Edward Ryder encuentre acertado que Charles vuelva a contraer matrimonio.

Submundo ético. Esta constituido de la siguiente forma: 1, es falso que Edward Ryder sea muy cercano a su hijo; 2, es verdadero que Edward Ryder vive alejado de la realidad; 3, es verdadero que Edward Ryder es un hombre solitario; 4, es verdadero que Edward Ryder es muy pragmático; 5, es verdadero que Edward Ryder es austero; 6, es falso que Edward Ryder sea un padre opresivo o controlador.

Submundo estético. Su constitución es la siguiente: 1, es verdadero que Edward Ryder tiene sesenta años, pero se esfuerza en aparentar más, viéndolo se le echan setenta, oyéndolo casi ochenta; 2, es verdadero que Edward Ryder arrastra los pies al estilo mandarín; 3, es verdadero que Edward Ryder cena siempre en casa vestido con esmoquin de terciopelo, un arcaísmo deliberado; 4, es verdadero que Edward Ryder acaba de hacer una adquisición algo audaz en Sonerscheins: un toro de terracota del siglo V; 5, es verdadero que Edward Ryder olvida la llegada de Charles porque está examinando sus nueva adquisición, y no aparece hasta la hora de la cena; 6, es verdadero que Edward Ryder viaja tan poco que el relato de los viajes de los demás despierta su curiosidad; 7, es verdadero que Edward Ryder lee mientras cena; 8, es verdadero que Edward Ryder no

se fija demasiado en los platos de la cena; tía Philippa encargó diez menús cuando vivió con ellos, y él no se ha molestado en cambiarlos; 9, es verdadero que Edward Ryder cena tanto solo por respeto a ella, quien consideraba que una cena de tres platos era muy de clase media; 10, es verdadero que Edward Ryder cena solo una costilla cuando la cocinera tiene la noche libre y va al club; 11, es verdadero que Edward Ryder viste frac, chaleco negro, un cuello muy alto y una corbata blanca muy estrecha cuando Charles invita a cenar a Jorkins; 12, es verdadero que Edward Ryder lleva esta indumentaria con aire melancólico desde su primera juventud, y al descubrir que el estilo le va bien, decide conservarlo; 13, es verdadero que Edward Ryder inventa una pequeña fantasía según la cual Jorkins es norteamericano, cuando en realidad vive en Sussex Square; 14, es verdadero que Edward Ryder disimula su refinada broma con una bondadosa mirada de complacencia; 15, es verdadero que Edward Ryder organiza una cena a la que invita a gente joven pensando en Charles; 16, es verdadero que Edward Ryder elige cuidadosamente a los invitados jóvenes para incomodarlo: una estudiante de violonchelo, su novio y un editor monóglota de Múnich; 17, es verdadero que Edward Ryder escoge la cena conforme a una esmerada intención de burla; 18, es verdadero que Edward Ryder pide que dispongan los platos según cierto criterio ornamental, alternando los colores rojo y blanco; 19, es verdadero que Edward Ryder considera que sus amigos son unos pesados; 20, es verdadero que Edward Ryder se pregunta si a Charles no le ha gustado la estudiante de violonchelo por su pequeño bigotito o por el tamaño francamente grande de sus pies; 21, es verdadero que Edward Ryder siente cariño por Celia porque siempre ha sido muy amable con él.

Submundo religioso. La constitución presenta la siguiente secuencia. 1, es verdadero que Edward Ryder va a la iglesia únicamente en celebraciones familiares.

Submundo deseado. Está constituido así: 1, es verdadero que Edward Ryder quiere estar solo.

3.2.15 Mundo de Boy Mulcaster. M15

Submundo real efectivo. Los elementos semánticos de su constitución son los siguientes: 1, existe Boy Mulcaster, 2, existe Celia Ryder; 3, existe Sebastian Flyte; 4, existe Anthony Blanche; 5, existe Charles Ryder; 6, existe Julia Flyte; 7, existe Rex Mottram; 8, existe Samgrass; 9, es verdadero que Boy Mulcaster estudia en Oxford; 10, es verdadero que Boy Mulcaster es amigo de Sebastian; 11, es verdadero que Boy

Mulcaster conoce a Charles Ryder; 12, es verdadero que Boy Mulcaster es un buen partido; 13, es verdadero que Boy Mulcaster consigue que Anthony Blanche se meta en una fuente en Oxford; 14, es verdadero que Boy Mulcaster acude a Londres a una fiesta ofrecida por Julia con Sebastian y Charles Ryder; 15, es verdadero que Boy Mulcaster, Sebastian y Charles son detenidos por circular en estado de embriaguez; 16, es verdadero que Boy Mulcaster en la vista se declara culpable y paga una multa; 17, es verdadero que Boy Mulcaster vuelve a Oxford con una amonestación; 18, es verdadero que Boy Mulcaster se reencuentra con Charles y con Anthony Blanche durante la huelga en Londres en la primavera de 1926; 19, es verdadero que Boy Mulcaster reparte víveres junto a Charles en los barrios más pobres de Londres durante la huelga; 20, es verdadero que Boy Mulcaster es hermano de Celia Ryder; 21, es verdadero que Boy Mulcaster se compromete con una chica espantosa; 22, es falso que Boy Mulcaster se casa con una chica espantosa; 23, es verdadero que Boy Mulcaster paga dos mil libras a la chica espantosa como compensación; 24, es verdadero que Boy Mulcaster quiere mucho a su sobrino Johnjohn; 25, es verdadero que Boy Mulcaster es admirado por su sobrino Johnjohn; 26, es verdadero que Boy Mulcaster es imitado en todo por su sobrino; 27, es verdadero que Boy Mulcaster intercede en las negociaciones del divorcio de Charles y Celia; 28, es verdadero que Boy Mulcaster encuentra muy satisfactorio para todas las partes el divorcio de Charles y Celia.

Submundo ético. Su configuración es la que sigue: 1, es verdadero que Boy Mulcaster tiene inclinación por los clubes nocturnos; 2, es verdadero que Boy Mulcaster no respeta a Anthony Blanche; 3, es verdadero que Boy Mulcaster es orgulloso; 4, es verdadero que Boy Mulcaster es cobarde; 5, es verdadero que Boy Mulcaster es un aprovechado; 6, es verdadero que Boy Mulcaster adora a sus sobrinos; 7, es verdadero que Boy Mulcaster quiere lo mejor para su hermana.

Submundo estético. Los elementos semánticos de su constitución son los siguientes: 1, es verdadero que Boy Mulcaster es lo que cualquiera espera de un lord inglés; 2, es verdadero que todas las jóvenes de Londres andan tras Boy Mulcaster; 3, es verdadero que Boy Mulcaster tiene en la casa de Ma Mayfeld una chica, una monada llamada Effie; 4, es verdadero que Boy Mulcaster lleva el coche hasta Sink Street y sabe que han llegado porque allí ve a un conserje junto a un portal oscuro y a un hombre de frac, con la cara vuelta hacia la pared refrescándose la frente.

Submundo deseado. Se configura así: 1, es verdadero que Boy Mulcaster desea ser conocido en los clubes nocturnos; 2, es verdadero que Boy Mulcaster desea lo mejor para su hermana y sus sobrinos.

Submundo creído. Su constitución es la siguiente: 1, es verdadero que Boy Mulcaster cree que el divorcio de Charles y Celia es el más satisfactorio para ambas partes de todos los tiempos; 2, es verdadero que Boy Mulcaster piensa que Charles ha tratado muy mal a Celia en los dos últimos años.

3.2.16 Mundo de Mrs. Muspratt. M16

Submundo real efectivo. Constituido por la serie siguiente de elementos semánticos: 1, existe Mrs. Muspratt; 2, existe Bridey; 3, existe Julia Flyte; 4, existe Charles Ryder; 5, existe Cordelia Flyte; 6, existe Lord Marchmain; 7, existe Cara; 8, existe Nanny Hawkins; 9, es verdadero que Mrs. Muspratt es viuda del almirante Muspratt; 10, es verdadero que Mrs. Muspratt tiene tres hijos; 11, es verdadero que Mrs. Muspratt conoce a Bridey desde hace tiempo; 12, es verdadero que Mrs. Muspratt se compromete con Bridey tras un año de viudedad; 13, es verdadero que Mrs. Muspratt es bien parecida; 14, es verdadero que Mrs. Muspratt es corpulenta; 15, es falso que Mrs. Muspratt es rica; 16, es verdadero que Mrs. Muspratt dona la colección de cajas de cerillas de su difunto esposo; 17, es verdadero que Mrs. Muspratt se ve influida por la posición acomodada de Bridey; 18, es falso que Mrs. Muspratt encuentre vergonzosa la relación de Julia y Charles; 19, es verdadero que Mrs. Muspratt es una mujer de buen corazón; 20, es verdadero que Mrs. Muspratt se casa con Bridey; 21, es verdadero que Mrs. Muspratt y Bridey cenan con Lord Marchmain y Cara en Roma durante su luna de miel; 22, es verdadero que Mrs. Muspratt resulta antipática a Lord Marchmain; 23, es verdadero que Mrs. Muspratt no tiene edad de dar hijos a Bridey; 24, es verdadero que Mrs. Muspratt insiste en que Bridey coma mucho; 25, es verdadero que Mrs. Muspratt no es recibida en Brideshead por Lord Marchmain; 26, es verdadero que Mrs. Muspratt vive en Brideshead acogida por Julia con sus dos hijos menores durante la ausencia de Bridey por la guerra; 27, es verdadero que Mrs. Muspratt es desalojada de Brideshead por los soldados; 28, es verdadero que Mrs. Muspratt se muda a su casa de Londres, que es bombardeada; 29, es verdadero que Mrs. Muspratt vive en un hotel en la costa hasta que termine la guerra.

Submundo ético. Se compone de los siguientes elementos semánticos: 1, es verdadero que Mrs. Muspratt es una interesada; 2, es verdadero que Mrs. Muspratt se preocupa por

sus hijos; 3, es falso que Mrs. Muspratt se comporta de forma digna ante Lord Marchmain; 4, es falso que Mrs. Muspratt respeta a Bridey; 5, es falso que Mrs. Muspratt tiene reparos en la relación de Charles y Julia.

Submundo estético. Su constitución es la siguiente sucesión de elementos semánticos: 1, es verdadero que Mrs. Muspratt es corpulenta; 2, es verdadero que Mrs. Muspratt no es exactamente bonita; 3, es falso que Mrs. Muspratt está gorda; 4, es verdadero que Mrs. Muspratt es majestuosa y sensual; 5, es verdadero que Mrs. Muspratt es vulgar; 6, es verdadero que Mrs. Muspratt tiene la voz ronca; 7, es verdadero que Mrs. Muspratt tiene la boca grande; 8, es verdadero que Mrs. Muspratt tiene los ojos pequeños; 9, es verdadero que Mrs. Muspratt tiene el pelo teñido; 10, es verdadero que Mrs. Muspratt ha mentido a Bridey respecto a su edad; 11, es verdadero que Mrs. Muspratt tiene por lo menos cuarenta y cinco años; 12, es verdadero que Mrs. Muspratt vuelve loco a Bridey; 13, es verdadero que Mrs. Muspratt es amable, algo condescendiente; 14, es verdadero que Mrs. Muspratt está acostumbrada a ser autoritaria en ambientes navales, con los tenientes de la marina que la rodean y los jóvenes oficiales que comen de sus mano; 15, es verdadero que Mrs. Muspratt considera muy beneficioso para su reputación ser vista con Julia en las sombrererías y en las peluquerías de Londres o en un almuerzo en el Ritz; 16, es verdadero que Mrs. Muspratt tras su luna de miel visita Brideshead y actúa con mucha naturalidad, inspeccionando el lugar con detenimiento; 17, es verdadero que a Mrs. Muspratt la casa le parece susceptible de muchas mejoras; 18, es verdadero que Mrs. Muspratt hace referencia en varias ocasiones a la organización de establecimientos de tamaño similar en las diferentes residencias oficiales que ha visitado; 19, es verdadero que Mrs. Muspratt visita por el día con Bridey a los arrendatarios y por la noche habla con Charles de pintura, con Julia de vestidos y con Cordelia de hospitales, de manera jovial y segura de sí misma.

Submundo religioso. Su constitución es la que sigue: 1, es verdadero que Mrs. Muspratt es una mujer de severos principios católicos; 2, es verdadero que Mrs. Muspratt recibe la bendición matrimonial del Papa en dos ocasiones; 3, es verdadero que Mrs. Muspratt junto a Bridey tienen audiencia privada con el Papa; 4, es verdadero que Mrs. Muspratt juega la baza de la religión para gustar a Bridey; 5, es verdadero que Mrs. Muspratt opina que en casi todas las familias católicas hay alguien que da un traspié, normalmente el más simpático.

Submundo deseado. Su constitución es la siguiente: 1, es verdadero que Mrs. Muspratt solo desea lo mejor para sus hijos; 2, es falso que Mrs. Muspratt desea que algo se interponga en su camino.

3.2.17 Mundo de Jasper. M17

Submundo real efectivo. Está constituido por los siguientes elementos semánticos: 1, existe Jasper; 2, existe Charles Ryder; 3, existe Edward Ryder; 4, existe Sebastian, 5, existe Anthony Blanche; 6, existe Celia Ryder; 7, es verdadero que Jasper estudia en Oxford; 8, es verdadero que Jasper es primo de Charles; 9, es verdadero que Jasper es mayor que Charles; 10, es verdadero que Jasper aconseja a Charles sobre cómo desenvolverse en Oxford en su primer curso; 11, es verdadero que Jasper desprecia la escuela de literatura inglesa, la de filosofía y la de ciencias políticas; 12, es verdadero que Jasper reprende a Charles durante el último trimestre del primer curso; 13, es verdadero que Jasper advierte a Charles de que bebe mucho; 14, es verdadero que Jasper escucha muchos rumores sobre la vida disoluta que llevan Charles, Sebastian y Anthony Blanche; 15, es falso que Jasper toma champán antes de la hora de comer con Charles; 16, es verdadero que Jasper escribe a su padre y este al padre de Charles; 17, es falso que Jasper sabe por qué Charles y Julia se molestan en casarse.

Submundo ético. Su configuración es la siguiente serie de elementos ordenados: 1, es verdadero que Jasper es tradicional; 2, es verdadero que Jasper es practico; 3, es verdadero que Jasper es trabajador; 4, es verdadero que Jasper se preocupa por la reputación de Charles; 5, es verdadero que Jasper se preocupa porque la reputación de Charles afecte a la suya propia; 6, es falso que Jasper acepta la boda de Charles y Julia por encontrarla innecesaria.

Submundo estético. Cuya constitución se refiere a los siguientes elementos semánticos: 1, es verdadero que Jasper está en el cuarto año de Oxford y en el curso pasado ha fracasado en la prueba de remo para formar parte del equipo de la universidad; 2, es verdadero que Jasper en la visita a Charles en la hora del té come una cantidad considerable de bollos de miel, tostadas de anchoas y tajadas de pastel de nueces; 3, es verdadero que Jasper enciende su pipa, se recuesta en el sillón de mimbre y establece las normas de conducta; 4, es verdadero que Jasper aconseja a Charles que vista en Oxford como vestiría en una casa de campo; 5, es verdadero que Jasper pide a Charles que jamás lleve chaqueta de tweed con pantalones de franela; 6, es verdadero que Jasper piensa que

es mejor llevar siempre un traje; 7, es verdadero que Jasper recomienda a Charles que acuda a un sastre de Londres, ya que el corte es mejor y el crédito más largo; 8, es verdadero que Jasper piensa que lo mejor es hacerse socio del Carlton en primer año y del Grid en el segundo; 9, es verdadero que Jasper considera interesante forjarse primero una reputación en el Canning en el Chatman, comenzando por artículos en la revista, si se pretende ser miembro de la Unión; 10, es verdadero que Jasper aconseja a Charles tratar a los profesores no como a maestros, sino como al vicario de un pueblo; 11, es verdadero que Jasper le muestra a Charles que pasará la mitad del segundo año quitándose de encima las amistades del primero; 12, es verdadero que Jasper pide a Charles que cambie de habitaciones porque ha visto arruinada la carrera de más de uno que las tenía en la planta baja: la gente deja ahí sus togas y cuando vienen a recogerlas antes de clase, comienzas por ofrecer un jerez y terminas por montar un bar gratuito para los más indeseables del *College*.

Submundo religioso. Su constitución es la siguiente: 1, es verdadero que Jasper aconseja a Charles mantenerse alejado de los grupos anglocatólicos; 2, es verdadero que Jasper opina que todos son unos sodomitas con acento indeseable; 3, es verdadero que Jasper considera oportuno mantenerse lejos de todos los grupos religiosos; 4, es verdadero que Jasper opina que los católicos solo traen problemas.

Submundo creído. Está constituido por los siguientes elementos: 1, es verdadero que Jasper se siente responsable de Charles; 2, es verdadero que Jasper cree que Edward Ryder vive en un mundo distinto desde la muerte de su esposa.

3.2.18 Mundo de Kurt. M18

Submundo real efectivo. Cuya constitución se refiere con los elementos semánticos que siguen: 1, existe Kurt; 2, existe Sebastian; 3, existe Anthony Blanche; 4, existe Charles Ryder; 5, es verdadero que Kurt es alemán; 6, es verdadero que Kurt es un soldado de la Legión Extranjera; 7, es verdadero que Kurt se dispara en el pie para que lo licencien; 8, es verdadero que Kurt es encontrado por Sebastian en la Kasbah de Tánger; 9, es verdadero que Kurt va a vivir con Sebastian y Anthony Blanche en Tánger; 10 es verdadero que Kurt se muda con Sebastian a Fez; 11, es verdadero que Kurt es un tipo de la peor calaña; 12, es verdadero que Kurt está enfermo; 13, es verdadero que Kurt se aprovecha de Sebastian; 14, es verdadero que Kurt es cuidado por Sebastian; 15, es verdadero que Kurt es encerrado en la cárcel en Atenas; 16, es verdadero que Kurt es

repatriado a Alemania; 17, es verdadero que Kurt es reclutado por los nazis; 18, es verdadero que Kurt dice a Sebastian que ha encontrado una forma de realizarse en la vida de su raza; 19, es verdadero que Kurt reconoce que odia Alemania; 20, es verdadero que Kurt intenta desertar; 21, es verdadero que Kurt es atrapado e internado en un campo de concentración; 22, es verdadero que Kurt se ahorca en su barracón pocos días después de ser encerrado.

Submundo ético. Está compuesto por los siguientes elementos: 1, es falso que Kurt tiene sentido del honor; 2, es verdadero que Kurt es un aprovechado; 3, es verdadero que Kurt es egoísta; 4, es verdadero que Kurt es influenciable; 5, es falso que Kurt es un patriota; 6, es verdadero que Kurt es un desertor; 7, es verdadero que Kurt es un cobarde; 8, es verdadero que Kurt es un suicida.

Submundo estético. Su constitución es la siguiente: 1, es verdadero que Kurt es un simplón alemán gigantesco; 2, es verdadero que Kurt es macabro; 3, es verdadero que Kurt es un muchacho de expresión feroz; 4, es verdadero que Kurt está recostado en un sillón de mimbre, con un pie vendado; 5, es verdadero que Kurt viste un traje de imitación de tweed, de tela delgada al estilo continental y una camiseta de tenis de cuello abierto; 6, es verdadero que Kurt cubre el pie sano con una zapatilla de lona marrón; 7, es verdadero que Kurt tiene a su lado una bandeja de cobre sobre una mesita con dos botellas de cerveza, un plato sucio y otro pequeño lleno de colillas; 8, es verdadero que Kurt sostiene un vaso de cerveza y tiene un cigarrillo que le cuelga del labio inferior que se le queda adherido cuando habla; 9, es verdadero que Kurt peina hacia atrás, sin raya, el pelo largo y rubio; 10, es verdadero que Kurt tiene la cara demasiado arrugada para ser tan joven; 11, es verdadero que a Kurt le falta un diente, de modo que cecea en algunas sílabas; 12, es verdadero que Kurt tiene manchados de nicotina los dientes que le quedan; 13, es verdadero que Kurt habla un inglés bastante correcto; 14, es verdadero que Kurt escucha un disco francés de una orquesta de jazz con el volumen muy alto; 15, es verdadero que Kurt considera a Sebastian un tipo estupendo porque lo saca de Tánger, que es un lugar apestoso y lo lleva a Fez, a una casa bonita, con buena comida y buen criado y esto le gusta porque es bueno para él; 16, es verdadero que Kurt se vuelve casi humano en Atenas, ya que los alemanes parecen recuperar el sentido de la decencia cuando llegan a un país clásico; 17, es verdadero que Kurt, en seis años con Sebastian,

conoce el atractivo de la vida fácil: bañarse en el Mediterráneo y estar sentado en los cafés sin hacer nada mientras te limpian los zapatos.

Submundo religioso. Se constituye de la siguiente manera: 1, es verdadero que Kurt piensa que los hermanos franciscanos que cuidan a Sebastian en el hospital de Fez son buena gente.

Hasta aquí la descripción de la organización de mundos del nivel macrosintáctico de base de la novela en la que hemos distinguido en su estructura de conjunto referencial, y en la estructura de sentido resultante de la intensionalización de esta, todos los submundos de personaje y dentro de cada uno de ellos, los submundos que los componen con la inclusión de los submundos ético, estético y religioso. A partir de la estructura de sentido se constituye el modelo de mundo que en la recepción permitirá la obtención de la estructura de conjunto referencial, en el ámbito extensional. Si el texto ha sido entendido adecuadamente, la estructura de conjunto referencial aprehendida por el receptor constará de los mismos elementos que la estructura de sentido.

3.2.19 Mundo de Hooper. M19

Submundo real efectivo. Submundo real efectivo. Los elementos semánticos de sus constitución son los siguientes: 1, existe Hooper; 2, existe Charles Ryder; 3, es verdadero que Hooper es el jefe de pelotón de Charles Ryder; 4, es verdadero que Hooper se queja de la vida privilegiada de los locos del manicomio vecino al cuartel; 5, es verdadero que Hooper considera acertado el uso de las cámaras de gas con los locos; 6, es falso que Hooper cae bien a los soldados; 7, es falso que Hooper domina su trabajo, 8, es verdadero que Hooper es humillado por el nuevo coronel; 9, es verdadero que Hooper sabe aguantar las bromas; 10, es falso que Hooper se hace ilusiones con el ejército; 11, es falso que Hooper conoce las batallas históricas; 12, es falso que Hooper se queja; 13, es verdadero que Hooper respeta la eficacia; 14, es verdadero que Hooper critica el sistema de cobros y pagos del ejercito; 15, es verdadero que Hooper duerme muy bien; 16, es verdadero que Hooper llega tarde; 17, es falso que Hooper sabe tratar a sus subordinados; 18, es falso que Hooper entiende que en una casa tan grande como Brideshead vive una sola familia; 19, es verdadero que Hooper propone tomar un té poco después de empezar a limpiar la mansión; 20, es falso que Hooper sabe qué van a hacer los soldados tras marcharse a buscar paja para el jergón, 21, es verdadero que Hooper da al sargento órdenes confusas;

22, es verdadero a que Hooper le toman el pelo los soldados; 23; es verdadero que Hooper se ríe de la tristeza del capitán Ryder porque considera que bromea.

Submundo ético. Se compone de los siguientes elementos: 1, es verdadero que Hooper es perezoso; 2, es falso que Hooper es puntual; 3, es falso que Hooper tenga autoridad; 4, es falso que Hooper conoce el sentido del honor; 5; es verdadero que Hooper desprecia a las personas con taras; 6, es falso que Hooper sienta el menor interés por la vida de Charles; 7, es falso que Hooper es empático; 8, es verdadero que Hooper se siente culpable por haber dejado marcharse a sus hombres antes de terminar la limpieza.

Submundo estético. Su constitución es la siguiente: 1, es verdadero que Hooper es cetrino; 2, es verdadero que Hooper se peina con el cabello hacia atrás; 3, es verdadero que Hooper en lo único que cambia es en ser aún menos marcial que al terminar la formación de oficiales; 4, es verdadero que Hooper opina que la casa tiene demasiados adornos; 5, es verdadero que a Hooper le parece muy raro que haya una especie de templo católico anexo a la casa; 6, es verdadero que Hooper encuentra la capilla de Brideshead más del mundo de Charles que del suyo; 7, es verdadero que Hooper explica a Charles que también hay una espantosa fuente delante de las escaleras, descomunal, hecha de rocas y de todo tipo de animales de piedra.

Submundo religioso. Su composición es esta: 1, es verdadero que Hooper considera muy raro que haya un templo católico anexo a la casa; 2, es verdadero que Hooper se encuentra fuera de lugar cuando entra en la capilla y descubre que se está oficiando una ceremonia; 3, es verdadero que Hooper dice a Charles que ese no es su mundo.

Submundo creído. Se constituye de esta manera: 1, es verdadero que Hooper cree que es una tontería tanta instrucción si no van a entrar en acción; 2, es verdadero que Hooper cree que Charles nunca habrá visto nada igual a esa fuente; 3, es verdadero que Hooper piensa que Charles bromea cuando este le dice que nunca ha construido nada, ha perdido el derecho a ver crecer a sus hijo y es un hombre maduro sin hogar, sin hijos y sin amor.

Submundo deseado. Esta la es la constitución que lo configura: 1, es verdadero que Hooper desea tomarse un té nada más empezar a trabajar; 2, es falso que Hooper desea conocer la historia previa del capitán Ryder en Brideshead.

3.2.20 Inferencias del análisis semántico

De estas descripciones de los mundos de personaje podemos inferir varios rasgos que caracterizan la novela y que nos ayudarán en la aproximación a las intenciones comunicativas últimas de su autor. En primer lugar, es significativa la utilización de un narrador en primera persona, algo que no había hecho Waugh hasta la fecha y que se aleja bastante del modelo de narrador omnisciente y distanciado que había vehiculado sus novelas anteriores. Esta separación favorecía el desprendimiento emocional del Waugh satírico e irónico de sus primeras obras[534], por lo que podemos pensar que en el caso de la novela que nos ocupa el fin buscado es justo el opuesto. Esta nueva técnica ensayada por vez primera por Waugh en *Brideshead Revisited* aparece referenciada en una de sus reseñas sobre el uso del personaje narrador en las novelas de Greene, alejado del narrador menos personal, por omnisciente, que el propio Waugh solía incluir en sus obras:

> A chief character giving his distorted version; a narrator who is himself in course of evolution, whose real story is only beginning at the conclusion of the book, who is himself unaware of the fate we can dimly foresee for him[535].

El "principio en la conclusión del libro" a la que se refiere se ajusta a la perfección al modelo que establece en la novela analizada, cuya frase final, en la que se percibe la unión del tiempo del narrador con el tiempo narrado, confiere un giro en las expectativas[536] del protagonista respecto a la historia recién narrada: "You look unusually cheerful today", que contrasta con la insatisfacción vital narrada pocas páginas antes, es en sí misma reveladora de un nuevo inicio para Charles junto a "I said a prayer, an ancient, newly-learned form of words"[537]. La elección de este tipo de narrador por parte del autor puede considerarse, como se verá en el análisis sintáctico, determinante en la construcción ficcional de la expresión con la que los elementos semánticos que atañen al ámbito de la

---

[534] DAVIS, R., *Evelyn Waugh and the Forms of His Time,* Catholic University of America Press. Washington D.C., 1989. 59.

[535] GALLAGHER, D., ed. *The Essays, Articles and Reviews of Evelyn Waugh.* Methuen. London, 1984. 404. Referida a la reseña de *The End of the Affair.*

[536] VILLAR FLOR, C. *Personajes y caracterización en las novelas de Evelyn Waugh*. 120.

[537] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 325-326.

fábula y de sus relaciones sintácticas son comunicados al lector. Siguiendo la clásica taxonomía de Friedman sobre las situaciones narradoras[538], el narrador tipo yo-protagonista abandona algunos canales de información y disminuye el conjunto de puntos de vista. Waugh, no obstante, compensa esta posible deficiencia valiéndose del recurso caleidoscópico que se comenta a continuación y que se sostiene gracias a la utilización profusa del soliloquio.

> The long speeches of Charles's father, cunning, eccentric and lonely, are fluent, inventive and psychologically penetrating; those of Anthony Blanche witty, sinister, wise, menacing and exquisitely understated in their attitude towards Charles. And, in spite of the doubts to which Waugh refers in his 1960 Preface, Julia Flyte's lament about mortal sin and the soliloquy of the dying Lord Marchmain are at least as impressive[539].

Uno de los rasgos más significativos de la obra es el gran número de mundos de personajes que en ella aparecen, y en mayor medida, el amplio desarrollo que muestran muchos de ellos. Y no solo a través de las palabras del narrador, sino interactuando mediante el estilo directo con el propio protagonista, debido también al rasgo de no omnisciencia de este. Es llamativa la expansión que muestran los submundos estéticos, éticos y religiosos de personajes aparentemente secundarios como Rex Mottram, Lord Marchmain o Anthony Blanche. Esta visión tan fragmentada de la realidad, a través de las múltiples visiones de personaje, que compone el modelo de mundo de *Brideshead Revisited*, si bien relativa a personajes cercanos entre sí debido a sus relaciones de proximidad familiar o social, constituye una gran riqueza en la armazón de la estructura de conjunto referencial que deviene una alta saturación de la textura y así de la información aportada al lector. Este factor disminuye los procesos de inferencias y presuposiciones en la compleción de huecos en el proceso analítico.

Por último, y aunque ya mencionada durante la enumeración de elementos semánticos en la descripción de la estructura de conjunto referencial, queda por subrayar la ausencia de submundos imaginados, soñados y fingidos, lo que supone una narración sin margen a elementos que se alejen de los hechos efectivos o de los deseos y temores del personaje.

---

[538] FRIEDMAN, N., "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept". *Publications of the Modern language Association of America, 70. I.* 1160-1184.

[539] MYERS, W., *Evelyn Waugh and the Problem of Evil.* Faber. London, 1991. 68.

Los particulares ficcionales de *Brideshead Revisited* no fingen, ni sueñan, ni siquiera imaginan más allá de lo establecido por los límites de los submundos articulatorios. En el modelo de mundo que regula la novela no hay cabida a ensoñaciones ni fantasías, incluso se percibe que los submundos no articulatorios -deseado, temido y creído- presentes en la obra tienen un desenvolvimiento proporcionalmente mucho menor que el de los submundos articulatorios, dejando así patente la preponderancia en la narración de los procesos factuales frente a los mentales.

A continuación, y mediante la aplicación de la ley de máximos semánticos y sus restricciones, analizaremos el tipo de modelo de mundo que gobierna la estructura de conjunto referencial expresada por la novela. Consideramos que en *Brideshead Revisited* aparecen elementos pertenecientes al mundo real efectivo, tales como Londres, Oxford, Venecia, Burgos, el primer ministro Lloyd George, el duque y la duquesa de Clarence, Franco, *La tierra baldía*, W. H. Hunt, la Gran Guerra, la guerra civil española, o la Segunda Guerra Mundial, entre muchos otros. Estos elementos se comportan de acuerdo con las reglas del mundo real objetivamente existente, al que Albaladejo denomina tipo I de modelo de mundo[540].

Ahora bien, en este orden aparecen de forma simultánea en el mundo creado por Evelyn Waugh otros muchos elementos que no pertenecen al mundo real efectivo, aunque podrían, como son Charles, los Flyte o Brideshead Castle. Como hemos expuesto en el capítulo anterior, el tipo II de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil. A él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas no son las del mundo real objetivo, pero se construyen de acuerdo con estas. Las estructuras de conjunto referencial que se obtienen como resultado no forman parte del mundo real objetivo, pero podrían, pues cumplen las leyes de constitución semántica de este. El texto literario que nos ocupa se adscribe al tipo II de modelo de mundo, cuya estructura de conjunto referencial comprende factores semánticos pertenecientes al tipo I y al tipo II de modelo de mundo. Según la ley de máximos semánticos, el tipo de modelo de mundo depende del nivel semántico máximo alcanzado por cualquiera de los elementos semánticos de la estructura

[540] Cfr. en esta tesis: 2.3.4. Representación semántica del mundo.

de conjunto referencial[541]. Por tanto, concluimos que el mundo presentado por Evelyn Waugh en *Brideshead Revisited* corresponde al tipo II de modelo de mundo, dado que existen elementos presentes en el texto pertenecientes a este modelo a los que no les son aplicables las restricciones a la ley propuestas en el desarrollo teórico, puesto que no pertenecen dichos elementos a los submundos soñados, imaginados o fingidos.

En el proceso de recepción de la estructura de conjunto referencial por parte del lector es de suma importancia que este adopte o construya un modelo de mundo que coincida con el que ha establecido el autor en la producción del texto verbal y, por consiguiente, del mismo tipo, en aras de alcanzar la verosimilitud y coherencia que conlleva el pacto narrativo y conseguir de forma plena la felicidad comunicativa.

> Puesto que un modelo de mundo está formado por las reglas según las cuales está constituido el mundo del texto, […] la descripción de un modelo de mundo coincide con la de la organización de mundos que del mismo depende. Ha de entenderse, pues, que el modelo de mundo de un texto determinado tiene la misma constitución que la estructura de conjunto referencial que dicho texto expresa, estando formado el modelo de mundo por una serie de reglas que coinciden con los elementos semánticos que constituyen cada uno de los submundos de aquella estructura. Lo que en un submundo de la estructura de conjunto referencial es un elemento semántico forma parte del modelo del mundo como regla de la que depende dicho elemento semántico[542].

Para concluir el análisis semántico de *Brideshead Revisited* presentamos el esquema de la estructura de los mundos articulatorios que conforman las reglas de la armazón del modelo de mundo: la del mundo global real efectivo, la del mundo global ético, la del mundo global estético y la del mundo global religioso que se corresponden con la estructura de conjunto referencial, en el ámbito extensional, así como la estructura de sentido en el ámbito intensional. Como se expuso en la propuesta de modelo de análisis en el capítulo 2.4.1., la descripción de estos mundos articulatorios globales estará definida por la suma de las descripciones de cada uno de los submundos concretos de personaje constituidas por la sucesión de proposiciones de valor lógico. Para no caer en repeticiones

---

[541] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 61.

[542] *Ibid.,* 251-253.

innecesarias evitamos presentar de nuevo la descripción completa de cada uno de los submundos articulatorios de cada personaje a través de sus elementos semánticos. Valga la reducción acorde a la fórmula planteada en el modelo de análisis.

De este modo el mundo articulatorio global real efectivo de *Brideshead Revisited* que Evelyn Waugh representa en su obra está constituido por la siguiente relación de elementos semánticos que a su vez coinciden con las reglas que articulan el modelo de mundo:

Mundo global real efectivo: submundo real efectivo de Charles Ryder + submundo real efectivo de Sebastian Flyte + submundo real efectivo de Julia + submundo real efectivo de Cordelia Flyte + submundo real efectivo de Lord Marchmain + submundo real efectivo de Lady Marchmain + submundo real efectivo de Bridey + submundo real efectivo de Rex Mottram + submundo real efectivo de Anthony Blanche + submundo real efectivo del señor Samgrass + submundo real efectivo de Celia Ryder + submundo real efectivo de Cara + submundo real efectivo de Nanny Hawkins + submundo real efectivo de Edward Ryder + submundo real efectivo de Boy Mulcaster + submundo real efectivo de Mrs. Muspratt + submundo real efectivo de Jasper + submundo real efectivo de Kurt + submundo real efectivo de Hooper.

De la misma forma, el mundo articulatorio global ético presentado por Evelyn Waugh en *Brideshead Revisited* está constituido por la siguiente relación de elementos semánticos coincidentes con las reglas que articulan el modelo de mundo:

Mundo global ético: submundo ético de Charles Ryder + submundo ético de Sebastian Flyte + submundo ético de Julia + submundo ético de Cordelia Flyte + submundo ético de Lord Marchmain + submundo ético de Lady Marchmain + submundo ético de Bridey + submundo ético de Rex Mottram + submundo ético de Anthony Blanche + submundo ético del señor Samgrass + submundo ético de Celia Ryder + submundo ético de Cara + submundo ético de Nanny Hawkins + submundo ético de Edward Ryder + submundo ético de Boy Mulcaster + submundo ético de Mrs. Muspratt + submundo ético de Jasper + submundo ético de Kurt + submundo ético de Hooper.

Así ocurre con el mundo articulatorio global estético de *Brideshead Revisited* que Evelyn Waugh representa en su obra y que está constituido por la siguiente relación de elementos semánticos, que se asimilan a las reglas que sirven de armazón al modelo de mundo:

Mundo global estético: submundo estético de Charles Ryder + submundo estético de Sebastian Flyte + submundo estético de Julia + submundo estético de Cordelia Flyte + submundo estético de Lord Marchmain + submundo estético de Lady Marchmain + submundo estético de Bridey + submundo estético de Rex Mottram + submundo estético de Anthony Blanche + submundo estético del señor Samgrass + submundo estético de Celia Ryder + submundo estético de Cara + submundo estético de Nanny Hawkins + submundo estético de Edward Ryder + submundo estético de Boy Mulcaster + submundo estético de Mrs. Muspratt + submundo estético de Jasper + submundo estético de Kurt + submundo estético de Hooper.

Y, por último, concluimos que el mundo articulatorio global religioso que el autor ha plasmado en su obra *Brideshead Revisited* está constituido por la siguiente relación de elementos semánticos que a su vez funcionan como las reglas que arman el modelo de mundo:

Mundo global religioso: submundo religioso de Charles Ryder + submundo religioso de Sebastian Flyte + submundo religioso de Julia + submundo religioso de Cordelia Flyte + submundo religioso de Lord Marchmain + submundo religioso de Lady Marchmain + submundo religioso de Bridey + submundo religioso de Rex Mottram + submundo religioso de Anthony Blanche + submundo religioso del señor Samgrass + submundo religioso de Celia Ryder + submundo religioso de Cara + submundo religioso de Nanny Hawkins + submundo religioso de Edward Ryder + submundo religioso de Mrs. Muspratt + submundo religioso de Jasper + submundo religioso de Kurt + submundo religioso de Hooper.

Podemos concluir que todos los elementos enumerados en la configuración de cada uno de los submundos ético, estético y religioso de los mundos de personaje, y ningún otro, constituyen la estructura de orden general ética, la estructura de orden general estética y la estructura de orden general religiosa que, junto al mundo global real efectivo, configuran el mundo posible de *Brideshead Revisited*. Es por ello por lo que dicho mundo cumple el rasgo de mundo finito y limitado como se expuso en esta tesis, en 2.3.2., en el epígrafe del desarrollo teórico relativo a la entidad de los mundos posibles. Esta descripción completa de los mundos articulatorios globales de la novela *Brideshead Revisited* nos permitirá comprobar su grado de coincidencia con los modelos de mundos diseñados en la transducción de la novela por los autores de la serie televisiva y de la

película homónimas, si siguen las instrucciones determinadas por el tipo de modelo de mundo y si contribuyen por tanto a la estructuración global del mundo ficcional de las obras televisiva y cinematográfica.

Concluimos así esta parte del análisis de la novela Brideshead Revisited en torno al eje semántico, en el contexto de la consideración de la obra de arte literaria plasmada en un texto como macrosigno poético que transmite a través del sujeto microestructural visible un universo de mundos posibles configurados sobre un referente que procede del mundo real (sea este efectivo o imaginario) creado por el autor, Evelyn Waugh, de forma significativa como fábula y con intención comunicativa marcadamente estética.

3.3 Análisis sintáctico

El análisis en torno al segundo eje, el que responde a lo sintáctico, centrado en la macroestructura, tiene como intención analizar el funcionamiento del mecanismo transformativo ordenador que se activa en el nivel relativo a la estructura macrosintáctica de transformación[543], previa a la manifestación lineal microestructural. La organización de mundos del texto no atañe exclusivamente al ámbito de la fábula, ya que el ámbito del sujeto también se ve concernido por tal organización. El sistema de mundos estructura el contenido de la fábula intensionalizado y organiza la presentación y comunicación de los elementos semánticos de la fábula en el sujeto. En este punto, la variable que produce la transformación en el orden propuesto originalmente en la fábula es el factor temporal, vehiculado a través de la voz narrativa. Así, el mecanismo transformativo ordenador reposiciona las proposiciones enumeradas en la fase anterior, de modo que se obtiene una secuencia de las proposiciones lógicas concretas de cada mundo de personaje que no coincide necesariamente con el orden cronológico de la fábula. En esta secuencia los enunciados que describen el submundo real efectivo se alternan con los enunciados del resto de los submundos no articulatorios: temido, deseado o creído, que normalmente corresponden a los pensamientos de los personajes, y con los enunciados de los submundos considerados articulatorios, pero que no corresponden al submundo real efectivo, tales como el ético, el estético y el religioso.

