



UNIVERSITAT<sub>DE</sub>  
BARCELONA

## Aspectos de la obra literaria de Mervyn Peake

Rosa González Casademont



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- Compartigual 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - Compartigual 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0. Spain License.**

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Facultad de Filología

**ASPECTOS DE LA OBRA LITERARIA  
DE  
MERVYN PEAKE**

TESIS DOCTORAL

realizada por Rosa M. González Casademont,  
Licenciada en Filosofía y Letras, Sección  
de Filología Inglesa,

bajo la dirección de la  
Dra. Doireann MacDermott, Catedrática y  
Directora del Departamento de Lengua y Li  
teratura Inglesa de la Universidad de Bar  
celona.

A handwritten signature in black ink, reading "MacDermott" with a stylized flourish at the end. A horizontal line is drawn underneath the signature.

Barcelona, Diciembre 1.979

If I could see, not surfaces,  
But could express  
What lies beneath the skin  
Where the blood moves  
In fruit or head or stone,  
Then would I know the one  
Essential  
And my eyes  
When dead  
Would give the worm  
No hollow food.

If I could feel  
My words of wax were struck  
By the rare seal  
Of crested truth,  
Then would I give bold birth  
To long  
Rivers of song.

Where is that inexhaustible,  
That secret genesis  
Of Sound and Sight?  
It is too close for me,  
It lies  
Unexcavated by these eyes  
In the lost archives of my heart."

Mervyn Peake

### AGRADECIMIENTOS

Mis más sinceras gracias a todos aquellos que me han prestado su ayuda en la realización de este trabajo, y en especial a la Dra. Doireann MacDermott, por sus ponderados y valiosos comentarios durante la confección del mismo.

Quisiera igualmente consignar mi agradecimiento a la Sra. Maeve Gilmore, viuda de Mervyn Peake, por haberme permitido examinar los manuscritos de las novelas de Titus y por la amabilidad con que siempre ha atendido a mis consultas, así como a Antón París por su entusiasta dedicación al encargarse de la reproducción fotográfica de las ilustraciones.

## I N D I C E

	Página
<u>INTRODUCCION</u>	
- Justificación . . . . .	9
- Presentación del autor y de su obra . .	15
. Perfil Biográfico . . . . .	17
. Perfil Artístico . . . . .	20
- Críticas contrapuestas . . . . .	26
<u>CAPITULO I</u>	
1.- <u>Primera aproximación a las novelas de Titus</u> . . . . .	34
1.1.- Gestación de Gormenghast . . . . .	35
1.2.- Forma y contenido de las novelas de Titus . . . . .	47
<u>CAPITULO II</u>	
2.- <u>Pintura y Literatura</u> . . . . .	51
2.1.- La Pintura como tema . . . . .	52
2.2.- La Pintura como técnica narrativa . . . . .	62
2.2.1.- La Descripción al servicio de la imagen plástica . . . . .	64
2.2.2.- Junto a los maestros del claroscuro. Simbolismo, dramatismo, belleza y plástica . . . . .	77
2.2.3.- La relación entre las dos artes se prolonga. Colores, proyección de sombras, distribución en el espacio . . . . .	99

(INDICE)

página

CAPITULO III

3.- <u>Protagonismo de la percepción visual</u>	
3.1.- Sobre el método de aproximación externa . . . . .	107
3.2.- Entre la realidad y la fantasía.	114
3.3.- La comparación al servicio de la imagen plástica . . . . .	120
3.4.- Bajo las máscaras de carnaval .	150
3.5.- Visualizaciones insólitas . . .	160
3.6.- Sobre la función de los símiles. Recapitulación . . . . .	167

CAPITULO IV

4.- <u>El escenario como factor de caracterización</u> . . . . .	180
4.1.- Genius Loci . . . . .	182
4.1.1.- Lectura de imágenes . . . . .	189
4.1.2.- Del desván al sótano . . . . .	191
4.1.3.- Paisajes y figuras . . . . .	228

CAPITULO V

5.- <u>Lenguaje de las novelas de Titus</u> . . .	235
5.1.- Lenguaje humorístico . . . . .	240
5.1.1.- El sabor fuerte de lo grotesco . . . . .	244
5.1.2.- Hipérboles . . . . .	250
5.1.3.- Juegos verbales . . . . .	252
5.1.4.- La seriedad fingida . . . . .	259
5.2.- Aspectos léxicos y sintácticos.	262
5.2.1.- Léxico . . . . .	269
5.2.2.- Pasajes dialogados . . . . .	277

5.2.3.- Prosa narrativa . . . . .	296
5.3.- Elección de nombres. Un <u>as</u> pecto esencialmente lin--- güístico. . . . .	306
CONCLUSIONES . . . . .	315
BIBLIOGRAFIA . . . . .	334

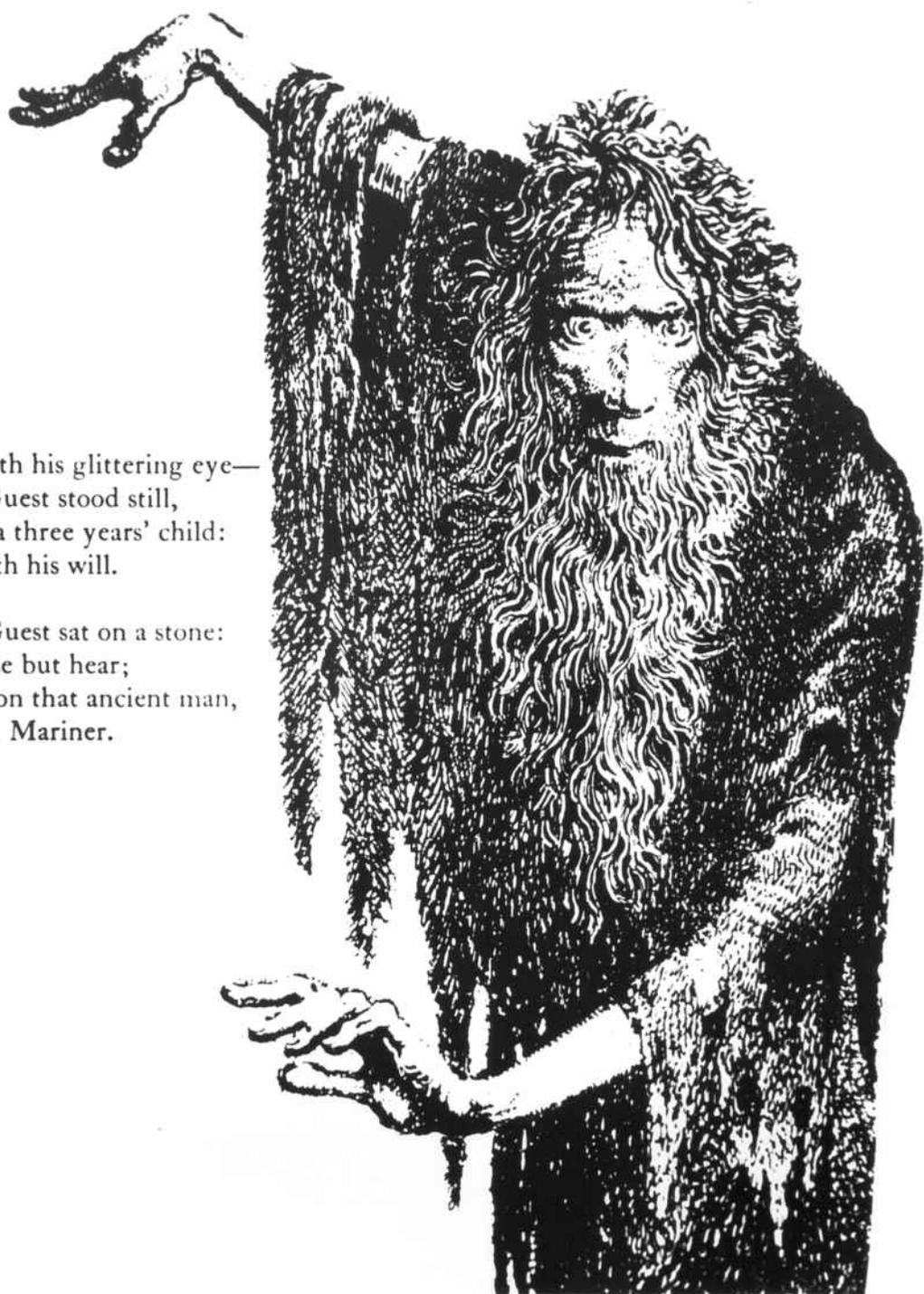
<u>INDICE DE ILUSTRACIONES</u>	Página
I.- Ancient Mariner. Mervyn Peake, 1949 . . . . .	8
II.- El joven artista, 1938 . . . . .	12
III.- La vejez del artista, 1966 . . . . .	14
IV.- Mervyn Peake, 1956 . . . . .	24
V.- Maeve Gilmore, 1939 . . . . .	25
VI.- La Isla del Tesoro, Mervyn Peake, 1949 . . . . .	38
VII.- Dibujos a lápiz del hijo del artista. Mervyn Peake, 1940 . . . . .	42
VIII.- Foto del pintor, 1936 . . . . .	50
IX.- Sobre de carta con ilustraciones de Peake, 1941 . . . . .	63
X.- Apunte de Swelter en los manuscritos de las novelas . . . . .	63
XI.- Boceto de Steerpike y Barquentine en los manuscritos de las novelas . . . . .	63
XII.- El Imperio de la luz. René Magritte, 1954 . . . . .	79
XIII.- El sacrificio de Isaac, Caravaggio, 1595 . . . . .	86
XIV.- San José Carpintero. George La Tour, S.XVII . . . . .	93
XV.- Mrs Pardiggle and Brood. Mervyn Peake (c.1945) . . . . .	123
XVI.- The Great Plague of London. Blake (c.1779-80) . . . . .	153
XVII.- The Great Plague of London Blake (c.1805) . . . . .	153
XVIII.- Los desastres de la guerra, N° 55, Goya (c.1811) . . . . .	154
XIX.- Landscape with figures. Mervyn Peake, 1943 . . . . .	155
XX.- Uncle Jake. Mervyn Peake (c.1955) . . . . .	171
XXI.- Capricho n° 63. Goya (c.1794) . . . . .	172
XXII.- Down the Rabbit-Hole. John Tenniel, 1865 . . . . .	187
XXIII.- Down the Rabbit-Hole. Mervyn Peake, 1946 . . . . .	188
XXIV.- Pirámides de Keops, Kefrés y Micerino. . . . .	206

XXV.-	To Cut a Long Story Short. Mervyn Peake, 1952 . . . . .	254
XXVI.-	As if an Angel Dropped Down from the Clouds. Blake, 1809 . . . . .	255
XXVII.-	Dibujo a lápiz, Mervyn Peake, 1956 . . . . .	246

## INTRODUCCION

He holds him with his glittering eye—  
The Wedding-Guest stood still,  
And listens like a three years' child:  
The Mariner hath his will.

The Wedding-Guest sat on a stone:  
He cannot choose but hear;  
And thus spake on that ancient man,  
The bright-eyed Mariner.



### JUSTIFICACION

El invitado a la boda de Coleridge se apresta, tras un primer intento de rechazo, a escuchar al Viejo Marinero y lo hace con la misma entrega incondicional de un niño ante la propuesta de narración de un cuento. Esa atención plena es difícil de lograr. El Marinero sabe que se enfrenta a un posible desinterés e incluso hostilidad por parte de sus oyentes pero afortunadamente posee, en primer lugar, la habilidad de abordar al oyente apropiado -"That moment that his face I see,/ I know the man that must hear me"-, para luego captar su voluntad con la fuerza de la mirada y finalmente su interés a través de las palabras.

En el caso de Peake, para que el lector se deje transportar a su mundo, el autor no cuenta ni con el magnetismo personal del Viejo Marinero ni con ninguna razón de tipo cultural o moral. Sólo cuenta con el goce que su lectura nos proporcionará si nos entregamos a su poder de narrador. En cierto modo se podría aplicar a las novelas de Peake la denominación de "capricho literario" que Fernando Savater utiliza al referirse a The Lord of the Rings (1).

---

(1) SAVATER, Fernando, La Infancia Recuperada. Taurus Ediciones, 1976.

Si bien la novela de Tolkien difiere por su clara moral maniquea de las novelas de Titus, citaremos aquí un comentario de Savater que nos parece aplicable a la obra de Mervyn Peake. La relación entre el lector y la "obra capricho" dice Savater, es "de plena entrega o de abierto fastidio: nos hallamos ante uno de los diez o doce libros que nunca olvidaremos o de una pueril patraña inexorablemente aburrida. Como nadie, ni las cuestiones en boga ni el devenir estilístico de la escritura, apoyan su lectura, los caprichos literarios son leídos también caprichosamente: si hacen vibrar la cuerda que en el lector simpatiza con su desvarío, ningún libro producirá satisfacción tan gratuita y completa, por inesperada; en el caso contrario, nada rescata la extraña hostilidad que despiertan estas páginas juntamente amaneradas e insólitas.

Lo malo -o lo bueno, según se mire- de los caprichos literarios, es que ninguna coartada cultural justifica el esfuerzo de leerlos, sino el capricho mismo" (1).

Ante las novelas de Titus la reacción del lector es también radical. Se rechaza introducirse de lleno en el mundo ofrecido por Peake con lo cual éste se nos aparece como algo irrelevante, o repite uno la experiencia infantil de entrega total ante la narración de un cuento, se asemeja uno al Wedding Guest que "sentado sobre una piedra no puede sino escuchar".

