

NOTES I DISCUSSIONS

«*Love, love was the key*»: A Fairly Honourable Defeat de Iris Murdoch

«*Love, love was the key*»¹

La novela de Iris Murdoch, *A Fairly Honourable Defeat* (*Un derrota bastante honrosa*), publicada en 1970, muestra una complejidad, tanto temática como argumental, propia de la autora, con una serie de personajes y situaciones simbólicas que sugieren más de una aproximación.

En una lectura «de primer orden» se puede decir que la novela narra una serie de relaciones entre gente acomodada, en un distinguido barrio londinense, cuya vida transcurre entre agradables encuentros en casa del matrimonio Foster. Todo ello aderezado con escenas de amores clandestinos, infidelidades y celos, que conducen a un final trágico en el que la muerte actúa de revulsivo en gran parte de los personajes. Una muerte súbita que despierta a los personajes del sopor en que les había sumido el estío londinense y su anquilosamiento social y familiar. La trama se desarrolla según una estructura de planteamiento-nudo-desenlace, como una novela costumbrista al uso. Sin embargo, hay una lectura «de segundo orden» mediante la cual el lector se introduce en un universo conceptual en el que se habla de bien y mal, de amor y de odio, de mentira y de verdad.

En el aspecto formal, la novela presenta una construcción teatral. *A Fairly Honourable Defeat* está estructurada en capítulos que reproducen conversaciones entre dos o tres personajes. En la mayoría de los casos, el capítulo se inicia (se abre el telón) y aparecen dos personajes hablando como si se mostrara una escena cotidiana y, como espectadores, observáramos lo que sucede en el escenario. Por medio del diálogo, van haciéndose explícitas las situaciones, los motivos y las acciones de los personajes. Asimismo, de manera teatral, en muchas de estas escenas o cuadros irrumpe un personaje inesperado o finaliza el capítulo con un desenlace súbito que favorece la tensión argumentativa. La finalidad de esta estructura parece ser, como ocurre en las obras teatrales, la de mantener la atención del espectador,² de provocar en el público la necesi-

1. Iris Murdoch, *A Fairly Honourable Defeat* (London: Chatto & Windus, 1970), p. 121.

2. «Aristóteles no fue el único en estudiar lo que, teóricos como Esslin o Jean-Claude

dad de seguir interesado en las acciones de los personajes. La forma es dramática, además, porque, con frecuencia, la novela se desarrolla por medio de un diálogo desnudo, con pocas indicaciones sobre qué personaje está interviniendo en cada momento. En algunas ocasiones, el estilo dialogado dificulta la lectura, cuando entra en escena un personaje diferente y no hay indicaciones precisas sobre quién está hablando. A esto se añade que las referencias a objetos y elementos decorativos son mínimas, cual acotaciones teatrales, útiles para representar la obra en un escenario o en una serie televisiva. Por tanto, la novela podría ser calificada de obra teatral. Los personajes que «actúan» corresponden a un elenco delimitado, concreto, sin apenas personajes secundarios superfluos. En orden de importancia, destacan, en primer lugar, el matrimonio Foster, Hilda-Rupert y su hijo Peter. Seguidos de Morgan Browne, hermana de Hilda y Tallis Browne, ex marido de Morgan, y el padre de Tallis, Leonard. Cierran la lista Simon Foster, hermano de Rupert, que comparte su vida con Axel Nilsson y, por último, Julius King, ex amante de Morgan. Todos ellos, vinculados por lazos familiares o de amistad, han mantenido algún tipo de contacto en el pasado, contacto que, conforme avanza la novela, se ve reflejado en las relaciones del momento de la narración.

Otro aspecto formal que cobra cierta importancia son las voces narrativas. La mayor parte de la obra se desarrolla por medio de los diálogos y en pocos casos se utiliza la introspección, sólo cuando algún personaje rememora una situación pasada para explicar y justificar los sucesos presentes, para darles sentido o hacerlos más comprensibles. En cambio, el narrador omnisciente es un mero observador que define las acciones y los espacios para explicitar aquello que no queda evidenciado por el diálogo, que es el soporte de las acciones de la novela. Así, a pesar de estar parcamente descritos, la descripción de los espacios escénicos cobra cierta importancia, pues responde a una función determinada: los diversos ambientes actúan como marco donde se desarrollan las escenas y, al mismo tiempo, alcanzan cierto valor simbólico, pues son el reflejo del «tipo de vida» que se desarrolla en ellos. Por un lado, se encuentra la casa de la familia Rupert-Hilda, una casa acomodada en un barrio elegante de Londres. Al fondo, un ventanal que da a un jardín inglés, en el que resaltan grandes setos de plantas verdes y flores. El elemento central del jardín es la piscina, espacio que remite, sin duda, al lujo y al estatus social, pero que, al mismo tiempo, alude, en una doble significación, al peligro y a la fragilidad de la vida. Los personajes se reúnen en torno a la piscina para disfrutar con