---

[543] MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. 95.

Con esta reordenación se llega a la estructura macrosintáctica de transformación que es realizada a continuación en microestructura, en texto lineal o macrosigno, que habilita al lector mediante canales semióticos el acceso a los mundo posibles de Brideshead. La composición artística literaria, efectuada en el texto que plasma la estructura de conjunto referencial y la estructura macrosintáctica de base, configura el modelo de mundo. El éxito en la descripción de cada mundo de personaje, compuesto por cada uno de sus submundos articulatorios y no articulatorios, dependerá de la capacidad de representación textual de esos mundos y de la precisión en la construcción lingüística tras la reordenación en el plano de la estructura macrosintáctica de transformación. La accesibilidad, verosimilitud, coherencia y significación para el receptor de esos mundos estarán determinadas por la pericia del autor en la consecución de la transformación de las estructuras que gobiernan el mundo ficcional, junto con los seres, acciones, procesos, estados e ideas ficcionales del ámbito extensional al intensional. Especialmente sensible será la transformación lineal de las claves articulatorias que sustentan la estructura de orden general del mundo posible, ya que los matices que configuran dichas claves, que no son sino actitudes de experiencia de cada uno de los personajes ante la ética la estética y la religión, establecerán el modelo de mundo que será percibido como tal en el proceso analítico por parte del lector[544].

Creemos necesario en este punto reflexionar acerca del tipo de narrador que encontramos en la obra objeto de estudio. Si bien se mencionó en el epígrafe del análisis semántico el rasgo novedoso en la literatura wauviana del uso de un narrador protagonista en primera persona, es en esta parte del estudio en la que el punto de vista del narrador cobra mayor importancia al ser el principal artífice ficcional de la expresión de la sucesión, no necesariamente cronológica, de seres, acciones, procesos, estados e ideas que componen la estructura macrosintáctica de transformación plasmada en la microestructura. Según Martín Jiménez la presencia de un narrador protagonista en primera persona en la obra ficcional implica que la acción, o parte de ella, se centrará en la relación de su propia historia:

---

[544] Cfr. en esta tesis: 2.3.6. Claves articulatorias como sustento de la estructura de orden general.

> Para entender mejor la naturaleza de la ficción homodiegética, conviene tener en cuenta que consiste en la creación de un personaje ficcional que crea después un relato biográfico. El personaje puede ser el protagonista de dicho relato, o ser un testigo del mismo. Para el primer caso, Genette acuña, como es sabido, la denominación más específica de narrador autodiegético (Genette, 1989: 300)[545]. Pues bien, la narración ficcional autodiegética consiste en la creación de un personaje ficcional, cuyo mundo se rige por un modelo de mundo de tipo II o de tipo III, que compone después un *texto inserto* de carácter autobiográfico[546].

Y de acuerdo con estas afirmaciones hemos de tener en cuenta la clasificación de la obra analizada dentro del modelo de novela autobiográfica, según los modelos de literatura íntima propuestos por Lejeune[547]. Los textos autorreferenciales, como el que nos ocupa, dado el modelo de narrador homodiegético (en primera persona) y autodiegético (protagonista), son clasificados conforme a su comportamiento adecuado en mayor o menor grado de coincidencia con los rasgos propios de la definición de autobiografía. En *Brideshead Revisited*, obra narrativa en prosa que trata como uno de los temas principales la vida individual o la historia de la personalidad del narrador, y que coincide con el personaje principal con perspectiva retrospectiva de la narración, pero que anula la identidad con el autor desde el momento en que los nombres propios de autor y narrador no coinciden, Evelyn Waugh ≠ Charles Ryder, no cabe adscripción a ningún otro modelo que no sea la novela personal, sin tener mayor peso en esta consideración el subtítulo que presenta la novela en la edición en inglés, *The Sacred and Profane Memories of Captain Charles Ryder*, ya que entendemos que el mundo al que vamos a acceder mediante los canales semióticos que nos proporciona la obra de arte verbal corresponde a la ficción. Alega en su obra Lejeune que el tema de la identidad ambigua es incuestionable:

> Por otra parte, hay dos condiciones sometidas a una ley de todo o nada, y esas son, con certeza, las condiciones que oponen la autobiografía (y, a la vez, las otras formas

---

[545] GENETTE, G., "Discurso del relato. Ensayo de método", en G. GENETTE, *Figuras III*. Traducción C. Manzano. Lumen. Barcelona, 1989. 75-327. En adelante se citará como GENETTE, G., "Discurso del relato. Ensayo de método", seguido del número de página referenciada.

[546] MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional.* Peter Lang. Bern, 215. 93.

[547] LEJEUNE, P., *El pacto autobiográfico.* 49 y ss.

> de la literatura íntima) a la biografía y a la novela personal; son las condiciones 3 [identidad del autor y del narrador] y 4a [identidad del narrador y del personaje principal][548]. En este caso no hay transición ni libertad. Una identidad es o no lo es. No hay gradación posible, y toda duda implica una conclusión negativa[549].

Por otro lado, en la consideración de la naturaleza de nuestro relato, y teniendo en cuenta la atención prestada por parte de la crítica a determinadas circunstancias similares en la vida de Evelyn Waugh y del narrador protagonista de *Brideshead Revisited*, interesa detenerse, aunque será tratada con mayor profundidad en el análisis pragmático dadas las referencias extratextuales que la definen, en la cuestión concreta de coincidencia entre la historia del personaje narrador y la del autor, bien por comparación con otros textos previos, bien por informaciones externas. En todo caso, la intención del autor ha sido otorgar una identidad distinta al héroe al concederle un nombre propio distinto. Para Lejeune, la situación en cuanto a la clasificación es clara: "El héroe puede parecerse tanto como se quiera al autor: mientras no lleve su nombre no tiene nada que ver con él"[550]. No nos encontramos, por tanto, ante una autobiografía, sino, como ha sido señalado previamente, ante una novela personal, cuyas características determinarán el siguiente eje de nuestro estudio.

Articularemos este bloque de análisis en torno a las dos coordenadas que estructuran la secuenciación de los referentes temporales tras la activación del mecanismo transformativo ordenador de manera especialmente adecuada a una novela personal, subtitulada como memorias. Esta elección en cuanto al género y subgénero cuya propia definición implica la presencia de un narrador autodiegético, se inclina con especial facilidad a la descripción de los submundos ético, estético y religioso, tanto en el mundo de personaje del protagonista, como en los mundos de personaje de los particulares ficcionales que con él interactúan. Como se expuso con anterioridad, el conjunto referencial del texto se intensionaliza en la estructura macrosintáctica de base, que sufre

---

[548] Los corchetes son un añadido a la cita para aclarar los conceptos a los que remite Lejeune con los dígitos "3" y "4a".

[549] LEJEUNE, P., *El pacto autobiográfico*. 50-51.

[550] *Ibid.,* 63-64.

una reordenación de los elementos semánticos en la estructura macrosintáctica de transformación respecto a dos coordenadas temporales: la de la distancia del narrador con respecto a los acontecimientos contados y la de la disposición cronológica de dichos acontecimientos[551].

3.3.1 Distancia del narrador con respecto a los acontecimientos contados

En *Brideshead Revisited* el narrador es homodiegético, del tipo yo-protagonista o autodiegético[552] y narra los hechos con posterioridad a que se produzcan, ya que pertenecen a su propio pasado, haciendo un ejercicio de memoria. Por tanto, la novela se caracteriza por la expresión de unas acciones inmodificables en relación con la primera coordenada y por la mínima alteración del orden lógico-cronológico, que tiende en todo caso a la imitación de la alteración del orden de los recuerdos del propio narrador.

La narración abarca más de veinte años y hay dos momentos fundamentales en ella: el tiempo en el que transcurren el prólogo y el epílogo, durante la Segunda Guerra Mundial y que corresponde con el tiempo del narrador, Charles Ryder, protagonista de la novela; y el otro momento, de gran amplitud temporal, en el cual rememora el pasado desde su juventud, al inicio de sus estudios en Oxford, hasta el final de su relación con Julia, unos años antes de la guerra. Así, aunque los hechos podrían parecer inamovibles para el lector, es necesario señalar que hay muy pocas alusiones durante la narración que compone el cuerpo principal de la novela, es decir el transcurrir de la vida de todos los personajes en torno al Charles joven y su evolución, al tiempo actual del narrador, por lo que, aunque anunciada la analepsis desde el comienzo de la obra, se pierde la perspectiva de distancia entre el tiempo del narrador y el tiempo narrado. Dicha escasez de referencias entre ambos momentos narrativos facilita la efectividad de los recuerdos como articuladores de la acción, orientando la atención de los lectores exclusivamente al momento narrado. Esta pérdida de perspectiva no viene dada solamente por la carencia casi total de menciones explícitas, sino por la propia forma de presentar el momento rememorado mediante el uso de elementos temporales que comunican inmediatez de los hechos expuestos, antes que lejanía pretérita. No obstante, dicha relación se evidencia de cuando en cuando para no

---

[551] MARTÍN JIMÉNEZ, A., *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*. 163.

[552] FRIEDMAN, N., "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept". *Publications of the Modern language Association of America, 70. I.* 1160-1184.

perder de vista la razón por la que el protagonista está recordando su vida, que no es otra que la justificación del desenlace final del relato primero.

Cabe señalar que todas estas alteraciones temporales afectan casi en exclusiva al mundo del personaje de Charles Ryder, ya que, si bien implican en determinados casos a alguno de los particulares ficcionales, son expresiones todas ellas enunciadas por el narrador como apoyaturas en el discurrir del relato de sus recuerdos. Parece también significativo que estos momentos estén relacionados en cierta medida con la descripción de los submundos ético, estético y religioso, como indicaremos con más profusión a lo largo de la exposición de esta sección del análisis.

Examinaremos, en primer lugar, la coordenada temporal que articula las deliberadamente limitadas referencias que remiten a la distancia entre el tiempo del narrador y el de lo narrado. La analepsis principal que confiere estructura de memorias a la novela, salvando el tiempo del relato principal desarrollado en el prólogo en plena Segunda Guerra Mundial, comienza desde la primera frase de la obra: "'I have been here before,' I said; I had been there before; first with Sebastian more than twenty years ago"[553]. Este breve uso del pluscuamperfecto se hace extensivo hasta el segundo párrafo del primer capítulo del Libro I, *Et in Arcadia Ego,* y apenas vuelve a utilizarse en el resto de la obra, al menos no para marcar la distancia entre el pasado del relato principal y el remoto de veinte años atrás propio de la analepsis externa que articula la mayor parte de la novela.

Otro elemento destacable, junto a la ausencia del uso de pretérito pluscuamperfecto, es la escasa presencia de deícticos que indiquen anterioridad o lejanía al tiempo de narración, elemento característico del estilo indirecto, y cuya excepción también ilustra el ejemplo recién comentado: observamos en la frase mencionada la reelaboración de la proposición pronunciada en estilo directo y convertida a un estilo indirecto que enuncia ya el tiempo actual del narrador. Presumiblemente, el tiempo inmediatamente después del fin de la acción principal que concluye con la salida de Charles de la capilla de Brideshead en el epílogo de la obra. Se percibe no solo cómo "have been" se convierte en "had been" (pretérito perfecto – pretérito pluscuamperfecto), sino cómo "here" se convierte en "there" (deíctico de proximidad – deíctico de lejanía). Estos elementos que refieren

[553] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 17.

distancia temporal desaparecen a lo largo de la narración para reaparecer en escasas y contadas ocasiones que aquí mencionaremos. Estas características proporcionan la posibilidad de olvidar durante la lectura de la novela, el hecho de que estamos asistiendo al relato de unos recuerdos que convierten en inalterables las acciones que se presentan.

Al final de este primer capítulo encontramos el siguiente párrafo como otra de las raras referencias a que lo narrado ocurrió hace más de veinte años: "That is the account of my first brief visit to Brideshead; could I have known then that it would one day be remembered with tears by a middle-aged Captain of infantry?"[554]. Cuando el lector se ha retrotraído al año 1923, es desterrado súbitamente de aquella belleza de verano y juventud para ser instalado de nuevo en medio de la contienda junto a un capitán de infantería de mediana edad en un escenario desolado.

Al comienzo del segundo capítulo, el tiempo de narración sigue coincidiendo con el tiempo del Charles actual: " Towards the end of that summer term I received the last visit and Grand Remonstrance of my cousin Jasper. I was just free of the schools, having taken the last paper of History Previous on the afternoon before"[555]. Encontramos de nuevo en este fragmento las marcas que remiten a la distancia temporal entre ambos momentos narrativos. Obsérvese el uso de elementos que señalan las distancias temporales entre tiempo narrado y tiempo del narrador: "that" por "this" (deíctico de lejanía – deíctico de proximidad), "having taken" por "taking" (perfectivo – imperfectivo), y "on the afternoon before" por "yesterday afternoon" (adverbio temporal indirecto – adverbio temporal directo). Una vez se introduce el siguiente movimiento narrativo, olvidamos de nuevo cualquier referencia al tiempo del narrador del relato principal. Curiosamente, esta práctica parece seguir un patrón -referencias al tiempo del narrador al principio de capítulo – referencias al tiempo del narrador al final de capítulo- pero no es ni mucho menos regular. Reaparece, como veremos a continuación, al final del tercer capítulo – principio del cuarto y desaparece durante la mayor parte de la novela, para aparecer de nuevo al final del primer capítulo del Libro II y en el principio del segundo, con la gran

---

[554] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 34.

[555] *Ibid.,* 35.

analepsis interna sobre Julia, que merece comentario aparte y será analizada con respecto a la segunda coordenada temporal.

Como acabamos de mencionar, otro de estos fragmentos que refieren vuelta al presente del tiempo del narrador se encuentra al final del tercer capítulo del Libro I, en una referencia al submundo ético del mundo del protagonista: "…and when next morning, while I was saving, I saw from my bathroom window Julia […], I felt a sense of liberation and peace such as I was to know years later when, after a night of unrest, the sirens sounded the 'All clear'"[556]. Es curiosa esta referencia recién señalada, porque no avanza hasta el tiempo del narrador actual, sino a otro momento de la narración previo a este que todavía no conocemos. Actúa, por tanto, este elemento como prolepsis interna repetitiva[557], ya que hace un avance hasta un futuro del narrador que será de nuevo desarrollado en el momento preciso y adelantado en otro momento de la obra.

Abundando en la cuestión, quizá uno de los elementos más llamativos, por no encontrarse al principio ni al final de ninguno de los capítulos, es este que hace referencia a las primeras obras pictóricas del protagonista: "My drawing were worthless; in my own rooms I designed elaborate little pastiches, some of which, preserved by friends of the period, come to light occasionally to embarrass me". Nótese el cambio súbito de tiempo verbal del pretérito -"were", "designed", "preserved"- al presente -"come"- y la utilización del adverbio "occasionally"[558]. En este caso, y gracias al adverbio de frecuencia, la referencia temporal de retorno al presente funciona como una bomba de racimo temporal, que disgrega dicha referencia a diferentes instantes futuros respecto al tiempo de la narración.

Observamos a continuación uno de los detonantes del triste final de la amistad con Sebastian, hacia el final del Libro I, que sigue doliendo a Charles en el momento de la narración principal, adscribiéndose también al submundo ético del protagonista: "He said more than I can bear to remember, even at twenty years' distance. At last I got him to

---

[556] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 70.

[557] GENETTE, G., "Discurso del relato. Ensayo de método". 75-327.

[558] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 97.

sleep and very sadly went to bed myself"[559]. No encontramos más referencias explicitas al tiempo del narrador, en el relato primero, hasta el Libro II, *Brideshead Deserted,* casi al final del primer capítulo cuando Charles recuerda el vino que bebió con Rex Mottram en París, en referencia al submundo estético del protagonista, y menciona haber vuelto a probarlo recientemente, ya durante la guerra: "By chance I met this same wine again, lunching with my wine merchant in St James's Street, in the first autumm of the war"[560]. Este instante aleatorio en la larga vida de Charles, y elegido para volver al presente cercano del tiempo del narrador, remite al submundo estético del mundo de Charles, quien aprecia un buen Borgoña más allá de sus cualidades enológicas y que como comenta líneas antes: "It semeed a reminder that the world was an older and better place than Rex knew, that mankind in its long passion had learned another wisdom than his". El vino retrotrae al narrador, y a nosotros con él, a un tiempo aún más pretérito: a la historia de la humanidad, al mundo como un lugar de tradición; pero a la vez nos proyecta al futuro, a una tarde de otoño de la guerra, en la que Charles junto a su vinatero saborea el mismo vino que ha cambiado con los años, pero: "it had softened and faded in the intervening years, but it still spoke in the pure, authentic accent of its prime, the same words of hope". Aquel vino seguía expresando las mismas palabras de futuro y esperanza en que la bondad y la antigüedad del mundo aún no estaban perdidas ni olvidadas.

Parece pertinente mencionar aquí a uno de los críticos de Waugh, Douglas Lane Patey, cuando sobre la coordenada temporal que acaba de ser analizada reflexiona de esta manera sobre las correcciones que el viejo Ryder se hace a sí mismo cuando es joven:

> At intervals we hear the voice of the older Ryder wryly commenting on the pretensions and errors of his younger self. When Charles leaves Brideshead after falling out with lady Marchmain, he consoles himself with a display of adolescent sententiousness: 'I felt that I was leaving part of myself behind, and that wherever I went afterwards I should feel the lack of it, and search for it hopelessly, as ghosts are said to do'; 'I shall never go back'; 'I have left behind illusion. Henceforth I live in a world of three dimensions – with the aid of my five senses'. Amidst all this

[559] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 123.

[560] *Ibid.,* 163.

> posturing the older Ryder cuts in: 'I have since learned that there is no such world'. Later, when Charles comments of a kindly monk at Fez, 'Poor simple monk, I thought, poor booby', the older Ryder interposes: 'Good forgive me!'[561].

Pocas más referencias significativas encontramos que sirvan de puente entre el tiempo recordado del relato segundo y el actual, el presente inmediato del narrador en el relato primero, pero serán mencionadas en el siguiente estudio en torno a la dislocación temporal de los elementos semánticos tras la activación del mecanismo transformativo ordenador. El motivo de esta decisión es que dichas referencias se encuentran insertas en las anacronías que van a ser analizadas, formando parte de estos movimientos que alteran la lógica temporal de la fábula.

3.3.2 Disposición cronológica de los acontecimientos

Tras el análisis conforme a la coordenada que estructura la distancia del tiempo del narrador con respecto al de los acontecimientos contados, comenzamos el estudio de acuerdo con la coordenada que articula la disposición cronológica de dichos acontecimientos narrados tras la activación del mecanismo transformativo ordenador, en el ámbito de la estructura macrosintáctica de transformación. Antes de comenzar, es preceptivo exponer que las anacronías, en las que se incluyen las dislocaciones temporales activadas por el mecanismo transformativo ordenador como las analepsis y las prolepsis, constituyen, en relación con el relato en las que son insertadas, un relato temporalmente segundo, subordinado al primero en la sintaxis narrativa. Consideramos como relato primero el nivel temporal de la narración respecto al que la anacronía se define como tal[562]. La utilización por parte del autor de esta especial configuración en la presentación de las acciones, que en la mayor parte de esta novela son recuerdos del propio narrador, parece sobradamente justificada por la adecuación de la fábula al tipo de relato concreto, adscrito al género narrativo memorias o novela personal, según se ha mostrado anteriormente, encontrando así el cauce de representación ideal[563]. Es de esta manera como se consolida finalmente la realización en la microestructura de la estructura de

---

[561] PATEY, D. L., *The Life of Evelyn Waugh.* 225.

[562] GENETTE, G., "Discurso del relato. Ensayo de método". 75-327.

[563] RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. J., *Géneros literarios y mundos posibles.* Eneida. Madrid 2008. 76.

orden general que articula los mundos de personaje en general y, como veremos al final del epígrafe, los submundos articulatorios ético, estético y religioso en particular.

En primer lugar, y volviendo al principio del primer capítulo, el narrador, un capitán del ejército inglés de más de cuarenta años, invadido por la nostalgia al reconocer en el nuevo asentamiento de su regimiento la casa de campo de sus amigos donde fue tan feliz -en lo que llamamos relato primero-, rememora, constituyendo una anacronía, la primera vez que visitó la casa, mediante una analepsis externa homodiegética completa[564] con una distancia de más de veinte años. Pero no es ese el momento más remoto al que se retrotrae el narrador ya que, tras pocas páginas, vuelve a saltar hacia el pasado de unos meses atrás a la primera visita, cuando conoce al dueño de la casa, Sebastian, compañero en Oxford: "This was my third term since matriculation, but I date my Oxford life from my first meeting with Sebastian, which had happened, by chance, in the middle of the term before. We were in different colleges and came from different schools…"[565].

Pero la historia no se centra inmediatamente en el momento en el que Charles conoce a Sebastian, sino que, saltando en esos meses en Oxford previos al encuentro, divaga recordando consejos de su padre y de su primo Jasper sobre su estancia en la universidad que concluyen con estas palabras tan significativas: "It is easy, retrospectively, to endow one's youth with a false precocity or a false innocence; to tamper with the dates marking one's stature on the edge of the door"[566]. Se disculpa, de esta forma el narrador, ante la posibilidad de que, en el relato de sus memorias, sus recuerdos no estén ordenados prioritaria o cronológicamente, achacando tal desliz a la juventud tendenciosa. Dentro del mismo capítulo, una vez relatado el inicio de su amistad, lo que constituye una analepsis de segundo grado, al haber un salto hacia atrás en el tiempo dentro del relato segundo,

---

[564] Según Genette, la analepsis se denomina externa porque su amplitud temporal entera permanece exterior a la del relato primero; homodiegética porque se refiere al mismo contenido diegético del relato primero, relativo al mismo narrador protagonista; y completa porque su objetivo es recuperar el antecedente narrativo completo. Este tipo de analepsis constituyen generalmente una gran parte de la narración, convirtiendo el relato primero en una mera anticipación del desenlace. En GENETTE, G., "Discurso del relato. Ensayo de método". 75-327

[565] WAUGH, E., *Brideshead Revisited*. 20.

[566] *Ibid.,* 22.

prosigue Charles el relato del primer viaje a Brideshead con Sebastian y continúa el relato sin presencia de ninguna anacronía más, salvo las lógicas elipsis que evitan presenciar el transcurrir completo de la vida del narrador protagonista.

Es muy llamativa la desaparición de Sebastian, aparentemente uno de los personajes principales, al final del segundo libro. No vuelve a interactuar con el narrador protagonista, por lo que solo tenemos noticia de él por terceros. Centraremos la atención en los dos personajes que protagonizan las analepsis heterodiegéticas[567] más significativas para completar la historia de Sebastian. En el segundo capítulo del Libro I encontramos a Anthony Blanche, amigo esteta de Sebastian y portavoz de las principales analepsis heterodiegéticas que completan la historia de Sebastian antes y después de su aparición y desaparición efectiva del relato: "Of course, you haven't known him as long as I have. I was at school with him…"[568]. Es así como conocemos a la familia de Sebastian y el escándalo que marcó su infancia. En algunos estudios, Anthony Blanche es considerado como un personaje oráculo, ya que no solo marca el contrapunto a la imagen casi beatífica que de Sebastian nos muestra el narrador, sino que anticipa con excepcional clarividencia el infausto destino del aristócrata. No en vano, en su presentación a los lectores, Blanche recita en el balcón de las habitaciones de Sebastian unos versos de T. S. Eliot pronunciados en el poema por Tiresias, el ciego con dotes proféticas de *The Waste Land*[569].

Anthony Blanche no reaparece en la novela hasta el tercer capítulo del Libro II para anunciar la situación en la que Charles encontrará a Sebastian en Fez. Desvela la pista que Charles -y con él todos los lectores- había perdido y completa los huecos necesarios para entender las circunstancias vividas por Sebastian en el último año: "Almost immediately, inevitably, we began to talk of Sebastian. 'My dear, he's such a sot. He

---

[567] Para Genette las analepsis internas o heterodiegéticas son aquellas que se apoyan en una línea de la historia y, por lo tanto, en un contenido diagético diferente al del del relato primero y que se ocupan de presentar los antecedentes de un personaje de reciente aparición o seguir el hilo argumental de un personaje que ha salido de la historia durante algún tiempo y del que es necesario recobrar su pasado reciente. En GENETTE, G., "Discurso del relato. Ensayo de método". 75-327

[568] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 44.

[569] VILLAR FLOR, C. *Personajes y caracterización en las novelas de Evelyn Waugh*. 114.

came to live with me in Marseille…'"[570]. Es esta una analepsis heterodiegética y parcial, muy similar a la que protagoniza Cordelia en el Libro III, capítulo cuarto, mediante la que confía a Charles sus hallazgos acerca de Sebastian al que visitó en Túnez tras terminar la guerra en España, realizando un sumario de lo que será la última aparición de Sebastian en la novela: "And the next day, walking though the wind-swept park, she told me: 'I heard he was dying,' she said. 'A journlist in Burgos told me, who'd just arrived from North Africa'"[571]. Es esta la forma que utiliza el autor para dar a conocer a los lectores las líneas argumentales que se han separado de la principal: si los lectores conocen el mundo posible a través de los ojos del narrador y algunos personajes salen de su campo visual, solo podremos acceder a ellos mediante recursos narrativos tales como el testimonio de otros personajes, o la lectura de una carta o de una noticia, elementos estos últimos que no siempre se identifican con las anacronías, pero a los que también recurre el autor y cuyos ejemplos estudiaremos a continuación.

Respecto a las demás alteraciones en el orden cronológico del relato segundo, comprobamos que al margen de algunas analepsis heterodiegéticas más, la cronología es fundamentalmente lineal y causal. Dignas de mención son, no obstante, las activadas por el señor Samgrass y, de nuevo, por Cordelia. El señor Samgrass, en el primer capítulo del Libro II, resume a la familia el viaje llevado a cabo junto a Sebastian durante una sesión de diapositivas, recurso muy adecuado para contar un viaje: "'And when we reached the top of the pass,' said Samgrass, 'we heard the galloping horses behind, and two soldiers rode up to the head of the caravan and turned us back…'"[572]. Se resuelve así en breves párrafos el hilo argumental relativo al viaje que pretendía ser una cura para Sebastian y que no hace sino potenciar sus deseos de huir y servir como excusa para seguir bebiendo a solas. Es este relato en el que Samgrass miente para salvaguardar su posición ante la familia, aunque poco después, el propio Sebastian cuenta la verdad a Charles, y la mentira es finalmente descubierta por Lady Marchmain, suceso que traslada con posterioridad

---

[570] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 190.

[571] *Ibid.,* 284-285.

[572] *Ibid.,* 139.

Cordelia mediante una carta dirigida a Charles a París con lo que se inserta otra analepsis: "'*Darling Charles'*, she said. '*I was so very miserable when you went. You might have come and said good-bye!... "*'[573]. Al final de este mismo capítulo primero, con el recurso de la noticia leída en el periódico, Charles nos hace participes del anuncio del compromiso de Julia con Rex: "I saw the notice in the *Continental Daily Mail* […]. But things did not go as were expected. The next news I had of them was in the middle of June, when I read that they had been married very quietly at the Savoy Chapel"[574].

Una de las remembranzas que puede parecer baladí en el momento de ser presentada por Cordelia al final del Libro II, durante sus último encuentro con Charles antes de que Marchmain House sea derruida, y que cobra sentido en las postrimerías de la novela, en el ámbito del submundo religioso, es la que relata con todo lujo de detalles el cierre y desacralización de la capilla de Brideshead tras la muerte de Lady Marchmain: "'They've closed the chapel at Brideshead, Bridey and the Bishop; mummy's Requiem was the last mass said there'"[575]. Es esta una de las pocas escenas que fue retocada por Evelyn Waugh tras la primera edición a instancias del sacerdote y amigo Ronald Knox. Curiosamente es Cordelia, uno de los personajes que más informado puede estar sobre estos ritos, la que lo presencia casi a hurtadillas para transmitirlo con posterioridad al protagonista que, aunque hubiese sido testigo directo, no hubiese entendido la riqueza del detalle:

> Evelyn had never witnessed such an event and he imagined how it would occur. Ronald Knox gave him the facts, which are more prosaic than would appear from Evelyn's original description. He shortened the passage, which remains nonetheless one of the most memorable in the book[576].

Pero, sin duda, el caso más especial de anacronía en la novela es el segundo capítulo del Libro II dedicado en exclusiva a retomar la línea argumental de Julia, quien se presenta a partir de este momento como personaje principal y crucial en las memorias del protagonista. Este recurso utilizado por el narrador explota una vez más la analepsis

---

[573] WAUGH, E., *Brideshead Revisited*. 159.

[574] *Ibid.,* 166

[575] *Ibid.,* 206.

[576] SYKES, C., *Evelyn Waugh, A Biography*. 336.

heterodiegética, pero en este caso, no hay relator como en las ocasiones anteriores, sino que el propio Charles presenta los hechos que han marcado los tres años que abarca la analepsis en la vida de Julia en paralelo a los protagonizados por él y Sebastian durante la primera mitad de la novela. Es importante recordar que este capítulo está situado antes de que se precipiten los acontecimientos que ponen fin al Libro II con el viaje de Charles a Fez, la muerte de Lady Marchmain y la demolición de Marchmain House, es decir entre la primavera y el verano de 1926. La analepsis es completa ya que se remonta al verano de 1923, con una Julia de 18 años, hasta inmediatamente después de su boda con Rex en junio de 1926, que ya ha sido anunciada al final del capítulo anterior. Genette distingue este tipo tan especial de analepsis como completivas. Pero en el caso que nos ocupa no se trata de completar una elipsis o salto en la cronología del relato, sino que completa uno de los elementos constitutivos de la situación, en un período que transcurre en paralelo al ya cubierto por el relato principal y que se conoce como paralipsis:

> La primera, que llamaré analepsis completivas, o "renvois", comprende los segmentos retrospectivos que vienen a llenar posteriormente una laguna anterior del relato, la que se organiza así por omisiones provisorias y reparaciones más o menos tardías, según una lógica narrativa parcialmente independiente del transcurso del tiempo. Estas lagunas anteriores pueden ser elipsis puras y simples, es decir, fisuras en la continuidad temporal. Pero también pueden tratarse no de la elisión de un segmento diacrónico, sino de la omisión de uno de los elementos constitutivos de la situación, en un período en principio cubierto por el relato. Aquí el relato no salta por encima de un momento, como en la elipsis, sino que pasa al lado de un dato. A esta clase de elipsis la llamaremos, conforme a la etimología y sin respetar demasiado el uso retórico, una paralipsis[577].

Curiosamente, este capítulo muestra algunos elementos que, o bien han sido perfilados por otro personaje previamente, como es el caso de la incorporación de Rex a la Iglesia Católica con la catequesis preceptiva; o que serán rememorados más adelante por otro personaje, como el caso de la propia Julia de diez años después o de Cordelia. Esta paralipsis cumple la función de ampliar y actualizar el mundo de Julia para lo que

[577] GENETTE, G., "Discurso del relato. Ensayo de método". 75-327.

acontecerá en el Libro III en el que será tratada como personaje fundamental en las memorias y como precursora, junto a Sebastian, de la decisión final del protagonista y a lo que volveremos en la sección del análisis dedicada a la pragmática[578].

Es llamativo también el desenlace del capítulo dedicado a Julia en el que, a través de otra anacronía, comprendemos que fue la propia Julia la que contó a Charles los detalles en él consignados, aunque diez años después: "It was ten years later that she said this to me in a storm in the Atlantic"[579]. Curiosamente esta frase configura en sí misma una prolepsis del relato segundo, de un hecho que no conoceremos hasta el capítulo siguiente pero que ya había sido anunciado por Charles en el capítulo tercero del Libro I, la tempestad durante la cual se enamora de Julia.

Otro movimiento anacrónico notable es la prolepsis que pasa casi desapercibida en el capítulo cuarto del Libro I, en la que Charles empieza a reflexionar sobre la religiosidad de Sebastian y la suya propia, en lo que bien podría calificarse como resumen de su relación con la fe a lo largo de su vida y que finalmente se convierte en una proyección de lo que será:

> …My mother, I think, was devout. It once seemed odd to me that she should have thought it her duty to leave my father and me and go off with an ambulance, to Serbia, to die of exhaustion in the snow in Bosnia. But later I recognized some such spirit in myself. Later too, I have come to accept claims which then, in 1923, I never troubled to examine, and to accept the supernatural as the real. I was aware of no such needs that summer at Brideshead[580].

Casi para terminar, nos detenemos en el comienzo del Libro III, *A Twitch upon the Thread,* que inicia la recta final de la novela tras una elipsis de diez años con estas palabras:

---

[578] Parece significativo que tanto la pomposa conversión de Rex como su boda fallida con Julia, vividas sin autenticidad y de manera poco sincera, sean relatadas por otros personajes tiempo después. Contrasta en cierto modo con la conversión de Charles sincera, sencilla y silenciosa, intuida solamente por pequeños gestos y fugaces pensamientos.

[579] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 187.

[580] *Ibid.,* 77.

> My theme is memory, that winged host that soared about me one grey morning of war-time.
>
> These memories, which are my life – for we possess nothing certainly except the past – were always with me. Like the pigeons of St Mark's, they were everywhere, under my feet, singly, in pairs, in little honey-voiced congregations, nodding, strutting, winking, rolling the tender feathers of their necks, perching sometimes, if I stood still, on my shoulder; until, suddenly, the noon gun boomed and in a moment, with a flutter and sweep of wings, the pavement was bare and the whole sky above dark with a tumult of fowl. Thus it was that morning of war-time[581].

En el primer capítulo del Libro III, Charles resume en pocas páginas lo que le ha acontecido en la última década, y la presentación de los nuevos personajes y su interacción con ellos hace que el lector complete los huecos necesarios para acceder a la nueva configuración del mundo del narrador. Encontramos en Nueva York a un Charles, hastiado de la vida, desengañado del matrimonio y en la cumbre del éxito artístico, que coincide con Julia en el trasatlántico que los lleva de regreso a Europa. Y es durante la tempestad, anunciada en los capítulos anteriores, cuando el protagonista recupera la ilusión perdida.

La narración continúa de manera lineal hasta la muerte de Lord Marchmain -a excepción del relato de Cordelia sobre Sebastian- y no es hasta el epílogo, unos cuatro años después de la muerte del marqués, cuando Charles en la capilla reabierta realiza un resumen en el que menciona a los arquitectos y a los personajes de la tragedia que él mismo ha protagonizado:

> …The flame which the old knights saw from their tombs, which they saw put out; that flame burns again for other soldiers far from home, farther, in heart, tan Acre or Jerusalem. It could not have been lit but for the builders and the tragedians, and there I found it this morning, burning anew among the old stones[582].

Es así como concluimos el análisis en su eje sintáctico, articulado a su vez en torno a dos coordenadas relacionadas con el carácter temporal y el punto de vista. Tanto el estudio

---

[581] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 211.

[582] *Ibid.,* 326.

sobre las referencias al relato primero presentes en el relato segundo, como el estudio de la distorsión temporal cronológica de la fábula presente en el discurso, concluyen en que dichas alteraciones juegan a favor de la mejor recepción de la obra como novela personal o memorias, y facilitan, en este caso, la adecuación de *res* a *verba*, lo que depara en el éxito comunicativo presupuesto por el autor. Éxito que radica, entre otros muchos factores en la configuración del referente por parte del autor y las posteriores elecciones que lo conducen finalmente a la expresión ideal de dicho referente[583].

Parece relevante señalar que estos movimientos cronológicos especialmente marcados mediante saltos temporales, tanto los ordenados en torno a la primera coordenada de análisis como en torno a la segunda, remiten a momentos significativos de los recuerdos de Charles en el relato de sus memorias: la primera vez que visita Brideshead, la remembranza de su madre, la conciencia de fe que se despierta en él con los años, el momento en que se enamora de Julia, el placer de saborear un gran vino, sus primeros intentos como dibujante que lo consagrarán como un relevante artista, la pena y la impotencia ante el abismo al que se precipita su amigo, o la desacralización de la capilla y su ulterior reapertura. Parece que con este recurso Waugh intenta subrayar la importancia de estos acontecimientos relevantes para la recepción adecuada del modelo de mundo del protagonista y que, por referencias, afecta a los modelos de mundo de personaje de los particulares ficcionales que lo rodean. Y si afinamos más, podemos concluir que dichos movimientos temporales destacan en concreto elementos pertenecientes a los submundos articulatorios ético, estético y religioso, que son fundamentales en la constitución de modelo de mundo.

Cerramos así el análisis en torno al segundo de los ejes sobre los que pivota el estudio, concluyendo que el plano sintáctico de la obra contribuye a la presentación y a la adecuada construcción del modelo de mundo propuesto por el autor en el plano semántico, y que es gracias a la especial elaboración artística de los elementos de significado que Waugh plasma a través del mecanismo transformativo ordenador en la microestructura, valiéndose de la voz del narrador protagonista, como se adquiere ese

---

[583] RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. J., *Géneros literarios y mundos posibles.* Eneida. Madrid 2008. 76 y 143 y ss.

modelo de mundo por parte del lector. Es a través del plano sintáctico, en el ámbito de la intensión, pero estrechamente imbricado con el de la extensión, como el lector accede a los mundos posibles representados en la novela -mediante canales semióticos-[584] y es la labor de la *poiesis* textual, que aúna los planos semántico y sintáctico, la de constitución de dichos mundos, como ya fue expuesto en el capítulo relativo al marco teórico[585].

3.4 Análisis pragmático

Por último, en el tercer momento del análisis centraremos la atención en el eje pragmático, que atiende a las relaciones que mantienen el autor, el lector y la obra entre sí, y las vinculaciones que tienen lugar entre todos estos elementos y el contexto en que estas relaciones se producen. En el ámbito contextual se sitúan el referente del texto, los actores de la comunicación literaria, así como el conjunto de elementos espaciales, temporales, históricos, sociales, o culturales en los que sucede dicha comunicación literaria. Todos estos factores relacionados con la creación y la recepción serán analizados también bajo el filtro de las subestructuras articulatorias ética, estética y religiosa, puesto que las relaciones entre el contexto y el referente del texto literario también pueden considerarse enmarcadas en el ámbito de la pragmática literaria[586]. En este sentido, se ha de insistir en que dichas subestructuras dotan de verosimilitud y coherencia el orden general de modelo de mundo que rige y proyecta la estructura de conjunto referencial respecto al modelo de mundo representado, por lo que la recepción literaria será significativa para el lector y se conseguirá la felicidad comunicativa que de otro modo no sería posible. Como hemos señalado en epígrafes anteriores, de la calidad en la relación de adecuación por parte del autor entre la estructura de conjunto referencial por él ideada -en el plano de la extensión y que corresponde a la operación de *inventio*- y su realización lingüística - ya en el plano de la intensión- primero como estructura de sentido y posteriormente, tras la activación del mecanismo transformativo ordenador, en microestructura, en texto artístico, y que se corresponden con las operaciones de *dispositio* y *elocutio*; de la calidad de esta

---

[584] Cfr. en esta tesis: 2.3.2.4. Acceso a los mundos posibles.

[585] Cfr. en esta tesis: 2.3.2.3. *Poiesis* textual y construcción del mundo posible.

[586] ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles.* 23-24.

adecuación, decimos, depende que el receptor mediante la lectura, descodifique dicho texto, ascienda en sentido inverso al recién descrito y acceda mediante los canales semióticos a los mundos posibles constituidos por el autor, de tal forma que sea capaz de adquirir de la manera más precisa posible el conocimiento de dichos mundos.