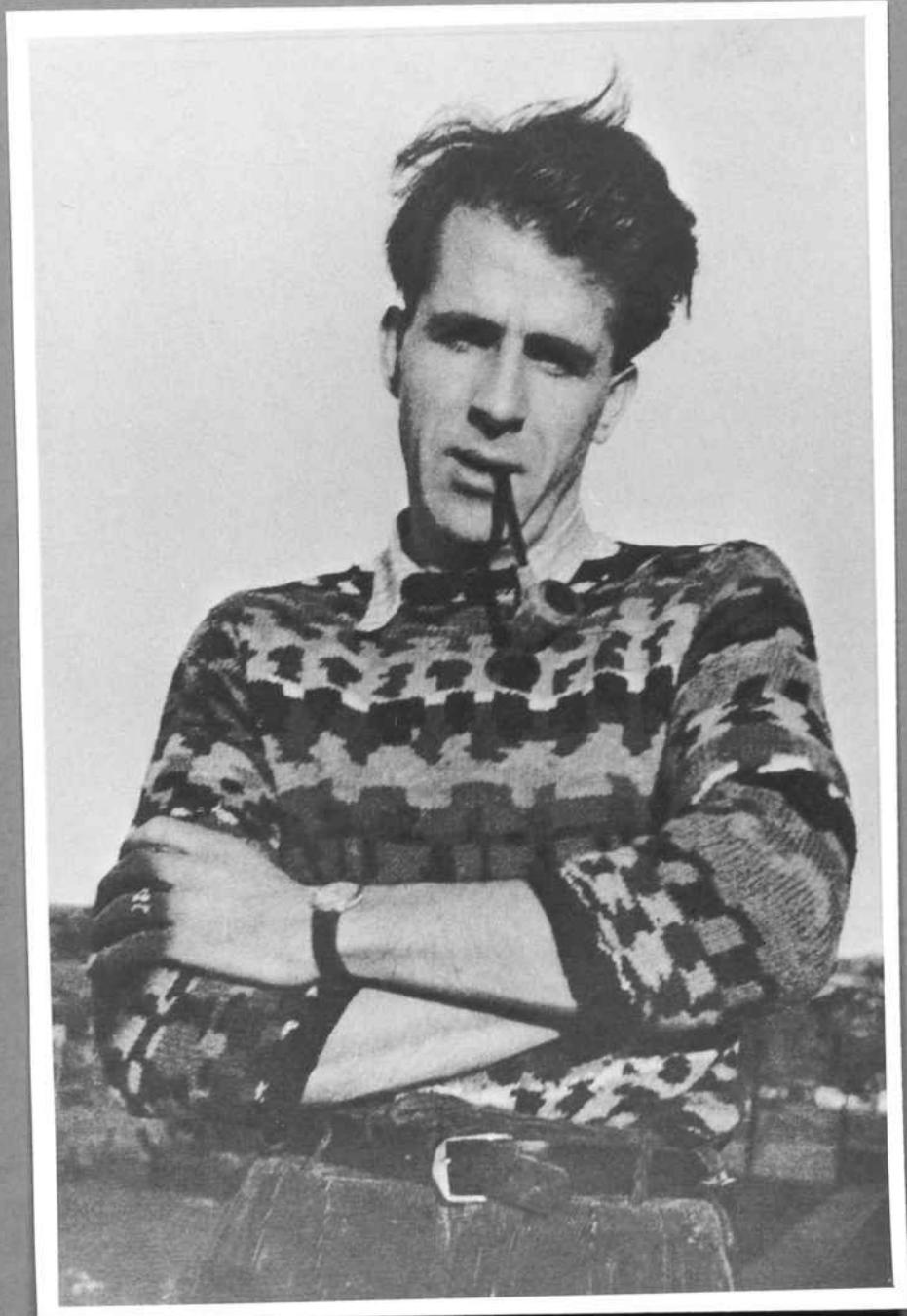
Puesto que nos contamos entre los lectores que, habiéndose acercado a la obra de Peake por puro azar y sin ningún

---

(1) Idem, pág. 124

condicionamiento previo, se han visto paulatinamente sumergidos en sus imágenes y fantasías, consideramos estar en una situación ventajosa para emprender el análisis crítico literario de su narrativa, análisis que, a nuestro entender, la obra soportará muy favorablemente.

El desconocimiento casi total de la obra de este autor en nuestro país nos obliga sin embargo a realizar una serie de consideraciones previas.



II.- EL JOVEN ARTISTA. 1938

Ambiciones de un joven artista

Fame is my tawdry goal, and I despise  
My heart for harbouring that crimson yearning -  
For well I know that it will bring no burning  
Beauty before the windows of my eyes.  
For I, unknown, am spun with mysteries  
And all the firmament of stars, my awning -  
And yet I have a love for parrot cries,

And cry at nights for fame, that spangled thing  
And only on grey evenings of clear thought  
I know that there is nothing sold or bought  
That alters with the selling or the buying -  
Yet now when I stand panting, or am trying  
To launch a frigate of cargoed thought  
The foul red lips of Fame begin to sing.

Mervyn Peake. 1939



III.- LA VEJEZ DEL ARTISTA. 1966

Aquejado de la enfermedad de Parkinson y con muestras de vejez prematura, Mervyn Peake pasó los últimos seis años de su vida en un asilo. Esa fama por la que suspiraba años antes estaba todavía lejos.

### PRESENTACION DEL AUTOR Y DE SU OBRA

El 17 de noviembre de 1968 moría en un asilo de Oxfordshire, a los 57 años de edad y tras una larga enfermedad de Parkinson, Mervyn Peake.

La actividad artística fue una constante en su vida, tanto en la vertiente plástica -pintor, ilustrador y profesor de dibujo- como en la literaria -novelista y poeta-, pero también fueron una constante en su vida las estrecheces económicas y las críticas favorables junto a escasas ventas.

Una vez más, el reconocimiento ha llegado tarde. El mismo año de su muerte, Penguin Books inició la publicación de las tres novelas de Titus y de Mr. Pye, de las que se han venido haciendo continuas ediciones. A medida que la popularidad de los libros aumentaba, se ha despertado también un renovado interés por los diferentes aspectos de su

obra, por sus pinturas y dibujos, por sus narraciones cortas, libros infantiles y poesía. Se han organizado exhibiciones, editado antologías de sus dibujos, han aparecido escritos inéditos, otros se han reeditado con introducciones debidas generalmente a la pluma de su esposa Maeve Gilmore. Las novelas Titus Groan y Gormenghast han sido traducidas al francés y Titus Groan al japonés, y están apareciendo en la actualidad reediciones de clásicos como Household Tales, Treasure Island, The Ancient Mariner, Alice's Adventures in Wonderland ... todos ellos con ilustraciones de Peake.

Existe además un proyecto para realizar la versión filmada de las dos primeras novelas de Titus, para la que se barajan los nombres de Stanley Kubrick y Steve Roberts como posibles directores, y de Peter Sellers para el papel de Doctor Prunesquallor.

Por otra parte, en febrero de 1975 se fundó en Londres "The Mervyn Peake Society" que cuenta en la actualidad con cerca de 200 miembros entre los que se encuentran ingleses, franceses, suizos, italianos, escandinavos, norteamericanos y canadienses. El fin de la Sociedad es el de "promover un mayor conocimiento y difusión de las actividades de Mervyn Peake como novelista, poeta, pintor e ilustrador" (1), así como el de centralizar los cada día más numerosos artículos y estudios académicos que se están realizando en di-

---

(1) Texto del folleto distribuido por la Sociedad.

ferentes partes del mundo.

La onda expansiva de la popularidad de Peake no ha llegado sin embargo a España. En el verano de 1977 se realizaron una serie de contactos con diversas editoriales catalanas para una posible traducción al castellano de las novelas de Titus, pero el proyecto fue rechazado. Teniendo en cuenta que con la reciente aparición en castellano de la novela de Tolkien The Lord of the Rings, se cumplen 24 años de su aparición, no nos resta sino confiar en que la obra de Peake tenga mejor fortuna.

#### Perfil Biográfico.

Mervyn Peake nació el 9 de julio de 1911 en la zona centromeridional de China, en la colonia europea de la población de Kuling, situada en una elevación de 1.000 m. de altura sobre una calurosa y populosa planicie. Al año siguiente su padre, médico misionero congregacionalista, fue trasladado a la misión de Tientsin, cerca de Pekín, donde vivieron hasta 1923, aparte de una estancia de un año en Inglaterra y de los anuales desplazamientos veraniegos a Kuling.

Las especiales circunstancias del medio ambiente -poblaciones amuralladas en cuyo recinto vivían comunidades europeas, y a cuyo entorno se amontonaban las miserables chozas de los nativos chinos-, se grabaron sin duda en la mente del joven Peake y fueron plasmadas más tarde en su obra

literaria. Efectivamente, el acentuado contraste entre el estilo de vida dentro y fuera del castillo de Gormenghast (1), que da al lector europeo la impresión de estar ante un mundo fantástico y absurdo, como el descrito por Kafka en El Castillo, refleja la división física y cultural observada por Peake en China.

A los 12 años, Mervyn Peake inició en Inglaterra una segunda etapa de su vida. Estudió 6 años en Eltham College, una escuela para hijos de misioneros, y más tarde ingresó en The Royal Academy Schools, que abandonaría al cuarto año para unirse temporalmente a una colonia de artistas en la pequeña isla de Sark, en el Canal de la Mancha. Las concesiones europeas de la China de su infancia, esos recintos cerrados, aislados de su entorno y regidos por leyes propias, reviven en cierto modo en el marco aislado de la comunidad isleña. En su obra, Peake elegirá repetidas veces islas y mundos cerrados como escenario. Así, Mr. Pye (1953) estará centrada en Sark, Captain Slaughterboard Drops Anchor (1939) hablará de una isla desierta, Letters from a Lost Uncle (1948) de una zona polar y Titus Groan y Gormenghast del remoto reino de Gormenghast.

Por lo general, Peake sufrió estrecheces económicas durante su vida de adulto, transcurida principalmente en Inglaterra. Casado con Maeve Gilmore, pintora asimismo, tuvieron tres hijos y mantuvieron la familia en parte por la venta de sus respectivos cuadros y las ilustraciones

---

(1) Marco imaginario en las novelas de Titus.

que Peake realizó para una veintena de libros clásicos, y en parte por sus actividades docentes. En 1935 Peake entró en la Westminster School of Art como profesor de dibujo al natural, hasta el inicio de la guerra y más tarde, en 1949, reemprendió la misma actividad, esta vez en la Central School of Art de Holborn, hasta principios de la década de los sesenta, cuando su progresiva enfermedad le impedía ya trabajar con normalidad.

Durante la guerra Peake fue movilizadado y debido a su falta de preparación para las actividades prácticas y a su carácter un tanto distraído, fue trasladado de un puesto a otro -artillero, instructor de conductores, dibujante de letreros, minador...- hasta que sufrió una crisis nerviosa en abril de 1942 y fue posteriormente licenciado. Aunque en realidad Peake no tomó parte activa en la guerra, al terminar ésta fue comisionado como artista de guerra para efectuar una gira por la Europa Occidental y realizar dibujos sobre los efectos de la guerra. En Alemania asistió a procesos, visitó campos de concentración, hizo bocetos de los esqueletos vivientes de Belsen. Esas terroríficas visiones constituirían más tarde el tema de varios poemas y le inspirarían ciertos episodios de sus novelas.

Peake llevó una vida esencialmente familiar, aunque un tanto bohemia, con infinidad de cambios de domicilio y de fortuna. En 1931, cuando contaba 20 años, inició su carrera artística como pintor, actividad que continuó a lo largo de su vida y que alternaría con la de ilustrador de libros y profesor de dibujo. A parte de un libro de aventu-

ras profusamente ilustrado y publicado en 1939, y una serie de poemas reunidos en 1941 con el título de Shapes and Sounds, Peake no empezaría a escribir su primera novela, Titus Groan, hasta finales de 1940. Puesto que la pintura y el dibujo fueron una actividad constante en su vida, no es pues de extrañar que al dedicarse a la literatura se trasluzca en su obra un vivo interés por la imagen plástica.

El carácter de Peake era, según señalan su esposa y su biógrafo (1), fantasioso, jovial y poco versado en las cuestiones prácticas de la vida, cualidad esta última, que prevalece en la mayoría de sus personajes. Poco aficionado a la lectura era en cambio un gran observador del gran circo de la vida, lo cual le lleva por una parte a una actitud moral fundamentada en términos totalmente humanos (2) y por otra contribuye junto con sus cualidades plásticas, a la presencia de descripciones físicas extraordinariamente vívidas tanto de personajes como de espacios, descripciones que su mordaz ironía le llevan a veces a enfatizar y caricaturizar. Peake poseía además un gran sentido del humor y gustaba de hacer juegos de palabras y afirmaciones disparatadas. Tanto este aspecto como su amor por los animales -en su casa no faltaron nunca una pareja de gatos así como tortugas u otro animal doméstico-, se hacen pa-

---

(1) WATNEY, John, Mervyn Peake. Michael Joseph, London 1976

(2) Refiriéndose a una mención mía sobre la ausencia de tono moralizante en la obra de Peake, me contestaba su esposa en una carta: "I agree so very much with you that he did not write with any moralising thesis in mind. It was not a part of his nature in life or art, and right or wrong he saw good and evil in full human terms, rather than in any theoretical way." (Diciembre 1977).

tentes en sus novelas.

Finalmente, hay que destacar la afición que Peake sentía por el cricket y el rugby. Del primero, según nos manifestó su esposa en una entrevista mantenida en el verano de 1977, le atraía la terminología arcaica, el lenguaje a la vez poético e incomprensible que convierte el juego en un ritual, así como sus movimientos, parecidos a los de una danza, que en el caso del rugby se convierte en un verdadero ballet de violencia.

#### Perfil Artístico.-

En su infancia en China Peake dedicaba todos sus ratos libres al dibujo, nos dice su biógrafo. También la afición a escribir se despertó en él tempranamente: a los diez años escribió un libro de aventuras, The White Chief of the Umzimbubu Kaffirs, al estilo de su gran favorito Treasure Island, así como un artículo para una revista, titulado "Ways of Travelling" acompañado de diez ilustraciones.

A su llegada a Inglaterra, Peake siguió cultivando ambas actividades artísticas de forma regular aunque privada, hasta que al ingresar en la Royal Academy Schools en 1929, encauzó temporalmente su interés hacia la pintura. La exhibición de un óleo en la Royal Academy y la obtención del premio Arthur Hacker cuando contaba 19 años fue el principio de una serie de exposiciones y los primeros encargos para diseñar ventuarios para el teatro, y en especial para

ilustrar libros.

Hacia 1938, Peake había conseguido una considerable popularidad como pintor y dibujante, y fue entonces cuando reanudó la actividad literaria con vistas a una posible publicación. Partiendo de una idea que había estado madurando durante varios años, escribió y publicó en 1939 Captain Slaughterboard Drops Anchor, una historia de piratas ilustrada por él mismo. Aunque participa del esquema tradicional dentro de las historias de aventuras -descubrimiento de una extraña isla por parte de un capitán pirata y su tripulación-, la acción está en ella reducida al mínimo, al tiempo que la descripción del medio ambiente y de la tripulación es sumamente detallada, característica que como veremos, predomina en toda su obra.