Carrière, denominan el interés dramático. [...] Esta es la regla fundamental: toda construcción dramática deberá sustentarse en la creación del interés y suspenso (en su más amplio sentido).» [sic], Edgar Ceballos, *Principios de construcción dramática* (México: Grupo Editorial Gaceta, 1995), p. 22.

placer de este «objeto» de lujo, aunque a lo largo de la novela se va sugiriendo el riesgo que supone su presencia; por ejemplo, cuando un insecto es salvado de morir ahogado o cuando un erizo aparece muerto en la piscina. Al final de la novela es Rupert quien aparece ahogado (escena que recuerda el inicio de la película de Billy Wilder *Sunset Boulevard* de 1950).

Otros lugares reproducen también las características descritas; la casa de Axel-Simon, la casa de Morgan, el despacho de Rupert o la casa de Julius muestran ambientes definidos por el lujo y la apariencia. Estos escenarios pertenecen a viviendas acomodadas donde los detalles, el orden, la «belleza», parecen corresponder al tipo de personas que habitan en ellas: personajes fríos, convencionales, que fingen constantemente para mantener el *statu quo* en el que desarrollan sus vidas, dentro de una sociedad que les juzga por la apariencia más que por su verdadera personalidad. Tanto es así que el joven Peter, representante de otra generación, recrimina a sus padres y amigos su afición al alcohol: «*You people all drink in order to escape from reality. I happen to like reality. I'm staying with it, not taking off for the land of make-believe.*»³ A esta crítica le sigue una dura acusación de hipocresía. Las palabras de Peter expresan el rechazo a un modelo de sociedad. (La civilización está basada en no decir lo que uno piensa, le recrimina Axel, en reprimir nuestros impulsos.) El fingimiento, la mentira, el secreto, la interpretación de un rol establecido, se convierten en la característica principal de esta clase social acomodada; estas características se pueden extrapolar, según Axel, a toda la *civilización*. Como corolario, aquellos que no fingen ni interpretan no son civilizados.

En contraste con estos escenarios, Tallis parece vivir de forma más auténtica, más acorde con el mundo real. La casa de Tallis es descrita como un lugar caótico y desordenado en el que reina la más absoluta libertad de movimientos y de personas. En ella, además de Tallis y su padre, Leonard, está viviendo Peter (temporalmente) y otros personajes: una extensa familia paquistaní de Lahore, con un número indeterminado de miembros y un conductor *sikh*, caracterizado con su típico turbante. La regla principal de esta casa es, precisamente, la falta de reglas y la convivencia amigable entre los inquilinos del inmueble. La falta de organización y el caos generalizado (con una puerta a la calle que no se puede cerrar) no impide que allí cada uno desarrolle su forma de vivir particular, sin molestar ni inmiscuirse en la vida de los demás, para escándalo de las mentes «bien pensantes». Pero el elemento que cobra más relevancia en esta casa es la cocina (en contraposición a la limpia piscina). Descrita con toda crudeza de detalles, se caracteriza por ser un lugar insalubre y cochambroso que presenta una suciedad intrínseca, que no es consecuencia

3. *A Fairly Honourable Defeat*, p. 117.

de la falta de higiene, sino más bien reflejo de la actitud vital de Tallis. Así, cuando Julius pretende «limpiarla» y ponerla en orden, intentando influir de alguna manera en el modo de ser de Tallis, sólo consigue un éxito momentáneo; el desorden y la suciedad vuelven a imperar como formas de la vida cotidiana.