Varias causas de origen metodológico motivan en los inicios de la Poética lingüística, el estudio pragmático lejano a los niveles descriptivos elementales –fonológico, morfosintáctico y léxico-semántico– y, de algún modo, secundario respecto a estos. No obstante, la disposición de autor y lector en el acto comunicativo literario, como las características convencionales de canal, mensaje y código poéticos suponen los factores que definen la especificidad literaria y poética[587]. Desde estas premisas García Berrio expone algunos de los límites de la literaridad, la poeticidad y la inespecificidad artística:

> Condición "estándar" de la lengua, literaridad y poeticidad se ofrecen tras este análisis como tres momentos sucesivos de un proceso general lingüístico. Lengua "estándar" y lengua literaria se aproximan, en líneas generales, por la naturaleza denotativa de su objeto de comunicación, y divergen en el diferente entendimiento de la economía verbal de sus mensajes. Tal entendimiento económico, realizado, por lo demás, sobre estructuras de modelización secundaria diferentes, aproxima la lengua literaria y la poética, las cuales, sin embargo, divergen en sus resultados, literatura y poesía, en lo mismo que se aproximaban los mensajes literarios y los de comunicación "estándar"; a saber, en la naturaleza del objeto de comunicación: experiencia representada en la literatura, y descubrimiento-compartido sugerido por la poesía[588].

En este momento, y de acuerdo con la ampliación de implicaciones expuesta, conviene recordar las aportaciones de Bajtin en el campo del estudio de la literatura como realidad integrada en el estudio general de las artes y a su consideración como cuerpo arquitectónico, que consiste en el estudio global de la composición literaria desde el tratamiento de la composición del lenguaje, es decir, el material que define lo literario, mediante la incorporación del componente relacionado con la ética, junto al relacionado

---

[587] CHICO RICO, F., *Pragmática y construcción literaria.* Secretariado de publicaciones. Universidad de Alicante. Alicante, 1988. 44.

[588] GARCÍA BERRIO, A., "Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)" en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada,* II. 1979. 125-170. 168.

con la representación y el relacionado con la estética. Constituyendo así el discurso una manifestación social en la que intervienen todos sus ámbitos y componentes, desde el rastro acústico, pasando por el ritmo, hasta llegar a los armazones semánticos más abstractos.

> La forma de autosuficiencia propia a todo lo que es finito desde el punto de vista estético, es una forma puramente arquitectónica, que tiene escasas posibilidades de ser transferida a la obra como material organizado; es un conjunto compositivo teleológico, donde cada elemento y todo el conjunto tienen una finalidad, realizan algo, sirven para algo, Por ejemplo, la afirmación según la cual el conjunto verbal de la obra es autosuficiente solo puede ser aceptada como una metáfora meramente romántica y extremadamente atrevida.
>
> La novela es una forma puramente compositiva de organización de las masas verbales. A través de ella se realiza en el objeto estético la forma arquitectónica de acabamiento artístico de un acontecimiento histórico o social, constituyendo una variante de la culminación ética[589].

Del conjunto de las relaciones existentes entre el autor, el lector y la obra entre sí, gran parte depende de la intencionalidad buscada por el autor con la obra que crea y que muestra a los lectores. Cuál es el fin último que busca el autor al escribir la obra, qué porción de la realidad mimetiza y recrea, por qué elige estos elementos en lugar de otros, y cómo realiza la referencia semántica en texto artístico que servirá de acceso a los mundos posibles así creados a cualquier lector que a la novela se acerque. Esta sección del análisis, dedicada a la pragmática se centrará en exponer cómo responde la crítica a estas cuestiones.

Respecto a la cuestión de la intención del autor, Chico Rico enuncia lo siguiente:

> De las relaciones de tipo pragmático existentes, específicamente, entre la realidad extralingüística objeto de la comunicación, por un lado, y el resto de los componentes del ámbito textual, es decir, el texto y los participantes en el proceso comunicativo, por otro, resulta toda una serie de limitaciones impuestas a aquélla con relación a sus

---

[589] BAJTIN, M., *Teoría y estética de la novela.* Traducción de H. S. Kriúkova y V. Cazcarra. Taurus. Madrid, 1989. 25.

> posibilidades de intensionalización, que tienen su última y más remota razón de ser en la propia intencionalidad del productor[590].

Se ha de tener en cuenta que si consideramos el hecho literario como un proceso comunicativo global desde su creación -o proceso sintético por parte del autor- hasta su recreación -o proceso analítico por parte del receptor- y sujeto a un contexto en el que se desarrolla dicho proceso, se concluye que el peso de las circunstancias que rodean al autor en el momento de la creación es mayor que el de las que se circunscriben en el ámbito de la recepción; no solo porque la obra literaria surge de la voluntad artística del autor, sino también porque los mundos posibles estatuidos tras el proceso creativo de *poiesis* son definitivos, sea cual sea la actitud del lector.

Aunque ciertas particularidades relacionadas con el proceso analítico pueden influir de manera determinante en la reconstrucción de la estructura de conjunto referencial por parte del lector, entendemos que, dado que el conjunto de receptores puede tender a un número ilimitado en el dominio espaciotemporal, ilimitado será también el número de combinaciones de dichas particularidades en orden al ámbito de recepción concreto. Entre estas particularidades podríamos citar entre otras: el uso de un marco lingüístico común, la comprensión adecuada del modelo de mundo en el que se inserta el orden general que propone la obra, así como el género y la tradición literaria a la que pertenece dicha obra; el conocimiento de las estructuras y vigencias sociales que se representan en el texto, o la coincidencia de los valores de los actores de la comunicación poética; la experiencia previa del receptor y su situación vital concreta.

> El proceso de descomposición en su calidad positiva o negativa y, por extensión, toda la operación analítica o interpretativa, relacionada con el espacio composicional cotextual, no puede entenderse al margen de las influencias que los componentes del ámbito comunicativo general, como espacio pragmático contextual, ejercen sobre el receptor. Son precisamente los componentes que ejercían una u otra influencia sobre el productor del texto argumentativo o narrativo en su operación de síntesis los que más directamente inciden sobre la operación de análisis del receptor de éste y otros tipos textuales. Ciertamente, el conocimiento que del productor posea el receptor, el tipo de modelo de mundo que sirva a éste para confrontar semántico-

[590] CHICO RICO, F., *Pragmática y construcción literaria.* Secretariado de publicaciones. Universidad de Alicante. Alicante, 1988. 214.

> extensionalmente los elementos semántico-intensionalmente textualizados por el primero, la propia situación personal del receptor y la misma tradición textual son factores que positivamente contribuyen al beneficio o al perjuicio del normal desarrollo del proceso y, por lo tanto, a la consecución o no de los fines característicos del productor[591].

Se adivina con todo lo examinado hasta aquí, la dificultad en la sistematización del análisis pragmático, entre otros motivos por la complejidad de su objeto de estudio que está compuesto por todas las relaciones entre autor, obra, lector y contexto. Se aplicarán, por tanto, los criterios que consideramos adecuados para el fin que perseguimos en nuestro estudio, que es la demostración de la presencia de estructuras articulatorias éticas, estéticas y religiosas en la constitución de los mundos posibles ficcionales, de modo que estos se conviertan en verosímiles, coherentes y significativos para el lector.

> No obstante, debido a la amplitud y complejidad de su objeto de estudio, a su extensión e interdisciplinariedad y, por tanto, a la tendencia a compartimentarlo de acuerdo con la perspectiva y los intereses del investigador, habitualmente no se habla de una sola pragmática lingüística, sino de tantas como puntos de vista puedan distinguirse, coincidiendo todas ellas en compartir la misma preocupación por el estudio de las relaciones pragmáticas existentes entre los niveles lingüístico y extralingüístico[592].

De este modo, centraremos el desarrollo del análisis en el eje pragmático principalmente en las circunstancias relacionadas con el proceso composicional o de creación en torno al autor. Nos ocuparemos en primer lugar de la motivación del autor para iniciar el proceso creativo y de los fines que con ello busca; para analizar en un segundo momento la elección de la porción de realidad que textualiza y los medios literarios seleccionados con los que la realización lineal es llevada a cabo. Se tendrán en cuenta de manera especial aquellos elementos verbales que, por tratarse de componentes de lenguaje literario y por tanto polisémico, puedan estar sujetos a la interpretación arbitraria del receptor.

---

[591] CHICO RICO, F., *Pragmática y construcción literaria.* Secretariado de publicaciones. Universidad de Alicante. Alicante, 1988. 349-350.

[592] ALBALADEJO, T. Y CHICO RICO, F., "El lenguaje y la teoría lingüístico-textual y pragmática". *Teoría/ Crítica 3*. 1996. 335-351. 339-340.

3.4.1 Intencionalidad y justificación

Un acercamiento clarificador a las intenciones del autor viene proporcionado por el prefacio escrito por el mismo Waugh para la edición de 1959 en el que explica:

> This novel, which is here re-issued with many small additions and some substantial cuts, lost me such esteem as I once enjoyed among my contemporaries and led me into an unfamiliar world of fan-mail and press photographers. Its theme -the operation of divine grace on a group of diverse but closely connected characters- was perhaps presumptuously large, but I make no apology for it. I am less happy about its form, whose more glaring defects may be blamed on the circumstances in which it was written […] It was a bleak period of present privation and threatening disaster -the period of soya beans and Basic English- and in consequence the book is infused with a kind of gluttony, for food and wine, for the splendours of the recent past, and for rhetorical and ornamental language, which now with a full stomach I find distasteful. I have modified the grosser passages but have not obliterated them because they are an essential part of the book[593].

La motivación inicial de Evelyn Waugh parece ser la de hablar de un grupo de personajes de la alta sociedad, a la que él conocía muy bien, unidos por lazos familiares y de amistad, y de la acción que la divina gracia ejerce sobre ellos. Así visto, el objeto de la novela parece simple, la porción de la realidad que mimetiza y recrea está acotada. La siguiente cuestión que se plantea es saber qué intentaba conseguir con ello, qué movía a Evelyn Waugh, autor de gran renombre y famoso por su carácter satírico, para "perder el escaso respeto de que había disfrutado entre (sus) contemporáneos"[594]. Encontramos a un Evelyn con cuarenta años, desengañado del ejército del que no sabía cómo zafarse para seguir escribiendo, acuciado por las responsabilidades familiares y con un proyecto en la mente desde hacía tiempo: escribir una novela en primera persona, íntima y que aproximara las vivencias de un joven inglés converso al gran público potencial que leyera la obra. Waugh se había convertido al catolicismo con veintisiete años, pero en ninguna de sus novelas había tratado el tema religioso, es decir, aparentemente no había asimilado en toda su esencia lo que ser católico significaba y no había trasladado su fe a todas las dimensiones

---

[593] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* Preface ix.

[594] *Ibid.,* 11.

de su vida. En un diálogo de la obra entre Charles y Sebastian se puede entender este elemento más claramente cuando el protagonista expresa que los católicos parecen "'just like other people'" y Sebastian responde, "'… that's exactly what they're not - particularly in this country, where they are so few… they've got an entirely different outlook on life; everything they think important, is different from other people'"[595]. Waugh, tras la conversión, había seguido escribiendo novelas satíricas que nada decían de su fe recién adquirida y eso era algo que le pesaba en un momento de su vida en el que era consciente de que nada iba bien. Así, a finales de enero de 1944, escribe una carta a la Secretaría de Estado para la Guerra solicitando una excedencia de tres meses y una semana después inicia la obra que deseaba poder comenzar desde hacía varios meses y de la que ya tenía un esquema bien trazado. El título era *The Household of the Faith*, convertido más tarde en *Brideshead Revisited*[596].

Como se ha señalado en el epígrafe anterior, la narración toma la forma de una novela personal o memorias, y toda la crítica recibió la obra como una autobiografía velada del autor que, aunque desplaza, no disfraza su base vivencial a pesar de que la nota inicial o epígrafe del autor, tras la dedicatoria a su esposa Laura, intenta alejar la atención de sí mismo: "I am not I: thou art not he or she: they are not they". El protagonista tiene la misma edad que el autor y muestra la misma indiferencia ante la religión en su juventud; ambos estudian en Oxford, pero no se gradúan y los dos entran en contacto con estudiantes de vida disipada pertenecientes a la alta sociedad. Asimismo, protagonista y autor, una vez cumplidos los cuarenta, y desencantados de la vida de acción que podía proporcionarles el ejército, experimentan una epifanía: Ryder se convierte al catolicismo y Waugh decide escribir la obra que marque el antes y el después en su carrera como autor: "I think perhaps is the first of my novels rather than the last"[597]. Considera que,

---

[595] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 80.

[596] STANNARD, M., *Evelyn Waugh, The Later Years 1939-1966*. W. W. Norton &Company. New York, London, 1992. 98-99.

[597] WAUGH, E., *The Diaries of Evelyn Waugh*, ed. Michael Davies. Weidenfield & Nicolson. London, 1976. 566.

tras sus quince obras publicadas, y aunque quizá demasiado tarde, ha encontrado por fin su vocación[598].

En una de sus cartas, Evelyn Waugh declara la intención última de la obra que, si bien, ha esbozado en el prefacio, queda de esta forma más nítidamente perfilada:

> When I wrote my first novel, sixteen years ago, my publishers advised me, and I readily agreed, to prefix the warning that it was 'meant to be funny' … Now, in a more sombre decade, I must provide then with another text, and, in honesty to the patrons who had supported me hitherto, state *Brideshead Revisited* is not meant to be funny. There are passages of buffoonery, but the general theme is at once romantic and eschatological.
>
> It is ambitious, perhaps intolerably presumptuous; nothing less than an attempt to trace the workings of the divine purpose in a pagan world, in the lives of an English Catholic family, half-paganised themselves, in the world of 1923-39. The story will be uncongenial alike to those who look back on that pagan world with unalloyed affection, and to those who see it as transitory, insignificant and, already, hopefully passed. Whom then can I hope to please? Perhaps those who have the leisure to read a book word by word for the interest of the writer's use of language, perhaps those who look to the future with black forebodings and need more solid comfort than rosy memories. For the latter I have given my hero, and them, if they will allow me, a hope, not indeed, that anything but disaster lies ahead, but that the human spirit, redeemed, can survive all disasters[599].

Ahondando en las intenciones del autor mediante la creación de la novela, las palabras de Waugh son muy significativas: el tema es romántico y escatológico al mismo tiempo; sabe que es una empresa ambiciosa tratar el tema de Dios en un mundo pagano y que va a encontrar muchos detractores; pero también sabe que escribe para aquellos lectores que simplemente pretenden disfrutar de su pluma y para dar una esperanza a aquellos que miran el futuro con aprensión, la esperanza de que el espíritu humano redimido puede superar cualquier desastre.

---

[598] PATEY, D. L., *The Life of Evelyn Waugh.* 223.

[599] WAUGH, E., *The Letters of Evelyn Waugh*, ed. Mark Amory. Weidenfeld & Nicolson. London, 1980. 185.

De acuerdo con estas consideraciones, se sostiene que en la creación de los mundos posibles de *Brideshead Revisited,* Waugh ponga especial cuidado en la elección del marco referencial que servirá como estructura del orden general del modelo de mundo y que aplique su buen oficio especialmente al desarrollo de las estructuras articulatorias éticas, estéticas y religiosas. El autor pretende escribir una novela apologética de la religión católica, utilizando como hilo conductor el amor y la acción de la gracia divina, aunque la tradición literaria británica lo haya evitado hasta entonces. Pero su ambición no queda ahí, él es un artista y su pretensión es crear una obra de arte, para lo que la construcción de los mundos posibles requiere de la más fina pericia del orfebre. Si se revisa la descripción de los submundos articulatorios de los mundos de personaje que han sido estudiados en el epígrafe dedicado al eje semántico del análisis, se comprobará la alta densidad de información que sobre ellos recae frente a la del resto de los submundos analizados[600].

La búsqueda del amor de un Charles adolescente puede justificar cualquier acusación de sentimentalismo romántico como las que señala el crítico y biógrafo de Waugh, Christopher Sykes, quien indica que mientras que muchas de las críticas que recibió la obra tras su publicación eran relativas a prejuicios más o menos convencionales, otra gran parte de las mismas, y defendibles en mayor medida que las anteriores, provenía de la consternación que suponía para sus contemporáneos la exuberancia del texto. El uso y el abuso que Waugh fía a la metáfora en las escenas que transcurren en Oxford podían llevar al peligroso terreno de la sensiblería. La consideración atenuante de que dichas escenas son transmitidas a través de la mirada de un universitario púber no puede hacerse extensiva, a modo de disculpa, a la forma en la que se plantean algunas de las escenas de amor entre un Ryder maduro y una Julia derrotada que, según el crítico, parecen sacadas de una película melodramática de los años veinte[601].

Se puede llegar a pensar que al igual que para Waugh, quien finalmente había comprendido que fe y vida no pueden ocupar compartimentos estancos, para Ryder, este

---

[600] Cfr. en esta tesis: 3.2. Análisis semántico.

[601] SYKES, C., *Evelyn Waugh, A Biography*. 339-340.

joven agnóstico, para este artista que persigue la belleza, la búsqueda del amor a lo largo de la novela cobra otro sentido, ya que lo conduce, en un camino ascendente, de amores menores al más grande, de amores humanos al amor a Dios, aunque solo al final, es el acto mismo de retrospección el que lo habilita para entender el designio de su vida[602].

En la carta citada se puede leer que Waugh desea escribir una novela de temática romántica y escatológica, que proporcione a los lectores un atisbo de esperanza. Junto a la presencia del tema de intencionalidad romántica, reflexionamos sobre la cuestión religiosa, omnipresente a lo largo de toda la novela, tanto en el trasfondo del mismo anhelo de amor recién revisado del protagonista; como en las decisiones últimas de determinados personajes, que serán analizadas al reflexionar sobre los elementos que escoge el autor para construir el mundo posible de *Brideshead Revisited*.

El motivo escatológico encuentra su justificación en razón de la necesidad de esperanza en el momento en el que se escribe la novela teniendo en cuenta que, en el invierno de 1944, a pesar del éxito del frente popular contra el nazismo, se seguía viviendo en una época desalentadora, una época de desilusión y de miseria, de disminución de las raciones y de aumento de las incomodidades. En estos momentos tan plomizos, hacía falta un fogonazo de felicidad que la aparición de la obra proporcionó gracias a su ingenio, a su color, a su llamamiento más fuerte que nunca a la nostalgia de tiempos mejores; a su despreocupación por los problemas acuciantes del momento; y lo consiguió sin mostrar el más mínimo interés sociológico, sino haciendo rebosar hasta el borde los huecos de lo que en aquel entonces el mundo estaba más necesitado, de entretenimiento. Pero no un entretenimiento frívolo, sino uno grave, en sintonía con la seriedad y la preocupación propias de las horas más terribles. "The essential subject of the book was not youthful irresponsibility, youthful and mature love, the pageant of fashion, the splendour of aristocratic society, but certain Last Things: how to face death, the Christian Truths, the world-wide claims of the Catholic Church"[603].

---

[602] PATEY, D. L., *The Life of Evelyn Waugh.* 224.

[603] SYKES, C., *Evelyn Waugh, A Biography.* 337.

Si se considera que la novela, de temática católica, está escrita para ser leída por un gran número de no católicos, se puede convenir en el acierto de que la narración recaiga sobre un modelo de agnóstico, familiar para los lectores del momento, que manifiesta que "Sebastian's faith was an enigma to me at that time, but not one which I felt particularly concerned to solve"[604]. Sigue sin entender el joven Charles que todo tiene que ver con dicho enigma. En la primera edición de 1945, uno de los pasajes, que fue retirado en la edición de 1960, explica este extremo de manera muy clara:

> I had no religion… The view implicit in my education was that the basic narrative of Christianity had long been exposed as a myth, and that opinion was now divide as to whether its ethical teaching was of present value, a division in which the main weight went against it; religion was a hobby which some people professed and others did not; at the best it was slightly ornamental, at the worst it was the province of 'complexes' and 'inhibitions' -catchwords of the decade- and of the intolerance, hypocrisy, and sheer stupidity attributed to it for centuries. No one had ever suggested to me that these quaint observances expressed a coherent philosophic system and intransigent historical claims; nor, had they done, would I have been much interested[605].

Ryder es un personaje con el que los no creyentes -pero también los creyentes- se pueden identificar, y si los juegos metafóricos de la novela funcionan, incluso pueden reconocer cómo alcanza la fe[606]. Una de las consideraciones que el narrador hace acerca de la religión en las palabras recién citadas, y con las que le atribuye la categoría de *hobby*, guarda relación con una de las acusaciones que recibió Waugh por su conversión al catolicismo, que fue estimada tras la recepción de la obra, sobre todo en el mundo anglosajón, como un movimiento conectado directamente con sus ambiciones sociales. Esta conexión tiene sentido si se concluye, tras la lectura de la obra, que la fe de los Flyte no corresponde con la de las familias inglesas pertenecientes a lo que en el libro se llama *Old faith*, sino que es en el momento de la boda entre Lord y Lady Marchmain, que este, por conveniencia y deferencia hacia su esposa, acepta la fe católica, no de forma muy

---

[604] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 77.

[605] WAUGH, E., *Brideshead Revisited: The Sacred and Profane Memories of Captain Charles Ryder.* Chapman & Hall. London, 1945. 76-77.

[606] PATEY, D. L., *The Life of Evelyn Waugh.* 225.

sincera y para terminar abandonando a ambas años después. Es esta la situación que encontramos al comienzo de la historia lo que se interpreta como una clara relación entre la conversión de Lord Marchmain y el interés social, y así por analogía, se atribuye a la conversión de Waugh la misma relación. Es cierto que Waugh no es inocente en su ambición de medro, pero también lo es que su conversión no estuvo motivada por estos deseos[607].

"Conversion is like stepping across the chimney piece out of a Looking Glass world, where everything is an absurd caricature, into the real world God made; and then begins the delicious process of exploring it limitlessly"[608]. Así habla Waugh de sus propia conversión y aquí sí podemos comprobar la relación de analogía con el mundo ficcional que el autor dispone en su novela. La situación a la que se enfrenta el narrador, al igual que la descrita por el autor, es la de ese paso por la chimenea antes de ver las maravillas que le ofrece la conversión en el proceso de explorar el mundo real ilimitadamente. A través de los ojos de Charles Ryder observamos el cambio de lo que le rodea. Incluso se puede considerar, que el cuerpo de la historia narrada se vea tamizado por esa nueva luz al tratarse de recuerdos evocados en un momento en el que Ryder ya ha salido al exterior, "al mundo real creado por Dios".

Salvando estas consideraciones y como ya comentamos al principio de este capítulo, la recepción de la obra por la crítica fue entusiasta en una proporción mayoritaria: "It came mostly from friends, it is true, but these friends contained a considerable proportion of people with claims to high and inalienable critical standards, Henry Yorke, Graham Greene, Desmond McCarthy, Osbert Sitwell and John Betjeman"[609]. En las décadas inmediatamente anteriores a la aparición de *Brideshead Revisited* y con la excepción de autores como G. K. Chesterton o los hermanos Benson, existía entre los grandes novelistas ingleses la convención de utilizar el motivo religioso en sus obras solo como

---

[607] SYKES, C., *Evelyn Waugh, A Biography*. 336 y ss.

[608] PEARCE, J. "Evelyn Waugh Revisited". *STAR* January/Februar 2016 Vol. 16. Núm. 1 St Austin Review, 1.

[609] SYKES, C., *Evelyn Waugh, A Biography*. 337.

un detalle de fondo, o como un rasgo en el retrato de alguno de sus personajes, si no era para convertirlo en objeto de ridículo o de ataque: "Evelyn was doing something which seemed in England to have gone out of fashion for ever; he was making religion the central point of a story about contemporary English life, and approaching his theme with respect and awe"[610].

Pero no todas las opiniones fueron tan benévolas. La recepción de la novela entre los católicos fue desigual, dado que el argumento no aclara nada de lo prometido casi hasta las últimas líneas: "I am delighted that you have become reconciled to *B. R*. in the end", escribe el autor a su amigo, el sacerdote Ronald Knox, el cual, al igual que Laura Waugh, su esposa, y otros muchos amigos estaban escandalizados con la actitud mundana y las prácticas amatorias de Charles a lo largo de casi toda la obra. "It was, of course, all about the death bed. I was present at almost exactly the scene"[611].

Una de las voces disidentes más serias en este sentido fue la del escritor Henry Yorke (Henry Greene), un convencido anglicano antipapista, cuyos reproches provenían de su manifiesto prejuicio:

> The theme was not easy to me. As you can imagine my heart was in my mouth all through the death bed scene, hoping against hope that the old man would not give way, that is take the course he eventually did. But I don't know when you have written more powerfully & with such command as you have done here. The suspense is superb[612].

Esta revisión somera de la forma en la que la crítica ha respondido a la motivación y a la justificación de una novela *a priori* extemporánea en cuanto a su temática y en cuanto a su oportunidad, nos ha servido para recorrer los principales pilares argumentales que sostienen la historia: la búsqueda del amor y la búsqueda de sentido de la mano de un narrador que, gracias a sus recuerdos, y en el que bien podríamos reconocer algunos rasgos del propio autor, nos muestra cómo el primero de sus objetivos lo dirige a la consecución del último.

---

[610] SYKES, C., *Evelyn Waugh, A Biography*. 338.

[611] WAUGH, E., *The Letters of Evelyn Waugh*, ed. Mark Amory. Weidenfeld & Nicolson. London, 1980. Waugh to Ronald Knox, 14 May 1945. 206.

[612] SYKES, C., *Evelyn Waugh, A Biography*. 341.

Hemos de insistir en que la intención del autor con *Brideshead Revisited*, crear lo que llamó su *Magnum opus*, se convirtió en un empeño vital que pretendía compensar años de creación literaria frívola que nada tenía que ver con sus profundas convicciones religiosas. La respuesta a las preguntas últimas a las que se enfrenta el hombre, los problemas de conciencia, la actitud coherente entre fe y vida o la misericordia son motivos principales de la novela que el propio autor cataloga como romántica y escatológica; elementos temáticos, como ha sido expuesto previamente, que encuentran su justificación en la época de amargo pesimismo que reina en plena Segunda Guerra Mundial.

Pero la novela también muestra un lamento por el tiempo perdido, por un mundo que ha cambiado y que ve como la tradición inglesa se diluye y se convierte poco menos que en objeto de burla, perosnificado en mayor medida en Hooper; cambios que pueden percibirse en el menoscabo de los valores éticos y como consecuencia en los estéticos: el utilitarismo, el progreso descontrolado, el culto al dinero, la vulgaridad o la vacuidad de las apariencias. El único referente que ancla el devenir de los tiempos a ese pasado añorado es lo que nunca cambia, la fe en lo que nos trasciende y que se materializa en la luz roja del sagrario que permanece encendida a través de los siglos para todos los actores de la tragedia.

Si entendemos en su sentido escatológico este lamento por el fin de un mundo y consideramos, por tanto, que la novela muestra en su últimas líneas un atisbo de esperanza de resurrección, podríamos entender que este motivo macroestructural formaría parte no solo del mundo global ético y estético, como así ha sido reseñado en el análisis semántico, sino también en el mundo global religioso y en los submundos temidos y creidos de los mundos de personaje correspondientes, especialmente en el de Charles, Lord Marchmain, Rex Mottram y Hooper.

Por tanto, si la intención de Waugh es representar estas inquietudes universales y solo dispone de la novela como puerta de acceso a la contemplación del mundo que ha creado, este ha de insinuar la agitación y la gravedad de los asuntos tratados. Esta necesidad determina la importancia de construir un mundo con fuertes pilares articulatorios, que no deje lugar a la especulación interpretativa, por lo que el autor se aplica a fondo en la constitución del orden general que articula la estructura de conjunto referencial, y que se asienta, como ha sido verificado en el primer momento del análisis, en una estructura de

sentido apuntalada por la solidez y firmeza de las hiperdesarrolladas claves ética, estética y religiosa.

3.4.2 Elección referencial y representación

En este recorrido por el eje pragmático del análisis de la novela, en el que pretendemos aproximarnos a las relaciones entre el autor, el lector y la obra en sí, y en el que ya nos hemos detenido en la cuestión de la intencionalidad y de la justificación desde el punto de vista de la crítica, llega el momento de contestar a las preguntas acerca de cuál es la porción del mundo que elige Evelyn Waugh para erigir la estructura de conjunto referencial presente en la novela y de qué modo decide articular dicha estructura en torno a los particulares posibles que definen a través de sus acciones la noción de ese mundo.

Este desarrollo del análisis tendrá como finalidad comprobar que tanto la elección de la estructura de conjunto referencial, como de la forma en que Evelyn Waugh la realiza y la hace efectiva en forma de texto artístico literario conducen a que la intención comunicativa del autor se resuelva de manera óptima en la operación de recepción por parte de los lectores; así como la sustancial importancia en dicha elección de los referentes ético, estético y religioso que hacen coherente, verosímil y significativo el mundo posible ficcional de *Brideshead Revisited*, aportando solidez a la estructura de orden general y permitiendo a su vez las interacciones de los particulares posibles que en él habitan.

La obra literaria, que está constituida por elementos semióticos y que sirve de acceso a los mundos posibles, ha de mediar entre autor y lector y su eficacia intercesora dependerá de que dichos elementos semióticos, establecidos estratégicamente por el autor, se adecuen de forma satisfactoria al mundo que se desea representar intencionalmente. De este modo, en el proceso inverso, el lector será capaz de restituir, a través de ese dialogo de ámbito artístico y diferido que se suscita mediante la lectura de la obra con el autor, el modelo de mundo instaurado, así como de recrear las acciones e interacciones de los particulares posibles, de manera que dicho lector pueda incorporar a sus vivencias lo referido literariamente de forma significativa. De ahí la radical importancia de que la constitución de dichos mundos, en el ámbito semántico, cuente con una sólida estructura de las claves articulatorias, y no solo de la real efectiva, sino y en gran medida de la ética, la estética y la religiosa, de manera que la recepción sea verosímil, coherente y valiosa para el lector.

En primer lugar, observaremos qué parcela de mundo ha sido la elegida por el autor para constituir la referencia que contribuya al establecimiento del orden general de acuerdo con la estructura de conjunto referencial. Evelyn Waugh construye el mundo posible de *Brideshead Revisited* según el modelo de mundo tipo II, siendo muchos de los particulares posibles utilizados en él reconocibles en el mundo real efectivo: clase social, personas ficcionales, espacio y tiempo ficcional.

Decide Waugh situar la acción en un momento conocido y contemporáneo y en unos escenarios reales, o que podrían serlo, poblados por personas ficcionales que pertenecen a una clase social elevada. Todo ello al servicio de la finalidad de la obra, que como se ha indicado en el epígrafe anterior, no es otra que la concesión de esperanza a los lectores a través de la búsqueda por el protagonista del amor y del sentido último.

3.4.2.1 Referencia social e histórica

Sin dejar de lado la intención del autor, hemos de considerar que la decisión de contar la historia a través de unos personajes pertenecientes a la alta sociedad puede estar motivada por su propósito de denuncia ante la inminente amenaza de mediocridad estética a la que el mundo está abocado. La historia desarrollada por personajes de dicha clase social proporciona otro de los motivos por los que la novela recibe numerosas críticas, que en este caso alegan su falta de conciencia de clase al no tener ni una solo línea de reproche sociológico hacia el lujo, la ostentación y la frivolidad que muestran en sus páginas el marqués y su familia.

Pero no solo lo que presenta la novela, sino lo que implica la manifestación de amistad hacia estos miembros de la aristocracia, la admiración por sus tradiciones e incluso el deseo que muestra el narrador por pertenecer a ella; todas estas circunstancias hirieron la sensibilidad de los críticos literarios más impresionables. La crítica hubiese podido llegar, no obstante, del mismo modo a la conclusión contraria, ya que Dickens, con la publicación de *Oliver Twist*, recibió muy malos comentarios de ciertos detractores que acusaban al autor de haber escrito una apología de la criminalidad y de los bajos fondos. Evelyn Waugh consideró esta maniobra de los críticos como una forma burda de adulación a las clases medias[613].

---

[613] SYKES, C., *Evelyn Waugh, A Biography.* 340 y ss.

Más allá de la desaprobación hacia la ascendencia social de las personas ficcionales que pueblan el mundo posible de *Brideshead Revisited,* y que resultan los más indicados desde el mundo conocido del autor para situar la historia en el marco estético idóneo acorde a la sensibilidad de Waugh, parece adecuado apuntar cómo surgen, condicionadas por las nociones propuestas por el político laborista Beveridge a favor del bienestar social y de los beneficios de los trabajadores, otras voces críticas más populares que ponen el foco en la descripción de uno de los personajes[614]. Este, aunque aparece una sola vez en el cuerpo de la novela y no de forma presencial, sí lo hace en el prefacio y el epílogo y es uno de los subalternos del Capitán Ryder. Hooper encarna en la novela el nuevo tipo de hombre que representa el cambio de era estética ante el que Evelyn Waugh se rebela; un cambio que supone la minusvaloración de la exquisitez, del amor por las cosas bellas y de los modales refinados; pero también de una cambio de paradigma ético plasmado en la depreciación del sentido del deber y de las cualidades de un caballero. El retrato de este personaje se contrapone de forma muy ingeniosa al del propio Charles, haciendo resaltar Waugh de forma magistral con esta técnica las virtudes del narrador:

> In the weeks that we were together Hooper became a symbol to me of Young England, so that whenever I read some public utterance proclaiming what Youth demanded in the Future and what the world owed to Youth, I would test these general statements by substituting 'Hooper' and seeing if they still seemed as plausible. Thus in the dark hour before reveille I sometimes pondered; 'Hooper Rallies', 'Hooper Hostels', 'International Hooper Cooperation', and 'the Religion of Hooper'. He was the acid test of these alloys[615].

Poco antes de la publicación de la obra, el vicepresidente de los Estados Unidos, Henry Wallace, había manifestado: "this is the century of the Common Man". A partir de estas declaraciones y de las burlas mal entendidas que de ellas surgieron, el gran público se posicionó del lado de Wallace, muchos intelectuales, a su vez, lo hicieron del lado del gran público y Hooper se convirtió, por un lado, en el símbolo popular de una clase de

---

[614] SYKES, C., *Evelyn Waugh, A Biography.* 340 y ss.

[615] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 7.

hombre injuriado, que desde entonces se definió como "hombre corriente"; y por otro, en la prueba de que los valores de Waugh parecían equivocados[616].

Aunque no es solamente Hooper quien representa este tipo de hombre en la novela, pues también encontramos ejemplos, aunque con matices, bastante bien dibujados en los retratos de Rex Mottram y del Señor Samgrass. Las menciones a esa amenaza que es el "hombre corriente" aparecen en inadvertidos comentarios o pensamientos del narrador, por ejemplo, cuando lee el libro que ha escrito el Señor Samgrass sobre los hermanos de Lady Marchmain fallecidos en la guerra:

> These men must die to make a world for Hooper; they were aborigines, vermin by right of law, to be shot off at leisure so that things might be safe for the travelling salesman, with his polygonal pince-nez, his fat wet hand-shake, his grinning dentures[617].

Con todo, la porción de mundo que Waugh elige en el plano extensional para después intensionalizar es el mundo que él conoce y que sabe, aunque se resiste a ello, que está condenado a la desaparición. Un rasgo característico de las clases altas es el de su relación con el acceso a la cultura y al arte, y este es el mundo que recrea el autor no solo en esta, sino en varias de su obras. Puede considerarse que el equilibrio armónico que está presente a lo largo de toda la obra y que hace del mundo posible de *Brideshead Revisited* un mundo estéticamente amable, viene propiciado por el contexto aristocrático, tanto en el ámbito social como en el cultural, en el que se desarrolla la historia: el de las élites de los dorados años veinte en el corazón de Europa. Será en este contexto tomado de la realidad efectiva y convertido en estructura de conjunto referencial donde se produzca "la acción de la gracia divina en un grupo de personajes muy diferentes entre sí, aunque estrechamente relacionados"[618].

3.4.2.2 Referencia espacial

En la elección referencial que realiza Waugh, y atendiendo a los espacios ficcionales en relación con la pérdida de un estilo de vida, es una constante en la novela la aparición de

---

[616] SYKES, C., *Evelyn Waugh, A Biography.* 341.

[617] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 128.

[618] WAUGH, E., *Retorno a Brideshead.* 11.

comentarios fugaces que advierten sobre el peligro que corren determinados lugares relacionados con una especial tradición estética y en los que, por ejemplo, ya no será posible asistir a fiestas de presentación en sociedad como las de antes:

> There were then remaining perhaps half a dozen London houses which could be called 'historic'; Marchmain House in St James's was one of them, and the ball given for Julia, in spite of the ignoble costume of the time, was by all accounts a splendid spectacle. Sebastian went down for it and half-heartedly suggested my coming with him; I refused and came to regret my refusal, for it was the last ball of its kind given there. The last of a splendid series. How could I have known? There seemed time for everything in those days; the world was open to be explored at leisure[619].

O a bailes esplendorosos en palacios venecianos como aquellos:

> 'Vittoria Corombona has asked us all to her ball on Saturday.' 'It is very kind of her. You know I do not dance,' said Lord Marchmain. 'But the boys? It is a thing to be seen - the Corombona palace lit up for the ball. One does no know how many such balls there will be in the future.'[620]

O que a Oxford le queda muy poco para seguir siendo lo que siempre fue:

> It was Eights Week. Oxford – submerged now and obliterated, irrecoverable as Lyonnesse, so quickly have the waters come flooding in – Oxford, in those days, was still a city of aquatint. In her spacious and quiet streets men walked and spoke as they had done in Newman's day[621].

Esta es la forma en la que Waugh decide efectuar en texto literario una visión de la centenaria ciudad universitaria: las venerables piedras se han visto asaltadas por un ejército de chicas que han acudido a presenciar la semana de regatas. El criado que atiende a Charles en las habitaciones de su *college* está escandalizado por la traición a la tradición oxoniense. Sebastian acude al rescate de tamaño dislate:

---

[619] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 167-168.

[620] *Ibid.,* 90.

[621] *Ibid.,* 17.

> For this was 1923 and for Lunt, as for thousands of others, things could never be the same as they had been in 1914. […] Sebastian entered; 'Charles – what in the world's happening at your college? Is there a circus? I've seen everything except elephants. I must say the whole of Oxford has become most peculiar suddenly. Last night it was pullulating with women. You're to come away at once, out of danger.'[622]

A través de las voces del narrador y de Sebastian, el autor nos aproxima a sus impresiones sobre una ciudad que representa el corazón del conocimiento y la educación de las élites culturales británicas; el equilibrio de transmisión de saberes y tradición, amenazada por los nuevos tiempos, que como en el resto de los ámbitos sociales, suponen una relajación de las costumbres, una laxitud que incomoda a los más fervientes defensores de esta herencia de siglos, entre los que se encuentra el propio autor.

Una de las fortalezas de Oxford es el mantenimiento de sus costumbres inamovibles, costumbres relacionadas en gran medida con el buen gusto, la adecuación y el decoro, relatadas en el primer capítulo por Jasper, el primo de Charles: desde la forma de vestir en cada ocasión, hasta cómo, cuándo y qué beber, qué clubes frecuentar en cada curso, a quién evitar o qué trato dispensar a los profesores. El desmoronamiento de todo este complejo entramado, que se ejemplifica con el microcosmos de Oxford, es patente en la Europa de entreguerras y cuando Waugh, que ha conocido esta manera de vida, publica la obra tras la Segunda Guerra Mundial, este mundo ha desaparecido casi por completo.

En cuanto al resto de los espacios ficcionales que escoge el autor como escenario en el que se desarrollan las acciones que componen la fábula y en el que se desenvuelven los personajes: Brideshead, Londres, Venecia, Marruecos, el trasatlántico que cruza aguas internacionales y en pequeña medida, Paris, parece muy significativa la intencionalidad que puede esconderse en su elección. El único de ellos que no pertenece al mundo real efectivo, pero que podría hacerlo por ser armónicamente composible con el resto, gracias al equilibrio del que ha sido dotada durante el proceso de creación la estructura estética en el orden general del mundo posible, es Brideshead, junto con Oxford, uno de los espacios ficcionales con mayor peso en la novela. Según uno de los biógrafos de Waugh, Sykes, Brideshead puede estar inspirado en muchas grandes casas que el autor conocía,

---

[622] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 18.

aunque una gran contribución proviene de Catle Howard, tanto por la cúpula como por la fuente que poseía, aunque la inspiración de la fuente está tomada de la gran fuente de Piazza Navona en Roma. La capilla, no obstante, parece ser reflejo de la capilla *Art Nouveau* de Madresfield, la casa de la familia Lygon, en la que probablemente Waugh se fijó para trazar el bosquejo de los Flyte[623].