Paralelamente, Peake compuso una serie de poemas y hacia 1940 empezó a escribir, aunque sin previa intención de publicarla, la novela Titus Groan. Compuesta durante la guerra, fue publicada en 1946 y constituye la primera parte de su obra más lograda y aplaudida: la serie de novelas de Titus. Gomernghast (1950) y Titus Alone (1959) completan esa serie que común pero erróneamente se ha dado en llamar "Trilogía de Titus". Si bien es cierto que no existen más que tres novelas y una narración corta, emparentada con el tema y titulada Boy in Darkness (1956), también es cierto que existen unos esquemas para un cuarto libro que Peake no pudo materializar a causa de la penosa enfermedad que le mantuvo totalmente inactivo durante los últimos seis años de su vida. El mismo año de la publicación de Titus

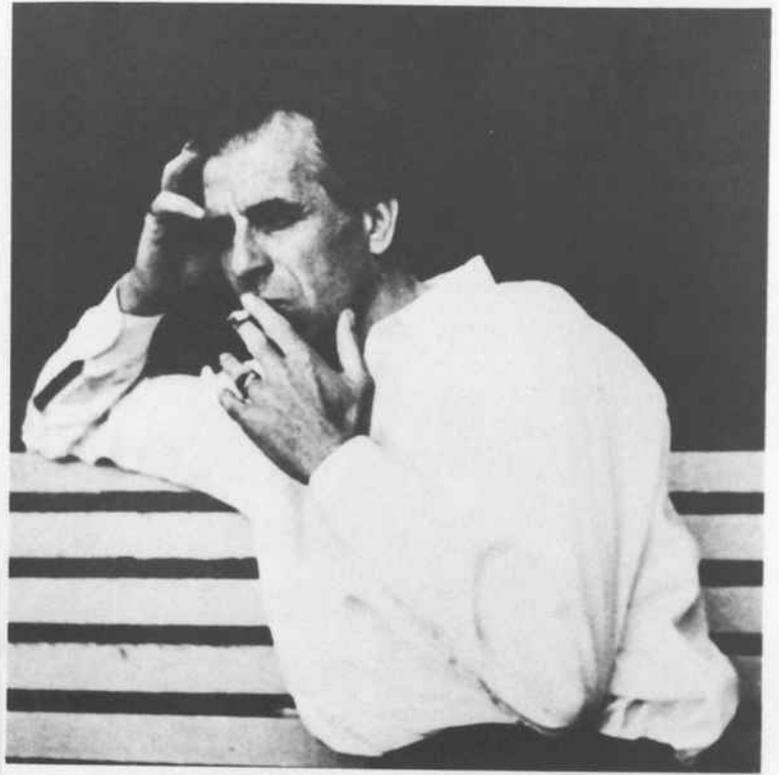
Groan, apareció un ensayo sobre la teoría del dibujo a lápiz, The Craft of the Lead Pencil (1946), interesante en cuanto que las ideas del autor sobre la elección de temas y formas de expresión resultan esclarecedoras para analizar su obra literaria.

La pintura y la literatura son ya ahora, finales de los años cuarenta, actividades paralelas. Aumentan los encargos para las ilustraciones de libros y en 1949 aparece en una cuidada edición, titulada The Drawings of Mervyn Peake, una colección de 62 dibujos. Por otra parte, su libro de poemas The Glassblowers (1950) obtiene junto a Gor-menghast un premio de la Royal Society of Literature, y continúa la serie de libros con ilustraciones iniciada con las rimas infantiles de Rhymes without Reason en 1944. Así, en 1948 aparece Letters from a Lost Uncle, -una narración juvenil sobre un explorador en la zona polar-, en 1953 la novela Mr. Pye -visión trágico-cómica de las aventuras de un bondadoso personaje que acude a Sark con la idea de evangelizarla- y en 1954 Figures of Speech -colección de 29 dibujos ilustrando otros tantos conocidos refranes y frases hechas. También pertenecen a este período varios de sus "poemas disparatados" con sus respectivas ilustraciones, publicados postumamente en A Book of Nonsense (1972).

Ya desde sus primeros contactos con el teatro en 1936 al diseñar vestuarios para un par de obras, Peake se planteó la posibilidad de escribir una obra teatral. En los años 50 compuso una obra para niños titulada Noah's Ark y

en colaboración con un amigo escribió otra titulada Mr. Loftus or the House of Air, pero ninguna de ellas fue estrenada. Sin embargo en 1956 la B.B.C. emitió por radio una obra de 30 minutos de duración, The Eye of the Beholder, y al año siguiente se puso en escena en un teatro de Londres, The Wit to Woo, una obra teatral compuesta en 1951 y en la que Peake había puesto grandes ilusiones. La acogida fue no obstante bastante desafortunada.

Pintura, dibujo, poesía, novela, narración corta y teatro constituyen las diversas facetas de la versatilidad creativa de Peake. Y si en el campo de la plástica destacan las ilustraciones realizadas para una treintena de libros, es en su narrativa donde se apoya la creciente popularidad que el nombre de Peake está adquiriendo en el campo literario. La validez de esta narrativa y el desconocimiento general de la misma en España, han sido los dos primeros motivos que nos han impulsado a escribir este trabajo. Por otra parte, la existencia de un único ensayo crítico extenso, publicado en Londres en 1974, que adolece de fallos tales como abundantes lagunas, generalizaciones gratuitas e incluso datos erróneos, nos ha servido a un tiempo de acicate y de justificación para emprender esta tarea crítica.



IV.- MERVYN PEAKE. 1956

"There are some who try and analyse and probe as though Alice's wonderland were lying like a patient under anaesthetic, bared to the - dissecting knife. What do they find in the end, these symbol-searchers, with their heavy, humourless hearts? Let us say that, for a - change they all agree, for example, that the Walrus is a symbol of frustration and the White Rabbit is really a symbol of guilt. And so? What of it? The flower has been dissected, but the scent has fled away and they are left with nothing. Nothing but echoes and shadows of mockery."

Mervyn Peake

BBC, Home Service. Diciembre 1954



V.- MAEVE GILMORE. LA FIEL COMPAÑERA DE SU VIDA. 1939

"... your white streams of clear clay that I love..."

To Maeve, 1940

"... How rare she is, her brown, her breast,  
her hands."

For Maeve. 1960

"Of course he was described as a fantasist, but he never thought of himself like that. His books were vehicles which let him express his ideas. But the world and the people he described were absolutely real... he never belonged to any particular school or identified with any group. He's difficult to classify."

Maeve Gilmore

The Sunday Times, November 12 1978

CRÍTICAS CONTRAPUESTAS.

Hemos hablado de una creciente popularidad de los libros de Peake, popularidad que se sustenta en las novelas de Titus y que hemos justificado con una serie de datos: múltiples ediciones, traducciones, etc. Cabría incluso mencionar que entre ciertos sectores juveniles ingleses se está creando una especie de culto alrededor de las novelas de este autor, al igual que sucedió hace años con Herman Hesse. Ahora bien, esta popularidad, aunque indudable, es parcial. Si una parte del público y de la crítica ve la narrativa de Peake como una obra genial, otros la miran con frialdad o simplemente no la comprenden. Y aunque unos y otros coinciden en destacar su singularidad, su independencia tanto en temática como en ejecución del quehacer literario del momento, las diferencias surgen al intentar interpretar y descubrir significados concretos. Quien busca símbolos y mensajes directos consigue tan sólo, utilizando la imagen del propio Peake, encontrarse en las manos una flor marchita de la que ha desaparecido ya irremediablemente toda su fragancia. Si el crítico es consecuente su opinión es entonces necesariamente negativa. Este es el caso de C. N. Manlove (1) quien al considerar que las novelas de Peake presentan el tema de la libertad, infiere en consecuencia que la imagen de Titus como un "espíritu libre", o rebelde nato es poco satisfactoria y de Henry Tube (2)

---

(1) Modern Fantasy, Five Studies. Cambridge University Press 1975

(2) "His Nibs", Spectator, 26 julio 1968

que al interpretar Gormenghast como una arena en la que se enfrentan el bien y el mal, considera que Peake desarrolla este conflicto de forma muy superficial. Por el contrario, John Batchelor, movido posiblemente por la comprensible aunque ingenua idea de que debía encontrar un claro significado a la obra de Peake que justificara haber dedicado un libro a este autor, recurre al poco honrado recurso de amañar datos. Con ello puede decir impunemente que todas las novelas "have a constant pattern of metaphor presenting birth and rebirth as images of moral growth" (1), y Françoise Roussety (2), partiendo de un hecho concreto como es la presencia en Titus Groan de numerosas referencias al juego de luz y sombras, deduce en su tesis de licenciatura que la novela está organizada alrededor de las ideas de vida y muerte; Gormenghast dice, es el dominio de las tinieblas y de la muerte, mientras que la vida está simbolizada por la luz del exterior.

Otros críticos, escudándose en la brevedad de un artículo o reseña de periódico, ofrecen rimbombantes comentarios pero guardándose de justificarlos con datos concretos. Así Robert Orteman (3) indica que el tema de Peake es el de Homero, Virgilio y Dante, de Cervantes y de James Joyce, el tema del descubrimiento, de lo que es el hombre y lo que es el mundo; Bruce A. Beatle (4) ve como tema principal

- 
- (1) Mervyn Peake. A Biographical and Critical Exploration Duckworth 1974  
(2) Un homme, deux arts: littérature et art pictural (Mervyn Peake et Dino Buzzati) Universidad de Angers 1975  
(3) The National Observer, 11 December 1967  
(4) "Titus Groan Leaves Home", Saturday Review, December 1967

"las tensiones contemporáneas e indisolubles entre 'la tradición y el talento individual', entre la ilusión aparente y la realidad interna". y Frédéric Vitoux (1) apunta una lectura política de la novela Titus Groan en la que el castillo sería "un campo cerrado en el que se ejerce el poder". Otra parte de la crítica, especialmente la aparecida tras la inmediata publicación de las novelas, en lugar de centrarse en éstas y expresar opiniones personales intentaban buscar posibles influencias. Algunas indican la dificultad de esta tarea, sin embargo la mayoría se entrega al juego de las asociaciones: las novelas góticas, Kafka, Tolkien, L. Carroll, Rabelais y Yeugeny Zamyatin son los ejemplo más repetidos, aunque también se cita a Gogol, Rimbaud, Kubin, M.P. Shiel, Richard Hughes, John Cowper Powys, Hermanovsky-Orlando y Bruno Schulz. Las líneas que a continuación copiamos indican el tono general de estas críticas que acumulan muchos datos pero que son totalmente irrelevantes:

"The trilogy is surely a direct descendent of Otranto and Udolpho. Yet it has also echoes of Dickens in it if one looks closely as if into a crystal ball. Here too is a soupçon of Max Beerbohm and here a few grains of Gillie Potter." (2)

"To revive the Gothic novel, to season it with surrealism and parodistic Victoriana and other modernist condiments, was a brilliant tour-de-force, and the invention of a high order." (3)

---

(1) "Avez-vous lu 'Titus d'Enfer'?" Quotidien de Paris 10 June 1974.

(2) Artículo sin firma, Tatler. March 1968.

(3) Artículo sin firma "Recent Paperbacks". Irish Times, 31 January 1968

Una opinión muy extendida ante las obras de Peake es asimismo la de aquellos que consideran al autor un "freak" y a sus novelas una extravagancia. En un extremo de esta tendencia están los que muestran una indiferencia total y en el otro los que descubren en esta singularidad -"unique-nes" es el término que utilizan frecuentemente- el mayor atractivo. Como es lógico, los indiferentes no se molestan en escribir sobre Peake, pero podemos citar una anécdota que refleja su postura típica. Cuando en el transcurso de una reunión académica informal indicamos a un representante del British Council que estábamos realizando una tesis sobre Mervyn Peake, éste, que sospechamos no había leído sus novelas, nos respondió: "!Ah ya, sobre el escritor 'gótico'!" Al indicarle que no creíamos que fuera realmente 'gótico' replicó: "Ya lo sé, ya, recuerdo que mi hijo lo leía con mucha afición cuando tenía diez u once años." Entre aquellos que no descubren un significado relevante en las novelas de Peake pero que sin embargo las encuentran atractivas, cabe citar a R.O'D (1) quien las encuentra tremendamente divertidas, comparando a Peake con un exuberante "Gothic stonemason lavishing upon dumb brick the gargoye mouths of grotesque laughter." Por su parte, Malcom Page (2) indica que el principal deleite que la lectura de Peake nos ofrece proviene de que este autor nos brinda una escapada a un mundo remoto, extraño, inolvidable, que aunque quizás no importe mucho es único y exige una entrega total que debe realizarse de acuerdo con los términos del

---

(1) "Re-issue of Unique Masterpiece". Cork Examiner, 1 Fe-  
ruay 1968

(2) Contemporary Novelists. Ed. James Vinson 1976, p.1605

autor. Page acaba diciendo:

"Evaluating Peake depends on how highly the reader values the tour-de-force of making a distinct, artificial world - faultlessly sustained, often strikingly written, but also apart from life, from most of the problems, joys and sorrows of human existence."

Nos queda ya sólo por destacar una última tendencia que nos parece la más equilibrada. Una parte de la crítica ha empezado a prescindir de la necesidad de encontrar en las novelas claras implicaciones alegóricas o políticas, considerándolas en cambio como una expresión esencialmente personal. John Batchelor, que como hemos indicado emite comentarios arbitrarios, apuntaba ya sin embargo este aspecto, al indicar que la serie de novelas puede verse como un reflejo del desarrollo artístico de Peake, pasando de una deleitada contemplación de su vida interna hacia una fusión entre su temperamento romántico y el mundo objetivo (1). Ronald Binns (2) recoge también esta idea cuando indica que las novelas de Titus reflejan la tensión que existía en Peake entre el mundo de la fantasía y la experiencia cotidiana, la situación social e histórica del momento.

Esta variedad de opiniones que la obra narrativa de Peake ha despertado es atribuible ante todo al carácter singular de ésta que dificulta enormemente su encuadre dentro de un género o estilo determinado, pero existe a nuestro entender otro motivo más importante aún. Nos referimos

---

(1) Op. cit. p.129

(2) "Situating Gormenghast" Critical Quarterly, Vo.21. nº 1, 1979, pp.20-33

al hecho de que no existe ningún ensayo crítico serio y exhaustivo que ponga de relieve los aspectos más notables y sobretodo que los justifique con datos objetivos. Mientras Penguin Books realiza hasta dos ediciones anuales de las novelas (1), lo que revela a todas luces que Peake es leído por un gran número de personas, la apreciación crítica de las obras está relegada a reseñas de periódicos y artículos de revistas que o bien son totalmente triviales o bien, por su forzada brevedad, son poco profundos. Por otra parte, el boletín que edita bianualmente "The Mervyn Peake Society" se centra especialmente en aquellas parcelas menos conocidas de la actividad artística del autor tales como sus dibujos, ilustraciones y pinturas, y de cualquier modo no ofrece tampoco espacio suficiente para un estudio exhaustivo.