Otro elemento dramático, que se suma al del espacio, es el del tiempo. La novela tiene, como obra dramática, una proyección hacia el futuro. Las referencias al pasado son reproducidas a modo de memorias, de anécdotas que pretenden dar explicación (causal) a los acontecimientos presentes. Los personajes no actúan en el pasado sino que lo recuerdan o lo refieren. De este modo, las anécdotas recordadas sirven para que el lector o el personaje con quien se está hablando llegue a entender qué motiva sus actos, qué explica su conducta o qué acto pretérito influye en el presente. Y siempre con vistas a un futuro, hacia la contingencia del devenir, sobre el que no existen pautas establecidas.

Un segundo ámbito en que el teatro cobra importancia es el sentido *diegético*, cuando los personajes hablan explícitamente de obras teatrales u óperas. Hay que tener en cuenta la importancia que Murdoch otorga al arte y a las obras literarias en la formación moral. Por lo tanto, es de suponer que la elección de los títulos no es baladí y responde a una intención que va más allá de la mera referencia cultural. En algunos casos, es necesario prestar atención al contenido de las obras mencionadas; otras, en cambio, es importante apreciar cómo solventan los dramas algunas de las situaciones planteadas. En muchos casos, las alusiones explícitas parecen estar en consonancia con la situación emocional en la que se encuentran los personajes.

Las operas referidas en la novela son *Fidelio* (L.v. Beethoven, 1814), *Così fan tutte* (W.A. Mozart, 1790), *Don Giovanni* (W.A. Mozart, 1787) *Die Entführung aus dem Serail* (W.A. Mozart 1782) y *La incoronazione di Poppea* (Monteverdi, 1642). Hay que resaltar que estas operas, la mayoría del período clásico, responden a un esquema similar: la intriga de una serie de personajes para conseguir un objetivo determinado. En todas ellas, los personajes, algunos travestidos para esconder su verdadera identidad, utilizan el engaño y la mentira para demostrar sus propias ideas y alcanzar el fin deseado. Al final, se desvela la verdadera identidad de los personajes y se muestra como triunfan la verdad, el amor y la libertad.

La opera, o más bien, el gusto por la opera, se convierte en un elemento diferenciador del carácter de algunos de los personajes porque se refiere a dos modos distintos de apreciar el arte y la belleza. Así, Axel y Simon son una pareja que, a pesar de sus afinidades y del amor casi conyugal que se profesan, tienen un sentido de la vida y una cultura muy diferente. En este caso, Murdoch recurre al tema de la opera para ilustrar esta diferencia. Mientras Simon es espontáneo, superficial, «hedonista» («*Simon loved time of day, eating, drinking,*

looking, touching»),⁴ Axel es un personaje cultivado («*He had a passion for opera*»)⁵ Simon incluso llega a pensar que el amor que Axel le profesa es de un orden diferente al que siente por la música: «*Simon felt sure that Axel's delight in Don Giovanni was quite different in kind from his delight in Simon*».⁶ Además, la opera es un tema de conversación elevado y culto en el que Simon no participa: «*When he came back they were talking opera again*».⁷ Incluso Axel excluye despectivamente a su pareja: «*Only Simon hates opera*».⁸ El mismo Simon banaliza su gusto por la opera, y dice: «*I only like what I can hum*».⁹ Esta conversación sirve a Julius y Axel para discutir sobre la relación de la música con el carácter masculino o femenino de las personas. Una discusión intrascendente pero que intenta, por parte de Julius, desacreditar el carácter de Simon definiéndolo como «femenino», por estar más preocupado por los detalles y por lo superficial que por los temas cultos y realmente importantes.

Posiblemente la clave para entender esta relación entre música y carácter se encuentra en el último capítulo de la obra. Una vez desencadenada la acción final que, cual fuerza centrífuga, aleja a los personajes del lugar en que habían desarrollado sus vidas, los últimos capítulos tratan de mostrar las consecuencias que la muerte de Rupert ha tenido en cada uno de ellos. Hilda, su mujer, Morgan, su «amante» y cuñada, y su hijo Meter, se han trasladado a los Estados Unidos para iniciar una nueva vida. En cambio, su amigo, Julius King, cierra la obra con una reflexión absolutamente banal en la que se hace referencia al tiempo (atmosférico) y al arte como elementos que perduran más allá de las acciones que los personajes emprenden. En esta última reflexión Julius compara la pintura con la música:

*Painting may not be the greatest of the arts, he reflected, but perhaps it gives the purest and most intense pleasure. At least it does to me. I love music, but my pleasure in music remains always a little muddied by emotion. My pleasure in painting is, as pleasure should be, absolutely cold.*¹⁰

Tras estas palabras, Julius manifiesta su interés por asistir a una representación de *La incoronazione de Poppea* de Monteverdi, opera que muestra las intrigas de la ambiciosa Poppea para convertirse en emperatriz, casándose con Nerón, obra en la que se urden engaños, traiciones y asesinatos.