Brideshead es la casa de campo que simboliza el poder de la aristocracia inglesa, y que parecía en el momento que Waugh escribió la novela, abocada a la inminente extinción: la decadencia de un pasado esplendoroso, la pérdida de un modo de vida, una grandeza anacrónica en la que no queda sitio para lo no productivo y en la que la belleza deja de ser reclamo para el arte. La casa posee una fuerza de atracción de la que nadie escapa:

> 'What's this place called?' He told me and, on the instant, it was as though someone had switched off the wireless, and a voice that had been bawling in my ears, incessantly, fatuously, for days beyond number, had been suddenly cut short; an immense silence followed, empty at first, but gradually, as my outraged sense regained authority, full or a multitude of sweet and natural and long forgotten sounds: for he had spoken a name that was so familiar to me, a conjuror's name of such ancient power, that, at its mere sound, the phantoms of those jaunted late years began to take flight[624].

Charles reconoce el sitio como aquel donde vivió el amor y la felicidad, su Arcadia particular y donde fue sembrada la semilla de fe que brota definitivamente al final de la novela. Es el hogar de una familia católica, y por tanto la capilla del castillo, es el centro neurálgico de este espacio ficcional. La capilla había sido el regalo de bodas de Lord a Lady Marchmain, y suponía una declaración de intenciones del esposo sobre su vuelta a la fe católica que habían profesado sus antepasados. Será también el escenario de la última escena de la novela, en la que se constata la conversión de Charles.

---

[623] SYKES, C., *Evelyn Waugh, A Biography.* 342.

[624] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 12.

Es necesario realizar una pequeña exegesis del nombre del único lugar ficcional sin conexión con el mundo real efectivo, al menos no con una designación rígida[625] compartida. Brideshead, en el submundo real efectivo de la novela, recibe el nombre del nacimiento del río Bride, es decir, "head of the Bride", pero interpretado en el nivel simbólico católico, podemos entender, que la casa, o más bien lo que significa, es otra cosa. Tanto en el *Cantar de los Cantares*, en la *Carta de San Pablo a los Efesios*[626] y en el *Apocalipsis*[627], la Iglesia es llamada la novia de Cristo, que es Cabeza del Cuerpo Místico[628]. "In the Church Fathers too the perfect love of Christ for his Church and his intimate dwelling therein is figured by the connubial love of a man for his bride. Brideshead, therefore, in this novel is the bride of the Head, the Church of Christ who is the Head of the Mystical Body"[629].

Gran parte de la novela transcurre en Brideshead, tanto el Libro I como el Libro III, en el que Lady Marchmain ha muerto y la capilla ha sido cerrada dejando de ser el centro sobre el que orbitan los personajes. Se otorga entonces protagonismo a otros espacios de Brideshead, como la terraza decorada con pinturas del mismo Charles, la fuente, que sirve de escenario al monólogo de Julia sobre el pecado, o la habitación donde fallece Lord Marchmain y a la que Waugh fía el clímax religioso de la novela.

Todo este artefacto retórico en pos de la defensa de un mundo en extinción se justifica con las palabras de Waugh en el prefacio de 1959, en el que explica por qué utiliza, no solo un lenguaje sumamente recargado, sino también una alabanza exagerada de la magnificencia de las mansiones de campo inglesas y de la defensa de la aristocracia:

> It was impossible to foresee, in the spring of 1944, the present cult of the English country house. It seemed then that the ancestral seats which were our chief national

---

[625] Cfr. en esta tesis: 2.3.2. Entidad de los mundos posibles.

[626] *Biblia de Jerusalén.* Desclée de Brouwer. Bilbao, 2009. Ef 5, 22. Todas las citas bíblicas están tomadas de la Biblia de Jerusalén de la edición citada.

[627] Ap 21, 12.

[628] DELASANTA, R., and D'AVANZO, M.L., "Truth and Beauty In "Brideshead Revisited"". *Modern Fiction Studies.*Vol. 11, No. 2. 1965. 140-152. 142-143.

[629] *Ibid.,* 143.

> artistic achievement were doomed to decay and spoliation like the monasteries in the sixteenth century. So I piled it on rather, with passionate sincerity. Brideshead today would be open to trippers, its treasures rearranged by expert hands and the fabric better maintained than it was by Lord Marchmain. And the English aristocracy has maintained its identity to a degree that then seemed impossible. The advance of Hooper has been held up at several points. Much of this book therefore is a panegyric preached over an empty coffin[630].

Paradójicamente, lo que consigue Waugh con la decisión de mostrarnos el esplendor de un mundo en decadencia es una novela en la que no aparece nada que pueda ser considerado feo, desagradable o malsonante. Los valores estéticos que sustentan la estructura de conjunto referencial son fuertes y sólidos y, por tanto, la constitución del submundo articulatorio estético ofrece como resultado una transmisión eficacísima en el proceso de recepción. La voz narrativa, a través de los ojos de un pintor de obras arquitectónicas, el cual "… lives for one thing- Beauty"[631], presenta un mundo equilibrado y armonioso, incluso las escenas que representan en el prólogo y el epílogo la Segunda Guerra Mundial no son crudas, ni sórdidas. Ciertamente aparecen desprovistas del preciosismo del resto de la obra y están impregnadas de un sordo desánimo, producido por la inminencia del progreso que se cierne sobre la campiña y que llevará a la desaparición de un modo tradicional de vida en aras del confort, pero se sigue contemplando la armonía y el empeño en mostrar un mundo posible estéticamente agradable:

> The camp stood where, until quite lately, had been pasture and ploughland; the farmhouse still stood in a fold of the hill and had served us for battalion offices; ivy still supported part of what had once been the walls of a fruit garden; half an acre of mutilated old trees behind the sash-houses survived on an orchard. The place had been marked for destruction before the army came to it. Had there been another year of peace, there would have been no farmhouse, no wall, no apple trees. Already half a mile of concrete road lay between bare clay banks, and on either side a chequer of

---

[630] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* Preface, x.

[631] *Ibid.,* 249.

> open ditches showed where the municipal contractors had designed a system of drainage. Another year of peace would have made the place part of the neighbouring suburb[632].

3.4.2.3 Relación referencial estético-religiosa.

Sin apartarnos del ámbito estético, revisado en primer lugar mediante la elección del autor por los lugares ficcionales, parece oportuno señalar la estrecha relación en el tratamiento que da Waugh en la novela al plano estético con respecto al religioso. No solo la cuidada elaboración artística con la que el autor recrea los lugares de culto, sino de qué forma estos dos ámbitos encuentran un punto de unión especialmente significativo en la estética del rito, de la ceremonia religiosa. Los ritos de las ceremonias católicas tienen mucho de evocación, o más aún, de llamada a la presencia misma de lo divino. Los ritos celebran, determinan y sirven como aprendizaje a los miembros de la iglesia y tienen mucho de representativo, de visual, de plástico.

En la obra Waugh describe con detalle algunos de estos aspectos externos de lo espiritual que coadyuvan al establecimiento de un submundo articulatorio religioso bien fundamentado: el repicar de las campanas en Oxford, los momentos de oración en la capilla de Brideshead en la escena final, donde arde la luz del sagrario y en especial, uno de los momentos cruciales en el desarrollo de la fábula con la administración de la Unción de Enfermos a Lord Marchmain, y donde el autor confiaba que se desvelase todo el propósito temático de la novela:

> 'Now,' said the priest, 'I know you are sorry for all the sins of your life, aren't you? Make a sign if you can … He began to speak in Latin. I recognized the words *'ego te absolvo in nomine Patris…'* and saw the priest make the sign of the cross …
>
> The priest took the little silver box from his pocket and spoke again in Latin, touching the dying man with an oily wad; he finished what he had to do, put away the box and gave the final blessing. Suddenly Lord Marchmain moved his hand to his forehead … the hand moved slowly down his breast, the to his shoulder, and Lord Marchmain made the sign of the cross. Then I knew that the sign I had asked for was not a little

---

[632] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 2.

> thing, not a passing nod of recognition, and a phrase came back to me from my childhood of the veil of the temple being rent from top to bottom[633].

La delicadeza con la que se describe esta escena, la importancia de los objetos, del sonido de las palabras pronunciadas en latín[634], la lentitud en los movimientos del sacerdote o el recogimiento de los asistentes en la escena en la habitación del moribundo, señalan la inmensa importancia que el autor otorga a la estética al servicio del rito religioso. Otro vívido ejemplo es la escena en la que Cordelia explica a Charles que la capilla de Brideshead ha sido desacralizada:

> 'They've closed the chapel at Brideshead, Bridey and the Bishop; mummy's Requiem was the last mass said there. After she was buried the priest came in – I was there alone. I don't think he saw me – and took out the altar stone and put it in his bag; then he burned the wads of wool with the holy oil on them and threw the ash outside; he emptied the holy-water stoop and blew out the lamp in the sanctuary, and left the tabernacle open and empty, as though from now on it was always to be Good Friday. I suppose none of this makes any sense to you, Charles, poor agnostic. I stayed there till he was gone, and then, suddenly, there wasn't any chapel there any more, just an oddly decorated room. I can't tell you what it felt like. You've never been to Tenebrae, I suppose?' 'Never.' 'Well, if you had you'd know what the Jews felt about their temple. *Quomodo sedet sola civitas*… it's a beautiful chant.'[635]

Una vez revisados los elementos que configuran la porción de realidad que Waugh decide convertir en el universo de *Brideshead Revisited*, la clase social, y el tiempo y los espacios ficcionales, junto con la relación referencial entre los ámbitos estético y religioso, hemos de dedicar atención a los personajes, actores de la fábula y que configuran mediante sus acciones y sus interacciones el desarrollo de la historia.

---

[633] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 317.

[634] En sus últimos años Waugh, hizo manifiesto en sus cartas con el cardenal Heenan, publicadas bajo el título *A Bitter Trial*, (WAUGH, E., Y HEENAN, J.C, *A Bitter Trial.* Ignatius Press. San Francisco, 2011), su desagrado con los ritos postconciliares en detrimento del Rito Tridentino, con el consiguiente abandono del latín. Lo siente como una gran fractura entre el hombre y Dios, ya que consideraba que el nuevo rito era banal y que no conectaba con la realidad divina.

[635] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 206.

3.4.2.4 Representación intencional de las personas ficcionales

Si bien en el análisis semántico nos hemos aplicado a fondo al estudio de los mundos de personaje, que han quedado suficientemente descritos mediante la enumeración de proposiciones de valor lógicas que definen cada uno de submundos articulatorios o de actitud de experiencia que determinan dichos mundos, resta aproximarse a la motivación del autor para elegir estas y no otras personas ficcionales sobre las que actúe la gracia divina.

Waugh afirma que el escritor ha de cejar en la pretensión de construir personajes como seres reales, y no debe olvidar "que son criaturas a merced de la voluntad del autor sobre ellas". Las obras literarias, sobre todo para el joven Waugh, representan un mundo sin aspiraciones a reflejar el mundo efectivo; han de ser autónomas artísticamente. Así, la persona ficcional es verosímil en esos parámetros del orden general del modelo de mundo, pero no por ser referencia de personas reales efectivas[636]. Así lo expuso en este artículo sobre el escritor Wodehouse al que propone como modelo en la caracterización de personajes:

> I am confident that Mr Wodehouse's characters will live. It is the half real-life characters of the ordinary popular novelist who disappear. Literary characters may survive either through being so real and round that they are true of any age and race, o through being so stylized that they carry their own world with them. Of the first group is the Pooter family, whose physical circumstances now correspond to those of no existing class; of the second are Mr Wodehouse's characters. They live in their own universe like the characters of a fairy story[637].

Mucho ha escrito la crítica sobre los personajes de *Brideshead Revisited*, y en el momento de su publicación los más atrevidos intentaron reconocer personas del mundo real efectivo detrás de los nombres de las personas de la ficción, intento que no atajó Waugh en ningún momento, aun con lo expresado en el artículo citado. Desde los que relacionaban al protagonista con el propio autor, hasta los que reconocen en la familia Flyte a los Lygon, familia aristócrata católica cuyo padre tuvo que huir del país por un escándalo

---

[636] VILLAR FLOR, C. *Personajes y caracterización en las novelas de Evelyn Waugh*. 59.

[637] WAUGH, E., "An Angelic Doctor. The Work of Mr. P.G. Wodehouse" *Tablet,* 17 June 1939. En GALLAGHER, D., *The Essays, Articles and Reviews of Evelyn Waugh,* Methuen. London, 1984. 254-255.

extraconyugal. Evelyn Waugh conocía muy de cerca a la familia del conde Beauchamp, a la que pertenecía su compañero en Oxford, Hugh Lygon. Los padres, las hermanas, el hermano mayor y heredero, incluso el mismo Hugh parecen encajar perfectamente en el esquema familiar de los Flyte. Quizá por esto, que pareció tan obvio en la primera recepción, se justifica el epígrafe mencionado que encabeza la novela y que pretende desviar la atención de la familia[638].

Pero no solo los Lygon fueron vistos como modelo en la novela, también el padre de Waugh como Edward Ryder, aunque con rasgos de carácter modificados para la novela; Brendan Bracken, ministro de Información, gracias al cual Waugh consiguió el permiso suficiente para escribir la novela, como Rex Mottram; Mawrice Bowra, rector de Wadham College en Oxford, como el Señor Samgrass; y dos amigos de Waugh de la época de Oxford, Harold Acton y Brian Howard, fueron convertidos en modelos para la construcción del personaje de Anthony Blanche[639].

Más allá de este intrigante "quién es quién" del que la mayoría de los críticos de Waugh ya se ha ocupado de escribir, destaca la función que cada uno de ellos desempeña en la compleja arquitectura de esta novela en la que los temas principales pasaron desapercibidos para muchos lectores que ignoraron los elementos espirituales y teológicos y se vieron atrapados por el esplendor de los Flyte y las magníficas localizaciones, ya mencionadas. Hay quien considera, entre ellos Sykes, este como uno de los grandes errores de la obra.

> As a Roman Catholic since birth, I have no difficulty in following Evelyn's religious theme, or the emotion which prompted it, or the belief of which is an expression. But, re-reading the book, I have often wondered what I would make of it if I was not a Catholic, especially if I had Henry Yorke's antipathy to Catholicism? I think I would be led to regard the Catholic Church as institutionalized fantasy. The book, which is notable for its breadth of observation and sympathy, is in this respect,

---

[638] BYRNE, P., *Mad World.* 299.

[639] SYKES, C., *Evelyn Waugh, A Biography.* 342.

> deficient because solely addressed to believing Catholics and admirers of the Catholic Church. The general reader is rather left in the cold[640].

Aunque esta distracción superficial del tema principal, creada de manera deliberada por el autor, envuelve una serie de pistas estratégicamente insertadas a lo largo de toda la novela, desde el prefacio hasta la última escena[641]. No puede ser ignorada la sutileza con la que el autor, a través del retrato de los personajes, introduce en los dos primeros libros múltiples elementos pertenecientes al mundo global religioso, que en el tercero cobran sentido: Sebastian y su problema con la pretendida coacción impuesta por Lady Marchmain, Lord Marchmain y su irregular situación de excomulgado, Julia y la obstinada decisión respecto a su matrimonio, Rex y su catequesis, Blanche y sus recuerdos de las confesiones en Eton, Bridey y sus reflexiones sobre el arte o el pecado, Cordelia y sus cadenas de rosarios, Nanny y su Catecismo y la imagen del Corazón de Jesús o las visitas de Lady Marchmain a la capilla de Brideshead.

Es la misma sutileza, una tónica en la novela, con la que muestra el autor determinados temas que podrían considerarse demasiado incómodos en una novela apologética. Hay muchos detalles que se insinúan, pero no se concretan de manera explícita: las relaciones que mantiene Charles con Julia en el trasatlántico, o con su esposa en el hotel de Nueva York; la amistad de Charles y Sebastian; la homosexualidad de Blanche; la relación de Sebastian y Kurt, la infidelidad de Celia a Charles o la de Julia a Rex.

> The most difficult part of the book so far, and in spite of some passages of beauty. I am not sure of my success. I feel very much the futility of describing sexual emotions without describing the sexual act; I should like to give as much detail as I Have of the meals, to the two coitions – with his wife and Julia. It would be no more or less obscene than to leave them to the reader's imagination, which in this case cannot be as acute as mine[642].

Si tomamos, como indica el autor en el prefacio, la gracia como hilo conductor de todas las relaciones interaccionales de las personas ficcionales en la estructura macrosintáctica

---

[640] SYKES, C., *Evelyn Waugh, A Biography.* 348.

[641] BYRNE, P., *Mad World.* 300.

[642] WAUGH, E., *The Diaries of Evelyn Waugh*, ed. Michael Davies. Weidenfield & Nicolson. London, 1976. 564-565.

de base, se puede llegar a concluir que la elección de dichas personas distribuye de manera muy eficiente la carga de la presentación del motivo argumental central, cubriendo Waugh, de esta forma mediante la caracterización de los submundos religiosos de los mundos de personaje, la cuota referencial necesaria para presentar un mundo posible sólido para que la recepción pueda ser significativa y alcance las intenciones comunicativas iniciales del autor.

En una clasificación de los personajes de la novela en católicos y no católicos, encontramos entre los primeros a toda la familia Flyte, considerando diferentes grados en el estado de gracia, de compromiso y entrega, que irían desde la casi santidad de Lady Marchmain, seguida de cerca por la piadosa Cordelia y el intransigentemente tradicional Bridey; pasando por el semipaganismo libertino de Sebastian y Julia, y terminando con la escandalosa vida del padre de familia que convive con su amante en Venecia.

Este elenco batalla en mayor o menor medida con las exigencias de su fe y a través de ellos y de la estructura articulatoria religiosa que se fragmenta en cada uno de los submundos religiosos, el autor plasma en el mundo posible de *Brideshead Revisited* la figura de un Dios tan misericordioso como el que en el mundo real efectivo él mismo decidió seguir. A los miembros de la familia Flyte, como al mismo Waugh le sucedió, les es ininteligible e insoportable vivir sin Él: "Life there, or anywhere, was unintelligible and unendurable without God"[643]. Así que todos ellos acuden finalmente a la llamada misericordiosa; que metafóricamente expresa Cordelia como "el tirón del hilo", parafraseando a Chesterton y sobre el que volveremos más adelante[644].

Lady Marchmain es el pilar que intenta que la familia no se desmorone en su fe, aunque con dos de sus hijos pierde aparentemente la batalla:

> From that moment she (Julia) shut her mind against her religion. And Lady Marchmain saw this and added it to her new grief for Sebastian and her old grief for

---

[643] WAUGH, E., "Come Inside". *Catholic Education Resource Centre.* Evelyn Waugh. "Come Inside", excerpted from *The Road to Damascus*. (New York: Image Books, 1955): 3-9. http://www.catholiceducation.org/en/culture/art/come-inside.html [Última consulta enero 2020].

[644] Cfr. en esta tesis: 3.4.2.5. Representación retórica. El motor metafórico.

> her husband and to the deadly sickness in her body, and took all these sorrows with her daily to church; it seemed her heart was transfixed with the swords of her dolours[645].

Parece significativo señalar que muchos de los personajes hablan mal de ella en algún momento. Todos, excepto Cora, la amante de Lord Marchmain, que la compadece y la admira. Cordelia lo explica bien:

> 'I sometimes think when people wanted to hate God they hated mummy.' 'What do you mean by that, Cordelia?' 'Well, you see, she was saintly but she wasn't a saint. No one could really hate a saint, could they? They can't really hate God either. When they want to hate him and his saints they have to find something like themselves and pretend it's God and hate that. I suppose you think that's all bosh … I've thought about it a lot. It seems to explain poor mummy.'[646]

Es muy posible que lo que estos personajes odian realmente es reconocer que están equivocados. Que la libertad que consideran coartada por Lady Marchmain o la moral católica, en realidad es su propia conciencia que se rebela, su sentimiento de culpa por el pecado. Gracias a esa libertad de la que suponen que se les ha privado, de la que quieren creer que Lady Marchmain les ha privado, son capaces, como se ve al final de la novela, de reencontrar el camino de la gracia.

La relación de compromiso de Cordelia con la religión católica es muy fuerte, tanto es así que ingresa en una orden religiosa, aunque más tarde la abandona. No obstante, lleva una vida piadosa y de servicio a los demás sirviendo como enfermera en la Guerra Civil española y ofrece su amor de manera desinteresada a todos los personajes. Asimismo, es un valor insustituible en la novela, ya que, gracias a sus diálogos con el narrador, recibimos el principal aporte de información referente a la relación de las personas ficcionales con la estructura religiosa del mundo posible. Bridey desiste, en cambio, de su vocación sacerdotal impelido por su madre, al tratarse del primogénito y heredero de los títulos y las posesiones de Lord Marchmain. Sus observaciones sobre religión y rectitud moral son recibidas con desagrado la mayoría de las veces, desde las opiniones sobre el alcoholismo de Sebastian, hasta la noticia de la imposibilidad de que el

---

[645] WAUGH, E., *Brideshead Revisited*. 176.

[646] *Ibid.,* 207.

matrimonio entre Julia y Rex se celebre y la especial crueldad en los comentarios sobre lo inadecuado de la relación entre Julia y Charles:

> But Bridey is a fool sent to shame the wise. His 'mad certainties' and exquisitely inopportune 'bombshells', though they demonstrate in their complacency the same breath-taking lack of human sympathy that unfits him for the priesthood, are invariably correct; they are judgments *sub specie aeternitatis* jarringly intruded into a secular context. Bridey shocks Charles with his hope that Sebastian is alcoholic, but in fact has his brother's interest at heart. Better physical illness than risk of hell. Bridey is equally right that 'It is no matter of indifference whether Julia choose to live in sin with Rex or Charles or both', since the eyes of God neither is her husband[647].

Es Sebastian el que presumiblemente vive un mayor conflicto entre su vida y su fe: es creyente, pero piensa que la relación con su familia coarta su libertad: "'Who was it to pray, 'O God, make me good, but not yet''?"[648]. La evolución de su personaje es la imagen de la inocencia perdida. El paso del tiempo contra el que se rebela, la infancia a la que se aferra, simbolizada por el oso de peluche Aloysius. Ahoga su debilidad en alcohol hasta que enferma, lo que aún lo hace más débil. Esa rebeldía hacia su madre la hace patente en Oxford, ya que no frecuenta a los demás católicos, ni visita el Newman, apenas va a misa y tras el escándalo del juicio, y la consiguiente amonestación, se niega a vivir con Monseñor Bell. Pero en sus últimos días siente la llamada de la gracia, y va a pasarlos a un monasterio de Túnez, a un lugar que finalmente le proporciona paz y la posibilidad de cuidar de alguien más: "'He's in a very beautiful place, you know, by the sea – White cloisters, a bell tower, rows of green vegetables, and a monk watering them when the sun is low'"[649]. Sebastian huye de Europa y se refugia en un país pagano, para finalmente ir a morir a un monasterio de monjes católicos.

---

[647] PATEY, D. L., *The Life of Evelyn Waugh.* 230-31.

[648] WAUGH, E., *Brideshead Revisited*. 78. Cfr. SAN AGUSTÍN, *Confesiones*. VIII: 7, 17. "Da mihi castitatem et continentiam, sed noli modo". ("Dame la castidad y continencia, pero no ahora"), de la versión en castellano SAN AGUSTÍN, *Confesiones.* Traducción Á. Custodio Vega. Gredos. Madrid, 2012. 189.

[649] *Ibid.,* 290.

Julia también tiene un difícil recorrido hasta que escucha la llamada de la gracia, y quizá es la que más pecados acumula, pero la gracia es un don de amor unilateral e inmerecido. Julia es una joven triste cuando se reencuentra con Charles, sabe que no ha actuado bien durante estos años, casándose con Rex en contra de la voluntad de la familia para conseguir únicamente desamor e infidelidad. En sus palabras hay humildad y tristeza. De regreso a Brideshead con Charles y tras la escena con Bridey, en Julia empiezan a aparecer señales de arrepentimiento:

> 'Mummy carrying my sin with her to church, bowed under it and the black lace veil, in the chapel; slipping out with it in London before the fires were lit; taking it with her through the empty streets; … mummy dying with my sin eating at her, more cruelly than her own deadly illness. Mummy dying with it; Christ dying with it, nailed hand and foot; hanging over the bed in the night nursery.'[650]

Tras la muerte y arrepentimiento de su padre, Julia abandona a Charles ya que considera que no puede volver a pecar:

> 'I can't marry you, Charles; I can't be with you ever again … I've always been bad. Probably I shall be bad again, punished again. But the worse I am, the more I need God. I can't shut myself out from his mercy. That is what it would mean; starting a life with you, without him. One can only hope to see one step ahead. But I saw today there was one thing unforgivable – like things in the school-room, so bad they were unpunishable, that only mummy could deal with – the bad thing I was on the point of doing, that I'm not quite bad enough to do; to set up a rival good to God's … Or may be a private bargain between me and God, that if I give up this one thing I want so much, however bad I am, he won't quite despair of me in the end.'[651]

A la última persona ficcional de este grupo que vamos a analizar en su relación con el aspecto macroestructural religioso es a Lord Marchmain. Se convierte al catolicismo cuando se casa con Lady Marchmain, y ordena construir una capilla para ella como regalo de bodas. Tras la Gran Guerra, no vuelve con su familia ya que ha conocido a una actriz con la que va a vivir a Venecia. Tras la muerte de su esposa, y ante el inminente comienzo

---

[650] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 269.

[651] *Ibid.,* 318.

de la II Guerra Mundial, decide volver a Brideshead donde pasa sus últimos meses de vida. El gran logro de sus hijos es conseguir que vea a un sacerdote antes de su muerte. Después de un infructuoso primer intento, y ya prácticamente inconsciente, el padre Mackay al administrarle los últimos sacramentos, consigue que realice una señal como muestra de arrepentimiento. El libertino que ha vivido escandalosamente muere en su hogar, rodeado de sus hijos y arrepintiéndose de todos sus pecados. Ese es el regalo: 'Well, now, and that was a beautiful thing to see. I've known it happen that way again and again. The devil resists to the last moment and then the Grace of God is too much for him'[652]. La acción de la gracia, como señala el autor en el prefacio, ha alcanzado a todos los miembros de la familia Flyte.

El más interesante de los personajes, respecto al motivo temático y la intencionalidad del autor, en la constelación de los no católicos es el narrador protagonista, ya que su camino no es de vuelta como el de los que ya conocen la gracia. La relación de Charles con la religión es variable a lo largo de la novela. Al principio, respeta por desconocimiento las costumbres de Sebastian, para atacar más tarde a Bridey por su cerrazón, o a Lady Marchmain por actuar como catalizador de la conciencia de la familia. Como hemos visto en el estudio sobre la intención y la justificación, el protagonista se sitúa cómodamente en su agnosticismo y no entiende ninguna de las razones por las que Sebastian se siente desgraciado, pero podemos llegar a pensar que al igual que asciende como en una escala neoplatónica de un amor a otro, a través de Sebastian y Julia, hasta Dios[653]; también llega a la Verdad a través de la Belleza. "For most of Charles Ryder life, the aesthetic was all that man should desire to know, and Ryder's primary attachment to Brideshead was via the artistic and not the religious: beauty to him was the tangible reality; truth was neither available nor ascertainable"[654]. Aunque en determinados momentos de la obra, no alberga ninguna duda sobre cuál es su preferencia; concretamente, tras su experiencia estética al

---

[652] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 318.

[653] PATEY, D. L., *The Life of Evelyn Waugh.* 226.

[654] DELASANTA, R., and D'AVANZO, M.L., "Truth and Beauty In "Brideshead Revisited". *Modern Fiction Studies.*Vol. 11, No. 2. 1965. 140-152. 145.

pintar Marchmain House y la conversación con Cordelia sobre el "tirón del hilo", reflexiona así, cerrando el Libro II:

> But I had no patience with this convent chatter: I had felt the brush take life in my hand that afternoon; I had my finger in the great, succulent pie of creation. I was a man of the Renaissance that evening – of Browning's Renaissance. I, who had walked the streets of Rome in Genoa velvet and had seen the stars through Galileo's tube, spurned the friars, with their dusty tomes and their sunken, jealous eyes and their crabbed hair-splitting speech[655].

Hay momentos, incluso en los que se burla de Julia, tras su monólogo acerca del pecado: 'Of course it's a thing psychologists could explain; a preconditioning from childhood, feelings of guilt from the nonsense you were taught in the nursery. You do know at heart that it's all bosh, don't you?'[656]. Aparece un claro posicionamiento en contra de que se le administren los últimos sacramentos al padre: 'I really can't quite see why you've taken it so much to heart that my father shall not have the last sacraments.' 'It's such a lot of witchcraft and hypocrisy.'[657]

Aunque posiblemente no sea más que el miedo ante la sospecha que se cierne sobre él: el abandono de Julia, por la carga de culpa que ella lleva sobre sus hombros y que la hace estar especialmente irascible en las últimas escenas, y la sensación de que el enigma que es para él la religión amenaza con desvelarse:

> I knew these fierce moods of Julia's, such as had overtaken her at the fountain in moonlight, and dimly surmised their origin; I knew they could not be assuaged by words. Nor could I have spoken, for the answer to her question was still unformed; the sense that the fate of more souls than one was at issue; that the snow was beginning to shift on the high slopes[658].

---

[655] WAUGH, E., *Brideshead Revisited*. 208.

[656] *Ibid.,* 272.

[657] *Ibid.,* 305.

[658] *Ibid.,* 305-306.

La transformación que el autor nos muestra en la actitud del protagonista ante la religión se hace patente cuando Cordelia le explica la situación final de Sebastian y él reflexiona de la siguiente manera:

> That night I woke in the darkness and lay awake turning over in my mind the conversation with Cordelia. How I had said, 'You knew I would not understand.' How often, it seemed to me, I was brought up short, like a horse in full stride suddenly refusing an obstacle, backing against the spurs, too shy even to put his nose at it and look at the thing.
>
> And another image came to me, of an artic hut and a trapper alone with his furs and oil lamp and log fire; everything dry and ship-shape and warm inside, and outside the last blizzard of winter raging and the snow piling up against the door. Quite silently a great weight forming against the timber; the bolt straining in its sealing the door, until quite soon when the wind dropped and the sun came out on the ice slopes and the thaw set in a block would move, slide, and tumble, high above, gather weight, till the whole hillside seemed to be falling, and the little lighted place would open and splinter and disappear, rolling with the avalanche into the ravine[659].

Aparecen aquí dos de las metáforas propuestas por Waugh, que serán tratadas a continuación y que demuestran de nuevo la sutileza con la que son tratados algunos elementos temáticos, para expresar la resistencia del narrador a la evidencia de la llamada que ya ha comenzado a sentir, que cada vez le presiona más, en su confortable descreimiento.

Pero es durante la administración de la extremaunción a Lord Marchmain, cuando se produce por fin el cambio previsto:

> Then I knelt, too, and prayed: 'O God, if there is a God, forgive him his sins, if there is such a thing as sin,' and the man on the bed opened his eyes and gave a sigh.
>
> I suddenly felt the longing for a sign, if only of courtesy, if only for the sake of the woman I loved, who knelt in front of me, praying, I knew, for a sign. It seemed so small a thing that was asked, the bare acknowledgement of a present, a nod in the

---

[659] WAUGH, E., *Brideshead Revisited*. 291.

> crowd. I prayed more simply; 'God forgive him his sins' and 'Please God, make him accept your forgiveness'[660].

El autor consigue que el tono del narrador sea flemático durante los tres libros, incluso irónico en determinados momentos especialmente dolorosos como la visita a Sebastian en Fez o su divorcio de Cora, y solo se emociona al final del epílogo cuando visita la capilla en la que está encendida la lamparita con la luz roja del sagrario: "I said a prayer, an ancient, newly-learned form of words"[661] Charles ha conseguido entender, motivo por el que Sebastian, Julia y Cordelia lo acusan continuamente a lo largo de veinte años, cuál era su papel en la tragedia: ha debido pasar, aparentemente de forma indemne, por muchas vicisitudes para llegar a la conclusión de que todo ha tenido sentido: "It could not have been lit but for the builders and the tragedians, and there I found it this morning, burning anew among the old stones"[662].

Finalmente, Charles encuentra el sentido, y la desolación inicial del atormentado narrador se transforma en comprensión y dicha: "'You're looking unusually cheerfull today'"[663], es la frase que cierra la obra. Quizá se sienta optimista por la vuelta de Julia tras la guerra; o será por el regreso a su paraíso perdido. Quizá solo se sienta alegre, porque al fin las piezas encajan y todo cobra sentido.

Parece interesante señalar cómo Waugh construye a lo largo de toda la obra, una vez más de manera casi imperceptible, una inexpugnable defensa del catolicismo, planteando él mismo todas las objeciones posibles que de forma recurrente se utilizan como ataque a la Iglesia, y que posiblemente el autor previó que aparecerían tras la publicación. Y lo hace por medio de imprescindibles personajes secundarios, todos ellos católicos, como Bridey, Rex Mottram, Cora o Anthony Blanche. Si se observa la descripción, en el análisis semántico de sus mundos de personaje, concretamente los que describen su actitud de experiencia ética, estética y religiosa, se podrá comprobar que la textura de estos mundos tiene una alta densidad, ya que los submundos articulatorios poseen una gran cantidad de

---

[660] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 317.

[661] *Ibid.,* 325.

[662] *Ibid.,* 326.

[663] *Ibid.,* 326.

información que nutre a su vez el orden general en el que se insertan el mundos general ético, el mundo general estético y el mundo general religioso.

Esta defensa intenta repeler desde la estrechez de miras del hermano mayor que representa la visión más rancia que de la Iglesia Católica tienen los profanos que le achacan un normativismo desmesurado y una tendencia al puritanismo; pasando por el absurdo de una fe impostada en el futuro marido de Julia: la conversión por interés, la utilización de la Iglesia y sus ritos como mero espectáculo y lucimiento, la expresión más farisaica de la religión, la misma de la que muchos acusaron a Waugh; hasta llegar a la falsa libertad, convertida en libertinaje, con la necesaria suspensión de conciencia, que huye de las incómodas reglas, incluso de las sociales, retratada en la amante de lord Marchmain o el excéntrico amigo de Sebastian. Como contrapunto a todas estas visiones posibles que desde el exterior se pueden percibir de la Iglesia Católica, la figura de Nanny Hawkins se presenta como revulsivo representando la tradición inamovible, la disponibilidad absoluta para los niños Flyte, sin importarle qué hayan o no hayan hecho o qué decisiones tomen, la confianza plena en las lecciones de Catecismo que tan bien les enseñó y el amor incondicional que les profesa.

Junto a todo lo expuesto, y para acrecentar la sólida presencia articuladora de la estructura religiosa, encontramos la novela salpicada de forma aparentemente despreocupada y casual, de párrocos, frailes, monasterios, oficios, monseñores, campanas, rosarios o misas. En paralelo se hacen varias alusiones a la difícil situación de los católicos en Inglaterra en esta época de entreguerras entre las clases altas, eminentemente anglicanas.

A lo largo de este epígrafe se ha prestado atención a la elección referencial de las personas ficcionales que realiza el autor orientada a la consecución de una construcción de la estructura de conjunto referencial que sea sólida y que responda de manera eficaz a la intención comunicativa de esta novela apologética. Dicha solidez referencial viene dada por la alta densidad en la textura de los submundos articulatorios ético, estético y religioso de cada mundo de personaje, que contribuye especialmente al apuntalamiento de dichas estructuras articulatorias y deviene mundos posibles verosímiles, coherentes y significativos para el lector en el proceso de recepción.

3.4.2.5 Representación retórica. El motor metafórico

Como ha sido mencionado con anterioridad, el autor es muy sutil en la realización microestructural de determinados elementos de la estructura macrosintáctica de base, señalando e insinuando, pero no desvelando al lector algunos motivos temáticos. Es muy abundante en la novela la utilización de indicios, símbolos y referencias a elementos del acervo literario tales como la Arcadia que representa las vivencias de Charles junto a Sebastian en Oxford y Brideshead, la puerta baja escondida en el muro del jardín tomado de Lewis Carroll y su *Alice in Wonderland*[664], los versos de *The Waste Land* de Eliot[665], el verso de *Ode on a Grecian Urn*, de Keats[666] el contenido de la biblioteca de Charles o de la de Lady Marchmain, y los libros de moda mencionados por Blanche.

Aparecen también motivos temáticos recurrentes a lo largo de la obra, como el de la memoria y el de la falta de entendimiento de Charles ante las cuestiones de conciencia que le son planteadas por Sebastian y Julia, o ante la santidad de Sebastian expuesta por Cordelia hacia el final de la novela. Pero uno de los procedimientos que utiliza el autor para mostrar dichos elementos de la estructura de sentido de forma diluida, concretamente los que tienen que ver con la acción de la gracia sobre los personajes, es su presentación mediante metáforas.

Contra este estilo en exceso insinuador y retórico en demasía, sus críticos alegaron que la novela poseía un tono desmedidamente sentimental debido al abuso de la metáfora:

> They were dismayed by the lushness and sentimentality of much of the writing. It is quite true that in the prose of *Brideshead Revisited* Evelyn relied, to an extent that he had never done before, on metaphor, and metaphor, when used to excess, can lead, like a will-o'-the-wisp, into the swamps and perils of slush[667].

---

[664] 'I should find that low door in the wall, … which opened on an enclosed and enchanted garden'. WAUGH, E., *Brideshead Revisited*. 26.

[665] '*I, Tiresias, have foresuffered all, / Enacted on this same divan or bed, / I who have sat by Thebes below the wall, / And walked among the lowest of the dead…*'. WAUGH, E., *Brideshead Revisited*. 28. Tiresias, el mitológico adivino ciego de la ciudad de Tebas, aparece ya en los albores de la literatura. Por ejemplo, en la *Odisea* de Homero y en la tragedias del ciclo tebano, tanto de Sófocles, como de Eurípides.

[666] 'Still unravished *(bride of quietness)'*. WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 13.

[667] SYKES, C., *Evelyn Waugh, A Biography.* 339.

La alegación más inmediata que requiere semejante crítica puede proceder de la intención misma de la novela y de la tradición literaria en la que se inscribe, dado que el imaginario católico, en oposición con el protestante, conlleva, por su naturaleza misma, la libertad de decisión y por ende la libertad de interpretación que no viene a referir sino la aceptación de que las preguntas últimas, a las que hace referencia la obra, están asentadas en el misterio y, por consiguiente, pueden considerarse inefables.

Según Arduini, podemos afirmar que el ser humano posee la habilidad cognitiva de conceptualizar el mundo en términos figurativos y esta habilidad le permite interpretar la realidad al proporcionar una estructura. Así la actividad figurativa no deriva inmediatamente en la descripción del mundo como se nos da, sino más bien en la construcción de un significado posible, en la habilidad para constituir imágenes del mundo que aparecen en la realidad[668]. Cassirer ofrece una definición del ser humano como animal simbólico, debido a su capacidad de elaborar símbolos y a que sus expresiones culturales son también simbólicas[669]. La habilidad de elaborar símbolos, o simbolización, y de la que procede la construcción de metáforas, es una actividad de la imaginación[670] y de la invención estética[671].

Durand, por su parte, afirma que mientras que en lenguaje la elección del signo no es significativo porque este es arbitrario, no ocurre lo mismo con la elección de las imágenes en el ámbito de la imaginación, ya que estas contienen en sí mismas un sentido que no tiene que ser desentrañado fuera del significado imaginario. A su vez propugna el regreso a una fenomenología ingenua: "El *analogon* que constituye la imagen no es jamás un

---

[668] ARDUINI, S., "Metaphors Models Cognition". S. Arduini (edit.). *Metaphors*. Edizioni di Storia e Letteratura. Roma, 2007. 7-16. 8

[669] CASSIRER, E., *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Traducción E. Ímaz. Fondo de Cultura Económica. México, 1975 [1944]. 49.

[670] BAENA, E., *Umbrales del imaginario. Ensayos de estética literaria en la modernidad*. Anthropos. Barcelona, 2010. 17-18.

[671] BAENA, E., *La invención estética. Contribución crítica al simbolismo en las letras hispánicas contemporáneas*. Cátedra. Madrid, 2014. 139-145.

signo arbitrariamente escogido, pero siempre está intrínsicamente motivado, es decir, es siempre símbolo"[672].