Cuando después de haber leído, por puro azar como señalábamos antes, las novelas de Titus, empezamos a recoger material bibliográfico, nos daba a menudo la impresión de que estábamos leyendo acerca de un autor que pese a llamarse Mervyn Peake nada tenía que ver con el que nosotros conocíamos. Naturalmente esto nos sorprendió mucho al principio hasta que por fin intuimos la razón. Con el bisturí de disección en mano, los críticos operaban en una pequeña parte de ese organismo vivo que son las novelas, pasando por alto la exploración previa del resto del cuerpo. En lugar de dejar que el texto les hablara, se precipitaban ha-

---

(1) En la primavera de 1977 escribimos a esta editorial solicitando información sobre el número aproximado de ejemplares que corresponden a cada edición pero no recibimos respuesta.

cia un objetivo determinado, con lo cual las ideas que extraían eran forzosamente parciales e inexactas. Este método es en el caso de Peake totalmente ineficaz y engañoso. Efectivamente, a partir de una lectura apresurada de las novelas de Titus, podemos tan sólo fijarnos en los aspectos más destacables y entregarnos al juego de las asociaciones, o sino descubrimos que estas obras presentan un esquema temático sencillo y una falta de moral tan evidente que cualquier intento de resumen de su contenido las condenaría como algo trivial y de interés irrelevante. Y es que en Peake, enunciado y enunciación forman un todo inseparable. Por ello es preciso no sólo una aproximación global al texto sino una entrega total a éste. Si así lo hacemos nos veremos inmensamente recompensados y descubriremos cómo con un estilo descriptivo en el que aparecen gran abundancia de imágenes visuales que van desde la reproducción fotográfica de una realidad imaginada a la exageración casi caricaturesca de la misma, así como un elaborado vocabulario y un constante vaivén entre el humor y la tragedia, Peake nos ofrece la gratificadora experiencia de introducirnos en su mundo que aunque imaginado participa de la experiencia real y refleja los más diversos impulsos humanos.

"Dost thou love picking meat? Or would'st thou see  
A man in the clouds, and have him speak to thee?"

Estas palabras constituyen el epígrafe de Titus Groan. Nosotros hemos tomado ya partido. No vamos pues a añadir ahora a la lista de críticas contradictorias nuestra opinión sobre la validez final de la narrativa de Peake dentro del panorama actual de la literatura inglesa. Preferimos traducir primero nuestra propia experiencia personal de la lectura de las novelas, no pronunciarnos todavía sobre lo que éstas significan y presentar en cambio cómo significan, cómo debe uno, a nuestro entender, aproximarse a ellas para descubrir ese posible significado. Debemos sin embargo adelantar que esa singularidad de la obra de Peake a la que hacíamos referencia no supone una labor de experimentación narrativa o estilística, puesto que las novelas se nutren más bien de formas ya exploradas aunque eso sí, revitalizadas por el uso personalísimo que de ellas hace este autor.

## CAPITULO I

### 1.- PRIMERA APROXIMACION A LAS NOVELAS DE TITUS

A finales de los años treinta Peake escribió unas páginas de lo que él mismo definiría más tarde en un breve artículo (1), como una fantasía entre seria y absurda, iniciada de forma totalmente espontánea y sin ningún objetivo determinando en mente. En estas aproximadamente doscientas líneas, encabezadas por el título A House of Darkstones, Peake describe con gran abundancia de detalles a dos estrafalarios y taciturnos personajes, Lord Groan y Stewflower, iniciando una conversación en una ciudad situada a muchas millas de la isla desierta en la que se habían conocido un año antes. Aunque no se mencionan nombres geográficos ni fechas, la vestimenta de Stewflower, -pantalones y chaqueta negros-, su profesión de entomólogo y la presencia de una chaise-long en la habitación en la que se encuentran los dos amigos nos hace pensar que la acción se desarrolla en una época no muy remota, y a juzgar por el estilo de las producciones anteriores de Peake (2), dos historias y un poema narrativo, todos ellos de aventuras y con un abundante elemento fantástico, la casa de piedras oscuras a la

---

(1) En A New Romantic Anthology, Ed. S. Schimanski and H. Treece, The Grey Walls Press Ltd. 1949

(2) Ninguna de las cuales había sido publicada hasta que aparecieron en el volumen Peake's Progress en noviembre de 1978.

que alude el título de estas hojas se refiere posiblemente a algún edificio con estas características -¿el castillo de Gormenghast tal vez?- que ambos personajes encontrarían en alguna futura expedición. Nada sabemos acerca de este proyecto, sin embargo, en el artículo que mencionábamos ... más arriba, Peake nos dice que en cuanto la idea de Gormenghast empezó a tomar forma en su mente, desechó estos primeros apuntes y en 1940 empezó a escribir de nuevo lo que finalmente sería Titus Groan. En esta novela, Lord Groan conservará su nombre y muchos de los rasgos físicos originarios mientras que Stewflower con su cuerpo escuálido y parecido a un insecto, se convertirá con ciertas modificaciones en el criado Flay. Nada quedará sin embargo de la desierta isla de playas doradas, así como tampoco de la ciudad, puesto que el reino de Gormenghast atraerá cada vez más al autor hasta llegar a convertirse en protagonista esencial.

#### 1.1.- Gestación de Gormenghast

Los manuscritos de Titus Groan que se encuentran en la actualidad, junto con los de Gormenghast y Titus Alone, en la biblioteca Watson de University College de Londres, constan de once libretas escritas a mano y con fechas sucesivas que van del 3 de Octubre de 1940 a Agosto de 1943 (la última no está fechada). Aunque los textos apenas presentan correcciones y tachaduras y divergen por lo general muy poco de la versión publicada, hay en estos cuadernillos, espe-

cialmente en el primero de ellos, una serie de detalles que resultan reveladores en cuanto que arrojan luz sobre las evoluciones que sufrió la novela Titus Groan durante su composición. Hay que señalar en primer lugar que el texto de esta primera libreta no corresponde al principio de la novela sino que se inicia con un capítulo noveno titulado "Nanny Slagg's Mission" que con el nuevo título de "Mrs. Slagg by Moonlight" constituye el capítulo doce de la versión final. Aunque no se conserva el manuscrito de los capítulos precedentes, sabemos tanto por el índice que con fecha de Octubre 1940 aparece al principio del segundo cuadernillo como por las propias manifestaciones del autor al indicar que volvió a escribir los primeros capítulos en 1944(1), que éstos diferían considerablemente del texto definitivo. En el índice antes citado leemos que la novela se iniciaba originalmente con el capítulo "A room by the River". Puesto que éste fue luego desechado nada sabemos de su contenido, sin embargo el título nos hace pensar que seguía de cerca el tema iniciado en aquellos primeros apuntes que mencionábamos anteriormente. En el segundo capítulo y a juzgar por su enunciado -"Goodbye to Stikchwater"- los dos personajes emprendían posiblemente una expedición que les llevaría hasta Gormenghast, hecho que parece confirmar el tercer capítulo, que se titulaba -The Hall of the Bright Carvings" al igual que el primero de la versión final, en el que leemos acerca del castillo de Gormenghast y sus alrededores.

---

(1) Artículo citado

Si junto a estos razonamientos tenemos en cuenta la afición de Peake por los libros de aventuras, tanto desde el punto de vista del lector (1) como del escritor nos parece lógico inferir que Peake intentaba en un principio relatar las aventuras que les acaecían a dos personajes contemporáneos en un país más o menos remoto e imaginario, aventuras que, siguiendo el modelo de este tipo de literatura de aventuras, concluirían al volver estos personajes a su punto de origen, en este caso la civilización occidental contemporánea.

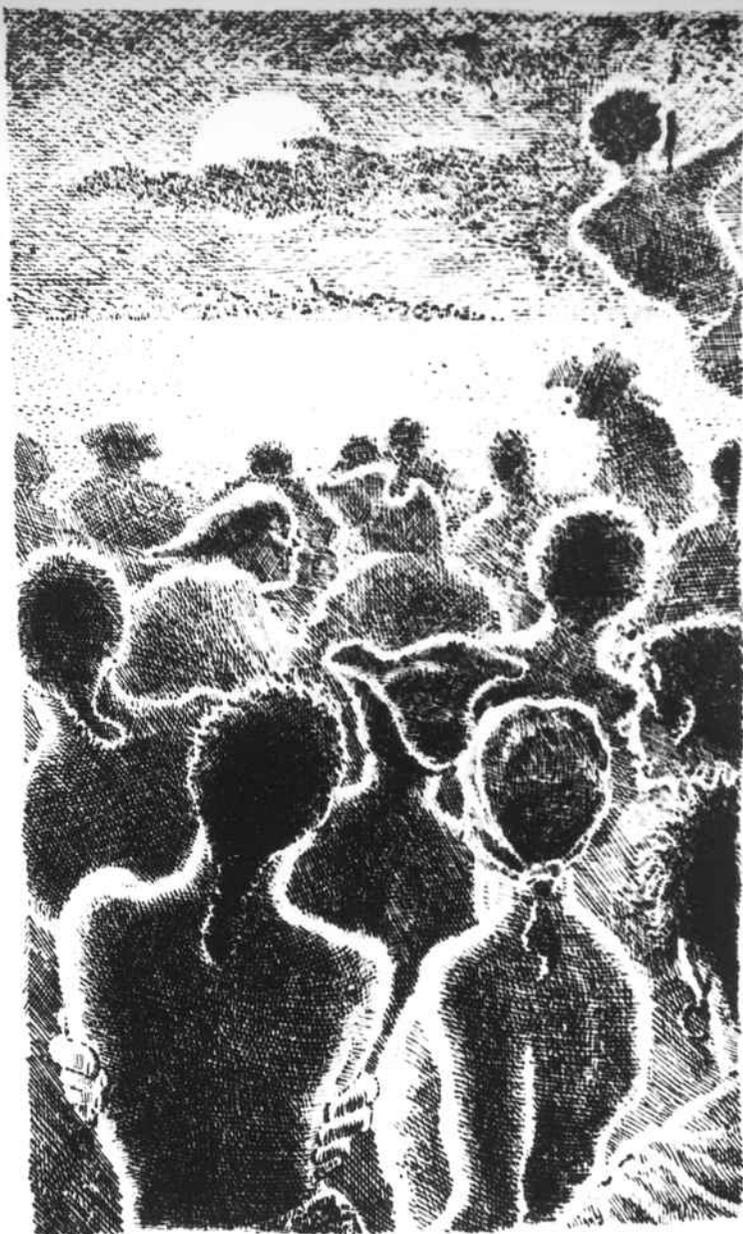
Si en el tercer capítulo de aquella primera versión de Titus Groan Peake describía el castillo de Gormenghast, los cinco siguientes los dedicaba a la presentación de sus principales habitantes: los nombres de cuatro de ellos -Swelter, Steerpike, Lord Sepulchrave y la Condesa- aparecen en los títulos de estos capítulos hoy desaparecidos y por otra parte, las líneas iniciales del primer volumen manuscrito no dejan ninguna duda al respecto:

"These then, Lord Sepulchrave, the Countess Gertrude, Fuchsia their eldest child, Doctor Prunesquallor, Mr. Rottcodd, Flay, Swelter, Nannie Slagg (sic), Steerpike and Sourdust, have been discovered at their pursuits on the day into which it was the lot of little Titus to be born."

Este primer párrafo corresponde como decíamos antes, al principio del capítulo doce de la versión final, con la diferencia de que en ésta se ha omitido el adjetivo "little" antes de Titus y de que Slagg aparece con dos "g". Este tipo de divergencias, es decir, omisiones o cambio de palabras, son las que aparecen con más frecuencia entre la ver-

---

(1) Treasure Island fue siempre uno de sus libros favoritos



VI.- ILUSTRACION DE PEAKE PARA TREASURE ISLAND. 1949

En un principio Peake pensaba posiblemente introducir en Titus Groan aventuras al estilo de su gran favorito Treasure Island, propósito que luego abandonó.

sión manuscrita y la publicada. Así por ejemplo vemos como "the little wry face" se convierte en "wry pippin of a face", "a bunch of brittle green glass grapes of very thin glass" en "a brittle bunch of glass grapes", "gate" en "archway", "adamantine part" en "remorseless part", etc. Pero si en muchos casos estas pequeñas modificaciones, así como la exclusión de ciertos pasajes descriptivos, responden básicamente a razones estilísticas, en otros pocos casos nos aportan datos sumamente reveladores tanto acerca de la trama de la novela como de la atmósfera general de ésta. Así, después del párrafo copiado Peake nos dice que Titus pasó al cuidado de Mrs. Slagg. Pero mientras en la novela leemos a continuación que esta mujer dedicaba toda su atención y tiempo a las tareas propias de la crianza de Titus ("practicalities of his upbringing"), en la versión manuscrita Peake no menciona la palabra "practicalities" sino "saga" y "drama", lo cual nos hace pensar que proyectaba que el pequeño Titus se viera envuelto en una serie de acontecimientos extraordinarios, idea que evidentemente fue desechada más tarde puesto que éste no aparece implicado de forma directa en ninguna situación de este tipo. En esta etapa inicial de la composición de Titus Groan, y después de haber presentado a lo largo de seis capítulos "la atmósfera en la que acaba de introducirse el recién nacido Titus" Peake planeaba posiblemente continuar la novela a base de la incorporación de diversas aventuras acaecidas en el insólito escenario de Gormenghast. De hecho, las líneas siguientes introducen ya una situación sumamente singular cual es

la descripción de los habitantes de las Chozas que se apiñan alrededor del castillo. La paupérrima existencia de estas gentes artistas y la misteriosa vejez prematura que les acecha al llegar a los veinte años, constituyen sin duda uno de los pasajes más extraños escritos por Peake. Aunque esta presentación aparece de forma casi idéntica en la novela, hay que destacar la omisión por dos veces del adjetivo "monstruoso" aplicado a los enormes cactus, única vegetación en el terreno arenoso y monótono donde se asientan las chozas. Si con esta omisión posterior Peake reduce un poco la presencia de características extraordinarias en el escenario, el mismo proceso se observa en la concepción de ciertos personajes. Así, al hablar de Titus, Peake nos dice que de bebé éste tiene una voluminosa cabeza que promete alcanzar proporciones únicas (T.G. p. 97), mientras que en principio había escrito que las proporciones serían monstruosas. Igualmente, al describir al jardinero Pentecost (T.G. p. 99) se omitieron en la versión final unas referencias en las que se decía que el cuerpo de este personaje era tan desproporcionado que resultaba trágico-cómico.