4. *Ibid.*, p. 29.

5. *Id.*

6. *Id.*

7. *Op. cit.*, p. 68.

8. *Id.*

9. *Op. cit.*, p. 271.

10. *Ibid.*, p. 401.

Otro de los elementos dramáticos que aparece en la novela es el mundo del teatro, con referencias explícitas o alusiones veladas a obras de teatro de W. Shakespeare. Así, por ejemplo, *La tempestad*, de la que se cita el fragmento de un poema. La trama de *La tempestad* hace referencia también al uso del engaño y la magia, y al modo como la ilusión puede esconder la verdadera realidad. Algunos personajes, náufragos después de una *eventual* tempestad, en realidad, han sido atraídos a la isla por el poder sobrenatural de Próspero y su criado Ariel. El fragmento del poema alude a como, tras la muerte, el cuerpo en descomposición vuelve a formar parte de la naturaleza.

En el caso de *El sueño de una noche de verano*, la referencia no es explícita, pero por la conversación de los personajes, se da a entender que alguna de las escenas de la novela se corresponde con alguna de las escenas del drama.¹¹ La obra plantea una serie de equívocos e intercambio de relaciones amorosas entre los personajes inducidos por el rey de los elfos (Oberón), que ordena a su criado Puck que recurra a la magia que anula el discernimiento de los sentidos. Además, en otro momento de la obra, Simon dice: «“*Who am I? Puck? Ariel? Peaseblossom? Mustardseed?*” *He began to dance lightly about on the hot flagstones.*»¹² El propio Simon emula, en su forma de ser y de actuar, a algunos de los más importantes duendes que aparecen en las obras de Shakespeare. Puck es el criado de Oberón en el *Sueño de una noche de verano*, mientras que Peaseblossom y Mustardseed, de carácter travieso e infantil, son duendes del séquito de la reina Titania en la misma obra. Ariel, en cambio, es el espíritu criado de Próspero en *La tempestad*. Tanto en una obra como en la otra, son duendes sirvientes que se caracterizan por obedecer a sus dueños confundiendo las órdenes de estos y provocando un efecto contrario al deseado, que desencadena equívocos y consecuencias no deseadas.

Estas referencias teatrales dentro de la novela de Murdoch se concretan en otro aspecto fundamental que podría denominarse el «teatro dentro del teatro», un recurso clásico que ya se encuentra en el teatro isabelino de Shakespeare. A lo largo de la obra hay muchas referencias a cómo los personajes, en su forma de relacionarse con los demás, actúan, representan un papel. He aquí una alusión explícita a la falta de sinceridad:

«If only he'd just relax and stop acting father! It's like a rotten evening in the theatre.»

11. Por ejemplo, cuando Julius King dice a Simon: «*Tut, tut, dear boy. No one will be hurt. As I told you, it's just a midsummer enchantment, with two asses!*» *Ibid.*, p. 236, para indicar como Rupert y Morgan han sucumbido a su encantamiento y han actuado según su previsión, como en un teatro de marionetas (*puppet show*), de manera similar a como en la obra de Shakespeare han sido encantados.

12. *Ibid.*, p. 117.

«You might stop acting too!»
«All right, mother, all right!»¹³

El mismo Rupert reconoce este defecto: «When I see Peter I find myself play-acting the stern father. It's not what I feel at all. It's just mechanical.»¹⁴ «I hope you're right. If we could only break down the mechanism. If I could only stop acting the emotional mother and you the stern father.»¹⁵ Todos los personajes parecen ser conscientes de esta forma equivocada de presentarse a los demás, pero se muestran impelidos a representar el papel social que les ha tocado en suerte.¹⁶