Bachelard anima a activar la participación en la imaginación creadora como lector, dado que no existe en el ámbito de la imaginación una fenomenología de la pasividad, imprimiendo en el plano de la recepción poética una intencionalidad: "¿Qué esta imagen que acaba de serme ofrecida sea mía, verdaderamente mía, que se vuelva -cima del orgullo del lector- mi obra! ¿Y qué gloria de lectura si logro vivir, ayudado por el poeta, la intencionalidad poética!"[673]

López Quintás llama a esta función de reconstrucción del lector, a esta participación en la imaginación creadora, función de re-creación. El texto producido, creado por el autor es el vínculo entre autor, obra y lector que crean a su vez un ámbito artístico. López Quintás afirma:

> Toda lectura auténtica constituye una recreación. Para recrear una obra, el lector ha de asumirla como si la estuviera gestando por primera vez; debe tomar sus elementos integrantes –conceptos, frases, escenas…- en su albor, en su interno dinamismo, en su poder de vibración, en su capacidad de conferir cuerpo expresivo a mundos de sentido, es decir, de vida en relación. Ello es posible si lee los textos a la luz ganada en la propia experiencia, tematizada, ahondada y articulada a través de una reflexión filosófica rigurosa que permita ver la trabazón estructural de acontecimientos, conceptos y términos[674].

El estudio de estos elementos retóricos dentro del análisis pragmático encuentra su justificación no solo en la participación de autor y lector en el proceso bidireccional de *poiesis* e interpretación simbólica, sino en el componente contextual en el que dichos elementos son interpretados. Diversos factores culturales determinan la manera de activar

---

[672] DURAND, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general.* Traducción de M. Armiño. Taurus. Madrid, 1981. 25

[673] BACHELARD, G., *La poética de la ensoñación.* Traducción I. Vitale. Fondo de Cultura Económica. México, 1982. 14.

[674] LÓPEZ QUINTÁS, A., *Cómo formarse en ética a través de la literatura.* Ediciones Rialp, Madrid 2008, 62.

el motor metafórico y funcionan como operantes en la constitución de un código para la comunicación retórico-cultural que relaciona al autor con el lector en el hecho literario.

> En el proceso de recepción la metáfora es un hallazgo, como también lo es en el proceso de creación. Identificar la metáfora y desentrañar su constitución y su funcionamiento es una tarea interpretativa con la que se intenta desvelar los pasos dados en su creación. En tanto en cuanto la metáfora está formada por la expresión presente, pero también por la expresión ausente y por las relaciones que entre una y otra existen, centrar la explicación en que la expresión presente es una fuente para llegar a la expresión ausente desequilibraría hacia el lado de una de las dos direcciones implicadas, la del proceso de recepción, la constitución de la metáfora[675].

Centraremos el análisis concretamente en tres metáforas que tienen un gran peso en la obra y son utilizadas de manera que entre la expresión del elemento presente y del ausente se produce una relación indisoluble. La primera aparece al final del Libro II *Brideshead Deserted*; la segunda, en el Libro III, *A twitch upon the Thread*, al final del capítulo cuatro, al igual que la tercera, aunque solo su primera parte, ya que la última se resuelve al final del capítulo cinco. La expresión del elemento presente, realizada en el proceso de producción, conduce a la interpretación del elemento ausente en el proceso de recepción, de actualización por parte del lector.

a) El tirón del hilo

El motor metafórico trabaja construyendo e interpretando la metáfora y posee un fundamento retórico-cultural por su vínculo con la naturaleza cultural de la función comunicativa de este elemento estilístico. Dicho fundamento contribuye de tal manera que la acción del motor metafórico alcanza una comunicación eficaz, potencia su acción, permite su inserción en la cultura y así se retroalimenta de los elementos del imaginario cultural que conforman el acervo simbólico inserto en una comunidad. En ocasiones el motor metafórico se activa a partir de un motivo asumido por la literatura como expresión cultural: "Esta activación con fundamentación cultural en un elemento concreto puede

---

[675] ALBALADEJO, T., "El motor metafórico y la fundamentación retórico-cultural de su activación*". Castilla. Estudios de Literatura, 10.* 2019. 559-583. 575.

darse cuando se emplea una metáfora ya existente que haya sido culturalmente aceptada"[676].

Este es el caso de la primera metáfora que vamos a analizar, y que consiste en la utilización de la paráfrasis de otra metáfora que Chesterton usa en una de las novelas detectivescas protagonizadas por el peculiar y lúcido Padre Brown, concretamente en *The Wisdom of Father Brown,* que Lady Marchmain al final del Libro I lee a sus hijos después de la cena. Así, el Libro III se titula *A Twitch upon the Thread*, "un tirón del hilo", y responde a la idea del don providencial de la gracia:

> 'Still trying to convert me, Cordelia?' 'Oh, no. That's all over, too. D'you know what papa said when he became a Catholic? Mummy told me once. He said to her: "You have brought back my family to the faith of their ancestors." Pompous, you know. It takes people different ways. Anyhow, the family haven't been very constant, have they? There's him gone and Sebastian gone and Julia gone. But God won't let them go for long, you know. I wonder if you remember the story mummy read us the evening Sebastian got drunk – I mean the *bad* evening. "Father Brown" said something like "I caught him" (the thief) "with an unseen hook and an invisible line which is long enough to let him wander to the ends of the world and still to bring him back with a twitch upon the thread.'"[677]

En este fragmento, Cordelia recuerda la lectura que su madre hizo en una de las noches de borrachera de Sebastian en Brideshead. En ella, concretamente en el cuento titulado *The Queer Feet*[678] y durante la resolución del misterio del robo de unos cubiertos de plata, el Padre Brown da con el ladrón, su impenitente antagonista Flambeau y, haciendo una analogía con la imagen evangélica del "pescador de hombres", expone metafóricamente de qué forma le lanzó el anzuelo y, una vez mordido, dejó correr el carrete hasta que el hilo llegase al fin del mundo. Después solo hizo falta un tirón del hilo para hacerle volver.

---

[676] ALBALADEJO, T., "El motor metafórico y la fundamentación retórico-cultural de su activación*". Castilla. Estudios de Literatura, 10.* 2019: 559-583. 570.

[677] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 206.

[678] CHESTERTON, G. K., *The Innocence of Father Brown.* Echo Library. London, 2006. 60.

Waugh en este caso toma como expresión presente la metáfora que utiliza Chesterton, aceptada en el acervo cultural literario inglés y que a su vez remite a la metáfora que utiliza San Marcos en su *Evangelio,* mediante la cual Jesús conmina a Simón y a su hermano Andrés, ambos pescadores, a que abandonen sus redes y lo sigan: "Venid conmigo, y os haré llegar a ser pescadores de hombres"[679]. De esta forma la expresión presente que utiliza Chesterton está a su vez imbricada en la tradición literaria católica. Así, el protagonista de la novela policiaca chestertoniana ha pescado al ladrón, pero como sacerdote que es, las intenciones del Padre Brown no son exclusivamente penales o condenatorias, sino que, a lo largo de los distintos cuentos, su mayor empeño es que Flambeau se arrepienta y se convierta en un buen hombre.

Volviendo a Waugh, la expresión presente habla del tirón del hilo invisible atado al anzuelo que ha mordido el ladrón y de cómo a deseo del pescador, este dejará de alejarse. La expresión ausente, por tanto, nos remite en la recepción, gracias a la correcta acción *poiética*, a pensar en un pescador que no deja que los que se han ido se alejen demasiado. La misma Cordelia en el fragmento citado antepone lo que debe ser la imagen ausente, cuando explica cómo Lord Marchmain, Sebastian y Julia se han alejado de la religión a la que su padre regresó al contraer matrimonio, y cómo Dios no les dejará alejarse durante mucho tiempo.

Podríamos decir que en este caso estamos más cerca del símil que de la metáfora, por aparecer tanto la expresión ausente como la presente de manera correlativa, pero no hay rastro del nexo que active la comparación que convierta este fragmento de la novela en símil. Posiblemente, con la aparición superpuesta de las dos imágenes, el autor se asegura de que en la recepción la metáfora deje poco espacio a la interpretación del lector, que aprovecha la posición privilegiada de ambas expresiones que funcionan inmediatamente con valor de analogía. La expresión ausente, por tanto, refiere a la manera en que la gracia divina actúa sobre los hombres por atracción, por amor y cómo estos, aunque se hayan alejado de su fe, volverán atraídos por ella tarde o temprano.

Durante el transcurso del Libro III, con el título *A Twitch upon the Thread*, las personas ficcionales que han abandonado su fe, y lo que ello conlleva, se redimen de diversas formas ya analizadas: Sebastian con la solicitud de ingreso como misionero en un

[679] Mc 1, 17.

monasterio de Túnez, Lord Marchmain con el arrepentimiento durante la administración de los sacramentos instantes antes de morir y Julia con la ruptura del compromiso con Charles. Todos vuelven a la religión de sus antepasados, como dijo pomposamente Lord Marchmain a su esposa; todos han pagado un alto precio: Sebastian con la enfermedad y la soledad, Lord Marchmain con una familia destrozada y sin descendientes que perpetúen el linaje de los arquitectos y Julia con su amor y su anhelo de matrimonio con Charles frustrados; pero todos han ganado la redención.

Para los lectores católicos este mensaje es muy seductor: la esperanza de salvación, de gracia, es un don concedido gratuitamente y tal justificación es obra del amor de Dios que no espera a que el hombre sea inocente para amarlo, sino que lo limpia, le ofrece de nuevo una vida de hijo que implica una transformación, que no solo eleva, sino que también mueve al hombre a buscar a Dios y a amarlo. "La gracia santificante concedida en el Bautismo es un don habitual, una disposición estable y sobrenatural que perfecciona al alma para hacerla capaz de vivir con Dios, de obrar por su amor"[680]. Y la imagen que lo representa, muy tranquilizadora, pues el hilo invisible permite alejarse, pero no perderse para siempre.

Y para los lectores no católicos, la comprensión profunda de este extremo puede suponer una puerta de esperanza de conversión, como ocurre con el protagonista, como ocurrió con el propio autor: le era ininteligible e insoportable vivir sin Él. En estos casos, la gracia actúa de manera distinta a la habitual y permanente, por tratarse de una "gracia actual, que designa la intervención divina que está en el origen de la conversión"[681]. "La preparación del hombre para acoger la gracia es ya una obra de la gracia"[682]. La gracia suscita la conversión y sostiene la fe y la caridad: "porque él, por su acción, comienza haciendo que nosotros queramos; y termina cooperando con nuestra voluntad

---

[680] CONGREGACIÓN PARA LA DOCTRINA DE LA FE, *Catecismo de la Iglesia Católica*. 2011. 2000. Las citas del *Catecismo de la Iglesia Católica* se han tomado del Capítulo III: La Salvación de Dios: la Ley y la Gracia. Artículo II: gracia y justificación. http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html (Consultado el 17-01-2020).

[681] *Ibid.,* 2000.

[682] *Ibid.,* 2001.

ya convertida"[683]. En este caso la imagen metafórica presente ayuda a desvelar a los no católicos el efecto de la gracia por su valor plástico: un pescador, una caña, un anzuelo, un hilo, un pez. La intención del pescador de lanzar exactamente ahí la caña, unida a la voluntad del pez de morder el anzuelo.

El motor metafórico, activado por el autor en el proceso *poiético* y para este lector concreto genera una imagen que podría llevar, más allá del *delectare*, también al *docere,* y ambas como fin último de las funciones poéticas al *movere*: "La noción de *docere* constituye una traslación del proceso persuasivo retórico, respaldado por la de *delectare* como finalidad instrumental –ambas orientadas al *movere*–, al ámbito poético"[684], como de alguna forma puede verse ya en la *Poética* de Aristóteles[685], en la *Epistola ad Pisones* de Horacio[686] y en la *Institutio Oratoria* de Quintiliano[687]". Ya en el plano del receptor y según García Berrio: "la participación de la competencia literaria o poética se realiza igualmente en términos de captación del mensaje bajo la conciencia de comunicación excepcional"[688]. La intención educativa, junto a la intención estética, activadas por parte del autor en el proceso de creación es aceptada por el lector en el proceso de recepción con plena conciencia de comunicación literaria y, por tanto, especial.

Así, constituye una indudable ventaja la capacidad del lenguaje literario de poder servirse de la activación del motor metafórico para lograr una comunicación eficaz entre emisor y receptor en los casos en los que la porción de realidad que se quiera trasladar a la estructura de conjunto referencial, en el plano de la extensión, y a la estructura de sentido,

---

683 SAN AGUSTÍN, *De gratia et libero arbitrio,* 17, 33, en: CONGREGACIÓN PARA LA DOCTRINA DE LA FE, *Catecismo de la Iglesia Católica*. 2011. 2001.

684 CHICO RICO, F., *Pragmática y construcción literaria.* Secretariado de publicaciones. Universidad de Alicante. Alicante, 1988. 188.

685 ARISTÓTELES, *Poética*.

686 HORACIO, *Epistola ad Pisones.* En ARISTÓTELES Y HORACIO, *Artes Poéticas*. Edición bilingüe de Aníbal González. Visor Libros. Madrid, 2003.

687 QUINTILIANO, *Institutio Oratoria,* texte établi et traduit par J. Cousin. Les Belles Lettres. Paris, 1975.

688 GARCÍA BERRIO, A., "Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)" en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada,* II. 1979. 125-170. 141.

en el plano de la intensión, resulte en exceso compleja, o incluso misteriosa, o sea una porción de la realidad desconocida para un tipo especial de lector.

b) El caballo refrenado

El segundo elemento retórico que será analizado es el que utiliza el narrador tras la conversación con Cordelia sobre la enfermedad y la santidad de Sebastian:

> That night I woke in the darkness and lay awake turning over in my mind the conversation with Cordelia. How I had said, 'You knew I would not understand.' How often, it seemed to me, I was brought up short, like a horse in full stride suddenly refusing an obstacle, backing against the spurs, too shy even to put his nose at it and look at the thing[689].

La expresión presente, en este caso, menciona a un caballo a galope tendido que se para en seco antes de salvar un obstáculo y retrocede, aun espoleado, y tan asustado que ni siquiera es capaz de mirarlo o rozarlo con el hocico. La expresión ausente[690], al igual que en el caso anterior, aparece antepuesta, y en este caso sí se explicita la relación sintáctica comparativa "like", pero no entre la expresión ausente que remite, como explicaremos a continuación, a la capacidad de comprensión de Charles, sino a cómo se siente, probablemente respecto a tal incapacidad, aunque es algo que el autor fía a la libertad de interpretación del lecto, por lo que no podría catalogarse propiamente como un símil.

El autor activa el motor metafórico en el proceso de *poiesis* de manera que la metáfora propuesta plantea una expresión presente, el caballo frenado en seco, para que remita a la expresión ausente, la incapacidad del protagonista a entender por qué Sebastian sufre, pero a la vez se puede considerar su sufrimiento signo de santidad:

> I thought of the youth with the teddy-bear under the flowering chestnuts. 'It's not what one would have foretold,' I said. 'I suppose he doesn't suffer?' 'Oh, yes, I think

---

[689] WAUGH, E., *Brideshead Revisited*. 291.

[690] Entendemos como expresión ausente la parte evocada en la metáfora, el termino I sustituido o desplazado por el término R. Tanto en este caso como en el anterior ejemplo, el termino I, es decir la expresión ausente, aparece superpuesta a la expresión presente por lo que podemos considerar que el autor deja poco margen a la interpretación y utiliza ambas expresiones en un contexto de analogía.

> he does. One can have no idea what the suffering may be, to be maimed as he is – no dignity, no power of will. No one is ever holy without suffering. It's taken that form with him.'[691]

La incapacidad de entender puede venir dada por dos motivos relacionados, en el contexto de la obra, entre sí: en primer lugar, por el desconocimiento del agnóstico Charles del concepto de santidad; y, en segundo lugar, por tratarse de un no bautizado que no posee el don de la gracia santificante y, en el instante preciso del tiempo de narración de la novela, de un todavía no converso que no ha recibido el don de las gracias actuales necesarias.

Queda claro que el caballo se para en seco ante un obstáculo que se niega a saltar para seguir a galope tendido hacia adelante. La libertad interpretativa en el plano de la recepción puede hacernos relacionar el sentido comunicativo literario de la expresión presente del salto sobre dicho obstáculo que permite no interrumpir la carrera, con la expresión ausente que refiere a la conversión necesaria que permite que el protagonista sea capaz de comprender.

Y así Charles se despierta en medio de la noche, al igual que en numerosos pasajes bíblicos que refieren episodios de revelación, y recapacita sobre dicha imposibilidad de comprensión, y la relaciona con el caballo parado en seco ante el obstáculo que se niega a salvar, incluso siendo espoleado, y refiere el miedo a la posibilidad de ni siquiera mirarlo de frente. La cuestión, por tanto, es identificar al jinete que espolea al caballo en la expresión presente, y que podría interpretarse probablemente como un indicio de la gracia actual, referenciada previamente, que designa la intervención divina que está en el origen de la conversión como expresión ausente. Pero el miedo a mirar de frente lo denominado como obstáculo, le niega la posibilidad de continuar la carrera hacia esa comprensión: "La libre iniciativa de Dios exige la respuesta libre del hombre, porque Dios creó al hombre a su imagen concediéndole, con la libertad, el poder de conocerle y amarle. El alma solo libremente entra en la comunión del amor"[692]. La gracia actual que conduce a la conversión ha de ser un acto libre de la voluntad humana. Y Charles tiene miedo a

---

[691] WAUGH, E., *Brideshead Revisited*. 290.

[692] CONGREGACIÓN PARA LA DOCTRINA DE LA FE, *Catecismo de la Iglesia Católica*. 2011. 2002.

saltar. Él sabe que esto implicaría muchas renuncias que aún no está dispuesto a asumir. Y parece oportuno mencionar en este punto, que no aparenta ser una mera coincidencia el hecho de que Ryder es un homófono de *rider*, por lo que, presumiblemente, la voluntad del protagonista quizá está espoleando ya su reticencia.

Parece este un elemento retórico creado por el autor para cualquier tipo de lector, tanto no católico como católico. Puesto que Evelyn Waugh vivió el proceso de conversión, puede expresar de primera mano muchas de las prevenciones posibles ante tal decisión y, en este caso, la metáfora es capaz de acercar al receptor al sentimiento de miedo o indecisión que puede surgir ante tal resolución. El lector, en todo caso, una vez activado el motor metafórico, según Ricoeur, accede fácilmente del sentido denotativo al connotativo, debido al pacto retórico-poético que se establece en el plano pragmático del hecho literario considerado comunicación literaria: "Si es verdad que el sentido literal y el metafórico se distinguen y articulan en una interpretación, también en una interpretación, gracias a la suspensión de la denotación de primer rango, se libera otra de segundo rango, que es la denotación metafórica"[693]. O como afirma Albaladejo: "Llega así a producirse en la ficción una interacción comunicativa por la que el autor sitúa al lector en una posición de recepción específica de carácter ficcional y el lector acepta este planteamiento artístico-comunicativo y comparte los presupuestos de esta relación"[694].

c) La cabaña

El estudio del tercer elemento retórico estará facilitado por su relación de contigüidad con el anterior en la expresión microestructural de la novela, dado que la reflexión del narrador protagonista en ese despertar revelador en medio de la noche continúa así:

> And another image came to me, of an artic hut and a trapper alone with his furs and oil lamp and log fire; everything dry and ship-shape and warm inside, and outside the last blizzard of winter raging and the snow piling up against the door. Quite silently a great weight forming against the timber; the bolt straining in its sealing the door, until quite soon when the wind dropped and the sun came out on the ice slopes

[693] RICOEUR, P., *La metáfora viva.* Traducción A. Neira. Ediciones Cristiandad. Madrid, 1980. 299.

[694] ALBALADEJO, T., *Semántica de la narración: la ficción realista*. 78.

> and the thaw set in a block would move, slide, and tumble, high above, gather weight, till the whole hillside seemed to be falling, and the little lighted place would open and splinter and disappear, rolling with the avalanche into the ravine[695].

Para la activación de esta metáfora, el autor en el proceso de *poiesis* mediante al activación del motor metafórico, propone la expresión presente de la cabaña en la ladera de la montaña, que amenazada por el peso de la nieve que se acumula contra sus paredes de madera y al llegar el deshielo, toda la nieve de la montaña cae sobre el refugio que finalmente estalla en mil pedazos. Otro elemento destacable de la expresión presente es el del trampero solitario cobijado, caliente y seco dentro de la cabaña iluminada frente al frío y la oscuridad exterior.

En este caso no aparece la expresión ausente de manera superpuesta como en las otras dos ocasiones, pero las primeras palabras del fragmento: "And another image came to me", revelan que este elemento retórico enlaza, gracias a la copulativa, con el anterior en el que, como acabamos de elucidar, la expresión ausente puede interpretarse como la resistencia del protagonista a resolver la llamada a la conversión que estaba voluntariamente eludiendo. El elemento presente de la metáfora anterior expresado en el miedo del caballo a saltar el obstáculo de la metáfora anterior se traslada en esta al miedo del cazador frente a la oscuridad y el frío exterior. Como acabamos de exponer en el análisis anterior, la expresión ausente referida por el miedo posiblemente sea interpretable como el temor ante una decisión resuelta hacia la conversión, ya que esta puede plantear objeciones en el discernimiento para el converso, pues probablemente suponga en algunas ocasiones, como en la que nos ocupa, una renuncia de primer orden: la renuncia a su matrimonio con Julia.

En ambos ejemplos hay tres elementos clave: el sujeto que teme (caballo y cazador), lo temido (el obstáculo y el frío y la oscuridad) y la fuerza que empuja a vencer el miedo (las espuelas y la avalancha de nieve). Pero en la primera, pese al acicate, el caballo no salta, en la segunda, el alud de nieve revienta la cabaña. La diferencia en esta última consiste en que el sentido literal o denotativo de la expresión presente no deja lugar a una interpretación connotativa de la expresión ausente que refiera a la intervención libre de la

---

[695] WAUGH, E., *Brideshead Revisited.* 291.

voluntad del protagonista, como sí ocurre en la metáfora anterior. En aquella, el caballo tiene miedo a mirar de frente el obstáculo, incluso a rozarlo con la nariz; en esta, la cabaña salta hecha astillas tras la avalancha y suponemos al cazador junto a ella pese a sus temores.

Acerca de esta metáfora y su cuestionable hermetismo escribe Sykes que es la única ocasión en la que Waugh utiliza su viaje al Ártico literariamente. La imagen sobrecogedora de la pequeñez humana a merced del poder inmenso de la naturaleza puede ser asimilable para el autor converso al sentimiento de insignificancia del hombre frente al amor infinito de Dios y la acción de su gracia que hace posible la conversión:

> Anything else? There is one singularity of the book which may be mentioned. This is the only one by Evelyn in which he made use, and good use too, of his adventures in the Arctic Circle. As said already, his prose in *Brideshead Revisited* relied much on metaphor. In the last part of the story the mastermetaphor is of the arctic trapper or explorer in his hut threatened by the accumulating snow and the inevitable avalanche[696].

Aquella renuncia a la que Charles Ryder sabe que se enfrenta durante el discernimiento sobre su conversión se resuelve en la conversación de ruptura entre Julia y Charles, inmediatamente después de la escena del arrepentimiento de Lord Marchmain en la que Charles se arrodilla y reza por el perdón de sus pecados, al final del Libro III y, por tanto, del cuerpo de la novela desarrollada en la analepsis homodiegética que comprende casi veinte años:

> 'Now we shall both be alone, and I shall have no way of making you understand.' 'I don't want to make it easier for you,' I said; 'I hope your heart may break; but I do understand.' The avalanche was down, the hillside swept bare behind it; the last echoes died on the white slopes; the new mound glittered and lay still in the silent valley[697].

En esta ocasión, en la expresión presente no queda ni rastro de nieve amenazadora en la ladera, el eco ha cesado y la nieve brilla en el valle silencioso; no hay pistas de la cabaña

---

[696] SYKES, C., *Evelyn Waugh, A Biography*. 350.

[697] WAUGH, E., *Brideshead Revisited*. 319.

en la que se protegía el cazador. La expresión ausente a la que remite la presente puede ser interpretada como la rendición total del protagonista ante la fuerza de la gracia divina que propicia la conversión y la intervención libre de la voluntad del converso, favorable por fin, a permitir que dicha gracia actúe sobre él. La gracia que finalmente vence al mal, representado tanto en esta obra, como en la vida misma, por el desamor, la soledad, el dolor y la muerte.

En cuanto a la recepción por el lector, este juego metafórico dividido en dos tiempos que completan un arco temático-temporal que comienza al final del capítulo cuatro y termina al final del capítulo cinco, supone una clarificación casi total de los hechos ocurridos durante la resolución de dicho arco, facilitada a través del uso didáctico del motor metafórico que activa de este modo la función poética de *docere* junto a la de *delectare*, orientadas ambas a la de *movere.*

Así, la intencionalidad creativa del autor en la operación de síntesis que resulta en la constitución de la estructura de conjunto referencial y que contiene los mundos posibles desarrollados en la novela y su consiguiente realización en microestructura, alcanzará la felicidad comunicativa literaria en el momento en el que el lector durante la operación de análisis sea capaz de acceder, mediante canales semióticos, a dichos mundos posibles y recrear, por tanto, la estructura de conjunto referencial según el orden general del modelo de mundo establecido. Gracias a la fortaleza y solidez de sus claves articulatorias ética, estética y religiosa, se conseguirá que la obra de arte literaria se convierta en coherente, verosímil y significativa. El lector tras la recreación del mundo ficcional como imagen mental a través de la imaginación, puede convertirlo en parte de su experiencia, al igual que aprehende el mundo real a través de la experiencia, integrando así los mundos posibles en su propia realidad[698].

En la edición de la novela que manejamos, los capítulos poseen títulos y el correspondiente al capítulo cinco del Libro III es *The purpose revealed*. Todas las prevenciones y temores de Charles ante la avalancha de gracia que le rompe todos los esquemas de vida tras su oración arrodillado ante el lecho del moribundo, tras la señal de la cruz hecha por Lord Marchmain, tras el velo del templo que se rasga de arriba abajo al

[698] NOVITZ, D., *Fiction, Knowledge and Imagination*, Temple University Press, Philadelphia, 1987. 117.

saber Charles que la señal por la que había rezado no era insignificante en absoluto, todas las prevenciones y temores, quedan aplastadas bajo la nieve al fondo del barranco. Por si quedaba alguna duda, ahora Charles ya es capaz de comprender todo, ya que el propósito le ha sido revelado.

Hasta aquí el análisis pragmático que nos ha llevado a desentrañar las relaciones del autor con los lectores y de estos con la obra; junto a las relaciones de determinados los elementos de la comunicación literaria con el contexto. El estudio se ha fraccionado en varios apartados, por la complejidad de factores que requiere el objeto de análisis. En el primero nos hemos acercado a la motivación del autor para crear una obra como esta, y a la justificación de la elección prudencial del artista de determinados elementos temáticos sobre los que gira la fábula; en ambos frentes hemos recogido la recepción por parte de la crítica especializada en la vida y obra de Waugh.

En el segundo, más amplio, el estudio se ha detenido sobre dos factores, en nuestra opinión muy relevantes desde el punto de vista pragmático: la selección de la porción de mundo considerada por el autor para ser representada artísticamente y las decisiones que Waugh toma para representarla. En cuanto al factor referencial, hemos reparado en los particulares posibles tales como los personajes y la clase social a la que pertenecen, y el espacio y el tiempo ficcional en los que se desarrollan las acciones y las interacciones de dichos personajes, y siempre teniendo en cuenta el punto de vista de la recepción por parte de la crítica.

En cuanto al factor de representación, hemos reparado en la recreación estética del rito; en la relación de las personas ficcionales representadas respecto a la intención última del autor al componer una novela apologética; y finalmente, hemos analizado la activación del motor metafórico con tres metáforas muy fructíferas en cuanto a la resolución literaria de determinados elementos pertenecientes al ámbito religioso, concretamente la acción de la gracia sobre algunos personajes y en especial, sobre el protagonista.

Todo el estudio expuesto, nos lleva a concluir, una vez más, que el especial tratamiento y dedicación del autor en la creación y descripción de las estructuras articulatorias ética, estética y religiosa, consiguen que la recepción de la obra alcance la eficacia comunicativa al trasladar al lector a los mundos posibles estatuidos por Evelyn Waugh, motivado por una voluntad de enseñar y deleitar, pero, sobre todo, de conmover.

3.5 Análisis comparativo de las estructuras articulatorias en las transducciones de *Brideshead Revisited*

La última parte del análisis nos lleva a transitar por el ámbito de la transducción literaria y las diversas formas de representación narrativa, con su componente de traducción intersemiótica al tratarse de signos nuevos plasmados en la televisión y el cine. En concreto compararemos las estructuras articulatorias globales del mundo ético, el estético y el religioso presentes en la novela, con las que aparecen en la representación televisiva y cinematográfica. Sabremos de este modo si la presencia o ausencia de estas estructuras es determinante a la hora de establecer el modelo de mundo y la estructura de conjunto referencial.

Para entender con claridad lo que la transducción es y cómo se ha llegado a conceptualizar de tal modo este fenómeno, nos apoyamos en el estudio realizado por Gómez Alonso en el que se recorren las diferentes corrientes de estudio de la teoría de la literatura, de la literatura comparada y de la retórica de manera esclarecedora:

> La descripción de la intertextualidad como la acción de unos textos en la génesis de otros textos y sobre los mecanismos de cómo actúan estos textos entre sí ha hecho que cobre mucha importancia en los estudios literarios en general y en los estudios de Teoría del Texto, en particular. El fenómeno de la intertextualidad está relacionado con conceptos tradicionales como son los de imitación, tradición o fuente literaria, entre otros, pero en los siglos XX y XXI ha ido de la mano de un fenómeno tan importante como el de la *transducción* de Lubomír Doležel, que también ha sido estudiado de manera intensa por Gérard Genette, Tomás Albaladejo, Julia Kristeva y José Enrique Martínez Fernández, entre otros autores. La presencia de conexiones transversales entre distintos textos atendiendo a los niveles fonofonológicos, morfológicos, sintácticos y semánticos, así como los referenciales, implica que la intertextualidad está presente y puede ser estudiada en los textos en todos los niveles textuales, tanto en la microestructura como en la macroestructura[699].

[699] GÓMEZ ALONSO, J. C., "Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural". 107-108.

Doležel reclama la superación del concepto de intertextualidad, ya que entiende que el estudio de la sucesión de mundos solo ha atendido hasta el momento a los niveles microestructurales y que para explicar la amplitud que supone este fenómeno dentro de la teoría de la semántica de los mundos posibles, ha de englobar el análisis de las obras literarias en conexión entre sí de modo intensional y extensional. Propone, por tanto, el término transducción que sustituye y absorbe al de intertextualidad[700]. Presenta los términos de protomundo, para el mundo instituido en la obra original, y el de mundo sucesor para el que aparece en la obra resultante tras la transducción[701].

A Genette también le parece insuficiente el termino intertextualidad y propone el de transtextualidad, que lo supera y lo engloba, por considerar aquel como una de las cinco manifestaciones de este, en el sentido que lo utiliza Kristeva. Se debe puntualizar que, sin embargo, Riffaterre lo utiliza con la misma amplitud que Genette: "La intertextualidad es [...] el mecanismo propio de la lectura literaria. En efecto, solo ella produce la significancia, mientras que la lectura lineal, común a los textos literarios y no literarios, no produce más que el sentido"[702]. Si bien el tratamiento propuesto por Riffaterre es, como denuncia con posterioridad Doležel, exclusivamente microestructural[703]. Genette presenta el tecnicismo hipotexto para el texto original, e hipertexto para los sucesivos.

Para Albaladejo, por otra parte, la intertextualidad se ve trascendida por la interdiscursividad: "al incluir en su análisis tanto las relaciones microestructurales como las macroestructurales, en una relación discursiva integradora de ambos aspectos del texto"[704]. También propone la actualización de los marcos teóricos de la poética y la

---

[700] DOLEŽEL, L., *Heterocosmica.* 202.

[701] *Ibid.,* 287.

[702] RIFFATERRE, M., "La trace de l'intertexte", *La Pensée.* 1980; "La sylepse intertextuelle", *Poétique* 40. 1979; Cfr. *La Production du texte.* Seuil. Paris, 1979; y *Sémiotique de la poésie.* Seuil. Paris, 1982. En GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo Grado.* Traducción C. Fernández Prieto Taurus. Madrid, 1989. 11. En adelante se citará como, GENETTE, G., *Palimpsestos,* seguido del número de página referenciada.

[703] GENETTE, G., *Palimpsestos.* 10-11.

[704] GÓMEZ ALONSO, J. C., "Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural". 111.

retórica aplicada al estudio de la literatura comparada de modo que incluya cualquier modelo de hipertextualidad que se analizará en cualquier género literario[705].

A partir de la publicación del estudio de Kristeva sobre Bajtin en 1967[706], se abren múltiples prospectivas que amplían el objeto de estudio de lo estrictamente literario a diversas manifestaciones artísticas como el cine, la pintura, la televisión o los videojuegos[707]. Y las últimas investigaciones apuntan hacia la pluralidad significativa y proponen nociones tales como intertextualidad, intermedialidad, hibridismo y ambigüedad[708]. A esta sucesión de mundos entre distintos códigos semióticos, Genette la clasifica como transmodalización, siendo uno de los tipos, quizá de los que menos pericia artística requieren, del fenómeno de trasposición, es decir, de modificación de un prototexto en un hipertexto a través de varios mecanismos transformacionales: "Por transmodalización, entiendo, más modestamente, una transformación que afecta a lo que se llama, desde Platón y Aristóteles, el modo de representación de una obra de ficción: *narrativo* o *dramático*"[709]. Propone el autor como ejemplo, no solo la transformación de un género a otro, sino también la utilización de novelas de éxito en la adaptación al cine, al igual que se ha hecho a lo largo de la historia de la literatura con diversas obras narrativas y su dramatización[710].

No pretende ser este un estudio sobre la adaptación literaria a otros códigos semióticos como el audiovisual, ni un análisis de la imagen, sino sencillamente un testeo de la necesidad de que la estructura de conjunto referencial, y por tanto la estructura de sentido, en una obra de ficción cuente entre sus estructuras articulatorias, no solo con el submundo real efectivo en cada mundo de personaje, sino también con las estructuras articulatorias de los submundos ético, estético y religioso; con la finalidad de que el modelo de mundo

---

[705] ALBALADEJO, T., "Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo". *Acta Poética* 29/2. 2008. 245-275.

[706] KRISTEVA, J., "Bajtin, le mot, le dialogue et le roman". *Critique*, *239*. April 1967. 438-465.

[707] GÓMEZ ALONSO, J. C., "Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural". 108.

[708] CALVO REVILLA, A., "Cultura textovisual, hibridación y dialogismo en la obra de Albert Soloviev". A*ctio Nova. de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3. 2019.

[709] GENETTE, G., *Palimpsestos.* 356.

[710] *Ibid.,* 356 y ss.

en el que se inserta dicha estructura de conjunto referencial sea reconocible por los lectores, y de este modo, significativa. Si esto es así, si la presencia de estas estructuras articulatorias es necesaria, el conjunto de mundos posibles que constituyen la obra ficcional deberá contar con dichas estructuras en su transducción a otras obras ficcionales que desarrollen dichos mundos, aunque estén expresadas mediante otros códigos semióticos distintos al verbal.

Pero si, por el contrario, en el proceso de transducción las estructuras articulatorias plasmadas en los submundos posibles ético, estético y religioso del modelo no son trasladadas a la nueva producción artística, el resultado devendrá diverso, no será reconocible el producto final como análogo al modelo original y se modificará sustancialmente la intencionalidad implícita en todo proceso de comunicación, incluida la poética. En cuanto al proceso analítico, propio de la recepción, podrá comprobarse que los espectadores no encuentran reconocibles los mundos posibles propuestos por la obra resultante y de este modo, carentes de verosimilitud, coherencia y significación.

La comprobación constará de dos fases: en la primera será comparado el mundo global ético, el mundo global estético y el mundo global religioso de la novela *Brideshead Revisited* con los de la serie televisiva del mismo nombre[711]. Se hará un recuento de los elementos que constituyen estos mundos globales[712] y se constatará si están o no presentes en el texto de la serie, realizado a través de los diálogos de los personajes y de la voz en *off* , o voz superpuesta del narrador.

Ciertamente, determinadas acciones sin parlamento llevadas a cabo por los personajes de la serie o la película y que sean reconocidas o interpretadas como fieles a la descripción de la proposición de sentido correspondiente en el análisis semántico de los mundos globales mencionados, serán tenidas en consideración. En el análisis semántico del mundo global estético aparecen numerosos elementos descriptivos, por lo que, en estos casos, se tendrá en cuenta la ausencia o presencia de dichos elementos en la descripción visual de la obra televisiva.

---

[711] STURRIDGE, C. Y LINDSAY-HOGG, M., *Brideshead Revisited*. Granada Television. 1981.

[712] Cfr. en esta tesis: 3.2.20. Inferencias del análisis semántico.

Por tanto, la naturaleza de esta comprobación será tanto extensional como intensional: qué modelo de mundo engloba la estructura de conjunto referencial, y cómo esta se intensionaliza en estructura macrosintáctica de base. Por consistir la estructura macrosintáctica de transformación en elaboraciones artísticas del autor literario que afectan a la temporalización de las acciones y al punto de vista del hipotexto, entendemos que en la transducción la activación de este mecanismo se verá alterado por cuestiones técnicas o privativas del código semiótico de la obra receptora del mundo sucesor.

Una vez establecido el cómputo final de lo presente y lo ausente en las estructuras articulatorias que rigen los mundos posibles de personaje, será contemplado si este tiene relación con el resultado final de la obra y si la recepción de la serie televisiva resuelve de forma satisfactoria o insatisfactoria la hipótesis propuesta. La segunda fase del análisis entrará a considerar los mismos factores que en la anterior, pero en este caso, el producto de transducción analizado será la película[713] titulada del mismo modo que la novela y la serie.

3.5.1 Comparación de las claves articulatorias en el mundo sucesor televisivo

Retomamos en este punto la descripción de los mundos articulatorios globales ético, estético y religioso que fueron planteados en el análisis del eje semántico y a los que llegamos por la adición de los submundos particulares correspondientes de cada uno de los distintos mundos de personaje. El resultado fue el siguiente[714]:

El mundo articulatorio global ético presentado por Evelyn Waugh en *Brideshead Revisited* está constituido por la siguiente relación de elementos semánticos:

Mundo global ético: submundo ético de Charles Ryder + submundo ético de Sebastian Flyte + submundo ético de Julia + submundo ético de Cordelia Flyte + submundo ético de Lord Marchmain + submundo ético de Lady Marchmain + submundo ético de Bridey + submundo ético de Rex Mottram + submundo ético de Anthony Blanche + submundo ético del señor Samgrass + submundo ético de Celia Ryder + submundo ético de Cara + submundo ético de Nanny Hawkins + submundo ético de Edward Ryder + submundo

---

[713] JARROLD, J., *Brideshead Revisited.* BBC Films. 2008.

[714] Cfr. en esta tesis: 3.2.20. Inferencias del análisis semántico.

ético de Boy Mulcaster + submundo ético de Mrs. Muspratt + submundo ético de Jasper + submundo ético de Kurt + submundo ético de Hooper.

Así ocurre con el mundo articulatorio global estético de *Brideshead Revisited* que Evelyn Waugh representa en su obra y que está constituido por la siguiente relación de elementos semánticos:

Mundo global estético: submundo estético de Charles Ryder + submundo estético de Sebastian Flyte + submundo estético de Julia + submundo estético de Cordelia Flyte + submundo estético de Lord Marchmain + submundo estético de Lady Marchmain + submundo estético de Bridey + submundo estético de Rex Mottram + submundo estético de Anthony Blanche + submundo estético del señor Samgrass + submundo estético de Celia Ryder + submundo estético de Cara + submundo estético de Nanny Hawkins + submundo estético de Edward Ryder + submundo estético de Boy Mulcaster + submundo estético de Mrs. Muspratt + submundo estético de Jasper + submundo estético de Kurt + submundo estético de Hooper.

Y, por último, concluimos que el mundo articulatorio global religioso que el autor ha plasmado en su obra *Brideshead Revisited* está constituido por la siguiente relación de elementos semánticos:

Mundo global religioso: submundo religioso de Charles Ryder + submundo religioso de Sebastian Flyte + submundo religioso de Julia + submundo religioso de Cordelia Flyte + submundo religioso de Lord Marchmain + submundo religioso de Lady Marchmain + submundo religioso de Bridey + submundo religioso de Rex Mottram + submundo religioso de Anthony Blanche + submundo religioso del señor Samgrass + submundo religioso de Celia Ryder + submundo religioso de Cara + submundo religioso de Nanny Hawkins + submundo religioso de Edward Ryder + submundo religioso de Mrs. Muspratt + submundo religioso de Jasper + submundo religioso de Kurt + submundo religioso de Hooper.