Ahora bien, si en la primera etapa de la composición de Titus Groan Peake tendía a dotar a Gormenghast de características extraordinarias, es evidente que este mundo imaginario refleja a veces simplemente la realidad cotidiana del autor, llegando a producir la coexistencia de rasgos fantásticos y normales en un mismo contexto, verdaderas discordancias en esa etapa inicial. En efecto, después de haber

presentado a Titus, tal como mencionábamos anteriormente, como un bebé de singulares características físicas y cuya infancia prometía ser turbulenta y agitada, Peake continúa en los manuscritos hablando de Titus en unos términos totalmente incoherentes con el tono inicial:

"Even from the very first there was something lovable about Titus (...) His lips like Fuchsia's were big and full (...) It is true that his thin crying could be almost unbearable (...) but it was for something which Nannie had forgotten to do for him or something which she had done for him too thoroughly -and it was seldom that he became petulant and screamed as most babies will with temper. There seemed to be no viciousness in his moods. And who can deny the vicious element in the infant."

Al leer estas palabras nos parece estar oyendo los comentarios de cualquier padre acerca de su hijo, y eso es, a nuestro entender, lo que sucede en este caso. Olvidándose momentáneamente de su personaje imaginario, Peake escribe acerca de su primer hijo, Sebastián que en aquel momento -10 de Octubre de 1940- contaba nueve años. Este pasaje fue suprimido en la versión final más en la siguiente referencia a Titus, que sí aparece en la novela y que fue escrita el 11 de Octubre, Sebastián sigue sin duda sirviendo de modelo:

"Lord Titus Groan, innocent that the breaking day heralded the hour of his christening, was fast asleep. His head was lolling over on one side and his face was nearly obscured by the pillow, one of his little fists rammed in his mouth."

Titus Groan, p. 101

Unas páginas más adelante, sin embargo, Titus aparece



VII.- DIBUJOS A LAPIZ DEL HIJO DEL ARTISTA.  
MERVYN PEAKE. 1940

Sebastián sirvió sin duda de modelo en varias descripciones de Titus.

rá con sus características peculiares:

"Titus watched Keda's face with his violet eyes, his grotesque little features modified by the dull light at the corner of the passage. There was the history of man in this face. A fragment from the enormous rock of mankind. A leaf from the forest of man's passion and man's knowledge and man's pain. That was the ancientness of Titus."

Titus Groan, p. 115

La presencia de datos reales o incluso autobiográficos en una obra literaria es un hecho que se da con mucha frecuencia y en especial cuando se trata de la primera obra extensa de un autor como es el caso de Titus Groan. Es más, la propia esposa del escritor (1) así como su biógrafo (2) han señalado que en la concepción de Gormenghast jugaron un papel muy importante tanto los recuerdos de la infancia del autor en China como sus posteriores estancias en la isla de Sark. Efectivamente, la pequeña isla de Sark permanece aislada por el mar como el castillo de Gormenghast por sus grandes muros y, al igual que éste, se rige por sus propias leyes, al tiempo que la pronunciada disparidad entre los habitantes del castillo y los de las míseras chozas de barro es paralela a la división física y cultural entre las comunidades europeas y los nativos chinos que Peake conoció durante los primeros once años de su vida. Ahora bien, el ejemplo de ingerencia de la realidad inme-

---

(1) GILMORE, Maeve A World Away. A Memoir of Mervyn Peake Victor Gollancz Ltd. London 1970. p. 23

(2) WATNEY, J. Mervyn Peake, Michael Joseph, London 1976 p. 97.

diata del autor en su imaginación creativa que citábamos al comenzar la presentación de Titus, nos parece sumamente significativa puesto que al darse en una etapa inicial de la composición de la novela nos permite acercarnos al proceso de gestación de ésta, lo cual a su vez arroja luz sobre el por qué de las singularísimas características de la obra narrativa de Peake. Si como hemos visto Peake no se sustrae totalmente de la realidad, si al presentar a un personaje infantil tiende a indentificar a éste con su propio hijo, un proceso paralelo tiene lugar a la hora de imaginar el escenario de la novela.

Aunque como indicábamos anteriormente no se conserva el manuscrito de aquellos capítulos iniciales de Titus Groan en los que según el propio autor se describía la atmósfera de Gormenghast, y por lo tanto nada sabemos en concreto acerca de las características que Peake confiere a ese escenario imaginario en la primera versión, en el capítulo inicial del primer cuaderno manuscrito que se ha conservado y que a juzgar por las fechas fue escrito inmediatamente después de los precedentes, aparece una descripción que refleja esa ingerencia de elementos autobiográficos a la que hacíamos referencia. Se trata de la descripción de los habitantes de las chozas. Si por una parte es difícil identificar el terreno árido y polvoriento en el que éstos viven y en el que se alimentan únicamente de raíces y "vino de ciruelas", con una zona geográfica determinada, creemos que la idea de la misteriosa plaga que ataca a éstos al llegar a adultos, dándoles el aspecto de viejos marchi-

tos, está inspirada en el recuerdo que sin duda Peake debía guardar de aquellas comunidades de campesinos chinos que vivían, a principios de siglo, en la más pura miseria y que estaban aquejados en su mayoría de pelagra y beriberi, así como de enfermedades de origen fecal que hacían que "se marchitaran como flores después de unas pocas horas de fresca y vigor." (T.G. p.91)

Las descripciones de Titus y de los habitantes de las chozas evidencian pues la presencia de dos tendencias bien diferenciadas durante la primera etapa de gestación de la novela. Si por una parte Peake intentaba presentar un mundo totalmente fantástico que sirviera de escenario para una serie de acontecimientos extraordinarios, las propias vivencias del autor afloran insistentemente a su mente, moldeando su imaginación y frenando en cierto modo el elemento fantástico.

"Earlier chapters were changed in 1944, for the "feel" of the book had become more serious -or at least the imagination grew darker-the comic moments farther and farther apart, and as the characters themselves and the story, per se, developed, something more important seemed to be materializing." (1)

A medida que Peake va elaborando la idea de Gormenghast y que va vertiendo en él sus recuerdos y experiencias, éste va gradualmente acaparando su atención, va convirtiéndose

---

(1) Peake, Mervyn, A New Romantic Anthology, artículo citado.

en el protagonista principal. Por ello, Gormenghast no puede ya ser simplemente una isla del tesoro o un país de las maravillas que ofrece extraordinarias aventuras y excitantes emociones, pero que debe luego abandonarse para volver a la realidad cotidiana. Gormenghast no es para Peake un mundo imaginario sino "su" mundo imaginario. Como veremos más adelante, en cuanto este autor se aparta de ese escenario no es ya capaz de imaginar otro tan convincente.

Al reelaborar los once primeros capítulos de Titus Groan, Peake nos introduce en Gormenghast desde el primer momento, con lo cual se aparta del estilo tradicional de los libros de aventuras y de gran parte de la literatura fantástica en los que tras la presentación de uno o varios personajes, éstos emprenden el viaje hacia el lugar que será el marco de sus insólitas experiencias. Al suprimir toda alusión inicial al mundo exterior, Peake puede además hacer de Gormenghast un mundo totalmente ilocalizable en el espacio y en el tiempo. Que éste sea consistente, que tenga realidad en nuestra mente, dependerá tanto de las características que Peake le confiera como de la forma en que lo presente. En nuestra opinión el resultado es sumamente positivo.

## 1.2. Forma y contenido de las Novelas de Titus

Como indicábamos en el perfil artístico del autor, la existencia de unos apuntes nos muestran que Peake planeaba proseguir la serie de obras de Titus con una cuarta novela, proyecto que una larga y prematura enfermedad le impidió realizar. Así pues, esta serie, objeto del presente estudio, consta de tres novelas, Titus Groan (1946), Gormenghast (1950), Titus Alone (1959) y la narración corta Boy in Darkness (1956), sumando en total 1340 páginas. Esos cuatro volúmenes abarcan unos veinte años de la vida de Titus, distribuidos de la siguiente manera: T.G. se inicia con el nacimiento del personaje y concluye cuando éste no cuenta aún los dos años; G. nos muestra a Titus desde los siete hasta los dieciocho años; B.D. registra un breve episodio que se inicia cuando el joven cumple los catorce años; y en T.A. la acción abarca varios meses durante los cuales Titus es aún un muchacho. Pero si bien este personaje está presente en las cuatro obras, dando incluso título a tres de ellas, no se constituye en protagonista hasta el final de la segunda novela, es decir, transcurridas ya mil páginas. El verdadero protagonista de la serie es, como veremos, Gormenghast. Un somero repaso al contenido de las obras evidencia ya esta circunstancia.

En las algo más de quinientas páginas de que consta Titus Groan, Peake delimita con gran precisión el espacio físico y los personajes que pueblan Gormenghast, es decir, despliega ante el lector el ambiente en el que acaba de in

troducirse Titus. La acción gira en esta primera novela al rededor de las circunstancias por las que seis de los personajes pierden la vida, pero, puesto que dichos personajes son o bien reemplazados en sus funciones dentro de la comunidad -tal es el caso de Sourdust y el Conde Groan-, o bien sus papeles son explotados al máximo, como sucede con Keda, Swelter, Rantel y Braigon, la acción queda sumamente minimizada, siendo la inmutabilidad y la permanencia el es píritu que prevalece en la obra.

En la segunda novela en cambio, vemos a Gormenghast despertando de su rutina ancestral. Peake introduce nuevos personajes, los hace actuar y relacionarse entre ellos, y al tiempo que las maquinaciones de un ambicioso personaje y los propios fenómenos climatológicos adversos van minando aquella atonía y estabilidad que constituía la fuerza y razón de ser de Gormenghast, Titus va emergiendo como protagonista. La novela acaba precisamente con la huida del joven de Gormenghast y de su pasado.

La narración corta Boy in Darkness registra también una previa huida, aunque en este caso posiblemente imaginaria, del muchacho. Deseando evadirse de la rutina que le rodea, éste se entrega a una aventura que le transportará a un mundo terrorífico. De nuevo en Gormenghast, nada recordará de esta pesadilla.

En Titus Alone, Titus empieza también siendo el protagonista, el rebelde que ha huído del nido, pero pronto los lugares y personajes que encuentra en su huida le restan protagonismo. Por otra parte, mientras Titus mantiene con-

tinuamente viva en su mente la imagen de Gormenghast, el propio Peake, una vez se ha apartado de este escenario no es ya capaz de imaginar otro tan convincente. Los diferentes ambientes que Titus encuentra en Titus Alone están poco delimitados o bien parecen tener una finalidad alegórica.

Si por una parte nuestra primera aproximación, a través de los manuscritos, a la fase inicial de gestación de las novelas de Titus nos mostró como la idea de Gormenghast iba consolidándose en la imaginación del autor, el repaso al contenido de las obras ha puesto de manifiesto el carácter esencialmente estático de la narración, el ritmo lento de ésta, el protagonismo en suma de la descripción de escenarios y personajes sobre el relato de acontecimientos. Dadas estas características, es pues natural que la descripción juegue un papel preponderante en la narrativa de este autor. Su análisis va a ser por ello el primer objetivo de nuestro estudio. Como veremos a continuación, a través de una serie de técnicas sumamente originales, Peake va elaborando ante el lector la atmósfera de su mundo imaginado, de forma que éste va consolidándose gradualmente en nuestra mente, y aunque el autor nos habla en sus novelas de un mundo ficticio e ilocalizable en tiempo y espacio dentro de la realidad conocida, éste llegará a parecernos tan real como el nuestro cotidiano.



VIII.- FOTO DEL PINTOR. 1936

"We do not see with our eyes, but with our trades. And so it is that though we stare in the same direction we all see some---- thing different."

Mervyn Peake

BBC, Pacific Service, Mayo 1947

## CAPITULO II

### 2.- PINTURA Y LITERATURA.

A la hora de calificar la narrativa de Peake, hay que destacar sin duda en primer lugar su carácter específicamente plástico. Teniendo en cuenta la personalidad artística del autor, su doble faceta de pintor y escritor, este rasgo no nos sorprende, es más, un repaso a la obra de otros autores que o bien practicaron la pintura o sintieron gran afición por ella (T. Hardy, A. Powell, D. H. Lawrence, Joyce Cary...), nos demuestra que la relación entre ambas formas artísticas es una consecuencia en cierto modo lógica y natural.

Ahora bien, el análisis en profundidad que a continuación vamos a realizar de las novelas de Titus, nos mostrará que si bien nuestra primera afirmación respecto a ellas es cierta, hay que matizarla diciendo que la influencia de la pintura en el campo literario se hace en Peake más patente a un nivel formal que temático. Analizaremos en primer lugar la importancia del arte, en sus diversas modalidades plásticas aunque con especial hincapié en la pintura, dentro de la temática general de las novelas, lo cual nos confirmará que en ellas el protagonismo de los artistas y de sus obras es relativamente escaso. Y es que, es precisa

mente en el aspecto estilístico, en la técnica narrativa, donde se refleja esa notoria influencia de la actividad pictórica a la que hacíamos alusión.

### 2.1. La pintura como tema

El primer día de Junio, leemos en las líneas iniciales de Titus Groan, se celebra tradicionalmente en el reino de Gormenghast "the day of carvings", durante el cual los artistas escultores de los Outer Dwellings exponen ante los habitantes del castillo, las tallas de madera en las que han estado trabajando todo el año. Siguiendo la tradición, Lord Groan selecciona tres de las tallas y el resto es quemado en silencio a la luz de la luna. Esas tres obras pasaran a engrosar la colección que la fortaleza alberga en el Hall of the Bright Carvings y que "nadie visita jamás". Y es que, concluida la ceremonia los habitantes del castillo se olvidan por completo de la población artista cuyas chozas de barro se extienden como una "epidemia" alrededor de los muros de la inmensa fortaleza. A pesar de la proximidad física, ambas comunidades forman dos mundos aparte.

Como apuntábamos ya en el perfil biográfico del autor, la existencia de ese marcado contraste en Gormenghast tiene probablemente su origen en la división física y cultural, observada por Peake durante su infancia, entre las comunidades europeas y los nativos chinos. En el proceso de plasmación de los recuerdos de la infancia, algunos aspec-

tos quedarán directamente reflejados en el texto, al tiempo que otros sufren una transformación. Así, mientras la diferencia de costumbres, leyes y estilo de vida entre los dos grupos se refleja en la existencia, dentro y fuera del castillo, de sus respectivos rituales inmemoriales y sacrosantos, de la tradición china de los objetos ornamentales y del tallado de jade, deriva Peake la principal actividad de los habitantes de las chozas.