Pero el personaje más teatral de los que aparecen en la novela es Morgan, la hermana de Hilda, una mujer histriónica, falsa, carente de una personalidad estable y equilibrada. A medida que se desarrolla la acción, Morgan irá adaptándose a las situaciones, actuando en cada uno de los escenarios según su conveniencia. A ella se le puede aplicar el calificativo utilizado por Denis Diderot para definir a un buen comediante: «[...] todo su talento consiste no en sentir, como vos suponéis, sino en reproducir tan escrupulosamente los signos exteriores del sentimiento que os engañáis».¹⁷ Morgan sabe representar delante de cada uno de los otros personajes lo que mejor se adapta a sus objetivos particulares: ante su hermana será un mujer desvalida, falta de cariño y atención; frente a su ex marido (Tallis) representará el papel de la mujer fuerte y resolutiva; con su ex amante (Julius) será solícita; con su sobrino Peter, la tía desenvuelta y experimentada con ciertos matices de frivolidad. Y con Rupert, su cuñado y nuevo amante, va a representar el papel que Julius (como director) le induce a interpretar junto a Robert, el de amantes primerizos, obnubilados por los arranques inducidos por cierta vanidad transmutada en pasión. Pero, en realidad, Morgan carece de personalidad, va dando tumbos entre los personajes buscando algún elemento al que asirse y comenzar una nueva vida. Otra vez Diderot parece hablarnos de la pobre Morgan:

Se ha dicho que los comediantes no tenían ningún carácter porque interpretándolos todos perdían el que la naturaleza les había dado, que se hacían falsos, como el médico, el cirujano y el carnicero se hacían duros. Creo que

13. *Ibid.*, p. 256.

14. *Ibid.*, p. 14.

15. *Ibid.*, p. 17.

16. Morgan recrimina a Rupert precisamente esta propensión al fingimiento: «*It's a bit late to start playing the jealous husband*», said Morgan. «*And you're not much good at acting anyhow.*» | «*I'm not acting.*» | «*Yes, you are. You put up with it all, didn't you?*»» *Ibid.*, p. 252.

17. Denis Diderot, *Paradoja del comediante y otros ensayos* (Madrid: Mondadori, 1990), p. 130.

se ha tomado la causa por el efecto, y que son aptos para interpretarlos todos porque no tienen ninguno.¹⁸

Una de las claves para interpretar la importancia que se le puede atribuir al elemento dramático en la novela son las palabras de Julius sobre realidad y apariencia:

«*You make human beings sound like puppets.*»
«*But they are puppets, Rupert.*»¹⁹

Al final de la novela, Julius revela a Hilda que todo ha sido una farsa, como en el teatro, que casi todos han sido víctimas de un engaño: «*A trick has been played upon them and by extension upon you.*»²⁰ Julius se declara artífice de todo el embrollo, pero lo urdido ha escapado a su control y los actores han actuado más allá de sus previsiones. La libertad humana muestra que los actos no se pueden determinar completamente porque, aunque haya un guión preestablecido, unos actores que actúan y un director que los dirija, no hay certeza de que vaya a suceder lo previsto.

Julius King es el gran hacedor de la vida de los demás, un mago o un encantador que ejerce de polo de atracción irresistible.

El relato comienza justamente con las palabras «Julius King», puestas en boca de Hilda que, a pesar de estar hablando del ex amante de su hermana, no puede esconder su impresión ante la perspectiva de la reciente llegada de Julius a Inglaterra. Los dos primeros capítulos son cruciales para levantar expectación sobre el personaje. Para Hilda es un amigo de su marido, un objeto extraño que despierta interés y, además, alguien muy atractivo. Rupert piensa en Julius como una persona irónica, tremendamente directa, pero también de una calidad moral indiscutible. Simon tampoco es insensible a la apariencia física de Julius. Sin embargo, en Simon la atracción se mezcla con otros dos ingredientes: el miedo a lo que él considera un carácter un tanto cruel, orgulloso y cínico, y los celos por la amistad de Julius con Axel. Éste, a su vez, ve en Julius a un hombre de principios, con estilo, divertido y honesto. Morgan, cuyo romance con Julius ya ha terminado en el momento de la acción, ve en él nada menos que a un dios. Los términos en los que describe su pasada relación hacen comprender al lector que, a ojos de la mujer, lo que ha vivido con Julius es una experiencia extraordinaria que ha trastornado su vida completamente. Los juicios que Julius despierta en los personajes son, pues, diversos. Donde Rupert y Axel ven a una persona de gran atractivo moral, Hilda y Simon más bien

18. *Ibid.*, p. 166.

19. *Op. cit.*, p. 200.

20. *Ibid.*, p. 372.

perciben una presencia amenazante. Donde los primeros aprecian sinceridad e inteligente ironía, los segundos perciben cinismo o, incluso, crueldad.