Todos los elementos enumerados en la descripción, a través de la correlación de proposiciones lógicas de sentido, de cada uno de los submundos ético, estético y religioso de los mundos de personaje, y ningún otro, constituyen la estructura de orden general ética, la estructura de orden general estética y la estructura de orden general religiosa que,

junto al mundo global real efectivo, configuran el mundo posible de *Brideshead Revisited* y que se asimilan a las reglas que sirven de armazón al modelo de mundo.

Acerca de la serie televisiva, podemos señalar que fue producida por la cadena privada Granada Television, con guion adaptado de John Mortimer, producida por Derek Granger, y dirigida por Charles Sturridge y Michael Lindsay-Hogg. Fue rodada durante la primavera de 1979 y la de 1980 y estrenada en octubre de 1981. Los protagonistas fueron Jeremy Irons, como Ryder; Anthony Andrews, como Sebastian; Diana Quick, como Julia y Sir Laurence Olivier, como Lord Marchmain, entre otros. Tras su estreno, la serie fue galardonada con varios premios BAFTA, Emmy y Globos de oro. Las localizaciones se extendieron por Londres; Yorkshire, concretamente Castle Howard; Oxford, en los *colleges* Hetford, Wadham y Christ Church; Venecia; la Isla de Gozo, en Malta y el trasatlántico Queen Elizabeth II.

En cuanto al grado de coincidencia con el modelo de mundo diseñado en la transducción de la novela por los autores de la serie televisiva, su consecuente seguimiento de las instrucciones determinadas por el tipo de modelo de mundo y su contribución a la estructuración global del mundo ficcional de las obra televisiva, terminado el análisis comparativo, el resultado es el que sigue:

Mundo global ético. Elementos ausentes. Determinados elementos referidos a detalles de personajes secundarios, como Anthony Blanche, Rex Mottram, o el señor Samgrass, que aparecen menos desarrollados en la serie que en la novela, han sido eliminados. Las ausencias más llamativas son las relacionadas con la infancia y la adolescencia de Anthony Blanche: (M9 3, 4, 10 u 11) por lo que las consecuencias en su actitud de experiencia ética no aparecen reflejadas en la serie; o las que tienen que ver con la ambición y su querencia a destapar escándalos históricos referidos al Señor Samgrass y que, aunque han sido reseñadas en el submundo estético, tienen repercusión directa sobre el submundo ético: ($M10_{(est.)}$ 6, 7, 8, 10, 11, 14 y 15); o aquellas que refieren al excesivo apego al dinero y al medro social de Rex Mottram: (M8 12, 13, 14 y 15).

El personaje de Mrs. Muspratt no aparece físicamente en pantalla, aunque las personas ficcionales que interactúan con ella realizan numerosas referencias y, de este modo, los elementos que componen su submundo ético quedan totalmente cubiertos.

Mundo global estético. Elementos ausentes. Este es el mundo articulatorio global que más deficiencias presenta con respecto a la novela. Hay multitud de elementos relacionados con la decoración de las casas, del ambiente de las calles, de la vestimenta de los personajes, de sus gestos, de sus acentos, o de las comidas y bebidas que toman que no se detallan en la serie. Aunque sin duda, en lo que más difiere el mundo articulatorio global estético televisivo del literario es en la descripción física de las propias personas ficcionales: no podemos apreciar el sorprendente parecido familiar entre los hermanos Flyte, o las venas azules marcadas en los parpados de Lady Marchmain (M6 7), la cara tallada por un artista azteca de Bridey (M7 3), o la cabeza del *quattrocento* de Julia (M3 1); bien porque no es posible apreciarlo en imagen, bien porque no se comenta, o bien porque simplemente no aparece.

Esta ausencia está justificada en muchos casos porque la capacidad de mostrar imágenes que posee el código televisivo compensa la ausencia o la reiteración de discurso descriptivo, mayoritariamente presente en los elementos que constituyen el submundo estético de cada uno de los mundos de personaje en el universo literario. Ausentes también están determinados elementos en cuanto a los trayectos y detalles prácticos de los viajes: la relación de lugares, paisajes, medios de transporte, luces, olores e impresiones. Del trayecto de Brideshead a Venecia, se omite el elemento M1 31 casi en su totalidad; del viaje a Marruecos, se omite M1 42; y de su estancia en Centroamérica y México solo aparecen retazos de M1 49 y M1 50.

Otro de los motivos de que esta sea la estructura articulatoria de las analizadas con mayor número de elementos ausentes respecto a la novela, viene dada por el hecho de que, en algunos casos, los propios personajes de la novela emiten juicios valorativos sobre sí mismos u otros personajes; o, en otros casos, el narrador reflexiona sobre determinadas actitudes estéticas de experiencia del resto de personas ficcionales que, por no ser en exceso relevantes, la serie suprime.

Mundo global religioso. Elementos ausentes. Ciertamente, este es el desarrollo que con más mimo ha sido transducido a los mundos posibles de la serie televisiva. Prácticamente todas y cada una de las proposiciones lógicas de sentido enumeradas en la constitución de cada uno de los submundos religiosos particulares de los respectivos mundos de personaje han sido trasladados a la pequeña pantalla. Como se ha comentado en la comparación con los dos mundos globales articulatorios precedentes, hay determinadas

escenas y pasajes de la novela que se han obviado en la producción televisiva, concretamente elementos menores relacionados con Rex Mottram, Anthony Blanche y el señor Samgrass, por lo que algunos de los factores que componen este mundo, mencionados por ellos o respecto a ellos, presentes en las escenas eliminadas de la novela, han desaparecido.

Un ejemplo es el comentario de Anthony Blanche sobre la visita a Venecia de Lady Marchmain y su asistencia a misa en la ciudad en la que nunca nadie va a la iglesia (M6 6); o determinados pasajes sobre las hilarantes cuestiones planteadas en la catequesis por Rex Mottram a su instructor, el padre Mowbray, durante su proceso de conversión (M8 23 y 24); o el deseo oculto del señor Samgrass de observar a las mujeres Flyte con sus mantillas de encaje negro mientras rezan el rosario ($M10_{(est.)}$ 9), o sus amistades en el Vaticano (M10 3). Hay un dato curioso, cuanto menos, y es en cuanto a la oleografía colgada en la habitación de Sebastian en el hospital de Fez: en la novela representa a la Virgen de los siete Dolores, mientras que, en la serie, la imagen que aparece en la pared es la de la *Mater* Tres Veces Admirable de Schoenstatt. En ambos casos, no obstante, al recibir la noticia de la agonía de su madre, Sebastian mira tristemente la imagen de María.

Parece asimismo concluyente que los elementos del mundo articulatorio global real efectivo encuentren casi por completo su remedo, salvo en las excepciones citadas, en el mundo articulatorio global de la obra televisiva. Uno de los factores que de forma más eficaz contribuye a que casi nada escape a la serie, es la abundancia de los parlamentos de la voz superpuesta del narrador, Charles Ryder, que reproducen de forma literal largos pasajes de la novela, muchos de ellos fundamentales para la comprensión por parte del espectador de la estructura de sentido ordenada al modelo de mundo presente en la obra literaria. Genette aconseja su uso para que la eficacia en la transmodalización sea mayor: "(La representación dramática) no puede practicar por sus propios medios ni el sumario ni el relato iterativo, debiendo también para esto recurrir a la narración, mediante la voz de un recitador o de uno de los personajes"[715].

La ventaja de la transducción televisiva frente a la cinematográfica presenta varios méritos, mostrándose como el más evidente, la duración en el tiempo de proyección, casi

[715] GENETTE, G., *Palimpsestos.* 358.

trece horas, frente a las dos horas aproximadas de un largometraje. El guionista que adaptó la novela, John Mortimer, cuyo guion finalmente fue modificado por el productor y uno de los directores, escribió este artículo en el *New York Times* con motivo del estreno de la serie en Estados Unidos:

> A prolonged showing on television, occupying many weeks and involving many episodes, gave an opportunity of doing something quite different. What I hope the television "Brideshead Revisited" may do is give the viewer the feeling that he is living through the book and experiencing it at the length and, as nearly as possible, in the way the author intended. The method didn't come immediately. At first, I tried to dramatize "Brideshead Revisited" as though it were a play. I tried to do without "voice over" narration. It soon became clear, however, that the narrator's voice, and Charles Ryder's memory, were of the essence of the book. "Voice over" has been much derided, but I have found it can be an enormously effective way of story-telling on television, especially if there is some conflict between the voice and the picture[716].

Podríamos, por tanto, afirmar que el resultado de la transducción de la novela de Evelyn Waugh a la serie de Sturridge, puesto que la sucesión de mundos posibles se efectúa sin problemas aparentemente notables, es muy satisfactorio. En el nivel extensional, en el que se encuentra la estructura de conjunto referencial, constituida, según el modelo de mundo, por los elementos semánticos que describen cada uno de los mundos de personaje, se constata su solvencia. Así mismo ocurre en la estructura macrosintáctica de base, muy cercana aún a la estructura de conjunto referencial, aunque ya intensionalizada. En lo que a la consiguiente estructura macrosintáctica de transformación se refiere, se aprecia una elaboración temporal muy similar a la presentada por el novelista y un punto de vista lo más cercano posible al narrador homodiegético literario gracias a la voz superpuesta del personaje de Charles Ryder. Y, en concreto, debido a este recurso y como acaba de ser comentado, incluso microestructuralmente, tanto monólogos interiores, como diálogos son fidelísimos al texto lineal verbal.

Se podría concluir, por tanto, que en el proceso de transmodalización del hipotexto literario *Brideshead Revisited* al hipertexto televisivo *Brideshead Revisited*, la presencia

---

[716] MORTIMER, J., "Adapting Waugh's 'Brideshead'. Nostalgia Revisited". *The New York Times*. January 17, 1982.

de las estructuras articulatorias ética, estética y religiosa ha sido convenientemente trasladada. De este modo, el conjunto de mundos sucesores, aunque expresado mediante un código semiótico distinto, ha conservado, una vez transducido, las estructuras articulatorias procedentes del conjunto de protomundos posibles. Y así el mundo sucesor televisivo ha derivado en una estructura de conjunto referencial inserta en un modelo de mundo reconocible por los receptores, y de este modo, coherente, verosímil y significativo.

3.5.2 Comparación de las claves articulatorias en el mundo sucesor cinematográfico

Desde el mismo punto de partida que en el epígrafe anterior, iniciamos el análisis teniendo en consideración la constitución de los diferentes mundos globales articulatorios resultantes de la suma de los diversos submundos descritos en los respectivos mundos de personaje de la novela. Así, partiendo de la sucesión de proposiciones lógicas de sentido que definen cada uno de estos mundos globales articulatorios: real efectivo, ético, estético y religioso, compararemos cuáles de estas proposiciones están presentes y cuáles ausentes en la descripción de dichos submundos en la película, una vez transmodalizados.

Sobre la película, como datos de interés, se puede indicar que fue desarrollada por la productora BBC Films, el guion fue adaptado por Andrew Davis y Jeremy Brock, producida por Jess Hall, y dirigida por Julian Jarrold. Fue estrenada en julio de 2008 y protagonizada por Matthew Goode, como Ryder; Ben Whishaw, como Sebastian; Hayley Atwell, como Julia y Emma Thompson, como Lady Marchmain, entre otros. La película fue nominada en varios certámenes, principalmente la actuación de Emma Thompson, pero no consiguió ningún galardón. Las localizaciones elegidas fueron Londres; Yorkshire, de nuevo Castle Howard; Oxford, esta vez en los *colleges* Merton, Lincoln y Christ Church; Venecia y Marrakech.

Parece necesario indicar que, como ya ha sido mencionado, una de las consecuencias de la transmodalización de un hipotexto literario narrativo a un hipertexto audiovisual cinematográfico es la dificultad que supone la condensación de los elementos que constituyen la estructura de conjunto referencial en función del tiempo disponible de representación o de proyección, que siempre será menor, en el caso de transmodalización de una narración extensa y compleja como es el caso de la novela que nos ocupa, al tiempo

del discurso lingüístico lineal; por lo que la necesidad técnica puede arrastrar una transformación temática[717]. Así, en la obra cinematográfica resultante objeto de análisis, encontramos cambios producidos por necesidades técnicas que transforman algunos de los motivos temáticos que propuso Evelyn Waugh y que han sido expuestos en el estudio del eje pragmático.

En cuanto al grado de coincidencia con el modelo de mundo diseñado en la transducción de la novela por los autores de la película, su consecuente seguimiento de las instrucciones determinadas por el tipo de modelo de mundo y su contribución a la estructuración global del mundo ficcional de las obra cinematográfica, terminado el análisis comparativo, el resultado es el que sigue:

Mundo global ético. Elementos ausentes. Llama la atención el elevado número de elementos semánticos que constituyen los diversos submundos éticos de los respectivos mundos de personaje que no están presentes en la película. La reducción temporal del tiempo de proyección del hipertexto presente en la película podría ser uno de los motivos de ausencias tan clamorosas. Ante esta reducción, los creadores de la obra cinematográfica podrían haber seleccionado aquellos que, por ser los más significativos, conforman esta estructura articulatoria, aunque como se verá a lo largo del análisis, no ha sido el caso.

Debido a la condensación temporal, que como consecuencia provoca una reducción en la descripción de los diversos mundos de personaje, encontramos, como uno de los rasgos diferenciadores más inmediatos, la disminución en la enumeración de elementos semánticos de este mundo articulatorio global ético y la desaparición casi completa de muchos de los submundos éticos de personajes que prácticamente han sido eliminados: Bridey, Cordelia, Rex Mottram, Anthony Blanche, el señor Samgrass, Edward Ryder, Boy Mulcaster, Celia Ryder, Nanny Hawkins, Hooper, Jasper y Kurt ven reducidas sus apariciones e intervenciones a la mínima expresión, en algunos casos, apareciendo tan solo en una escena e incluso sin expresión alguna, como es el caso del señor Samgrass. Mrs. Muspratt solo es nombrada por Bridey en una ocasión.

---

[717] GENETTE, G., *Palimpsestos.* 357.

Si analizamos exclusivamente los elementos constituyentes de los submundos éticos de los mundos de los personajes principales: Charles Ryder, Sebastian, Julia, Lord y Lady Marchmain, observamos que la merma es también muy significativa. Las ausencias más importantes para la constitución de la estructura articulatoria ética son las siguientes: M1 1, 6, 8, 9. 10, 11, 15, 16, 17, 26 y 27; M2 9, 13, 15, 16, 20, 21, 25, 26, 27 y 28; M3 5, 8, 9, 10, 13, 15, 17 y 18; M5 2, 5, 7, 8, 9, 10, 11 y 12; M6 2, 4, 8, 10 y 11.

Otro factor llamativo es la ocasional modificación o inversión en su valor de verdad o falsedad de determinados elementos constituyentes de los submundos éticos de estos personajes, por lo que la constitución del mundo articulatorio global ético deviene distorsionada en el mundo sucesivo cinematográfico con respecto a la del protomundo literario. Así, los siguientes elementos semánticos de la descripción de la actitud de experiencia ética de los personajes principales aparecen transformados: M1 5, 13, 18, 23, 24 y 28; M2 5 y 12; M3 6, 7 y 12; M5 3; M6 2, 5, 9 y 12.

Cabe señalar la presencia novedosa de algunos elementos en la constitución de dichos submundos éticos en la descripción de los personajes cinematográficos que modifican todavía más la estructura de conjunto referencial resultante: M1: es verdadero que Charles Ryder es bisexual; es verdadero que Charles Ryder está enamorado de Julia desde que la besa en Venecia; es verdadero que Charles Ryder compra a Julia a cambio de dos cuadros a Rex; es verdadero que Charles Ryder quiere quedarse con todo; es verdadero que Charles Ryder se siente culpable. M2: es verdadero que Sebastian Flyte es homosexual, es verdadero que Sebastian Flyte está enamorado de Charles; es verdadero que Sebastian Flyte ve traicionado su amor por el beso entre Charles y Julia. M6: es verdadero que Lady Marchmain es cruel; es verdadero que Lady Marchmain es inflexible; es verdadero que Lady Marchmain es justiciera; es falso que Lady Marchmain es resignada.

Es, de este modo cómo la descripción del mundo articulatorio global ético resultante en la obra cinematográfica tras el proceso de transmodalización sufre variaciones muy importantes tanto en la cantidad, lo que afecta directamente a la densidad de la textura y por lo tanto, a la solidez del modelo de mundo; como en la calidad, dado que las alteraciones en la descripción de los submundos éticos de los personajes principales inciden radicalmente en la constitución de la estructura de conjunto referencial y así, en la estructura de sentido.

Mundo global estético. Elementos ausentes. Casi en el mismo sentido que hemos indicado en el análisis de los elementos ausentes en el mundo global ético, referido a la reducción drástica de la descripción de los submundos articulatorios debido a la erradicación de la presencia de determinados personajes, ocurre en este caso en el mundo global estético. Se podría justificar, como fue señalado en el análisis de la transducción televisiva, la ausencia de determinados elementos estéticos motivada por la capacidad expresiva del código semiótico audiovisual, pero incluso contando con toda la información descriptiva con la que las imágenes nos proveen, las carencias en la constitución de los submundos estéticos de los distintos mundos de personaje son muy importantes.

La no utilización de la voz superpuesta del narrador que vimos en la serie también es un factor decisivo en las deficiencias de la información estética provista por la película, pues muchos de esos monólogos interiores conforman no solo la descripción de personas y lugares ficcionales, sino la actitud de experiencia estética tanto del narrador protagonista como la de los personajes que con él interactúan.

Si nos ceñimos exclusivamente a la comparación de los submundos estéticos de los personajes principales citados en el análisis precedente, dado que las descripciones de los de personajes secundarios han sido reducidas o casi eliminadas, la relación de elementos ausentes en la constitución de la estructura articulatoria estética en el mundo sucesor cinematográfico es la siguiente: M1 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 54 y 55; M2 1, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22 y 23; M3 1, 2, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22; M5 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52 y 53; M6 1, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 32, 33 y 34.

Respecto a los elementos que se han sido alterados o que han visto modificado su valor de verdad o falsedad encontramos los siguientes: M1 20; M2 6, M3 7; M5 2; M6 3, 9, 14 y 31. Y en cuanto a elementos novedosos que inciden en la constitución de los submundos éticos y por tanto en la descripción de los personajes cinematográficos, modificando todavía más la estructura de conjunto referencial resultante podemos citar: M1: es verdadero que Charles Ryder es vulgar. M2: es falso que Sebastian Flyte es bello; es

verdadero que Sebastian Flyte es amanerado. M3: es verdadero que Julia es sensual; es verdadero que Julia es provocativa. M5: es falso que Lord Marchmain tenga porte aristocrático. M6: es verdadero que los rasgos de Lady Marchmain denotan dureza; es verdadero que los gestos de Lady Marchmain son severos.

Con los datos resultantes de esta porción del análisis parece inmediato deducir que un número tan elevado de elementos ausentes del mundo articulatorio global estético de la obra literaria va a transformar necesariamente el resultado en la descripción del mundo articulatorio global estético de la obra cinematográfica. Estos resultados, como los del análisis precedente, determinan, por un lado, la deficiente densidad en la textura y de este modo, la falta de solidez y fortaleza en las estructuras estéticas que sustentan el modelo de mundo; y, por otro, la diferencia sustancial entre las estructuras de conjunto referencial que definen los protomundos posibles y los mundos posibles sucesores de *Brideshead Revisited*. Así, la transducción deviene una estructura de conjunto referencial sucesora diversa y poco desarrollada respecto a la protoestructura de conjunto referencial; del mismo modo encontramos una estructura de sentido sucesora que diverge y no se desarrolla por completo respecto a la protoestructura de sentido.

Mundo global religioso. Elementos ausentes. Muy similar al de las dos secciones precedentes del análisis se prevé el resultado de la presente, motivado en principio por la condensación temporal ya mencionada, que como consecuencia provoca una reducción en la descripción de los diversos mundos de personaje y, por ende, en la disminución de elementos semánticos del mundo articulatorio global religioso y la eliminación casi total de muchos de los submundos religiosos de personas ficcionales prácticamente desaparecidas.

Procederemos, al igual que en las ocasiones anteriores, a indicar los elementos constitutivos del submundo religioso de los respectivos mundos de los personajes protagonistas ausentes; a continuación, serán señalados aquellos que han sido alterados o modificados en su valor de verdad o falsedad; para, en último lugar, enumerar los elementos semánticos novedosos en la constitución del mundo articulatorio global religioso sucesor con respecto al protomundo articulatorio global religioso.

De esta forma, los elementos ausentes en la descripción de la actitud de experiencia religiosa de los personajes principales en la película son los siguientes: M1 3, 4, 5, 6, 8,

11, 12, 13, 14,16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40 y 41; M2 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, y 41; M3 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 14, 16, 17 y 18; M5 4, 6, 7, 13 y 15; M6 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 31, 32 y 33. Los elementos alterados o modificados en su valor de verdad o falsedad son estos: M1 1, 28 y 42; M3 10, 15; M6 28, 29 y 30.

Por último las proposiciones de valor lógico que resultan novedosas en la descripción de los submundos religiosos de los personajes principales tras la transducción en obra cinematográfica son: M1: es verdadero que Charles Ryder es ateo; es verdadero que Charles Ryder siente rencor hacia la Iglesia Católica; es verdadero que Charles Ryder pide perdón a Sebastian cuando lo visita en Marruecos; es verdadero que Charles Ryder intenta apagar la llama del sagrario en su visita a la capilla de Brideshead durante la guerra. M2: es verdadero que Sebastian dice a Charles que el amor que pretendía que le diera, solo lo puede dar Dios. M3: es falso que Julia se casa con un divorciado. M5: es verdadero que Lord Marchmain odia el arte veneciano a causa de su contenido religioso; es verdadero que Lord Marchmain cree que su familia es monstruosa a causa de la religión. M6: es verdadero que Lady Marchmain grita a un Sebastian ahogado en llanto que ha de ser bueno por Dios y por mamá; es falso que Lady Marchmain es misericordiosa; es verdadero que Lady Marchmain es rencorosa y lo justifica porque sigue lo que Dios le dice.

Parece pertinente señalar el desarrollo tan insignificante del submundo religioso de la Cordelia cinematográfica, uno de los personajes más fructíferos en cuanto a provisión de elementos de actitud de experiencia religiosa en la novela. Otros cambios llamativos en el mundo global religioso son, por ejemplo, la aparición del señor Samgrass en pantalla como un sacerdote; el desprecio con el que Cara habla de Lady Marchmain, su conclusión acerca de que todo lo que le pasa se lo ha hecho su Dios, y la mención a que ella misma es católica, pero un tipo diferente al de Lady Marchmain, una católica que vive sin culpa; o la referencia de Rex Mottram sobre la conveniencia de una religión en la que se obre bien o mal, siempre se puede recurrir a la Confesión.

Por todo lo expuesto, puede concluirse que la constitución del mundo articulatorio global religioso ha sufrido una considerable merma en cuanto a su capacidad descriptiva tras la transmodalización al hipertexto cinematográfico, ocasionando así la debilidad de la

estructura de conjunto referencial y de la estructura de sentido sucesoras con respecto a las protoestructuras objeto de transducción.

No solo encontramos diferencias notables en los mundos articulatorios ético, estético y religioso, sino que estas se hacen extensivas a determinados rasgos descriptivos del mundo articulatorio real efectivo. Algunos elementos constitutivos de los submundos particulares se han visto alterados, de forma que en ciertos momentos los mundos posibles construidos en la novela no son del todo coincidentes en la película: desde el verano arcádico de Charles y Sebastian en Brideshead al que se une Julia; pasando por el giro veneciano, en el que en pleno estío se celebra una mascarada carnavalesca; hasta la fiesta de Julia por su veintiún cumpleaños, celebrada en Brideshead y en la que también se anuncia su compromiso con el católico Rex. Desde la escena de celos de un Sebastian borracho ante todos los invitados al baile en honor de su hermana; hasta la visita de Lady Marchmain a Edward Ryder; pasando por el intento de persuasión del protagonista a un Lord Marchmain moribundo para que no consienta que la familia inmiscuya a Dios en su muerte.

Pero salvando las reducciones en la descripción de personajes ya mencionadas y las diferencias que acabamos de enumerar, la esencia del mundo articulatorio real efectivo se mantiene intacta en una proporción mayor que en el resto de los mundos articulatorios analizados. Este hecho puede ser indicio de tres posibles actitudes artísticas diferentes. En primer lugar, una intención continuista de los creadores cinematográficos en realizar una sucesión satisfactoria de los protomundos posibles literarios y que, debido a cuestiones técnicas relacionadas con la condensación del tiempo de la historia motivado por la reducción del tiempo de proyección, dicha intención continuista se vio frustrada por la pérdida de consistencia en las estructuras articulatorias ética, estética y religiosa.

En segundo lugar, la conservación de los elementos básicos que sustentan significativamente el mundo real efectivo, frente a la deficiente elección de dichos elementos en el resto de los mundos articulatorios, podría deberse a una lectura superficial que de la novela han realizado los creadores de la película; una lectura que obvia la intencionalidad escatológica y romántica que propone Evelyn Waugh y que elige para la transducción los elementos que muestran el esplendor que ofrece la vida aristocrática inglesa y los inconvenientes, en cuanto a la libertad de acción, que conlleva la religión católica.

Y, en tercer lugar, aunque no es el objeto de este estudio, cabría la posibilidad de que los cineastas encargados del proyecto hayan resuelto transformar intencionadamente los motivos temáticos esenciales de la novela, produciendo así una obra artística nueva que, sirviéndose de los elementos estructurales básicos de la novela y la serie, socave la naturaleza del original y proponga una crítica profunda a los valores que este propugna. En esta línea, y según una clasificación provisional que propone Doležel en *Heterocosmica*, la transducción que nos ocupa podría corresponderse con el tipo que denomina desplazamiento y que "constructs an essentially different version of the protoworld, redisigning its structure and reinventing its story. These most radical postmodernist rewrites create polemical antiworlds, which undermine or negate the legitimacy of the canonical protoworld"[718].

Aun conservando algunas de las localizaciones que se utilizaron en la serie y que tanto aportan, pues en ocasiones llegan donde no pueden llegar las palabras, no podemos concluir que el resultado final de la transducción cinematográfica de los mundos posibles sucesores sea tan eficaz como en la transducción televisiva[719]. Así, se puede afirmar que el resultado del proceso transductivo de la novela de Evelyn Waugh a la película de Jarrold, puesto que la sucesión de mundos posibles no ha sido efectuada de acuerdo con el modelo literario, no podría calificarse como plenamente satisfactorio. En el nivel extensional, en el que se encuentra la estructura de conjunto referencial, constituida, según el modelo de mundo, por los elementos semánticos que describen cada uno de los mundos de personaje, se constata su deficiencia, motivada por la baja densidad en la textura que presenta la descripción de dichos mundos. Del mismo modo sucede con la estructura macrosintáctica de base, todavía próxima a la estructura de conjunto referencial, aunque ya en el ámbito de la intensión. En cuanto a la estructura macrosintáctica de transformación, la elaboración temporal también difiere de la presentada por Evelyn Waugh y puede apreciarse un punto de vista próximo al narrador homodiegético literario pero muy deficiente por no incluir el procedimiento de la voz

---

[718] DOLEŽEL, L., *Heterocosmica.* 207. "Construye una versión esencialmente distinta del protomundo rediseñando su estructura y reinventando su historia. Estas reescrituras posmodernas crean antimundos *polémicos* que minan o niegan el protomundo canónico". DOLEŽEL, L., *Heterocósmica.* 288.

[719] HERNÁNDEZ, V., "La imaginación y los anhelos humanos en Retorno a Brideshead". Coord. Álvaro Abellán-García. Cap. IX. *La imagen: caminos de reconocimiento.* Sindéresis. Madrid, 2019. 179-193. 186.

superpuesta. Debido, por lo tanto, a la ausencia de este recurso, el resultado microestructural es, asimismo, muy diverso en lo relativo a monólogos interiores, manteniéndose mayor fidelidad en determinados diálogos respecto al texto lineal verbal.

Sobre la transmodalización de un hipotexto narrativo a un hipertexto dramático, en el que incluye las obras cinematográficas, Genette realiza interesantes reflexiones sobre la estructura temporal, que como acabamos de mencionar, sufre leves alteraciones en relación con el hipotexto. Considera que, mientras que la representación teatral ha de mostrar todo en presente y, por tanto, la transducción de las anacronías puede verse comprometida, "el cine, en esto más próximo al relato verbal, hace, en cambio, un uso frecuente de ellas en forma de fundidos y otras señales codificadas, hoy corrientes y fácilmente interpretadas por el público"[720]. La analepsis en la película no comienza en el mismo punto que en la novela, sino en la travesía atlántica, para volver a saltar hacia atrás en el tiempo con la preparación del viaje de Charles a Oxford. Nada más llegar allí, conoce a Sebastian, y la estructura vuelve a coincidir desde este punto con la del original.

La conclusión a la que llega Genette con sus reflexiones acerca de la transmodalización de un hipotexto narrativo a uno dramático, y que podrían ser aplicables al caso de nuestro estudio sobre la transducción cinematográfica, son las siguientes:

> Así pues, observamos, en el paso del relato a la representación dramática, un considerable desperdicio de medios textuales, pues, desde este punto de vista, y para medir las cosas en términos aristotélicos ("¿quién puede lo más?, ¿quién puede lo menos?"), diremos simplemente que todo lo que puede el teatro, lo puede también el relato, y no a la inversa. Pero esta inferioridad textual se compensa con una inmensa ganancia extratextual: la que procura lo que Barthes llamaba la *teatralidad* ("el teatro menos el texto") propiamente dicha: espectáculo y representación[721].

Antes de terminar esta sección del análisis parece adecuado referirnos a los primeros intentos para llevar a cabo una producción cinematográfica americana de *Brideshead Revisited*. En invierno de 1947, Waugh viajó a Hollywood para intentar llegar a un acuerdo con la Metro Goldwyn Mayer sobre la adaptación de su novela. Los detalles de

---

[720] GENETTE, G., *Palimpsestos.* 358.

[721] *Ibid.,* 359.

la negociación fueron complicándose por ambas partes. El escritor redactó una memoria sobre la novela con una serie de peticiones irrenunciables, entre las que explica en profundidad el tema, tanto para la elaboración del guion, como para el tratamiento en pantalla de determinados elementos:

> The theme is theological, in no sense abstruse and is based on principles that have for nearly 2000 years been understood by millions of simple people, and are still so understood. The novel deals with what is theologically termed "the operation of grace", that is to say, the unmerited and unilateral act of love by which God continually calls souls to himself[722].

Pero los ejecutivos del estudio tampoco tenían clara la viabilidad del proyecto, debido en gran medida a los códigos morales con los que se regía la industria del cine en aquel momento y que no veían con buenos ojos la historia de adulterio. "This story, in its present form, is unacceptable, under the provisions of this industry's Production Code, in that it is a story of illicit sex and adultery without sufficient compensating moral values"[723].Tras llegar a un punto muerto, la negociación se intentó retomar un par de años después, para lo que se pidió a Graham Green que escribiese el guion. Parece interesante incluir un fragmento de la carta que Greene envía a Waugh en julio de 1950 con motivo de la propuesta. Entre sus preocupaciones ante la imposibilidad de mantener la esencia temática, se encuentra la falta de entendimiento de la naturaleza de la novela por parte del productor, Selznick, que Greene ha percibido y propone como solución la elección de un director francés cristiano, concretamente Jean Delannoy:

> I have in theory agreed to do the script of *Brideshead,* but it is with great trepidation. For one thing I am very anxious that it should not in any way damage our relationship, and as you know a script writer does not have complete control over a film! I would rather it had been any other man almost than Selznick behind this, because he is an extraordinarily stupid and conventionally-minded man. I told Stone that I would not agree to work in California, and I urged him to get a French director for the film, by suggesting the man who made Gide's *Symphonie Pastorale.* This director, whose name I have forgotten, is a believing Protestant and the Protestants

---

[722] BYRNE, P., *Mad World.* 300.

[723] BREEN, J., Unpublished letter to L. B. Mayer, 13 March 1947, Library of the Motion Picture Academy. En DAVIS, R. M., "Anglo-American Impasse: Catholic Novel and Catholic Censor". *Dalhousie Review*. Vol. 72. N. 4. 1993. 467- 481. 476.

> in France have a somewhat similar position as a minority religion to the Catholics in this country. He struck me when I met him as an extremely perceptive man. I don't suppose however that Selznick will pay any attention to this suggestion. The trouble is that in order to get a good script one must work almost daily with a sympathetic director, and I can't think of anyone in England who would have the faintest idea what *Brideshead* is about[724].

La decisión de Evelyn Waugh, finalmente, fue retirar el permiso para adaptar la novela por miedo a que el proyecto cayera en manos inadecuadas y no fue hasta cincuenta y ocho años después cuando finalmente el proyecto vio la luz, con la película que acabamos de analizar.

Volviendo al análisis de los resultados del recuento de elementos constitutivos de los mundos articulatorios ausentes o modificados, se podría concluir, por tanto, que en el proceso de transmodalización del hipotexto literario *Brideshead Revisited* al hipertexto cinematográfico *Brideshead Revisited*, la presencia de las estructuras articulatorias ética, estética y religiosa no ha sido convenientemente trasladada.

Recordando lo planteado en 2.3.6. en cuanto a la necesidad de incorporar los submundos éticos, estéticos y religiosos al conjunto de submundos de actitud de experiencia de los diversos mundos de personaje junto al submundo real efectivo, dado que se describen mediante una enumeración de proposiciones elementales con valor de verdad o falsedad el conjunto de estados, procesos, e ideas, y con valor de existencia o no existencia -valores determinados por las instrucciones que desde el modelo de mundo que regulan la estructura de conjunto referencial- el conjunto de seres que en dicho mundo real efectivo o articulatorio del personaje coexisten; solo podremos definir la estructura de orden general que proyecta y rige dicho mundo, establecer las instrucciones que articulan la coherencia de las relaciones que en él se estatuyen y ordenar la verosimilitud de los mundos y submundos que se disponen respecto a tal mundo articulatorio, si tenemos en cuenta la coadyuvancia de la información aportada por las proposiciones elementales con valor de verdad o falsedad que describen los citados submundos éticos, estéticos y religiosos.

---

[724] GREENE, G., *A Life in Letters*. Edited by Richard Greene. W. W. Norton. New York, 2008.

Y como dichos submundos poseen un carácter significativamente articulatorio, la ausencia de estas actitudes concretas ante las experiencias éticas, estéticas y religiosas impedirán la definición de la estructura de orden general, el establecimiento de las instrucciones que posibilitan la coherencia interna de las relaciones, y el orden del sistema de mundos y submundos dispuestos en torno a dicho mundo del personaje

De este modo, teniendo en cuenta que el conjunto de mundos de personaje sucesores de la película, expresado mediante un código semiótico distinto, no ha conservado, una vez transducido, los submundos articulatorios ético, estético y religioso, procedentes del conjunto de protomundos posibles de la novela, por lo que no es posible definir una estructura de orden general estable, ni establecer las instrucciones que posibilitan la coherencia interna de las relaciones entre las personas ficcionales o el orden del sistema de mundos.

Por lo que concluimos que el mundo sucesor cinematográfico ha derivado en una estructura de conjunto referencial inserta en un modelo de mundo irreconocible por los receptores, ya que no presenta una porción de la realidad sólidamente construida por carecer de referencias suficientes que articulen de manera verosímil las acciones e interacciones de las personas ficcionales en ese modelo de mundo. Mundo que no posee suficientes elementos que rijan las actitudes de experiencia, convirtiéndolo, de este modo, en incoherente, inverosímil y no significativo.

Con estas apreciaciones termina el análisis de la transducción de la novela *Brideshead Revisited* que resulta clarificador tras comprobar que los mundos articulatorios ético, estético y religioso proveen de solidez estructural y dotan de coherencia interna las relaciones y el orden general de los mundos de personaje, haciéndolos verosímiles y significativos para el receptor (lector o espectador) y que la ausencia de los mismos impide que la comunicación artística (literaria o audiovisual) sea eficaz, privando al receptor de los recursos suficientes para acceder a los mundos posibles así constituidos, por convertirlos en incomprensibles, intransitables e irrelevantes por falta de coherencia, verosimilitud y significación.

Termina también la sección dedicada al estudio general de la novela *Brideshead Revisited* a la luz de la teoría de los mundos posibles propuesta por Tomas Albaladejo, mediante el que hemos pretendido demostrar la necesidad de la inclusión de los submundos

articulatorios ético, estético y religioso a la descripción de los mundos de personaje que conforman la estructura de conjunto referencial, en el plano extensional y la estructura de sentido, en el plano intensional y que más tarde, tras la activación del mecanismo transformativo ordenador, pasarán a formar parte, con la realización efectiva lineal de la microestructura, del texto artístico literario; y de qué modo la información aportada por las proposiciones de sentido que describen dichos submundos dota a los mundos posibles constituidos en la novela, y a los que el lector en el proceso de recepción accede mediante canales semióticos, de coherencia, verosimilitud y significación.

En un primer momento, el estudio ha sido llevado a cabo mediante una aproximación al autor y a su obra; a continuación, nos ocupamos del análisis de *Brideshead Revisited* en torno a tres ejes fundamentales relacionados con la semiótica por considerar el texto como macrosigno: el eje semántico, el eje sintáctico y el eje pragmático; para concluir con la relación existente entre los protomundos posibles de la novela y sus transducciones a mundos posibles sucesores televisivo y cinematográfico.

4 CONCLUSIONES

Llegamos ya al final de la tesis y con esta sección conclusiva pretendemos extraer la esencia de nuestra investigación y análisis, con los que hemos intentado contribuir humildemente a la labor del noble estudio del arte literario. Este recorrido investigador nos ha permitido asomarnos a la ingente empresa llevada a cabo durante siglos por grandes mentes que han dedicado su vida y su obra a la observación y escrutinio de una de las manifestaciones artísticas más universales: la literatura. Ya en este momento tan significativo del broche a nuestro trabajo, queremos mostrar nuestra más profunda admiración, respeto y agradecimiento a los autores que nos han prestado su voz. Valgan todos nuestros esfuerzos como homenaje a cada uno de ellos.

4.1 Recapitulación de cuestiones e hipótesis

Tras el desarrollo que ha pretendido dilucidar las cuestiones planteadas en un primer momento en la introducción a este estudio, proponemos un recordatorio que nos sitúe ante la subsiguiente enumeración de las conclusiones de la investigación.

En cuanto a las preguntas que marcaron posteriormente unas hipótesis que darían pie a la especulación y que nos permitieron fijar unos objetivos que estructurasen el trabajo, se planteó, en un primer momento, la cuestión principal. Esta limitaba el área de estudio y nos interpelaba acerca de la manera en que el modelo de mundo y la estructura de orden general en la creación literaria conducen a una recepción verosímil y significativa. Y de ahí se suscitaba la correspondiente cuestión apofática: de qué forma la ausencia de categorías éticas, estéticas y religiosas en un modelo de mundo de una obra de ficción impiden que la recepción sea coherente, verosímil y significativa.

De esta primera pregunta surgían las preguntas consecuentes acerca de la coherencia en el campo conceptual entre las distintas teorías que plantean la descripción y el análisis de los mundos ficcionales; respecto a la suficiencia de la actual propuesta teórica sobre mundos posibles; sobre la existencia de un modelo de análisis que constate la necesidad de las categorías humanísticas en la estructura de orden general que sustenta el mundo posible ficcional; ante la posibilidad de demostrar con un ejercicio práctico que las afirmaciones previas son verdaderas; respecto a la idoneidad de la obra con la que poder abarcar todos los puntos de vista de análisis que se plantean en la propuesta; y sobre el

resultado de una transducción en la que se eliminan estas categorías de la estructura de orden general del mundo representado.