Tallar, dice Peake, es la "única pasión" de los Outer Dwellers, a ella dedican todos sus esfuerzos. Artistas natos y artesanos consumados, conciben el acto de esculpir como una lucha en la que, con ayuda de la escofia y el formón, arrancan de la madera las formas que tienen en la mente, generalmente animales o figuras muy estilizadas (T.G. p. 15), que luego presentarán a la exhibición anual. Esos artistas poseen un sentido innato de los colores y una afición por los contrastes de ángulos y curvas que hace que sus obras sean "objetos con una gran energía" y "belleza rítmica", en vivo contraste con su propio carácter "taciturno y agrio" y con sus apariencias "toscas y prematuramente envejecidas".

"Old claw-like hands, cracked with long years of thankless toil, would hold aloft a delicate bird of wood, its wings, as thin as paper, spread for flight, its breast afire with a crimson stain".

Gormenqhast p. 399

El día de la exhibición, las "coloreadas esculturas" son el eje de atención, su presencia lo transforma todo:

"Grey Gormenghast became blood-shot, became glutted with gold, became chill with blues as various as the blue of the flowers, and the waters became stained with ever-green from the softest olive to veridian, became rich with all ochres; flamed and smouldered, shuddered with the hues of earth and air.-

Gormenghast p. 399

pero al finalizar el día, las tres mejores obras son "relegadas al "poco frecuentado Hall of the Bright Carvings", el resto es reducido a cenizas y sus autores ignorados. Pero si la escultura es la razón de ser de los Outer Dwellers -hasta el punto de que cuando se ven obligados a construir balsas durante la inundación que asola Gormenghast, todos ellos y de forma espontánea, tallan hermosas y originales embarcaciones (G. p. 431)- las artes plásticas en sus diversas modalidades parecen estar ausentes de la vida del castillo.

"The art or work pleasure sprung up almost spontaneously, it seems, from a kind of instinct amongst the people... 'He could wear shabby clothes if he pleased, -that is, if he didn't think he would hurt people's feelings by doing so'".

William Morris, News from Nowhere

Si el personaje que llega al mundo utópico de Nowhere se asombra ante el preciosismo y armonía que rige aquella sociedad, ante el culto que allí se rinde a la belleza, su asombro sería igualmente notorio si se introdujera en Gormenghast puesto que aquí la situación es también extrema aunque a la inversa. Efectivamente, aparte de la alusión a

los dibujos al carbón que la joven Fuchsia realiza en "momentos de odio o de entusiasmo y que a pesar de no poseer sutileza ni sentido de la proporción, desprendían una extraordinaria vitalidad" (T.G. p.68), no vemos en el castillo ni un solo personaje artista, al tiempo que los escasos objetos artísticos a los que se hace mención están todos en tal lamentable estado de conservación que sugiere una ausencia total de interés hacia esas obras. En efecto, la parca colección la componen "a blistered portrait in oils of a rider on a piebald horse" (G. p.16), unos descoloridos grabados en un mal iluminado pasillo en los que aparecen escenas de Gormenghast "in elaborate but unimaginative detail" (T.G. p.167), "an engraving, yellow with age and smirched with dust" (G. p.162) de la Torre de Sflex, los restos descoloridos de un fresco en la superficie húmeda y escamada del techo de un reflectorio (T.G. p.62) y en la "desintegrating surface" de una cúpula (G. p.72), y "a phalanx of dusty statues" cuyas cabezas "were almost invisible matted as they were with cobwebs, and shrouded in perpetual twilight" (G. p.170).

La ausencia casi total de artistas y de obras en el castillo de Gormenghast se repite también en los diversos escenarios en que se encuentra el protagonista Titus tanto en la novela Titus Alone como en la narración corta Boy in Darkness. Mientras en ésta no existe ni una alusión al mundo del arte, en aquella no aparece más que una breve mención, por otro lado trágica, en cuanto que subraya una in-

diferencia general hacia las artes. Se trata de la compra, por parte de una comunidad altamente científica y materialista, de una colección de tapices que constituye el único tesoro de un pequeño país y que, como las tallas de los Bright Carvers, acaba siendo arrinconada y olvidada (T.A. p.182). En cuanto a la novela Mr. Pye, aunque en ella aparece un personaje pintor, Peake hace de él una figura totalmente superficial y cómica. Esta novela cuenta las aventuras trágico-cómicas de un amable y obeso personaje que, rebosando amor y bondad, acude a la pequeña isla de Sark con la idea de evangelizarla. Entre los nativos está Thorpe, "el pintor local, de quien se decía que era daltónico" (p.69), y cuyos ojos estaban tan desenfocados como su pintura (p.16). Thorpe es un personaje físicamente ridículo que, si bien ha realizado miles de pinturas en su mente, no es capaz de materializarlas. Se pasa el día sentado en el muelle a la búsqueda de un estilo pictórico propio. Pasa por varias etapas: en un principio le interesa la atmósfera (p.69), luego dice ser cubista (p.73) y más tarde cree que la respuesta está en el color, el cual debe utilizarse siguiendo un proceso de eliminación (p.185); pero otras veces se siente desengañado y asegura que la atmósfera es un cuento (p.69), lo mismo que el volumen (p.94). Afirma que todas "las teorías sobre el arte son una soberana tontería" (p.184) y que en pintura "todo ha sido hecho" (p.69). Para justificar su esterilidad creativa hablará también de la corrupción en el mundo del arte. Al pintar, dirá, descubre

uno su corazón, acto que nadie comprende ni valora porque el arte está en manos de los mercaderes y dueños de galerías.

Es evidente que con toda su complejidad, Thorpe no es un personaje convincente. En primer lugar, Peake acumula en su persona demasiadas inquietudes artísticas, en las que por otra parte no profundiza, y en segundo lugar, el tono burlesco de la novela quita dramatismo e importancia a la que pudiera ser una angustiada situación existencial. Ahora bien, creemos que este aparente fallo de caracterización no es tal si se valora la novela en lo que realmente es, una simple elucubración, "a piece of nonsense" a las que tan aficionado era Peake. Bajo esta perspectiva, lo que podría ser un personaje poco consistente se convierte en una figura cómica y absurda. En definitiva, al crear a Thorpe, Peake no pretende presentar a un genio angustiado sino a un charlatán y ridículo pintor de puerto.

De las circunstancias un tanto grotescas que rodean a la figura del pintor, existe también un ejemplo en la primera novela de la serie de Titus. La mención es muy breve, pero consideramos que significativa por tratarse del único caso en que Peake hace alusión a la paternidad de las pinturas que el castillo de Gormenghast contiene. Al citar los ahora descoloridos queribines que adornan el techo del rectorio, y que Lord Groan mira distraídamente, Peake añade:

"His great grandfather had painted them with the help of an enthusiastic servant who had fallen seventy feet from the scaffolding and had been killed instantly."

A estos dos casos de presentación trivial e irónica de pintores en las novelas de Peake, cabe añadir un elevado porcentaje de casos en que el autor alude a la presencia de obras pictóricas por motivos no artísticos. Así, tanto de la descripción del polvoriento grabado de la Torre de Sílex como del óleo de caballo y jinete, que incluimos en la colección de obras del castillo, se sirve Peake para mostrarnos como el ingenioso Steerpike espía a los de más personajes:

"the young man had not only cut a couple of holes in the canvas immediately beneath the frame where its shadow lay like a long black ruler, but he had cut away the rider's buttons, the pupils of his eyes as well as those of the horse's. These circular openings at their various heights and latitudes afforded him alternate views of the room.-

Gormenghast, p.16

Para mostrar la magnitud de la inundación que asola al castillo, Peake menciona de nuevo la existencia de cuadros por motivos ajenos al arte:

"There were pictures floating down long corridors, or being lifted gradually from their hooks."

Gormenghast, pp.432-3

Aunque las referencias a artistas y objetos de arte que Peake introduce en sus novelas son generalmente breves e incluso a menudo triviales, el lector advierte que el arte tiene para este autor una gran importancia. Recordemos que su presencia, ya sea en forma de escultura o de tapiz, constituye la característica principal de dos diferentes

comunidades. Por otra parte, existen alusiones explícitas en el propio texto de las novelas que corroboran este hecho. El acto de la creación, dice Peake, es para el artista una experiencia única y gloriosa, ya que en aquel momento éste está proyectando su propia vida (T.C. p.78). Así lo refleja el personaje Rantel, quien sentirá en un momento determinado la urgencia de expresar sus sentimientos amorosos a través de una obra:

"I am a Sculptor. I will create a glory out of wood. I will hack for you a symbol of my love. It will curve in flight. It will leap. It shall be of crimson and have hands as tender as flowers (...) and upon the breast I shall carve your name -Keda, Keda, Keda- three times, for I am ill with love."

Titus Groan p.238

Peake desarrolla este tema al indicar que la materialización de las ideas o sentimientos en una obra es a menudo un proceso lento pero que a la larga es también sumamente gratificador: en Titus Groan, nos presenta a un anciano escultor que observa durante largas horas y desde diferentes ángulos, las formas inacabadas de la talla que está esculpiendo y que cuando por fin encuentra la forma de expresión adecuada, se dispone a plasmarla con el mismo fervor con que un enamorado se entrega a su amante (p.191).

Finalmente, existe otra ocasión, también en la novela Titus Groan, en la que Peake deja entrever su verdadero interés por la pintura al mencionar la satisfacción que su contemplación produce a un personaje. Se trata de los cuadros y de un libro con ilustraciones que Fuchsia, un perso

naje por el que, como veremos más adelante. Peake siente un gran cariño, atesora en su solitaria buhardilla. Entre los cuadros favoritos de Fuchsia, dice el autor, está uno que representa a un grupo de niños jugando con una víbora (p.83). Si la extraña amistad de una niña con una serpiente es el tema de uno de los cuentos de los hermanos Grimm que Peake empezó a ilustrar en las mismas fechas en que escribió este pasaje, el libro de poemas y dibujos que Fuchsia tenía "siempre a mano para devorarlo con avidez" (p.84), es, con ciertas variaciones, una réplica de su propio libro de poemas ilustrados a todo color Rhymes Without Reason (1944).

Esta insólita, por inesperada, referencia a la pintura con carácter marcadamente autobiográfico, se prolonga al precisar Peake al criterio pictórico de Fuchsia. La joven, leemos, busca en los cuadros algo inesperado, "que el artista le contara algo nuevo, le revelara una imagen en la que ella no había jamás pensado" (T.G. p.83). Este es en definitiva el criterio del propio autor. Dibujar, escribiría Peake en la introducción a The Craft of the Lead Pencil (1946), debiera ser un intento de retener una línea o un ritmo fugaz, un estado de ánimo, una forma o estructura, en el instante en que son percibidos -ya sea real o imaginariamente-, y antes de que se desvanezcan por completo. Incluso el tema más heterodoxo y el objeto más trivial, sigue diciendo Peake, pueden convertirse en fértil material para el artista si éste consigue comunicar en su dibujo aquello que le interesó o cuya contemplación le produjo

placer.

También Hardy, a cuya obra novelística se asemeja en ciertos aspectos, como veremos más adelante, la de Peake, comparte ideas parecidas. Mientras que al hablar de la escuela Impresionista, Hardy afirma que la encuentra muy sugestiva en el campo de la literatura, por mantener el principio de que hay que extraer de una escena aquello que le atrae a uno particularmente y omitir todo lo demás (1), al referirse a su propia obra, señala:

"My art is to intensify the expression of things, as is done by Crivelli, Bellini, etc., so that the heart and inner meaning is made vividly visible."  
(2)

El análisis que a modo de inventario hemos realizado de la presencia de las artes plásticas como tema en la narrativa de Peake nos ha mostrado que si bien éstas juegan en general un papel breve pero importante, la pintura está enfocada, a excepción de aquellos casos en que interviene el elemento autobiográfico, de una manera un tanto superficial cuando no humorística.

Al comparar la obra de Peake con la de autores tales como Anthony Powell, Whyndam Lewis, Théophile Gautier, Walter Scott y en especial Thomas Hardy, quienes plasman en las novelas su interés por la pintura a través de alusiones a pintores y escuelas pictóricas, y otros como Joyce Cary,

(1) HARDY, Emily Florence The Life of Thomas Hardy, 1840-1928  
Macmillan 1962, p.184

(2) Opus Cit., p.177

Arnold Bennet y Patrick White, que reflejan este interés a través de la creación de personajes pintores (The Horse's Mouth, Buried Alive y The Vivisector respectivamente), nos da la impresión de que había en Peake un deseo consciente de separar sus dos facetas artísticas, de no incluir en la literatura su interés por la pintura. Hay que destacar, sin embargo, que si en teoría pintura y literatura son en Peake dos actividades deslindadas, en la práctica no sucede así. Si a diferencia de los autores mencionados, la influencia de la pintura apenas se aprecia en la temática de sus novelas, esta influencia alcanza una importancia trascendental en su estilo, tal vez sólo igualada en ciertos momentos por T. Hardy, como veremos a continuación.

## 2.2. La pintura como técnica narrativa

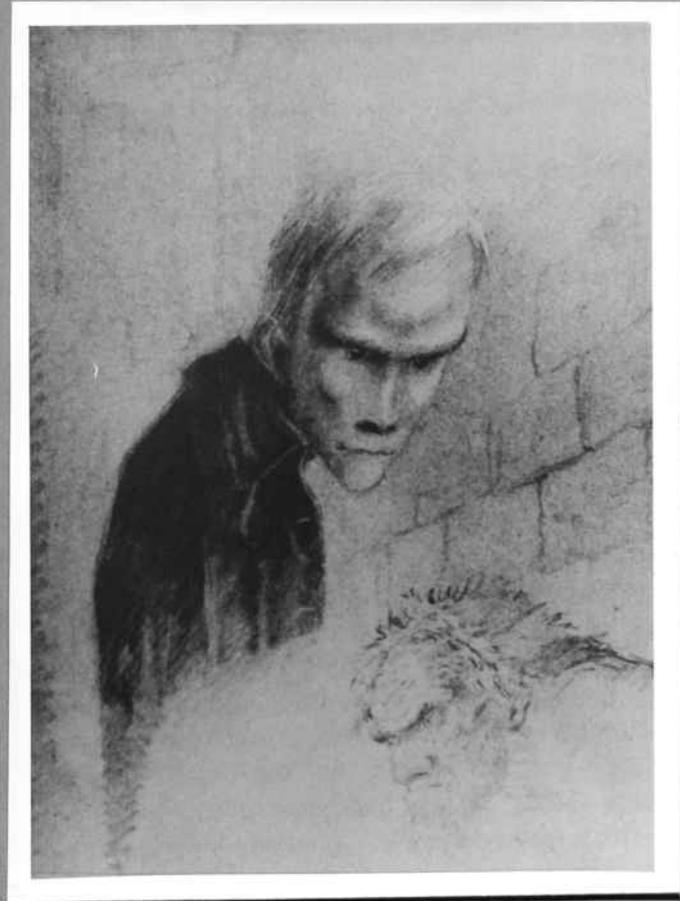
"As the figure moved before him he followed the muscles as they wove beneath the skin. He was not only fighting with an assailant who was awaiting for that split second in which to strike him dead, but he was stabbing at a masterpiece -at a sculpture that leapt and heaved, at a marvel of inky shadow and silver light."