Por su parte, Julius se mostrará diferente con cada uno de los personajes, que manipula a su antojo. En efecto, después de observar el repertorio de habilidades y capacidades intelectuales que Julius pone al servicio de una auténtica trama de manipulación del resto de personajes, cabe preguntarse qué tipo de intenciones pueden encontrarse detrás de tantos perjuicios como Julius causa. Resulta difícil responder a esta pregunta, dado que los fines de Julius no resultan evidentes al lector. Ni el propio provecho, ni la intención de aleccionar o corregir conductas sirven para entender la trama de engaños desplegada por Julius. A falta de un motivo, sus actos parecen gratuitos, como si Julius fuera, según Hilda, alguien que es capaz de hacer lo que sea si se aburre.

En realidad, es justamente la falta de motivos comprensibles lo que constituye la maldad de Julius: En palabras de Murdoch: «“*Of course, that book is a theological myth... Julius King is, of course, Satan [...]*”».²¹ Desde el momento en que se considera a Julius como una encarnación del mal, una serie de elementos empiezan a cobrar sentido: sus apariciones repentinas en casas ajenas, prescindiendo de todo modo civilizado y usual de anunciarse, su extrema pulcritud, su aspecto tan atractivo como inquietante, la imposibilidad de determinar el color de sus ojos, el placer con el que observa la violencia, su desprecio por cualquier valor moral y por la raza humana en general. Las razones de los hombres son egoístas, dice Julius; los hombres son marionetas que se mueven por miedo, emociones y deseos de poder en un mundo en el que los conceptos de «bien» y de «mal» son consoladores. El bien resulta poco interesante; el mal, en cambio, es oscuro, atractivo e interesante.²² Como I. Kant ya advirtió, el hombre no conoce la realidad, pero Kant era cristiano y el cristianismo ha sido una de las mayores fuentes de ilusión.²³

Sin embargo, ciertamente no puede decirse que el personaje de Julius King haya sido introducido con la intención de que el lector mismo lo identifique con Satán.²⁴ Y aunque así fuera, justamente por provenir del propio diablo el mal que hace Julius seguiría siendo igual de inexplicable. Es decir, la cues-

21. Citado por G. Dooley, «Good Versus Evil in Austen's *Mansfield Park* and Iris Murdoch's *A Fairly Honourable Defeat*», *Transnational Literature*, vol. 1, núm. 2 (Mayo de 2009), p. 3.

22. *A Fairly Honourable Defeat*, p. 199.

23. *Ibid.*, p. 198.

24. De lo contrario, en la novela se encontrarían un conjunto de sugerencias que permitirían al lector llegar a esta conclusión. Pero Murdoch no tenía ningún interés en que la posible lectura de la novela como mito teológico fuera explícita, o que el lector la detectara: «“*I think hardly anybody notices this, but it doesn't matter; it's just something in the background.*”», citado por G. Dooley, *op. cit.*, p. 11.

tión es la de la ambigüedad del mal, la perplejidad que produce el perjuicio causado sobre las vidas ajenas sin un motivo humanamente comprensible.

Para entender las razones de la existencia de un personaje como Julius hay que prestar más atención a las reacciones de sus víctimas que a los movimientos de aquél. El triunfo de las estratagemas de Julius se encuentra en la debilidad moral de aquéllos a los que engaña y manipula. Julius inicia con su plan de cartas trucadas el principio del conflicto, pero es en el propio carácter de los personajes donde hay que buscar la causa de sus actuaciones.

Las cartas entre Morgan y Rupert, que Julius redacta y envía en nombre de cada uno de ellos, surten el efecto deseado por la vanidad, porque cada uno de los personajes se cree merecedor del amor del otro. Morgan no duda en traicionar el amor incondicional de su hermana Hilda, y lo mismo sucede con Rupert quien, a pesar de las dudas, apuesta por su relación con Morgan. En cuanto a Hilda, la habilidad de Julius consigue crear en ella un sentimiento de desconfianza y malestar.

Para desequilibrar la estabilidad de la relación entre Axel y Simon, Julius se aproxima a Axel al tiempo que flirtea secretamente con Simon. La inseguridad y el miedo a que Julius le cuente a Axel lo que, en realidad, no ha ocurrido llevan a Simon a aceptar su chantaje.