De aquellas cuestiones se derivaron unas hipótesis que fundamentarían el estudio realizado:

La hipótesis principal consideraba la evidencia de que los mundos posibles ficcionales establecidos en las obras literarias poseen en su constitución determinadas claves articulatorias que proveen de la solidez suficiente a la estructura de orden general que articula el modelo de mundo, motivo por el cual estos son reconocibles, coherentes y significativos en el proceso de recepción. Dichas claves articulatorias pueden concretarse en la ética, la estética y la religiosa.

Y de aquella hipótesis principal se derivaron cinco hipótesis secundarias:

La primera hipótesis secundaria abordaba la certidumbre de la sobreabundancia de desarrollos teóricos que deriva en la múltiple significación de algunos de los conceptos clave en el estudio de la literatura tales como ficción, mímesis, verosimilitud e imaginación.

La segunda hipótesis secundaria planteaba la carencia en el desarrollo de las actuales líneas de investigación literarias de un aparato teórico que reflexione sobre la presencia de las claves articulatorias ética, estética y religiosa que ayudan a dotar de firmeza rectora al modelo de mundo plasmado artísticamente, a proporcionar definición a la estructura de orden general, y a matizar las instrucciones para la coherencia interna de las relaciones y del orden del sistema de mundos y submundos.

La tercera hipótesis secundaria proponía que el modelo teórico ofrecido por Albaladejo en su *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* se presenta como el más fecundo para acoger la propuesta de ampliación con las nuevas categorías articulatorias.

La cuarta hipótesis secundaria exponía que las claves articulatorias ética, estética y religiosa son rastreables como actitud de experiencia de las personas ficcionales mediante un modelo de análisis que abarque todos los ejes semióticos: semántico, sintáctico y pragmático.

Y la quinta y última hipótesis secundaria suscitaba la cuestión sobre si la ausencia o la subversión de las categorías articulatorias ética, estética y religiosa dan como resultado un mundo posible inverosímil por ininteligible y no significativo para el receptor.

Cabe indicar también en esta recopilación de los elementos que han servido para estructurar la investigación que de las hipótesis recién rememoradas se extrajeron los objetivos que articularon la presente tesis: el primero, establecer una relación sistemática de los conceptos fundamentales -ficción, mímesis, verosimilitud e imaginación- que coadyuven en la tarea de teorizar sobre el hecho literario; el segundo, proponer una aproximación a un modelo de teoría de los mundos posibles que contemple la inclusión de las claves articulatorias ética, estética y religiosa, en relación con los conceptos tradicionales de mímesis y verosimilitud; el tercero, plantear un modelo de análisis literario en torno a los planos semántico, sintáctico y pragmático, que verifique la presencia en la obra ficcional de las categorías ética, estética y religiosa; el cuarto, estudiar la novela *Brideshead Revisited* según el modelo de análisis propuesto para constatar que las claves articulatorias ética, estética y religiosa colaboran en la sustentación del modelo de mundo en el que se inserta la estructura de conjunto referencial; y el quinto y último, analizar de qué modo la ausencia o la disposición deficiente de las categorías ética, estética y religiosa en una obra de ficción la pueden convertir en difícilmente inteligible, verosímil y coherente.

Comprobaremos, en el siguiente epígrafe, de qué modo las hipótesis propuestas al inicio de la investigación, devienen, una vez finalizada esta, en conclusiones congruentes que las sustentan y demuestran el correcto desarrollo del estudio. Verificaremos mediante este método, a modo de balance final, si el trabajo realizado redunda en aportaciones significativas que contribuyen al estudio y análisis de la obra artística literaria.

4.2 Conclusiones finales

Con todo lo dicho hasta aquí, corroboramos que los objetivos derivados de las hipótesis principal y secundarias han servido para establecer de forma adecuada los ejes principales de la investigación: desde el desarrollo teórico que pretende proporcionar, por un lado, cierta armonía entre lo general abstracto y lo particular concreto que la tesis propone en sus dos partes, y plantea, por otro lado, la inclusión de las nuevas categorías articulatorias

en el seno de la teoría de los mundos posibles de Tomás Albaladejo; hasta llegar a la fase de análisis de la obra literaria *Brideshead Revisited* y del posterior análisis contrastivo de esta con las obras televisiva y cinematográfica.

En cuanto a las conclusiones, serán expuestas en relación respectiva con las hipótesis de partida, incluyendo un total de seis, y que tratan tanto de la conveniencia del marco teórico en el que se insertan las nuevas categorías estructurales, como de los datos positivos arrojados por el análisis de la novela *Brideshead Revisited* y de su posterior comparación con las transducciones televisiva y cinematográfica.

De las seis hipótesis, una principal y cinco secundarias, planteadas en la introducción de este estudio y recopiladas en el epígrafe precedente, hemos llegado, tras la investigación y análisis desarrollados en esa tesis, a extraer las seis conclusiones correspondientes:

La conclusión primera a la que llegamos, relacionada con la hipótesis principal, es que, en la creación de las obras literarias, observada desde el prisma de la teoría de los mundos posibles, encontramos en una de sus primeras fases, en la constitución de la denominada estructura de orden general, determinadas claves que la articulan y que la proveen de la solidez suficiente para regir el modelo de mundo.

Desde dicha estructura de orden general se conforma la estructura de conjunto referencial, en el plano de la extensión que, una vez intensionalizada, deviene la macroestructura previa a la realización verbal en la microestructura. Por tanto, las claves articulatorias que aportan solidez al modelo de mundo en el primer estadio creativo, lo hacen también al texto literario en el resultado final artístico. Esto motiva que los mundos posibles que se constituyen desde dicho modelo de mundo sean reconocibles, coherentes y significativos en el proceso de recepción.

Esto sucede porque la construcción de mundos posibles en los que se incluyen seres, estados, procesos y acciones ficcionales, a los que el receptor accede mediante canales semióticos, emula a los seres, estados, procesos y acciones que existen en el mundo real objetivo, no siempre como copias exactas, pero sí mostrando patrones que definen dichos elementos y las relaciones de interactuación de los particulares posibles entre sí y con el mundo en el que habitan.

Dichos patrones han de ser comprensibles y coherentes y así, venir determinados por categorías que articulen dichas relaciones de interacción en el mundo real efectivo, como

son la ética, la estética y la religión. Categorías que ordenan al hombre en su interacción con otros hombres y con el mundo en el que habita hacia su preferencia por la verdad, su inclinación al bien, su adhesión a lo bello, o su anhelo de infinito. Así un mundo posible comprensible, reconocible y coherente, será verosímil y significativo para el lector.

Las claves articulatorias presentes en la obra literaria a las que hacemos referencia, responden a las categorías que regulan los patrones presentes en el mundo real. En el modelo de mundo que para los personajes se considera real efectivo, han de aparecer, de este modo, estructuras que articulen las relaciones de los personajes entre sí, con el mundo que habitan y con la trascendencia y así, dichas claves articulatorias se concretan en la ética, la estética y la religiosa.

Estimamos que la medida en la que las obras literarias posean en su estructura de orden general dichos elementos, articuladores de la situación de los personajes en el mundo y ante el mundo, determina la poeticidad de dichas obras, en cuanto que el receptor se reconoce en ellas de manera más verdadera, las percibe como desveladoras de una mayor belleza y experimenta así una comprensión del mundo, esencialmente, más humana.

La segunda conclusión se deriva de la primera y corresponde a la primera hipótesis secundaria. Hemos llegado a ella tras una aproximación a las teorías literarias contemporáneas y a los desarrollos conceptuales de los elementos de estudio fundamentales -ficción, ficcionalidad, mímesis, verosimilitud e imaginación- en la primera parte de la investigación, que resuelve que el despliegue teórico ha derivado, en ocasiones, en la múltiple significación de dichos conceptos clave en el estudio de la literatura. La aproximación realizada en la primera parte de la tesis, no solo ha supuesto un intento de sistematización y delimitación en el alcance de tales conceptos para su uso coherente en nuestra investigación, sino que ha permitido armonizar el resultado final del trabajo, polarizado en la segunda parte de la tesis por el carácter aséptico y experimental del análisis de las obras.

El recorrido por las diferentes corrientes de la teoría literaria del último siglo nos suscita un inmenso asombro ante la grandeza de los estudios llevados a cabo por pensadores que han dedicado su trayectoria vital al escrutinio metalingüístico. Nunca, en tan breve periodo de tiempo, se ha escrito tanto sobre la lengua y su objeto artístico: la literatura. Desde los filósofos analíticos a los últimos trabajos de la retórica formal, la aportación de los estudios literarios en las últimas décadas es inconmensurable y esto es motivo de

regocijo, pues tales propuestas no solo contribuyen al desarrollo del pensamiento de la humanidad en términos generales, sino, en concreto, al avance de una de las materias más representativas de lo genuinamente humano.

La literatura, desde el albor de los tiempos, ha servido al hombre para plasmar los grandes problemas que ante él se han presentado y que son universales en el devenir de la historia y en cualquier latitud en las que este se encuentre. Y es la literatura también el espejo en el que el hombre se ha mirado para reconocerse y así poder purificarse mediante el temor y la compasión. Y como además el medio de transmisión y de comprensión de tan nobles intenciones es la lengua, facultad exclusivamente humana, en su versión más estilizada con la finalidad exclusiva de crear belleza, nos encontramos ante uno de los logros artísticos más absolutos.

De este modo, lo que concierne al hombre expresado de forma bella es la esencia de la poeticidad presente en el texto literario. Es el concepto enlazado al verbo que lo nombra de manera exacta y armónica y que juntamente manifiestan lo imaginado, lo vivido, lo deseado, lo temido, lo perdido o lo amado. Por tanto, la primera parte de la tesis, dedicada a la ciencia que estudia la poeticidad en el texto literario, pretende servir como sustrato estético a este trabajo de investigación, equilibrar la balanza de lo marcadamente formal de la segunda parte de la tesis y dotarla así de mesura, de proporción y, ante todo, de sentido.

La tercera conclusión, que enlaza directamente con la segunda hipótesis secundaria, nos lleva a afirmar que en los desarrollos de las diferentes líneas de investigación literarias se ha omitido la presencia de un estatuto teórico que reflexione sobre la necesidad de las claves articulatorias ética, estética y religiosa que dotan de solidez rectora al modelo de mundo plasmado artísticamente, ayudan a definir la estructura de orden general y a matizar las instrucciones para la coherencia interna de las relaciones y del orden del sistema de mundos y submundos.

En relación con la segunda conclusión, referida al inmenso crecimiento del pensamiento teórico literario del último siglo y concretamente al recorrido sincrónico y diacrónico por el que esta tesis ha transitado, se puede señalar que el objeto material de todas estas corrientes de pensamiento concreta el proceso literario de las composiciones artísticas creadas a través del lenguaje.

Sin embargo, el objeto formal de estudio de dichas teorías literarias se percibe poliédrico y multifacético en cuanto que no solo reflexionan acerca de los mecanismos que posibilitan las creaciones poéticas, los medios con los que se cuenta para ello o el código especifico que constituye tales creaciones; sino que también reparan en la fábula que representan estos constructos lingüísticos, en lo que los motiva psicológica o antropológicamente, y en cómo se reciben y perciben en los diversos sistemas de vigencias.

Con todo, se observa una menor dedicación al escrutinio de determinados elementos que parecen necesarios para dotar de verosimilitud al texto literario. Elementos que en la realidad efectiva aparecen como indispensables en la interacción del hombre con sus semejantes, con el entorno visible en el que estas relaciones se desarrollan y con el entorno invisible y trascendente hacia el cual el espíritu humano siente una especial adhesión.

Dichos elementos aparecen definidos y concretados en términos éticos, estéticos y teológicos respectivamente, y su presencia parece imprescindible en el orden de las relaciones humanas dadas en la realidad efectiva. De este modo y bajo criterios miméticos, se considera inmediata la presencia de un orden de relaciones, concretado en términos éticos, estéticos y religiosos, también en la realidad ficcional para dotar así de congruencia las interacciones de los particulares posibles. Nos ha parecido conveniente, por tanto, intentar suplir la ausencia de la sistematización en el estudio de dicha ordenación de los elementos éticos, estéticos y religiosos que proporcionan coherencia, significatividad y verosimilitud a la obra literaria en relación con las diversas fases de creación y recepción textual.

A tales elementos ordenadores de las interacciones de los particulares posibles hemos venido en llamarlos claves articulatorias, debido al contexto terminológico de la corriente de pensamiento literario en el que hemos insertado su elucidación. El estudio de la presencia de estas claves articulatorias enriquecerá tanto el conocimiento global que de la obra se pueda obtener mediante su análisis, como la comprensión profunda de los procesos de creación y recepción.

La cuarta conclusión, engarzada con la tercera, y en trabazón directa con la tercera hipótesis secundaria, solventa la elección del modelo teórico idóneo sobre el que sustentar

el aparato teórico que incluya la reflexión sobre las claves articulatorias enunciadas en la conclusión previa. Se considera como el más conveniente el ofrecido por Albaladejo en su *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa* por presentarse como sumamente riguroso y fecundo para acoger dicha ampliación con las nuevas categorías articulatorias, debido a su gran alcance conceptual y a su modelo de análisis paradigmático.

Por ello hemos propuesto una ampliación en la teoría de los mundos posibles planteada por Albaladejo, dada la idoneidad y la flexibilidad de su estructuración semiótica. En la aproximación realizada en esta tesis a la teoría de los mundos posibles de Albaladejo, observamos que, según dicho autor, una obra literaria posee tantos mundos posibles como personajes aparezcan en ella. A partir de este primer estadio de clasificación, se propone que los distintos mundos de personaje están definidos por los diversos seres, acciones, estados, procesos e ideas que en ellos están presentes y dichos mundos serán descritos de acuerdo con las diversas actitudes de experiencia vividas por el personaje en este mundo posible respecto a tales seres, acciones, estados, proceso o ideas que lo definen.

Así, un mundo posible de personaje se fragmentará en dos tipos de submundos: en primer lugar el factual, que el personaje experimenta como su mundo real efectivo, es decir, un submundo que articula su realidad ficcional; y en segundo lugar los mentales, que el personaje percibe como actitudes de experiencia vividas, es decir, submundos que responden a los temores, sueños, deseos, imaginaciones o creencias de dicho personaje.

Precisamente en este segundo estadio de la clasificación de mundos, en la fragmentación de los mundos de personaje, es donde vemos adecuado insertar la valoración de los elementos que ordenan las interacciones de los personajes con sus semejantes, con el mundo que habitan y con la trascendencia. Y lo hemos hecho concretamente aumentando las actitudes de experiencia que definen los submundos de cada uno de los mundos de personaje que constituyen a su vez, tanto la estructura de conjunto referencial, como la estructura de sentido, plasmada finalmente en el texto.

A las actitudes de experiencia temida, soñada, deseada, imaginada o creída, hemos sumado las actitudes de experiencia ética, estética y religiosa, que no solo describen el mundo mental de cada personaje, sino que, a su vez, imbricadas con el submundo real efectivo, articulan las relaciones de interacción con los otros personajes y con el mundo

global real efectivo en el que habitan, construido según las instrucciones otorgadas por la estructura de orden general y el consiguiente modelo de mundo.

Para justificar su implementación en el discurrir teórico de los mundos posibles planteado por el profesor Albaladejo, hemos comprobado que las claves articulatorias ética, estética y religiosa parecen encajar a la perfección con sus postulados y, así, desde la dimensión semántico extensional, extratextual, del referente; hasta la representación lingüística del mundo, tras la intensionalización de la extensión, tanto en la macroestructura de base como en la de transformación, hasta llegar a la microestructura; dichas claves pueden ser identificadas como elementos presentes en la fábula y en el sujeto, por lo que se convierten en material literario.

La quinta conclusión, relacionada con la cuarta hipótesis secundaria, se refiere a que el modelo de análisis propuesto permite rastrear las claves articulatorias ética, estética y religiosa en la obra de arte ficcional, ya que estas pertenecen al material literario. El análisis dispone de tres ejes de estudio relacionados con el carácter semiótico del texto literario, considerado macrosigno: el semántico, el sintáctico y el pragmático.

En el primer nivel, dado que dichas claves articulatorias se han considerado actitudes de experiencia de las personas ficcionales, aparecerán descritas mediante proposiciones de valor lógico de verdad o falsedad que predican sobre estados, procesos y acciones en los respectivos submundos ético, estético y religioso del mundo de personaje correspondiente en el plano semántico.

En el plano sintáctico, las claves articulatorias no solo siguen estando presentes en la estructura macrosintáctica de transformación, tras la especial elaboración artística por parte del autor, Evelyn Waugh, que activa el mecanismo transformativo ordenador en función de las variables temporal y del punto de vista del narrador, Charles Ryder; sino que también son perceptibles en la microestructura que plasma mediante el código verbal en la operación de *elocutio*, lo estatuido en el ámbito extensional e intensional y que se relaciona con las operaciones de *inventio* y *dispositio* de la novela *Brideshead Revisited*.

En el plano pragmático, en lo tocante a las relaciones del autor con la obra, de esta con el lector, y del contexto en el que se dan todas estas relaciones, se establece que las categorías ética, estética y religiosa no solo determinan la motivación de Evelyn Waugh en la elección de los motivos temáticos de la estructura de conjunto referencial, sino en

la preferencia por unos particulares posibles -personajes, tiempo y espacio ficcional- que vehiculen de la forma más apropiada posible la intencionalidad de la novela. Todo ello bajo el foco de la recepción y de la crítica.

Las estructuras articulatorias también son relevantes en el modo de representación de las personas ficcionales, pues la mayor parte de ellas aparecen caracterizadas de forma significativa en orden a sus relaciones con sus composibles ficcionales, seres y mundo, así como con la acción de la gracia divina en su evolución vital. La importante presencia de dichas estructuras articulatorias ética, estética y religiosa, se impone, asimismo, en la representación estilística mediante la utilización de metáforas recurrentes y rastreadas convenientemente a partir de los postulados sobre el motor metafórico, propuesto también por del profesor Albaladejo. El estudio de estos rasgos retóricos en el análisis pragmático encuentra su razón tanto en la participación de autor y lector en el proceso bidireccional de *poiesis* e interpretación simbólica, como en el componente contextual en el que dichos elementos son interpretados.

Concluimos así que, gracias al análisis semiótico, se constata la presencia en la obra de arte literaria de los patrones de interacción éticos, estéticos y religiosos, asimilados desde la realidad efectiva gracias a procesos miméticos, y que estos la articulan y la dotan de poeticidad. Se posibilita, de este modo, que en la recepción de la obra el lector se refleje en ella con coherencia y verdad, la interprete como expresión de belleza significativa y la adhiera a su conocimiento del mundo.

Y por último, la sexta conclusión, en conexión con la quinta y última hipótesis secundaria, determina que la privación o la subversión de las categorías articulatorias ética, estética y religiosa dan como resultado un mundo posible inverosímil por ininteligible y no significativo para el espectador, un antimundo *polémico* que deteriora y niega el mundo original canónico.

A esta conclusión se llega tras la aplicación del análisis contrastivo de los mundos globales articulatorios ético, estético y religioso de la novela *Brideshead Revisited* con los de las transducciones en la serie y en la película homónimas. De este modo, una vez enunciada la constitución de dichos mundos globales articulatorios, llevada a cabo en la fase de análisis del eje semántico, se compara la presencia o ausencia de las proposiciones de valor lógico que describen los mundos sucesores televisivo y cinematográfico.

Así se determina que en el primer caso, la serie mantiene las instrucciones de la estructura de orden general del protomundo literario gracias a la fidelidad en su transmodalización tanto en el plano extensional como en el intensional, y en este, tanto en la macroestructura como en la microestructura. Consideramos que no solo ha influido en este resultado la intención de lealtad a la estructura de orden general de la novela por parte de los creadores de la serie; sino también, la adecuación del tiempo del discurso al tiempo de proyección; así como el factor fundamental de incluir el elemento microestructural de los monólogos del narrador mediante el procedimiento de la voz superpuesta en la serie.

Por el contrario, en la transducción al mundo sucesor cinematográfico, y debido no solo a factores de condensación temporal, el resultado que arroja el análisis demuestra fehacientemente que tanto la ausencia como la modificación de una cantidad importante de proposiciones de sentido lógico presentes en la descripción del protomundo posible de la novela *Brideshead Revisited*, deriva en un mundo posible sucesor que pervierte la esencia de la obra literaria, confunde la intencionalidad del autor y desvirtúa la recepción de la película por mostrar un mundo cuya estructura articulatoria es irreconocible y así incomprensible, aun manteniendo los elementos básicos del mundo real efectivo ficcional del original.

Por todo esto, el espectador se encuentra ante una obra incoherente, inverosímil, insignificante y fútil y es que, como hemos expuesto en la aproximación a las teorías de la transducción, propuestas entre otros por Doležel, el tipo de transducción al que responde la obra cinematográfica se puede considerar del tipo *desplazamiento,* pues constituye una versión diferente en la esencia del protomundo tanto en el nuevo diseño de la estructura como en la invención de la historia. Se crea así un antimundo *polémico* con un resultado que mina o niega el protomundo canónico.

Los resultados de la investigación, destilados en este capítulo, han arrojado la luz esperada en la comprobación de los presupuestos iniciales, y así, confirmamos que la estructura de la tesis ha sido coherente en la obtención de los objetivos marcados en la fase previa y que las conclusiones finales son consecuentes con las hipótesis de partida.

Todas las conclusiones apuntan a que en el desarrollo del pensamiento literario tiene cabida una pequeña parcela dedicada al estudio de los patrones que estructuran las interacciones de los personajes con sus semejantes, con el mundo que habitan y con el anhelo de trascendencia, pues estos patrones se dan de manera efectiva en la realidad

objetiva y proporcionan, por ello, un mayor valor de coherencia y de verosimilitud, un mayor nivel de compromiso artístico en el proceso de recreación, y un mayor grado de adhesión con lo significativamente poético, y así, con lo propiamente humano.

4.3 Prospectiva

El estudio de la literatura no es ilimitado, pero la multiplicidad de elementos que posibilitan el hecho literario hace de este campo de investigación humanística uno de los más fecundos. Hemos comprobado en el transcurso de la realización de esta tesis que la combinatoria de dichos elementos es inconmensurable, y así lo demuestra la enorme cantidad de tratadística al respecto. Pero si acudimos a la fuente de inspiración de dichos estudios, es decir, a las mismas producciones artísticas literarias sobre las que especulan dichas teorías, comprobamos que los ángulos de prospección se multiplican de manera exponencial.

Animados por esta invitación tan prometedora a la exploración de caminos de estudio aún inéditos, proponemos varias actuaciones investigadoras que continúan la línea abierta por esta que nos ocupa:

En primer lugar, parece pertinente proponer la aplicación del nuevo método de análisis al estudio de diversas obras ficcionales, no necesariamente literarias, sino realizadas mediante diversos códigos semióticos. De esta forma, se podrían analizar entre otros factores: sus estructuras de orden global o la textura de sus mundos posibles, en el ámbito semántico; la trazabilidad temporal y el foco o punto de vista narrativo, en el ámbito sintáctico; así como la intencionalidad en los principales aspectos referenciales y representativos, en el ámbito pragmático, para disponer así de un sustrato riguroso y adecuado orientado al estudio de la narratividad de tales obras.

Siguiendo en esta línea, semejante análisis también podría ayudar en la elucidación de si el éxito en la recepción de tales obras ficcionales depende en mayor o menor medida de la presencia o ausencia de las categorías articulatorias ética, estética y religiosa en la creación de mundos posibles cinematográficos, televisivos, videolúdicos o transmedia.

Asimismo existe la posibilidad, por considerarla fructífera, de la utilización del análisis contrastivo en el contexto de la transducción de un protomundo posible a sus mundos sucesores posibles, dada la gran cantidad de producciones derivadas de mundos posibles

originales que son ofrecidas por los creadores. Este desarrollo parece apropiado para su aplicación en dos ámbitos bien distintos:

Por un lado, en el ámbito de la actividad docente, por el cual, los alumnos de Literatura Aplicada a las Artes Visuales, entre otros, pueden comprender desde múltiples ángulos el proceso de creación desde el proyecto inicial, hasta su realización textual lineal; la importancia de la caracterización del personaje según unos rasgos acordes a la significación de sus acciones; y la necesidad de la constitución de una estructura de orden general poseedora de las claves articulatorias ética, estética y religiosa que rija el modelo de mundo en el que se desenvuelven e interaccionan dichos personajes. De este modo, podrán entender de qué manera el establecimiento de las categorías articulatorias sucesoras en una obra transducida posibilita el funcionamiento de dicho mundo ficcional y de sus particulares posibles.

Por otro lado, en el ámbito de la creación de mundos ficcionales sucesores, la aplicación del análisis contrastivo en torno a las estructuras articulatorias ética, estética y religiosa puede determinar que la constitución de la obra derivada alcance la accesibilidad, la coherencia y la verosimilitud necesarias para que la recepción sea significativa para el lector, el espectador o el jugador.

Dentro del carácter propio de la Universidad Francisco de Vitoria, y de acuerdo con su misión, puede presentarse la necesidad de desarrollar un aparato teórico que ponga en diálogo transdisciplinar lo aquí estudiado desde el ámbito filológico con la filosofía y la teología. Tal desarrollo teórico tendría cabida en el contexto multidisciplinar que contempla la razón abierta, ya que las cuestiones planteadas en este estudio no agotan sus respuestas en una sola ciencia particular, sino que hunden sus raíces en la metafísica, la epistemología, la ética, la estética y la teología.

Entendemos que esta línea prospectiva con miras a la razón abierta se inserta en la profundización y el desarrollo de la primera parte de la tesis, de marcado carácter teórico, con la intención de armonizar lo particular concreto de la segunda parte de la investigación, centrada en el análisis.

Si bien la fase de aplicación del análisis permite visualizar el funcionamiento de los mecanismos *poiéticos,* cuando dicha fase adquiere sentido pleno, es en el dialogo con categorías más amplias, como las relacionadas con el pensamiento literario en sus

vertientes estética, hermenéutica, retorica, lógica, semiótica, antropológica o representativa, desarrolladas en el marco teórico y retroalimentadas por el contexto multidisciplinar que pueden aportar la filosofía y la teología.

En otro orden de cosas, sería harto interesante ahondar en la justificación de la presencia en el mundo real efectivo actual de las estructuras articulatorias que hemos tenido en consideración en el presente estudio, o si la postmodernidad en la que se desenvuelve nuestra realidad vital ha desarrollado hasta tal punto un nuevo paradigma, que las categorías que han estructurado hasta el momento buena parte de las interacciones de los hombres entre sí y de estos con el mundo que los rodea, se han diluido dando paso a nuevos patrones articulatorios. Si este fuese el caso, sería cuestionable presentar un nuevo modelo que incluyese las nuevas variables.

Hemos percibido, durante la investigación de la presente tesis, la falta de estudios sobre el autor Evelyn Waugh en nuestro país, salvo los ya citados de Villar Flor, Gonzalo Barriga y Cristina Zimbroianu. Por tanto, proponemos, como otra línea muy interesante, la posibilidad de trabajar en proyectos conjuntos con estos investigadores, o bien desarrollar nuevos caminos de exploración en torno al estudio de la "era Hooper" como uno de los motivos temáticos de mayor relevancia de la novela analizada que, por motivos de enfoque del objeto de estudio, no han sido desarrollados de acuerdo a su fecunda potencialidad.

Por último, y en relación con las expectativas de mi carrera investigadora, se prevén múltiples líneas tangenciales a la iniciada con esta tesis: en el ámbito teórico y de la docencia, las relativas a la exploración ontológica, antropológica, ética y teológica en la literatura y en su docencia, enmarcada en las actuaciones del Instituto Razón Abierta. En el ámbito semántico y de aplicación, las líneas enlazadas al análisis de nociones centrales en la constitución de los mundos posibles, como el amor, la verdad o la libertad. En el campo de la pragmática, las relacionadas con la importancia de los sistemas de vigencias en la recepción de obras literarias y su adscripción a diferentes categorías ficcionales en relación con dichos sistemas. Todo ello sin olvidar la posible publicación de artículos extraídos de la presente tesis.

Hasta aquí las prospectivas que se abren tras la realización del presente trabajo en el ámbito investigador y que prometen numerosas y muy fructíferas derivadas.

Con este epígrafe concluye el recorrido de esta investigación que ha pretendido profundizar en el cautivante estudio de la proyección de mundos, constituidos mediante la combinación de veintisiete caracteres, y que, gracias a la imaginación de unas mentes preclaras, nos permiten acceder y vivir en ellos sin movernos de la silla. Como apunté en la memoria del Trabajo Final del Máster en Humanidades, realizado en esta misma casa en 2016:

> Al acceder a un mundo posible, a través de la puerta de entrada que es el texto, al convivir durante un tiempo con los personajes, compartiendo espacios y tiempos históricos más o menos remotos, nos transformamos, y cuando regresamos de nuestro viaje, ya no somos los mismos. Es un viaje al que todos estamos invitados: veranear en Brideshead es una experiencia irrepetible, estudiar en Oxford, pasear por Venecia en góndola, cruzar el Atlántico durante una tempestad, y arrodillarse a orar en la capilla reabierta durante la guerra es muy sencillo, gracias a la magia de la fantasía y al poder de la imaginación.

5 BIBLIOGRAFÍA

5.1 Bibliografía primaria

5.1.1 Obras de Evelyn Waugh

WAUGH, E., *Rossetti: His Life and Works.* Duckworth. London, 1928.

---*Remote People*. Duckworth. London, 1931.

---"An Angelic Doctor. The Work of Mr. P.G. Wodehouse" *Tablet,* 17 June 1939.

---*Scott-King's Modern Europe.* Chapman & Hall. London, 1947.

---*Edmund Campion: Jesuit and Martyr.* Penguin Books. Harmondsworth, 1953.

---*Love Among the Ruins: A Romance of the Near Future.* Chapman & Hall. London, 1953.

--- "Come Inside". *Catholic Education Resource Centre.* Evelyn Waugh. "Come Inside", excerpted from *The Road to Damascus*. (New York: Image Books, 1955).

---*The Life of the Right Reverend Ronald Knox.* Chapman & Hall. Bungay, Suffolk, 1959.

---*A Tourist in Africa.* Chapman & Hall. London, 1960.

---*Unconditional Surrender.* Chapman & Hall. London, 1961.

---*Officers and Gentlemen.* Penguin Books. London, 1967.

---*The Ordeal of Gilbert Pinfold and Other Stories.* Chapman & Hall. London, 1973.

---*Men at Arms.* Penguin Books. Harmondsworth, 1979.

---*The Letters of Evelyn Waugh*, ed. Mark Amory. Weidenfeld & Nicolson. London, 1980.

---*A Little Learning. The First Volume of an Autobiography.* Penguin Books. London, 1984.

---*Labels: A Mediterranean Journal.* Penguin Books. London, 1985.

---*Helena.* Penguin Books. London, 1990.

---*The Sword of Honour Trilogy.* Everyman's Library. London, 1994.

---*A Handful of Dust.* Penguin Books. London, 1997.

---*Vile Bodies*. Penguin Books. London, 2000.

---*Black Mischief*. Penguin Books. London, 2000.

---*Waugh in Abyssinia*. Penguin Books. Harmondsworth, 2000.

---*Scoop. A Novel About Journalists*. Penguin Books. London, 2000.

---*Put Out More Flags*. Penguin Books. London, 2000.

---*The Loved One. An Anglo-American Tragedy*. Penguin Books. London, 2000.

---*Decline and Fall*. Penguin Books, London, 2003.

---*The Diaries of Evelyn Waugh*. Phoenix non-fiction diaries. London, 2009.

---*Robbery Under Law: The Mexican Object-lesson*. Penguin Books. London, 2011.

---*Brideshead Revisited*. Penguin Classics. London, 2016.

---*Hombres en armas*. Traducción C. Villar Flor. Cátedra. Madrid, 2003.

---*Neutralia. La Europa moderna de Scott-King*. Traducción C. Villar Flor. Menoscuatro. Palencia, 2009.

---*Oficiales y caballeros*. Traducción C. Villar Flor. Cátedra. Madrid, 2010.

---*Retorno a Brideshead*. Traducción Caroline Philipps. Tusquets. Barcelona, 2010.

---*Rendición incondicional*. Traducción C. Villar Flor. Cátedra. Madrid, 2011.

---*Izad más banderas*. Trad. Carlos Villar Flor. RBA. Barcelona, 2012.

---Y HEENAN, J.C, *A Bitter Trial*. Ignatius Press. San Francisco, 2011.

5.1.2 Fuentes antiguas

ALANO DE LILLE, *Anticlaudianus: Texte critique avec une introduction et de tables*. R. Bossuat. Vrin. Paris, 1955.

ARISTÓTELES, *Poética*, edición trilingüe por V. García Yebra. Gredos. Madrid, 1974.

---*Acerca del alma*. Traducción T. Calvo. Gredos, Madrid 2003.

Biblia de Jerusalén. Desclée de Brouwer. Bilbao, 2009.

CICERÓN, M. T., *Sobre el orador*. Traducción J. J. Iso. Gredos. Madrid, 2002.

HORACIO, *Epistola ad Pisones.* En ARISTÓTELES Y HORACIO, *Artes Poéticas.* Edición bilingüe de Aníbal González. Visor Libros. Madrid, 2003.

JENOFONTE, *Commentarii III*. en HUBERT, K., Teubner. Stuttgart, 1985.

JUAN DE SALISBURY, *Metalogicon*, Paul Dry Books. Philadelphia, 2010. III, 8.

LONGINO, *De lo sublime*. Traducción E. Gil Bera. Acantilado. Madrid, 2014.

PLATÓN, *República*. Traducción M. Fernández- Galiano y J. M. Pabón. Alianza. Madrid, 2005.

PLUTARCO, *De sollertia Animalium*, en HUBERT, K., *Plutarchi Moralia VI/1*. Bibliotheca Teubneriana. Leipzig, 1959.

QUINTILIANO, *Institutio Oratoria,* texte établi et traduit par J. Cousin. Les Belles Lettres. Paris, 1975.

SAN AGUSTÍN, *Confesiones.* Traducción Á. Custodio Vega. Gredos. Madrid, 2012.

SANCTI THOMAE AQUINATIS, *Opera Omnia iussu impensaque Leonis XIII. P. M. edita* II: *Commentaria in octo libros Physicorum Aristotelis* (Ex Typographia Polyglotta S. C. de Propaganda Fide, Romae, 1884). https://archive.org/stream/operaomniaiussui02thom#page/vi/mode/2up (Consulta7-abril-2020).

TERTULIANO, *The Shows or De spectaculis*. Edited by Alexander Roberts (1885). Reedited by Kessinger Publishing. Whitefish, 2010.

5.1.3 Fuentes modernas

ALBALADEJO, T., "Aspectos del análisis formal de textos". *Revista española de Lingüística, 11, 1.* 1981. 91-116.

---"Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual". *Lingua e Stile, 18, 1.* 1983. 3-46.

---"La crítica lingüística". P. Aullón de Haro (coord.). *Introducción a la crítica literaria actual*. 1983. 141-207.

---"Estructura de sentido, representación textual semántico-intensional y tópico textual". *Anales de la Universidad de Murcia. Letras, 43,1-2.* 1984. 265-284.

---"La organización de mundos en el texto narrativo. Análisis de un cuento de *El Conde Lucanor*", en *Revista de Literatura*, XLVIII, 95. 1986. 5-18.

---*Retórica*, Síntesis. Madrid, 1989.

---"Semántica extensional e intensionalización literaria: el texto narrativo". *Epos*, VI. 1990. 303-314.

---"Estructuras retóricas y estructuras semióticas. (Retórica y hecho literario). *Investigaciones Semióticas III*. Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, t. I. 1990. 89-96.

---*Semántica de la narración: la ficción realista*. Taurus. Madrid, 1991.

---*Teoría de los mundos posibles. Macroestructura narrativa.* Universidad de Alicante. Alicante, 1998.

---"Los géneros retóricos: clases de discurso y constituyentes textuales", en I. Paraíso (coord.). *Téchne Rhetoriké. Reflexiones actuales sobre la tradición retórica*. Universidad de Vlladolid. Valladolid, 1999. 55-64.

---"Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo". *Acta Poética* 29/2. 2008. 245-275.

---"Poética de la traducción en el *Quijote*", en M. Á. Garrido Gallardo y L. Alburquerque García (coords.), *Actas del Congreso Internacional "El «Quijote» y el pensamiento teórico-literario.* 2008. 67-82.

---"Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo: textos literarios y forales de Castilla y de Portugal", en R. Alemany Ferrer y F. Chico Rico (eds.). *Literatures Ibèriques Medievals Comparades. Literaturas Ibéricas Medievales Comparadas*. 2012. 11-38.

---"El motor metafórico y la fundamentación retórico-cultural de su activación*". Castilla. Estudios de Literatura,* 10. 2019. 559-583.

https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.559-583 (Consulta 7-abril-2020).

---Y GARCÍA BERRIO, A., "La lingüística del texto", en Abad y García Berrio, *Introducción a la lingüística.* Alhambra. Madrid, 1982. 217-260.

---Y CHICO RICO, F., "La teoría de la crítica lingüística y formal". P. Aullón de Haro (edit.). *Teoría de la crítica literaria*. Trotta. Madrid, 1994. 175-293.

---Y CHICO RICO, F., "El lenguaje y la teoría lingüístico-textual y pragmática". M. H. Fernández Prat (edit.). *Ciencias del lenguaje y de las lenguas naturales* (*Teoría/ Crítica 3)*. 1996. 335-351.

AUERBACH, E., *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental.* Traducción de I. Villanueva y E. Ímaz. Fondo de cultura económica. México, 1996.

CHICO RICO, F., *Pragmática y construcción literaria.* Secretariado de publicaciones. Universidad de Alicante. Alicante, 1988.

DOLEŽEL, L., *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds.* Johns Hopkins University Press. Baltimore, 1998.

---*Heterocósmica. Ficción y mundos posibles.* Traducción F. Rodríguez. Arco Libros. Madrid, 1998.

---*Historia breve de la poética*. Traducción de L. Alburquerque. Cátedra. Madrid, 1997.

---"Mímesis y mundos posibles". Traducción de A. Garrido, en GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Teorías de la ficción literaria*. Arco Libros. Madrid, 1997. 69-95.

---"Verdad y autenticidad en la narrativa". Traducción de A. Garrido, en GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Teorías de la ficción literaria*. Arco Libros. Madrid, 1997. 95-123.

GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso.* Planeta. Barcelona, 1973.

---"Crítica formal y función crítica". *LEXIS, Vol. I,* Núm. 2, 1977. 187-209.

--- *La formación de la teoría literaria moderna I. La tópica horaciana.* Cupsa. Madrid, 1978.

--- "Lingüística, literaridad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)" en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada,* II. 1979. 125-170.

---*La constitución imaginaria en "Cántico" de Jorge Guillén*. Trames. Limoges, 1985.

---*Teoría de la Literatura. Construcción del significado poético*. Cátedra. Madrid, 1989.

---Y ALBALADEJO, T., "Estructura composicional. Macroestructuras". *E.L.U.A., 1*. 1983. 127-180.

GARCÍA-NOBLEJAS, J. J., *Comunicación y mundos posibles*. EUNSA. Universidad de Navarra. Pamplona, 1996.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Iberoamericana Vervuert. Madrid, 2011.

GENETTE, G., "Discurso del relato. Ensayo de método", en G. GENETTE, *Figuras III*. Traducción de C. Manzano. Lumen. Barcelona, 1989.

---*Palimpsestos. La literatura en segundo Grado.* Traducción C. Fernández Prieto. Taurus. Madrid, 1989.

---*Fiction et diction*. Seuil. Paris, 1991.

---*Umbrales*. Traducción S. Lage. Siglo XXI Editores. Buenos Aires – México D. F., 2001.

GOODMAN, N., *Los lenguajes del arte*. Traducción de J. Cabanes. Seix Barral. Barcelona, 1976.

---*Maneras de hacer mundos*. Traducción de C. Thiebaut .Visor. Madrid, 1990.

GÓMEZ ALONSO, J. C., "Intertextualidad, interdiscursividad y retórica cultural". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, número extraordinario 1. 2017. 107-115.

https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6145319 (Consulta 7-abril-2020).

HAMBURGER, K., *La lógica de la literatura.* Traducción de J. L. Arántegui. Visor. Madrid, 1995.

JARROLD, J., *Brideshead Revisited*. BBC Films. 2008

LEJEUNE, P., *El pacto autobiográfico y otros estudios.* Traducción A. Torrent. Megazul-Endymion. Madrid, 1994.