Titus Groan, pp.283-4

" my schooled eyes see  
The ghost of a great painting, line and hue,  
In this doomed girl of tallow."

"The Consumptive. Belsen 1945"

La personalidad artística del escultor Braigon permea todos los actos de su vida, y por ello, aún en la lucha a muerte que está sosteniendo no puede evitar ver en su con-



IX.- SOBRE DE CARTA CON ILUSTRACIONES DE PEAKE.1941

X.- APUNTE DE SWELTER EN LOS MANUSCRITOS DE LAS NOVELAS.

XI.- APUNTE DE STEERPIKE Y BARQUENTINE EN LOS MANUSCRITOS DE LAS NOVELAS.

Palabras e imágenes están siempre unidas en Peake.

trincante un bello motivo escultórico. También Peake, como pintor y dibujante nato que era había sucumbido al poder de la imagen plástica y al ver la figura patética de una joven moribunda en Belsen, no puede dejar de ver en ella un motivo pictórico. De igual forma, a la hora de crear el mundo inventado de sus novelas, Peake imagina con el ojo del pintor y escribe dibujando con la palabra.

La sorprendente rapidez con que ese escenario imaginario e ilocalizable espacio-temporalmente que es Gormenghast, se perfila ante los ojos del lector, es sin duda un claro ejemplo del poder de visualización de los textos de Peake, de que el autor escribía dibujando.

Y que Peake imaginaba con el ojo del pintor lo demuestran, como veremos a continuación, sus frecuentes descripciones de escenas y personajes en términos pictóricos, su interés por los efectos de luz, por los colores y la distribución en el espacio.

#### 2.2.1.- La descripción al servicio de la imagen plástica

"Where is he now? Titus the Abdicator? Come out of the shadows, traitor, and stand upon the wild brink of my brain!"

Titus Alone, p.9

Con esta exclamación reemprende Peake la historia de Titus a los cuatro años de la publicación de Gormenghast. A través de este conjuro el autor intenta traer ante los

ojos de su imaginación la figura del personaje que, fuera ya de Gormenghast, va a ser el principal protagonista de la tercera novela de la serie de Titus.

Para que los personajes de su fantasía tengan consistencia, Peake necesita verlos no sólo en su imaginación sino que, como él mismo afirma en la introducción a una antología en la que aparecen cinco breves pasajes de Titus Groan, debe incluso materializarlos, fijar sus rasgos sobre el papel:

"As I went along I made drawings from time to time which helped me to visualize the characters and to imagine what sort of things they would say"

(1)

Estos dibujos, a veces tan sólo bocetos, que Peake intercala en el propio manuscrito de sus novelas, constituyen sin duda para el autor un valioso ejercicio de sintetización de los rasgos de los personajes por él inventados, que le sirve como veremos más adelante, para ofrecer unas descripciones escuetas pero extraordinariamente vividas de sus personajes. Pero no es sólo en la descripción de la apariencia externa de las personas donde se patentiza la valiosa influencia de la actividad plástica de Peake en su creación literaria, también en las presentaciones de paisajes y escenas humanas se advierte dicha influencia.

La presentación de paisajes y escenas como motivos pictóricos es una característica que está en mayor o menor me-

---

(1) A New Romantic Anthology, OP. cit, p. 80

dida presente en la obra de numerosos novelistas y poetas que han tenido una relación directa con la pintura, notablemente T. Hardy y A. Powell. Sin embargo, el tono un tanto erudito que ambos autores dan a muchas de estas presentaciones, nos hace pensar que son éstas el resultado de un proceso creativo más intelectual y menos espontáneo que en el caso de Peake. Al leer las numerosas citas a pintores y estilos pictóricos que estos dos escritores incluyen en sus novelas, uno no puede por menos que suponer que la imaginación de ambos estaba, a la hora de crear, condicionada por el recuerdo de cuadros reales, por su extenso conocimiento de la pintura, tanto antigua como contemporánea. Que tanto Hardy como Powell descubrieron en las imágenes pictóricas posibilidades estéticas y dramáticas aplicables a la novelística, lo evidencia el subtítulo "A rural Painting of the Dutch School" para la novela Under the Greenwood Tree, así como el hecho de que las dos primeras novelas de la secuencia "A Dance to the Music of Time" se inicien con la invocación de un cuadro de Poussin y la descripción de cuatro cuadros de una subasta respectivamente -recordemos que dichas evocaciones le sirven a Powell como recurso para que Jenkins, el narrador de sus novelas, empiece a rememorar el pasado, pasado que constituye el tema de toda la secuencia-.

La influencia del campo pictórico en el novelístico se hace además patente en estos dos escritores, a través de los numerosos comentarios que ambos introducen en sus novelas sobre la semejanza que ciertas de sus escenas guardan

con otros tantos cuadros. Paisajes, escenas humanas y actiudes determinadas de personajes, son comparadas una y otra vez por Hardy con obras de pintores renombrados y con otros no tan conocidos. Recordemos por ejemplo el caso de Corregio en A Laodicean (I.3), The Mayor Of Casterbridge(16) y Desperate Remedies (III.12), de Raphael en A Laodicean (I.2) Two on a Tower (1) y The Return of the Native (II.6), de Hobbema en Far from the Madding Crowd (20), de Giotto en Tess of D'Ubervilles (59), de Danby en Far from the Madding Crowd (20), así como de Poussin, Veronese, Claude Lorraine y Raleigh en A Question of Upbringing (I.4), de Watts, Van Dyck y Burne-Jones en A Buyer's Market (1), etc....

Si en algunos casos estas citas ayudan al lector a visualizar la imagen descrita, creemos que en otros -especialmente en el caso de autores u obras poco conocidas- suponen un artificio un tanto pedante. Así por ejemplo la alusión de Hardy a la escuela impresionista en The Woodlanders es oportuna y esclarecedora del mismo modo que lo es la de Powell a los maestros de la Escuela Flamenca en A Question of Upbringing, la de Arnold Bennet a Rembrandt en Buried Alive, la de Joyce Cary al Greco en Mister Johnson, o la de Wyndham Lewis a Tintoretto en Tarr, las cuales citamos a continuación:

"In her present beholder's mind the scene formed by the girlish spar-maker composed itself into an impression-picture of extremest type, wherein the girl's hair alone, at the focus of observation, was depicted with intensity and distinctness, while her face, shoulders, hands, and figure in general, were a blurred mass of unimportant detail, lost in haze and obscurity."

The Woodlanders, p.9

"like her legs, her face was thin and attenuated, the whole appearance giving the effect of a much simplified -and somewhat self-conscious- arrangement of lines and planes, such as might be found in an Old Master drawing, Flemish or German perhaps, depicting some young and virginal saint."

A Question of Upbringing p.74

"In a sort of court of honour a group of muscular, hairy males, silhouetted against an illuminated latticework of scaffolding, were chipping and pairing at huge blocks of stones. It was a subject for a Rembrandt."

Buried Alive, pp.151-2

"He has ceased to be grave and become as proud and mournful as a Greco saint. His forehead wrinkles, his lower lids seem to drop outwards, his long cheeks are hollow."

Mister Johnson, p. 212

"Her coat was all in florid redundancies of heavy cloth, like a Tintoretto mantle".

Tarr, p. 318

En otros casos, em cambio, las referencias a obras pictóricas son un poco forzadas. Recordemos por ejemplo cuando Powell, para indicarnos que el personaje Members después de haber estado sentado en un sofá se acuesta en el suelo, nos dice que cambia su postura de "La Infancia de Raleigh" por la del "Gladiador Moribundo" (A Question of Upbringing, pg. 181), o cuando Hardy señala que Bathsheba se sonroja como un atardecer de Danby (Far from the Madding Crowd, p.153), o también cuando describe cómo Grace Melbury ve desde una ventana a su marido alejándose en la grupa de un caballo blanco:

"He kept along the edge of this high, unenclosed country, and the sky behind him being deep violet she could still see white Darling in relief upon it -a mere speck now- a Wouwermans excentricity reduced to microscopic dimensions."

The Woodlanders, p.259

Peake, decíamos, presenta también escenas en términos pictóricos, pero de forma más espontánea que Hardy y Powell. El ejemplo que a continuación copiamos, perteneciente a un contexto muy similar al del pasaje de Hardy que acabamos de citar, pone de manifiesto la diferencia de enfoques en ambos autores. Desde una alta ventana, Fuchsia observa a un grupo de personas:

- 1.- "The alley-ways were pranked with little knots of folks."

Titus Groan, p.84

De nuevo, mientras Hardy describe una escena después de llover, diciendo que el suelo y las hojas brillan como en los paisajes de Ruysdael y Hobbema (Far from the Madding Crowd, p.371), Peake presenta así una escena en parecidas circunstancias:

- 2.- "The terrain about them was as though freshly painted, or rather, as though like an old landscape that had grown dead and dull it had been varnished and now shone out anew, each fragment of the enormous canvas, pristine, the whole, a glory.-"

Titus Groan, p.503

Aunque en sus poemas Peake introduce dos alusiones a obras pictóricas (1), que nos parecen sumamente evocativas

---

(1) En "The Cocky Walkers" el autor ve a un grupo de jóvenes a la luz de una farola como un motivo de Rembrandt, y en "The Sounds" nos habla de un jorobado que parece proceder de un dibujo de Hogarth.

en el marco comprimido y económico del lenguaje poético, este autor no parece tener en mente, a diferencia de Hardy y Powell, una obra determinada al concebir las escenas de sus novelas. Es evidente sin embargo, que una vez las ha imaginado tiende a verlas en términos pictóricos, como lo demuestran las dos citas que acabamos de copiar, las cuales ejemplifican además dos vertientes de esta tendencia. Efectivamente, mientras que como sucede en el segundo de los ejemplos, el autor asocia a veces de forma explícita una escena real con un motivo plástico, existen ocasiones en las que dichas asociaciones se efectúan de forma mucho más velada como ocurre en el primer ejemplo donde es la presencia del verbo "to prank" en su acepción de "adornar" la que confiere a la descripción las características de una tela.

Entre los casos explícitamente expresados cabe citar la alusión, en Titus Alone, a un fresco húmedo y desvanecido con el que Peake compara a un silencioso grupo de personas reunidas en la oscura Casa Negra (p.240) así como el dibujo al carbón de montañas y bosques que el joven Titus ve ante sí al descender de noche en paracaídas (T.A. p.260). Otras veces Peake compara escenas con acuarelas:

"In the haze to the extreme north the tower of Flints arose like a celluloid ruler set floating upon its end, or like a watercolour drawing of a tower that has been left in the open and whose pigment has been all but washed away by a flirt of rain."

Titus Groan, p.413

aguafuertes:

"there was the thorn, an inky etching against  
the rising sun."

Gormenghast, p.370

e incluso tallas:

"A carpet filled the floor with blue pasture.  
Thereon were seated in a hundred decorative at-  
titudes, or stood immobile like carvings, or  
walked with each other like a living arabesque,  
a swarm of snow-white cats."

Titus Groan, p.45

De la presencia de estas comparaciones se desprenden a nuestro entender varias consecuencias positivas en lo que respecta al lector. Por una parte, los valores estéticos de ciertas escenas quedan así resaltados, proporcionando a ese lector un indudable placer. Después de leer pasajes en los que Peake nos describe por ejemplo un grupo de cedros que parecen dibujos al carbón y cuyas capas superiores van siendo progresivamente iluminadas por la luz del amanecer (T.G. p.99), no podemos más que estar de acuerdo con las palabras del pintor Fra Lippo Lippi cuando en el poema que lleva su nombre, de Browning, exclama:

"For don't you mark? We're made so that we love  
First when we see them painted, things we  
/have passed  
Perhaps a hundred times not cared to see."

Por otra parte, estas referencias pictóricas nos ayudan a visualizar mejor las escenas; así, al presentarnos un jardín bajo la luz de la luna llena como una litografía, imaginamos inmediatamente el marcado contraste entre el blan-

co de sus estanques, arcadas y pérgolas iluminadas y el negro intenso de sus sombras y rincones ocultos (G. p.241).

Nos compete ahora analizar aquellos casos en los que si bien es evidente que Peake sigue concibiendo ciertas es cenas y personajes como motivos plásticos, lo hace de una forma un tanto velada, quizá incluso inconsciente. Nos referimos a la tendencia de este escritor a destacar a una persona u objeto en un momento determinado, encuadrándolos en un marco o telón de fondo que los pone de relieve, así como al hecho de que describa a menudo utilizando vocablos que pertenecen al campo de las artes gráficas.

Al utilizar términos como sombreado, dibujado, rayado, cincelado... en sus presentaciones de personajes y escenas, Peake parece estar describiendo con palabras imágenes que está viendo sobre una tela o papel, ya sea de forma real (1) o imaginada. Para el lector el proceso es inverso, estos mismos términos nos ayudan a visualizar las imágenes descritas, a reproducirlas en nuestra mente con la consistencia de obras pictóricas reales:

"Sourdust was shocked. His mouth worked at the corners. His old, fissured face became a fantastic area of cross-hatching."

Titus Groan, p.119

---

(1) En el caso de los personajes sabemos, tanto por las afirmaciones del propio autor que transcribíamos anteriormente como por haber visto los dibujos y bocetos que salpican los manuscritos de las novelas, que Peake tenía realmente ante sí las imágenes de estos personajes.

(La superficie de un enorme muro, escribe Peake, está desnuda):

"save for the lateral offshot of this dead tree, halfway up its surface ... and the exquisitely pencilled shadows of its branches."

Titus Groan, p.302

De nuevo, al hablar de las nieves que cubren Gormenghast, Peake describe como los pájaros mueren a centenares, convirtiéndose en infinidad de manchas negras estampadas sobre el manto blanco y brillante:

"It seemed that, upon the vast funeral linen of the snowscape, each bird of all these host had signed, with an exquisite and tragic artistry, the proof of its own death, had signed it in a language at once undecipherable and eloquent -a hieroglyphic of fantastic beauty."