En la mayoría de los casos, bastaría con gestos como una declaración sincera, una disculpa o una comunicación franca para que los personajes se liberaran de las redes tendidas por Julius. La mentira y el engaño recorren casi todas las situaciones que viven los protagonistas. Axel esconde su condición homosexual en el trabajo, Morgan miente a casi todos, Rupert engaña a su esposa y a su hijo, además de engañarse a sí mismo, Simon miente a Axel. Incluso Tallis, una mentira piadosa en este caso, no le dice a Leonard, su padre, la verdad sobre su deteriorada salud. Las pasiones, miedos e ilusiones egoístas de los personajes los llevan más bien a contribuir a su propia destrucción.

Sin embargo, la función de Julius King en *A Fairly Honourable Defeat* no es meramente negativa. Sin Julius todos los personajes habrían seguido con sus vidas, sin cambios, cada uno sumergido en su particular esfera de ilusión egoísta. La presencia de Julius hace que emerjan las debilidades morales de los personajes. Y junto a esas debilidades, la posibilidad de aprendizaje y de redirección moral. Así, el resultado de las maquinaciones de Julius King se traduce en una derrota para algunos personajes, pero quizá no tanto para otros, en cuyo futuro se adivina un nuevo horizonte moral. Para algunos, pues, el castigo causado por sus propios defectos puede abrir la puerta a una visión moral más clara, por lo que su derrota puede resultar, en definitiva, bastante honrosa. La muerte de Rupert reconcilia a Hilda y Morgan, y la sinceridad de Simon abre la puerta a una relación con Axel basada en la sinceridad.

Tras la estela de confesiones y decepciones, Julius se va a París. La intervención en los asuntos humanos queda atrás. El sol brilla, la comida del restaurante que ha elegido parece excelente, «*Life was good.*»²⁵

El contrapunto a la maldad de Julius y a la debilidad del resto de personajes es Tallis. Pese al ambiente que le rodea, tan diferente del de Julius, Tallis no está contaminado por el entorno ni es influido por la personalidad de Julius. Tallis perdona a Morgan, no es obsequioso con Julius, acoge a Peter, y orienta a Hilda. Es Tallis quien aconseja que todos digan la verdad y quien, al final de la historia, cuando Julius le pide qué debe hacer, le dice: «*Oh, just go away.*»²⁶

Como ocurre con otras novelas de Murdoch, también en *A Fairly Honourable Defeat* el amor tiene un papel importante: el amor teórico objeto de la obra filosófica que escribe Rupert, el amor generoso y abierto de Tallis, y el amor en la relación de pareja.

El amor humano es egoísta, «*Our love is selfish. Almost all human love is bloody selfish.*»,²⁷ y su dificultad se hace evidente con el tiempo: «*But love is awfully difficult, Simon. One learns this as ones grows older.*»²⁸ Sin embargo, pese a su dificultad, constituye la esencia de la vida. Así, cuando Morgan le pregunta a Hilda por la finalidad de la vida, ésta responde : «*I think loving people*».²⁹ Y de este modo aparece también en el libro de Rupert: «*Love is the last and secret name of all the virtues.*»³⁰ Es también este personaje el que, ya en el primer capítulo, señala que la clave de la existencia está en el amor: «*Dilige et fac quod vis*»;³¹ «*Amor vincit omnia.*»³²

Seminari Iris Murdoch:
Laura Cortés, Montse Figuerola, Víctor Geira
Direcció: Margarita Mauri
Curs 2013-2014

25. *A Fairly Honourable Defeat*, p. 401.

26. *Ibid.*, p. 386.

27. *Ibid.*, p. 391.

28. *Ibid.*, p. 390.

29. *Ibid.*, p. 44.

30. *Ibid.*, p. 81.

31. *Ibid.*, p.15.

32. *Ibid.*, p. 17.

Bibliografía

CEBALLOS, Edgar, *Principios de construcción dramática*. México: Grupo Ed. Gaceta, 1995.

DIDEROT, Denis, *Paradoja del comediante y otros ensayos*. Madrid: Mondadori, 1990.

DOOLEY, G., «Good Versus Evil in Austen's *Mansfield Park* and Iris Murdoch's *A Fairly Honourable Defeat*», *Transnational Literature*, vol. 1, núm. 2 (2009), p. 1-13.

MURDOCH, Iris, *A Fairly Honourable Defeat*. Londres: Vintage, 2001.