MARTÍN JIMÉNEZ, A., "El tiempo objetivo y el sistema de mundos posibles en el texto narrativo". *E.L.U.A.,* 5. 1988-1989. 37-47.

---*Tiempo e imaginación en el texto narrativo.* Universidad de Valladolid. Secretariado de Publicaciones. Valladolid, 1993.

---"La representación de mundos en la novela y el cine. A propósito de *La inmortalidad*, de Milan Kundera". *Koinè*, 3. 1993. 93-108.

https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/2084/ (Consulta 17-enero-2020).

---"Mundos posibles y creencias personales: *Las palabras en la arena*, de Antonio Buero Vallejo". I. Morales Sánchez y F. Coca Ramírez (eds.). *Estudios de Teoría Literaria como experiencia vital. Homenaje al Profesor José Antonio Hernández Guerrero*. 2008. 227-239.

http://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/4170/ (Consulta 17-enero-2020).

---*Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*. Peter Lang. Berna, 2015.

---"Mundos imposibles: autoficción". *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, nº 0*. 2016. 161-185.
http://dx.doi.org/10.15366/actionova2016.0 (Consulta 7-abril-2020).

MARTÍNEZ BONATI, F., *Fictive Discourse and the Structure of Literature*. Cornwell University Press. Ithaca, 1981.

---*La estructura de la obra literaria.* Ariel. Barcelona, 1983.

---*La ficción narrativa. (Su lógica y ontología).* Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia, 1992.

---"Estructura narrativa y teoría ontológica de los estratos", en *La ficción narrativa.* Universidad de Murcia. Murcia, 1992. 51-60.

PAVEL, T., *Fictional Worlds.* Harvard University Press. Cambridge, 1986.

POZUELO YVANCOS, J. M., "Lírica y ficción". En GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Teorías de la ficción literaria.* Arco Libros. Madrid, 1997. 241-271.

---*Poética de la ficción.* Síntesis, Madrid, 2010.

RICOEUR, P., *La metáfora viva.* Traducción de A. Neira. Ediciones Cristiandad. Madrid, 1980.

---*Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*. Traducción de P. Corona. FCE. México, 2002.

---*Tiempo y Narración.* Traducción de A. Neira. Siglo Veintiuno. México, 2008.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J., "Lo verosímil de Aristóteles y la teoría de los mundos posibles". *Castilla: Estudios de literatura*, N. 18, 1993. 139-144.

http://uvadoc.uva.es/handle/10324/13936 (Consulta 20-abril-2020).

---*Géneros literarios y mundos posibles.* Eneida. Madrid, 2008.

RYAN, M. -L., "Fiction, Non-factuals and the Principle of Minimal Departure", *Poetics*, 9, 4. 1980. 403-422.

---*Possible Worlds. Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Indiana University Press. Bloomington, 1991.

---"Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de la ficción". Traducción de A. Garrido, en GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Teorías de la ficción literaria.* Arco Libros. Madrid, 1997. 181-207.

SCHAEFFER, J.M., *¿Por qué la ficción?* Traducción J. L. Sánchez Silva. Lengua de Trapo. Madrid, 2002.

STURRIDGE, C.; LYNDSAY-HOGG, M. *Brideshead Revisited.* Granada Television. 1981.

5.2 Bibliografía secundaria

ÁLAMO FELICES, F., "El concepto de ficcionalidad: Teoría y representaciones textuales". *Revista de Literatura,* vol. LXXVI, n º 151, 2014. 17-37.

ALBER, J., *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. University of Nebraska Press. Lincon, 2016.

ALBERCA, M., "El pacto ambiguo". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, n° 1, enero 1996, 9-18; Departamento de Filología Española de la Universidad de Barcelona. 1996. 9-18.

AGUIAR E SILVA, V. M., *Teoría de la Literatura.* Gredos. Madrid, 1996.

ARDUINI, S., "Metaphors Models Cognition". En S. Arduini (edit.). *Metaphors*. Edizioni di Storia e Letteratura. Roma, 2007. 7-16.

ASENSI, M., "Teoría de los modelos de mundo y teoría de los mundos posibles", *Actio Nova. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.* 2016. 38-55. http://dx.doi.org/10.15366/actionova2016.0 (Consulta 7-abril-2020).

AUSTIN, J., *Palabras y acciones.* Traducción de G. Carrió y E. Rabossi. Paidós. Barcelona, 1971.

BACHELARD, G., *La poética de la ensoñación.* Traducción I. Vitale. Fondo de cultura económica. México, D. F., 1997.

BAENA, E., *Umbrales del imaginario. Ensayos de estética literaria en la modernidad*. Anthropos. Barcelona, 2010.

---*La invención estética. Contribución crítica al simbolismo en las letras hispánicas contemporáneas*. Cátedra. Madrid, 2014.

---"'I felt like I'd stepped out of a different reality': Possible Worlds Theory, Metalepsis and Digital Fiction". *World Building: Discourse in the Mind*. Ed. J. Gavins and E. Lahey. Bloomsbury. London, 2016. 15-32.

BARRIGA, G., *Los personajes religiosos en la novela de Evelyn Waugh.* Tesis doctoral. Universidad Alfonso X El Sabio. 2016.

BAJTIN, M., *Teoría y estética de la novela.* Traducción de H. S. Kriúkova y V. Cazcarra. Taurus. Madrid, 1989.

BEATY, F. L., (1992) *The Ironic World of Evelyn Waugh.* Northern University Press. DeKalb, 1992.

BELL, A., *The Possible Worlds of Hypertext Fiction*. Palgrave McMillan. New York, 2010.

BENEDICT, S.H., "The Candide Figure in the Novels of Evelyn Waugh". *Papers of The Michigan Academy of Science, Arts and Letters,* 48. 1963. 685-690.

BITTNER, D., "Tony as Hero of *A Handful of Dust,* or Last but not Least". *Evelyn Waugh Newsletter,* 28, 1. 1994. 4-6.

BLAYAC, A., *Evelyn Waugh: New Directions.* Macmillan. London, 1990.

BLESCH, E., "(W)Awe-Inspiring: Waugh's *A Handful of Dust* on Screen". *Evelyn Waugh Newsletter,* 22, 2. 1988. 3-6.

BLOW, R., "*Sword of Honour:* A Novel with a Hero". *Durham University Journal,* 80, 2. 1988. 305-311.

BRADBURY, M., *Evelyn Waugh.* Oliver & Boyd. Edinburgh, 1964.

BRENNAN, M. G., *Evelyn Waugh. Fictions, Faith and Family*. Bloomsbury. London, 2013.

BRICKER, P., "Concrete Possible Worlds". *Contemporary Debates in Metaphysics*. Ed. T. Sider, J. Hawthorne and D. W. Zimmerman. Blackwell. Malden, MA, 2008. 111-134.

BROWNING, G., "Silenus' Wheel: Static and Dynamic Characters in the Satiric Fiction of Evelyn Waugh". *Cithara,* 14. 1974. 13-24.

BUCKLAND, W., "Between Science Fact and Science Fiction: Spielberg's Digital Dinosaurs, Possible Worlds, and the New Aesthetic Realism". *Liquid Metal: The Science Fiction Film Reader*. Ed. S. Redmond. Columbia University Press. New York, 2004. 24-37.

BYRNE, P., *Mad World. Evelyn Waugh and the Secrets of Brideshead*. Harper Press. London, 2010.

CALVO REVILLA, A., "Cultura textovisual, hibridación y dialogismo en la obra de Albert Soloviev". *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada,* 3. 2019. 532-555.

https://doi.org/10.15366/actionova2019.3.022 (Consulta 7-abril-2020).

CAMPILLO, A., "El autor, la ficción, la verdad". *Daimon, 5,* 1992. 25-46.

CARENS, J. E., *The Satiric Art of Evelyn Waugh.* University of Washington Press. Seattle & London, 1966.

---ed. *Critical Essays on Evelyn Waugh.* G.K. Hall. Boston, 1987.

CAREW, D., *A Fragment of Friendship.* Cooper. London, 1974.

CARNAP, R., "Significación y sinonimia en las lenguas naturales", en E. Coumet, O. Ducrot, E. Gattegno (eds.). *Lógica y lingüística*. Nueva Visión. Buenos Aires, 1978. 111-125.

CARPENTER, H., *The Brideshead Generation.* Weidenfeld & Nicolson. London, 1989.

CASTAÑEDA, H. N., "Fiction and Reality: Their Fundamental Connections", *Poetics. 8.* 1979. 31-62.

COHEN, M. S., "Allusive Conversation in *A Handful of Dust* and *Brideshead Revisited". Evelyn Waugh Newsletter,* 5, 2. 1971. 1-6.

COOK, W. J., *Masks, Models and Morals: The Art of Evelyn Waugh.* Fairleigh Dickinson University Press. Rutherford, 1971.

CRABBE, K. W., *Evelyn Waugh.* Continuum. New York, 1988.

CRITTENDEN, C. H., "Fictional Characters and the Logical Completeness", en Rieser, H. (ed.). *Semantics of Fiction*, Nord Holland. Amsterdam, 1982. 345-369.

---*Unreality: The Metaphysics of Fictional Objects.* Cornwell University Press. Ithaca, 1991.

CUNNINGHAM, V., *British Writers of the Thirties.* Oxford University Press. London, 1988.

DAVIS, R. M., "Evelyn Waugh on the Art of Fiction". *Papers on Language and Literature,* 2, 3. 1966. 243-252.

---*Evelyn Waugh.* Herder. St. Louis, 1969.

---*Evelyn Waugh: A Checklist of Primary and Secondary Material.* Whitston. Troy, N.Y., 1972.

---"'Clarifying and Enriching': The Changing Concept of Anthony Blanche". *Papers of the Biographical Society of America,* 72. 1978. 305-320.

---*Evelyn Waugh, Writer.* Pilgrim Books. Norman, 1981.

---*A Catalogue of the Evelyn Waugh Collection at the Humanities Research Centre, the University of Texas at Austin.* Whitston. Troy, N.Y., 1981.

---*Evelyn Waugh and the Forms of His Time.* Catholic University of America Press. Washington D.C., 1989.

---*Brideshead Revisited: The Past Redeemed.* Twayne Publishers. Boston, 1990.

---"Anglo-American Impasse: Catholic Novel and Catholic Censor". *Dalhousie Review*. Vol. 72. N. 4. 1993. 467-481.

---*ET ALII*., *A Bibliography of Evelyn Waugh.* Whitston. Troy, N.Y., 1986.

DEEDS, W., "The Abyssinian Waugh". *The Spectator,* 5 May 1959. 32.

DE PERETTI, C., *Jacques Derrida. Texto y Deconstrucción*. Anthropos. Barcelona, 1989.

DELASANTA, R., and D'AVANZO, M.L., "Truth and Beauty In "Brideshead Revisited"". *Modern Fiction Studies.*Vol. 11, No. 2. 1965.

DERRIDA, J., *Mimesis des Articulations*. Flammarion. Paris, 2008.

---*Márgenes de la filosofía*. Traducción C. González Marín. Cátedra. Madrid, 1988. 347-372.

DE VITIS, A. A., *Roman Holiday: The Catholic Novels of Evelyn Waugh.* Bookman Associates. New York, 1956.

DOHRN, D., "Counterfactual Narrative Explanation". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Special Issue: The Poetics, Aesthetics, and Philosophy of Narrative.* 67-1. 2009. 37-47.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J., "Literatura y actos del lenguaje", en J. A. Mayoral, ed. *Pragmática de la comunicación literaria.* Arco Libros. Madrid, 1987. 113-116.

---"Teoría de la literatura y filosofía analítica". *Anthropos, n. 129.* 1992. 47-49.

DONALDSON, E., *Evelyn Waugh: Portrait of a Country Neighbour.* Chilton. Philadelphia, 1968.

DOYLE, P. A., *Evelyn Waugh: A Critical Essay,* Grand Rapids, Eerdmans. Michigan, 1969.

---*A Reader's Companion to the Novels and Short Stories of Evelyn Waugh.* Pilgrim Books. Norman, 1989.

DURAND, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Traducción de M. Armiño. Taurus. Madrid, 1982.

EAGLETON, T., *Exiles and Émigrés: Studies in Modern Literature.* Chatto and Windus. London, 1970.

ECO, U., "Possible Worlds and Text pragmatics. 'Un drame bien parisen'". *Versus*, 19-20. 1978. 6-72.

---*The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana University Press. Bloomington, 1979.

---*Los límites de la interpretación.* Traducción H. Lozano Miralles. Lumen. Barcelona, 1992.

---*Lector in fabula. La cooperación interpretativa del texto narrativo.* Traducción de R. Pochtar. Lumen. Barcelona, 1993.

EPSTEIN, J., *Partial Payments. Essays on Writers and Their Lives.* Norton. New York, London, 1989.

FOŘT, B., *An Introduction to Fictional Worlds Theory*. Peter Lang. Frankfurt am Main, 2016.

FOUCAULT, M., "Qu'est ce qu'un auteur?" *Bulletin de Société Française de Philosophie*, T. LXIV, 1969. 75-104.

FREGE, G., "Über Sinn und Bedeutung", *Funktion Begriff, Bedeutung; Fünf logische Studien,* 3 ed. [1892]. G. Patzig (edit.). Vandenhoeck & Ruprecht. Göttingen, 1969. 40-65.

FRIEDMAN, N., "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept". *Publications of the Modern language Association of America, 70. I.* 1160-1184.

GABRIEL, G., "Fiction. A Semantic Approach". *Poetics. 8.* 1979. 245-255.

GALE, I., *Waugh's World: A Guide to the Novels of Evelyn Waugh.* Sidgwick & Jackson. London, 1990.

GALLAGHER, D., ed. *The Essays, Articles and Reviews of Evelyn Waugh.* Methuen. London, 1984.

GARNETT, R. R., *From Grimes to Brideshead: The Early Novels of Evelyn Waugh.* Bucknell University Press. Lewisburg, 1990.

GORRA, M. E., *The English Novel at Mid-century: from the Leaning Tower.* San Martin Press. New York, 1990.

GREENE, G., *Ways of Escape.* Simon & Schuster. New York, 1980.

GREEN, M., "British Comedy and the British Sense of Humour: Shaw, Waugh and Amis". *Texas Quarterly,* 4, 3. 1961. 217-227.

GREEN, P., "Du Côte de Chez Waugh". *Review of English Literature,* 2. 1961. 89-100.

GREENBLATT, S. J., *Three Modern Satirists: Waugh, Orwell, and Huxley.* Yale University Press. New Haven, 1965.

GREENFIELD, M., "Half-People in a Double World". *Reporter,* XVIII, 26 June 1958. 38-40.

GREENIDGE, T., *Evelyn Waugh in Letters.* The Cow Hill Press. Commerce, 1994.

HALL, J., *The Tragic Comedians: Seven British Modern Novelists.* Indiana University Press. Bloomington, 1961.

HARSHAV, B., "Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework", *Poetics Today,* 5, 2. 1984. 227-251.

HASAN, R., "Ways of Saying: Ways of Meaning". *The Semiotics of Culture and Language*. *Vol. I.* Ed. Fawsett, Halliday, Lamb and Makkai. Pinter. London, 1984. 105-162.

HASTINGS, S., *Evelyn Waugh: A Biography.* Houghton Mifflin. Boston, 1994.

HEATH, J. M., "Waugh's *Decline and Fall* in Manuscript". *English Studies,* 55, 6. 1974. 523-530.

---"Brideshead: The Critics and the Memorandum". *English Studies,* 56, 3. 1975. 222-230.

---"The Private Language of Evelyn Waugh". *English Studies in Canada,* 2. 1976. 327-338.

---*The Picturesque Prison. Evelyn Waugh and his Writing.* Weidenfeld & Nicolson. London, 1982.

HERNÁNDEZ, V., "La inverosimilitud de un mundo posible sin amor. *El Cuento de la criada*, de M. Atwood". *Castilla. Estudios de literatura. 10.* 2019. 1-22. https://doi.org/10.24197/cel.10.2019.1-22

---"La imaginación y los anhelos humanos en Retorno a Brideshead". Coord. Álvaro Abellán-García. Cap. IX. *La imagen: caminos de reconocimiento.* Sindéresis. Madrid, 2019. 179-193.

HIGHAM, T. M., "Captain Grimes Revenge". *London Magazine,* April-May. 1977. 65-73.

HOLLIS, CH., *Evelyn Waugh,* Longmans, Green. London, 1954.

HORSLEY, L., *Political Fiction and the Historical Imagination.* Macmillan. London, 1990.

HOWELL, R., "Fictional Objects: How They Are and How They Are Not". Poetics. VIII. 1979. 162-180.

HUNTER, J. C., "The Character of Language in *Decline and Fall". Evelyn Waugh Newsletter,* 11,1. 1977. 8-9.

IHWE, J. – RIESER, H., "Normative and Descriptive Theory of Fiction: Some Contemporary Issues". *Poetics.* Volume 8. 1979. 63-84.

ISER, W., "Indeterminacy and the Reader's Response in Prose Fiction". *Aspects of Narrative.* 1971. 1-46.

---*The Act of Reading. Theory of Aesthetic Response.* Johns Hopkins University Press. Baltimore, 1978.

---"La ficcionalización: dimensión antropológica de las ficciones literarias". Traducción de A. Garrido, en GARRIDO DOMÍNGUEZ, A., *Teorías de la ficción literaria*, Arco Libros. Madrid, 1997. 43-69.

JEBB, J., "The Art of Fiction XXX: Evelyn Waugh". *Paris Review,* 30. 1963. 105-114.

JOHNSTONE, R., *The Will to Believe: Novelists of the Nineteen-thirties.* Oxford University Press. New York, 1982.

KARL, F. R., *A Reader's Guide to the Contemporary English Novel.* Thames & Hudson. London, 1962.

KLOEFKORN, J. L., "The protagonist as Structural Device in Evelyn Waugh's Novels". *Dissertation Abstracts International,* 2292-A. 1978.

KLOSS, R. J.; "The Origins of Waugh's 'Victim as *Hero'". Journal of Evolutionary Psychology, 7,* 3-4. 1986. 285-297.

KOLEK, L. S., *Evelyn Waugh's Writings: From Joke to Comic Fiction.* Universytet Marii Curie-Sklodowskiej, Wydzial Humanistczny. Lublin, 1985.

---"Towards a Poetics of Comic Narratives: The Semiotic Structure of Evelyn Waugh's *A Handful of Dust". Semiotica,* 55,1/2. 1985. 75-103.

KRISTEVA, J., “Bajtin, le mot, le dialogue et le roman”. *Critique*, *239*. April 1967. 438-465.

LAFRANCE, M., "Context and Structure of Evelyn Waugh's *Brideshead Revisited". Twentieth Century Literature,* 10. 1964. 12-18.

LANE, C. W., *Evelyn Waugh.* Twayne Publishers. Boston, 1981.

LAVOCAT, F., *La Théorie littéraire des mondes possibles*. CNSR Editions. Paris, 2010.

---“Avant-propos”. *La Théorie littéraire des mondes possible.* Ed. F. Lavocat. CNSR Editions. Paris, 2010. 5-15.

LINKLATER, E., *The Art of Adventure.* Macmillan. London, 1947.

LITTLEWOOD, I., *The Writings of Evelyn Waugh.* Blackwell. London, 1983.

LODGE, D., *Evelyn Waugh.* Columbia University Press. New York, 1971.

LÓPEZ CANICIO, G., “Cuando los videojuegos cuentan historias: Un estudio sobre la influencia de la interactividad en la narración”. *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada,* 3. 2019. 556-592.

https://doi.org/10.15366/actionova2019.3.023 (Consulta 7-abril-2020).

LYONS, J., *Introducción a la lingüística teórica*. Traducción R. Cerdá. Teide, Barcelona, 1973.

MACHON, D. J., *The Failure of the Ironic Mask: Irony as Vision and Technique in the Early Novels of Evelyn Waugh.* PhD. Dissertation, Temple University, 1975.

MAGLIANO, J. P. Y GRAESSER, A., “A Three-Pronged Method for Studying Inference Generation in Literary Text”. *Poetics, 20.* 1991. 193-232.

MAHON, J. W., "Charles Ryder and Evelyn Waugh". *Evelyn Waugh Newsletter,* 6,1. 1972. 2-3.

MARGOLIN, U., “The Doer and the Deed: Action as a Basis for Characterization in Narrative”. *Poetics Today, 7.* 1986. 205-225.

MARKOVIC, V. E., *The Changing Face: Disintegration of Personality in the Twentieth-Century British Novel, 1990-1950.* Southern Illinois University Press. Carbondale, 1970.

MARTÍNEZ MORAGA, C., "Sobre la humanidad de la literatura: Horas hay de recreación, donde el espíritu afligido descanse". *Comunicación y hombre.* Núm. 9. 2013. 209-218.

MAURON, CH., *Des métaphores obsèdantes au mythe personnel. Introduction à la psycocrithique.* José Corti. Paris, 1963.

MCCARTNEY, G., *Confused Roaring: Evelyn Waugh and the Modernist Tradition.* Indiana University Press. Bloomington, 1987.

MCDONNELL, J., *Waugh On Women.* Duckworth. London, 1986.

MECKIER, J., "Cycle, symbol and Parody in Evelyn Waugh's *Decline and Fall". Contemporary Literature,* 20,1. 1979. 51-75.

---"Why the Man Who Liked Dickens Reads Dickens Instead of Conrad: Waugh's *A Handful of Dust". Novel,* 13. 1980. 171-187.

---"Evelyn Waugh's Ryder by Gaslight: A Postmortem". *Twentieth Century Literature,* 21,4. 1985. 399-409.

MEINONG, A., "On the Theory of Objects". Chisholm, R.M. (ed.), *Realism and the Background of Phenomenology*. Free Press. New York, 1960. 76-117.

MORRISS, M., *Evelyn Waugh: A Reference Guide.* G.K. Hall. Boston, 1984.

MORA, V. L., "Entre estética y literatura: metodologías para leer el continuo textovisual de las obras literarias en la era digital". *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada,* 3. 2019. 465-480.

https://doi.org/10.15366/actionova2019.3.019 (Consulta 7-abril-2020).

MORAL PADRONES, E., "Ficcionalidad, mundos posibles y sueños". *Castilla. Estudios de Literatura. 24.* 1999. 129-144.

MORTIMER, J., "Adapting Waugh's 'Brideshead'. Nostalgia Revisited". *The New York Times.* January 17, 1982. 2. 27.

MYERS, W., "Evelyn Waugh". *British Writers, VII.* Charles Scribner's Sons. New York, 1984. 289-307.

---*Evelyn Waugh and the Problem of Evil.* Faber. London, 1991.

NORRIS, C., *Deconstruction, Theory and Practise.* Methuen. London, 1982.

NOVITZ. D., *Fiction, Knowledge, and Imagination.* Temple University. Philadelphia, 1987.

O'DONNELL, D., *Maria Cross: Imaginative Patterns in a Group of Modern Catholic Writers.* Oxford University Press. New York, 1952.

OGDEN C. K. Y RICHARDS I. A., *The Meaning of Meaning.* Routledge and Kegan Paul. London, 1956.

O'HARE, C., "The Sacred and Profane Memories of Evelyn Waugh's Men at *War". Papers on Language and Literature,* 20,3. 1984. 301-311.

OHMANN, R., "Los actos de habla y la definición de la literatura". Traducción de F. Alba y J. Mayoral, en J. A. MAYORAL, *Pragmática de la comunicación literaria.* Arco, Madrid, 1987. 11-34.

PARSONS, T., *Nonexisting Objects.* Yale University Press. New Haven, 1980.

PATEY, D. L., *The Life of Evelyn Waugh. A Critical Biography.* Blackwell. Oxford, 1998.

PAVEL, T. G., "Fiction and the Casual Theory of Names". *Poetics. 8.* 1979. 179-191.

PEARCE, J. "Evelyn Waugh Revisited". *STAR* January/February 2016 Vol. 16. 1 St Austin Review. 1.

PETÖFI, J., "Towards an Empirically Motivated Grammatical Theory of Verbal Text". J. Petöfi, H. Rieser (edits.). *Studies in Text Grammar.* Reidel. Dordrecht, 1973. 205-275.

---*Vers une théorie partielle du texte*. Buske. Hamburgo, 1975.

PETREY, S., *Speech Acts and Literary Theory*. Routledge. Londres, 1991.

PHILLIPS, G. D., *Evelyn Waugh's Officers, Gentlemen and Rogues: The Fact Behind his Fiction.* Nelson-Hall. Chicago, 1975.

PLANELLS A. J., *Videojuegos y mundos de ficción. De Super Mario a Portal.* Cátedra. Madrid, 2015.

PLATINGA, A., "Actualism and Possible Worlds". *Theoria, XLII.* 139-160.

POULET, G., “Bachelard et la critique contemporaine”. *Current of Thought in French Literature*. *Essays in Memory of G. Capton*. B. Blachwel (edit.). Oxford, 1965. 353-357.

POWELL, A., *Messengers of Day*. Holt, Rinehart & Winston. New York, 1978.

PRINCE, G., *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Mouton. Berlin, 1982.

PRITCHETT, V. S., *The Tale Bearers.* Random House. New York, 1980.

PRYCE-JONES, D., *Evelyn Waugh and his World.* Little, Brown. Boston, 1973.

QUENNELL, P., *The Wanton Chase.* Atheneum. New York, 1980.

REEVE-RUCKER, A., *Evelyn Waugh, Graham Greene, and Catholicism:1928-1939.* Tesis doctoral. University of Birmingham, 2012.

REINHARDT, K. E., *The Theological Novel of Modern Europe. An Analysis of Masterpieces by Eight Authors.* Frederick Ungar. New York, 1969.

REIS, C., *Diccionario de Narratología*. Ediciones Colegio de España. Salamanca 1996.

REISZ DE RIVAROLA, S., *Teoría literaria. Una propuesta.* Pontificia Universidad Católica de Perú. Lima, 1986.

RIFFATERRE, M., “La sylepse intertextuelle”, *Poétique* 40. 1979. 496-501.

---“La trace de l'intertexte”, *La Pensée. 215.* 1980. 4-18.

--- *Sémiotique de la poésie.* Seuil. Paris, 1982.

---*Fictional True*. The John Hopkins University Press. Baltimore, 1990.

RILEY, J. J., "Gentlemen at Arms: The Generative Process of Evelyn Waugh and Anthony Powell Before World War II". *Modern Fiction Studies,* 22,2. 1976. 165-81.

---"The Two Waughs at War (i)". *Evelyn Waugh Newsletter,* 12, 2. 1978. 3-7.

---"The Two Waughs at War (ii)". *Evelyn Waugh Newsletter,* 12, 3. 1978. 3-9.

SCHMIDT, S. J., “Towards a Pragmatic Interpretation of ‘Fictionality’”, Van Dijk (ed.), *Pragmatics of Language and Literature.* North Holland. Amsterdam, 1976. 161-178.

---*Teoría del texto.* M. Arriola y S. Crass. Cátedra. Madrid, 1978.

---"Fictionality in Literary and Non-Literary Discourse". *Poetics 9.* 1980. 534-540.

SEARLE, J. R., "The Logical Status of Fictional Discourse". *New Literary History*, 6. 1975. 319-332.

---*Sens et Expression. Études de theórie des actes du language*. Munuit. Paris 1982.

SEGRE, C., *Las estructuras y el tiempo.* Traducción M. Arizmendi y M. Hernández Esteban. Planeta. Barcelona, 1976.

---*Principios de análisis del texto literario.* Traducción M. Pardo de Santallana. Crítica. Barcelona, 1985.

SEYMOUR-SMITH, M., *Guide to Modern World Literature.* Macmillan. London, 1973.

SISSMAN, L. E., "Evelyn Waugh Redivivus". *The New Yorker,* 4 February 1974. 107-108.

SPENDER, S., *The Creative Element A Study of Vision, Despair and Orthodoxy Among Some Modern Writers.* Hamish Hamilton. London, 1953.

SPITZER, L., *Lingüística e historia literaria.* Traducción de J. Pérez Riesgo. Gredos. Madrid, 1974.

STANNARD, M., ed. *Evelyn Waugh: The Critical Heritage.* Routledge & Kegan Paul. London, Boston, 1984.

---*Evelyn Waugh: The Early Years 1903-1939.* Paladin. London, 1986.

---*Evelyn Waugh: No Abiding City, 1939-1966.* Dent. London, 1992.

STAROBINSKI, J., *La relation critique.* Gallimard. Paris, 1970.

STEVENSON, R., *A Reader's Guide to the Twentieth-Century Novel in Britain.* Harvester Wheatsheaf. New York, London, 1993.

ST JOHN, J., *To the War with Waugh,* Whittington Press. London, 1973.

STOPP, E., *Evelyn Waugh: Portrait of an Artist.* Little, Brown. Boston, 1958.

STRAWSON, P. F., "Identifying Reference and Truth-Value". *Theoria,* XXX. 1964. 96-118.

SWIFT, E., "What do Audiences Do? Negotiating the Possible Worlds of Participatory Theatre". *Journal of Contemporary Drama in English* 4-1. 2016. 134-149.

SYKES, CH., *Evelyn Waugh: A Biography.* Penguin. Harmondsworth, 1977.

TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*. Traducción de F. Rodríguez Martín. Tecnos. Madrid, 1997.

THÉRÈSE, SISTER M., ed. (1969) "Waugh's Letter to Thomas Merton". *Evelyn Waugh Newsletter,* 3, 1. 1969. 1-4.

TODOROV, T., "Lo verosímil que no se podía evitar", en VV. AA., *Lo verosímil.* Traducción de B. Dorriots. Tiempo contemporáneo. Buenos Aires, 1970. 175-178.

---*Literatura y significación.* Traducción G. Suárez Gómez. Planeta. Barcelona, 1971.

TOMASEVSKIJ, B., *Teoría de la literatura.* Traducción M. Suárez. Akal. Madrid, 1981.

UHL, N., "On the Concept of Diegese, Possible Worlds, and the Aesthetics of Illness". *(Dis)Orienting Media and Narrative Mazes*. Ed. J. Eckel, B. Leiendecker, D. Olek, and C. Piepiorka. Transcript Verlag. Bielefeld, 2013. 205-220.

VAN DIJK, T., *Some Aspects of the Text Grammars.* Mouton. The Hague-Paris, 1972.

---"Action, Description and Narrative". *New Literary History, 6.* 1974-75. 273-294.

---"Pragmatics and Poetics". Van Dijk (ed.). *Pragmatics of Language and Literature.* North Holland. Amsterdam, 1976. 23-57.

---*Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*. Traducción J. Domingo Moyano. Cátedra. Madrid, 1995.

---Y KINTSCH, W., *Strategies of Discourse Comprehension.* Academic Press. New York, 1983.

VAN LOOY, J., "Virtual Recentering: Computer Games and Possible Worlds Theory". Image and Narrative 12. 2005.

http://www.imageandnarrative.be/inarchive/tulseluper/vanlooy.htm (Consulta 8-abril-2020).

VILLANUEVA, D., *Teorías del realismo literario.* Espasa Calpe. Madrid, 1992.

VILLAR FLOR, C., *La caracterización como producto y como proceso en las novelas de Evelyn Waugh*. Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, 1995.

--*Personajes y caracterización en las novelas de Evelyn Waugh*. Universidad de la Rioja. Servicio de publicaciones. Logroño, 2011.

---Y DAVIES, R. M., *Waugh without End. New Trends in Evelyn Waugh Studies*. Peter Lang. Bern, 2005.

VOEGELIN, S., *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*. Bloomsbury. London, 2014.

VOORHEES, R. J., "Evelyn Waugh Revisited". *South Athlantic Quarterly,* 48. 1949. 270-280.

VV.AA., *Great Writers of the English Language. Satirists and Humourists: Jonathan Swift, Lewis Carroll, Evelyn Waugh Aldous Huxley.* Marshall Cavendish. New York, 1991.

WALTON, K. L., "How Remote Are Fictional Worlds from the real World?". *Journal of Aesthetics and Art Criticism, 37.* 1978. 11-23.

---"Appreciating Fiction: Suspending Disbelief, or Pretending Belief?". *Dispositio, V. 13-14.* 1980. 1-18.

WAUGH, A., *My Brother Evelyn and Other Profiles.* Cassell. London, 1967.

WILSON, E., *Classics and Commercials: A Literary Chronicle of the Forties.* Farrar, Straus & Cudahy. New York, 1950.

WOLF, M. J. P., *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation.* Routledge. London, 2012.

WOLTERSTORFF, N., *Works and Worlds of Art.* [1800] Clarendon Press. Oxford, 1980.

WOODS, J., *The Logic of Fiction, Philosophical Sounding of Deviant Logic*. Mouton. Den Haag/Paris, 1974.

ZIMBROIANU, C., *The Reception of Evelyn Waugh in Spain and Rumania.* Tesis doctoral. Universidad de Alcalá de Henares. 2018.

5.3 Otras obras consultadas

ABELLÁN-GARCÍA, A., "Teoría dialógica de la comunicación: devolver al hombre-con-el-hombre al centro de la investigación", *Comunicación y hombre,* 7. 2011. 213-222.

ADORNO, T., "On Mimetic Faculty", *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. Harcourt Brace Jovanovich. New York, 1978. 333-336.

ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*. Gredos. Madrid, 1969.

ALONSO, D., *Poesía española.* Gredos. Madrid, 1950.

AULLÓN DE HARO, P., "La construcción de la Teoría Crítico-literaria en el marco del pensamiento estético y poético". P. Aullón de Haro (coord.). *Teoría de la crítica literaria*. Trotta, Madrid, 1994. 27-113.

BAUMGARTEN, A. G., *Meditationes philosofhicae de Nonnullis ad poema pertinentibus.* Kessinger Publishing. Whitefish, 2010.

BODMER, J. J.; *Schriften zur Literatur*. Herausgegeben, Reclam Verlag. Stuttgart, 1980.

BOOTH, W., *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*. University of California Press. Barkeley, 1990.

BREEN, J., Unpublished letter to L. B. Mayer, 13 March 1947, Library of the Motion Picture Academy.

BURKE, E., *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*, I, XVI, Traducción Juan de la Dehesa. Colegio oficial de Aparejadores de Murcia, G.-L. Yebra de Murcia. Alcalá, 1807. 1985.

CALVINO, I., "Los niveles de la realidad en la literatura". *Punto y aparte.* Traducción G. Sánchez Ferlosio. Tusquets. Barcelona, 1995. 339-354.

CASSIRER, E., *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. Trad. Eugenio Ímaz. Fondo de Cultura Económica. México, 1975 [1944].

CHERNYSHEVSKY, N. G., *Escritos* 1851-53. En TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*. Traducción de F. Rodríguez Martín. Tecnos. Madrid, 1997.

CHESTERTON, G. K., *The Innocence of Father Brown.* Echo Library. London, 2006.

CONGREGACIÓN DE DOCTRINA PARA LA FE, *Catecismo de la Iglesia Católica.* http://www.vatican.va/archive/catechism_sp/index_sp.html

DE SAUSSURE, F., *Curso de lingüística general.* Traducción A. Alonso. Losada. Buenos Aires, 1973.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, D., *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial. Madrid 1999.

GADAMER, G., *Verdad y método. Vol. I*. Traducción A. Agud Aparicio y R. de Agapito. Sígueme. Salamanca, 2001.

GRANADOS, L., *Imaginar la vida, la fantasía y su educación*. Editorial Monte Carmelo. Burgos, 2014.

GREENE, G., *A Life in Letters*. Edited by Richard Greene. W. W. Norton. New York, 2008.

GULLÓN, R., *García Márquez o el olvidado arte de contar*. Taurus. Madrid, 1970.

KALINOWSKI, G., *Sémiotique et philosophie.* Hadeès-Benjamins. Paris, 1985.

KIRKHAM, R., *Theories of Truth: A Critical Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge 1992.

KRIPKE, S., "Semantical Considerations on Modal Logic". *Acta Philosophica Fennica.* 16. 1963. 83-94.

LEIBNIZ, G. W., *Ensayos de Teodicea: Sobre la bondad de Dios, la libertad del hombre y el origen del mal.* Ed. bilingüe. Traducción de E. Romerales. Abada Editores. Madrid, 2015.

---"Remarques sur la lettre de M. Arnaud". *Leibniz 1875-90. Die philosophischen Schriften.* C. I. Gerhardt (edit.). Olms. Hildesheim, 1960.

--- "Briefwechsel zwischen Leibniz, Jacob Bernoulli, Johann Bernoulli und Nicolaus Bernoulli". *Leibnizens Mathematische Schriften. Vol. III.* C. I. Gerhardt (edit.). Forgotten Books. London, 2018.

LÓPEZ QUINTÁS, A., *Cómo formarse en ética a través de la literatura. Análisis estético de obras literarias.* Instituto de Ciencias para la Familia. Universidad de Navarra. Ediciones Rialp. Madrid, 2008.

MARÍAS, J., *Breve tratado de la ilusión*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.

MATES. B., "Leibniz on Possible Worlds", *Logic, Methodology, and Philosophy of Science,* vol. 3. 1968. 507-529.

MOELLER, C., *Literatura del siglo XX y Cristianismo. Vol. I.* Gredos. Madrid, 1981.

RUSSELL, B., *A Critical Exposition of the Philosophy of Leibniz*. Allen & Unwin. London, 1937.

---"On Denoting". F. Zabeeh, E. D. Klemke, and A. Jacobson (edits.). *Readings in Semantics*. University of Illinois Press. Urbana-Chicago-London, 1974. 141-158.

SCHLEGEL, F., *Kritische Friedich Schlegel Ausgabe. XVIII.* S.E. München/ Paderborn/ Wien, 1958.

VALLES CALATRAVA, J., dir. *Diccionario de teoría de la narrativa*. Alhulia. Granada, 2002.

VARGAS LLOSA, M., *Cartas a un joven novelista.* Ariel/Planeta. Barcelona, 1997.

VISCHER, F. T., *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen,* Mäcken. Leipzig-Stuttgart, 1846.

WEINBERG, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance.* University of Chicago Press. Chicago, 1961.

WIPPEL, J. F., "The reality of Nonexisting Possibles according to Thomas Aquinas, Henry of Ghent, and Godfrey of Fontaines". *Review of Metaphysics* 34, 2. June 1981. 729-758.

WITTGENSTEIN, L., *Tractatus logico-Philosophicus.* Traducción, estudio preliminar y notas de J. Muñoz e I. Reguera. Altaya. Barcelona, 1997.

AGRADECIMIENTOS

Cada menester tiene su ocasión y esta es la de agradecer. El tiempo para recordar a cada una de las personas que han sido instrumento en este regalo que me ha sido concedido inmerecidamente en un momento de la vida en el que estos trances parecían ya prescritos.

Consuelo y Juan Carlos han puesto de manifiesto en estos años su grandeza humana. Los mejores compañeros de viaje que cualquiera pueda desear en una aventura de este calado. Generosidad, afecto, firmeza, paciencia, y sobre todo, misericordia. Cumplimiento extraordinario, mucho más allá del deber.

Y junto a Juan Carlos, toda la Escuela de Albaladejo: don Tomás, Javier y Alfonso. Poder estrechar la mano a los autores de referencia y recibir sus consejos es un verdadero privilegio. Me han abierto las puertas con una benevolencia que los ennoblece aún más.

A la Universidad Francisco de Vitoria y a todas las personas que posibilitan este milagro de Universidad. No imagino un lugar más propicio para desarrollar mi labor y poder así devolver una ínfima parte de todo lo que aquí se me ha concedido. Lográis destilar lo mejor de cada persona.

Mis profesores, ahora amigos: Salvador, Ángel, Vicente, Javier, Álvaro, Clemente, José Ángel, Leopoldo, Juan Jesús, Padre Lucas, don Alfonso, Pablo; admirados y estimados, me han mostrado el camino, han levantado el velo y han iluminado muchas estancias en penumbra. Su valiosa compañía y su desprendida confianza transforman el baldío en prósperos frutos.

A Antonio, mi esposo, mi reposo, mi norte. Tu entrega lo es todo. Francisco, Clara y Jimena: la comprensión y el apoyo que me habéis brindado, vuestra sincera caridad me han fortalecido y alentado en la tarea a cada instante. Y a la familia completa por todas las renuncias, la ayuda y el cariño. A los presentes y a los ausentes. “El Señor es mi fuerza y mi escudo, en Él confía mi corazón: su ayuda me llena de alegría, le doy gracias con mi canto” (Sal 28,7).