Gormenghast, p.294

De la incorporación de términos pictóricos en las descripciones literarias, técnica que Peake utiliza con frecuencia y como acabamos de ver, de forma muy efectiva, existen muestras ocasionales en la obra de escritores como Théophile Gautier (1811-1872) y D. H. Lawrence (1885-1930) y poetas como G. M. Hopkins (1844-1889) y Rafael Alberti (1902), tan diversos entre sí pero con una común vocación pictórica. Así, en su cuento "Arria Marcella: Souvenir de Pompéi", y al describir las ruinas de Pompeya a la luz de la luna, Gautier nos dice que las sombras llenan los vacíos como si se tratara de rápidas pinceladas en el boceto preliminar de un cuadro. Al describir una larga calle de un

pueblo australiano, Lawrence señala en Kangaroo que ésta le recuerda un dibujo infantil, "the little square bungalows dot-dot-dot, close together and yet apart" (p.15). Por su parte, Alberti, al recordar en sus memorias su Andalucía natal se refiere al "esmaltado umbroso de un bosquecillo de naranjos" (1) y al "hiriente blancor de la cal derramada sobre pueblos surgidos como golpes de tiza contra las llanas tierras rojas" (2), y Hopkins habla en sus poemas de la luna suspendida en el cielo "So like a berg of hyaline,/ And pencilled blue so daintily" ("Winter with the Gulf Stream"), del arcoiris "with ruby fringes dight" ("Il Mystico") o de un paisaje "limn'd about with radiance rare." ("Il Mystico").

Si la utilización de vocablos específicamente plásticos es una característica común de estos autores, apenas aparece en sus obras la técnica del encuadre, abundantemente utilizada por Peake, mediante la cual este autor capta a modo de instantánea o dibujo, un detalle determinado de una escena que se erige ante el lector con todas las características de un cuadro y que por lo tanto es fácilmente visualizable. A veces Peake dota a estas escenas seleccionadas de un valor dramático, como sucede por ejemplo en aquel pasaje de Titus Alone en el que va creando una atmósfera de misterio y de peligro al describirnos el temor que sienten tres mendigos al oír un inesperado ruido en pleno bosque, te

---

(1) La Arboleda Perdida, Seix Barral, p.94

(2) Idem. p.176

mor que se desvanece repentinamente cuando estos tres personajes, y con ellos el lector, centran su mirada en un punto determinado del bosque y descubren a Titus:

"Crouching down together, they saw him, ringed by leaves."

Titus Alone, p.195

En otros casos, Peake destaca una escena en un encuadre determinado con fines básicamente estéticos:

"Fuchsia was leaning on her window-sill and staring out over the rough roofs below her. Her crimson dress burned with the peculiar red more often found in paintings than in Nature. The window-frame, surrounding not only her but the impalpable dusk behind her, enclosed a masterpiece."

Gormenghast, p.21

"Through the trees of the southern hangar that sloped steeply to the water could be seen, through an open cradle of high branches, a portion of Gormenghast Castle, sun-blistered and pale in its dark frame of leaves; a remote façade."

Titus Groan, p.455

"From the sky's zenit to where he sat upon the strip of sand it seemed that a great backcloth had been let down, for the heat had flattened out the lake, lifted it upright on its sandy rim; lifted the sloping bank where the conifers, with their shadows, made patterns in three shades of green, sun-struck and enormous; and balanced in a jig-saw way upon the ragged edge of this painted wood was a heavy, dead, blue sky, towering to the proscenium arch of the vision's limit - the curved eyelid. At the base of this staring drop-cloth of raw phenomena he sat, incredibly minute; Titus in a yellow shift, his chin once more in his hand."

Titus Groan, p.463

Como hemos visto en las páginas precedentes, son numerosos los escritores que debido a sus respectivos contactos con la pintura incorporan a sus textos elementos básicamente pictóricos. El estudio comparado de varios pasajes nos ha mostrado que en el caso de ciertos autores se trata de alusiones directas a pintores u obras concretas, introducidas para presentar los rasgos de un personaje o las características de una escena, función que se cumple en algunas ocasiones de forma satisfactoria pero otras no.

En otros casos, los autores no manifiestan de forma directa unos conocimientos teóricos de la historia de la pintura, sino que utilizan sus propios conocimientos prácticos del arte pictórico en sus técnicas narrativas. Si bien esta característica está presente en muchos autores que reúnen la doble faceta de escritor y pintor, creemos que tanto por la frecuencia con que esta característica se repite como por los resultados obtenidos, la obra de Peake se destaca notablemente por encima de la de los demás escritores que hemos mencionado en este capítulo. Efectivamente, además de la presencia de vocablos gráficos especializados y de la técnica del encuadre, existen en las novelas de Peake aspectos tales como la constante referencia a colores, la utilización de los efectos de claroscuro, que se nutren también de los conocimientos pictóricos del autor y a los que se debe la creación de escenas que, como a continuación veremos, son sumamente elaboradas y ricas en matices.

2.2.2. Junto a los Maestros del claroscuro. Simbolismo,  
Dramatismo, Belleza Plástica

"Emotions would be halfstarved if there were no candlelight. We pass the evening with faces lit up by some flaring illumination or other: we get up the next morning -the fiery jets have all gone out, and nothing confronts us but a few crinkled pipes and sooty wirework, hardly ever recalling the outline of the blazing picture that arrested our eyes before bedtime."

Thomas Hardy (1)

"Objects that appeared mysterious and even magnified during the night appeared now to be tawdry; cheap; a rag-and-bone shop."

Mervyn Peake (2)

"Water is necessary to us, but a waterfall is not. Where it is to be found it is something extra, a beautiful ornament. We need daylight and to that extent it is utilitarian, but moonlight we do not need. When it comes, it serves no necessity. It transforms... We do not take moonlight for granted. It is like snow, or like the dew on a July morning. It does not reveal but changes what it covers."

Richard Adams (3)

Los autores de estas tres citas constatan la importancia de los juegos de luz y sombra en la percepción de la realidad. La luz inconstante de la luna y de las velas, las sombras de la noche, dicen, parecen transformarlo todo, descubren y ponen de relieve ciertos aspectos pero también esconden y modifican otros.

Si en el caso de Richard Adams, sus palabras no van

---

(1) DESPERATE REMEDIES.

(2) TITUS ALONE, p. 255

(3) WATERSHIP DOWN, p. 142

más allá de ser un comentario aislado dentro de la descripción de una escena nocturna en las colinas, en el que posiblemente el autor constata un hecho observado en su región natal de Berkshire, las palabras de Hardy y de Peake ponen de manifiesto el vivo interés de ambos autores por los efectos de luz y sombras, interés que se refleja ampliamente en sus técnicas narrativas.

En efecto, la imagen de un rostro u objeto iluminado de pronto por la luna, por una farola o por una vela, se repite constantemente en las novelas de Hardy y de Peake (1) con lo que se crean unas veces efectos de gran belleza plástica, inesperadas pausas de intensidad dramática otras, y con mayor frecuencia aún, sugerentes evocaciones de carácter simbólico.

Esta utilización tan extensiva de unos efectos esencialmente pictóricos como son los de luz y sombra, nos hace pensar que en sus respectivos contactos con la pintura ambos escritores vieron en esos efectos unas posibilidades estéticas y dramáticas que podían ser aplicables a la novelística. Y si bien es cierto que son numerosos los novelistas y poetas que incluyen en más de una ocasión escenas de claroscuro en sus obras, creemos que las novelas de Hardy y de Peake destacan al respecto tanto por la frecuencia como por los excepcionales efectos obtenidos.

---

(1) En el caso de Peake, el hecho de que el escenario de dos de sus novelas sea un viejo castillo, favorece la presencia de escenas en penumbra o parcialmente iluminadas.



XII.- EL IMPERIO DE LA LUZ. RENE MAGRITTE. 1954

En esta pintura de Magritte se hace patente el contraste entre la serena calma de la luz del día y el misterio y sobrecogimiento que produce la presencia de un haz de luz - en la oscuridad.

Simbolismo.

Decíamos que tanto Hardy como Peake dotan a muchas de las imágenes súbitamente iluminadas con una fuerte carga simbólica. Dichas imágenes evocan las más diversas emociones y sentimientos, del mismo modo que en ciertos cuadros del surrealista René Magritte la presencia de la luz de una farola en una calle u otro escenario a oscuras, aporta a la realidad una atmósfera de misterio y sobrecogimiento.

En la novela Desperate Remedies por ejemplo, el contraste de sombras en el rostro de Cytheria refleja el doble estado de ánimo del personaje: por una parte, ésta alienta la esperanza de recibir noticias de Edward Springrove, pero por otra teme que él la haya olvidado:

"A yellow glimmer from the flapping flame of the newly-lit fire fluttered on one side of her (Cytheria) face and neck like a butterfly about to settle there, contrasting warmly with the other side of the same fair face, which received from the window the faint cold morning light, so weak that her shadow from the fire had a distinct outline on the window-shutter in spite of it. There the shadow danced like a demon, blue and grim."

En Far from the Madding Crowd, el momento clave en que Bathsheba queda prendida en las redes del Sargento Troy, es sin duda durante la demostración de esgrima. Los reflejos del sol dan un elemento de fascinación y magnetismo tal a la escena, que la capitulación de la orgullosa protagonista se justifica con creces: el sol, escribe Hardy, ilumina la espada levantada, en sus rápidos movimientos, con lo que Bathsheba parece encontrarse inmersa en un firmamento de

silbantes meteoros (p.243). Al igual que Bathsheba, también la dama de Shalot, en el poema de Tennyson, había quedado prendada del audaz Sir Launcelot cuando la luz del sol, filtrándose a través de las hojas dota a su persona y a su montura de un resplandor excepcional.

Si la luz brillante del sol crea una atmósfera propicia para la presencia de fuertes pasiones, la luz tenue del amanecer o del atardecer favorece - como muestran por ejemplo los cuadros de Canaletto- la presentación de ambientes estáticos y serenos. Powell tiene precisamente en mente los cuadros de Canaletto cuando en su novela A Buyer's Market describe la extraordinaria calma que su personaje Jenkins encuentra en ShephardMarket al regresar allí procedente del alboroto de las fiestas sociales:

"Now, touched almost mystically, like another Stonehenge, by the first rays of the morning sun, the spot seemed one of those clusters of tumble-down dwellings depicted by Canaletto or Piranesi."

(p.153)

Y en Adam Bede, George Elliot elige repetidas veces la cálida luz del atardecer para presentar escenas de digna rusticidad y armonía, ya sea la carpintería donde trabajan los hermanos Bede ( 1 ), o el sermón de la joven metodista Dinah Morris (p.24)

En las novelas de Peake son numerosas también las escenas matizadas por los juegos de luz que adquieren un carácter simbólico. Así, en Titus Groan Peake evoca la vida casi animal que llevan los Fregones Grises, frotando a todas ho-

(1) Adam Bede, Dent & Sons, London 1930, p.7

ras los suelos de la enorme y oscura cocina del castillo, al presentarlos de tal forma que, con sus cuerpos en la penumbra y con sus cabezas rapadas se asemejan a un grupo de erizos (p.29). En Titus Alone, los reflejos de las ramas sobre el pecho de Juno sugieren muy acertadamente la emoción que ésta siente al ver acercarse al Joven Titus:

"June leaned her superb, tropical head against the window... with her eyes bent upon him, and the shadows of a branch trembling across her breast."

(p.91)

En esta misma novela, unas páginas más adelante, Peake nos describe como Juno se acerca a la cama de Titus y en la semi-oscuridad no distingue bien su cara. La oscuridad es tanto física como espiritual. Por ello, en el momento en que una nube hace desaparecer los pocos rayos que aún penetraban en la habitación, Juno comprende por fin que su relación con Titus se ha roto ya totalmente:

"He was an island surrounded by deep water. There was no isthmus leading to her bounty; no causeway to her continent of love."

(p.98)

También las sombras que Steerpike proyecta mientras avanza por el castillo están dotadas de contenido simbólico, puesto que más que las formas de su cuerpo lo que proyectan es su carácter versátil, su mente demoníaca:

"His shadow moved upon his right hand. It was climbing a staircase. It crossed a landing. It descended tree steps. It followed for a short while at its maker's heels and then overtook him (...) then the giant shade began to shrivel, and

as it descended it moved a little forward of its caster, until finally it was a thick and stunted thing -a malformation, intangible, terrible, that led the way towards those rooms where its immediate journey could, for a little while, be ended."

Gormenghast, p.264

Si en todos los ejemplos que hemos citado el simbolismo era directo, en otras muchas imágenes, Hardy y Peake utilizan la prolepsis, con lo cual el simbolismo no se hace patente hasta más tarde. Así, en The Mayor of Casterbridge, la alusión a la palabra "sangre" durante la visita de Lucetta un atardecer al anfiteatro, anticipa el cercano y violento final de la protagonista (p.247).

Y en Far from the Madding Crowd, los reflejos alegres del fuego en la cabaña de Gabriel Oak resaltan su actual situación privilegiada, que pronto se desmoronará con el inesperado accidente de su rebaño:

"the scarlet handful of fire in addition to the candle, reflecting its own genial colour upon whatever it could reach, flung associations of enjoyment even over utensils and tools."

(p.12)

De nuevo en Far from the Madding Crowd, el brusco cambio que iba a sufrir la existencia de Farmer Boldwood, lo sugiere ya Hardy a principios de la narración a través de otra imagen proléptica. La luz de la luna, dice el autor, se refleja en la nieve y en el techo de la casa de Boldwood de una forma anormal, proyectando sombras en insólitos lugares

e iluminando rincones que habían estado siempre a oscuras (p.114).

También Peake introduce en sus novelas varias imágenes en las que los efectos de luz y sombras presagian sucesos posteriores. En Titus Groan, la alusión a la palabra "sangre" anticipa repetidamente los sangrientos sucesos que se cierran sobre Gormenghast. Así, al hablar con Steerpike sobre las ansias de poder que existen en el mundo, Fuchsia dirige su mirada hacia la Torre de Silex como si presintiera ya que la ambición de este joven va a causar la muerte de su padre en dicha torre:

"She was watching the sun's blood on the Tower of Flints, and a cloud like a drenched swab, descending, inch by inch, behind the blackening tower."

(p.292)

Igualmente, al presentir una amenaza aún no definida, Flay recuerda con angustia la pasada nevada invernal:

"He remembered with distaste how it had coated the windows, clinging to the panes, and how when the sun sank over the Mountain the snow had appeared to bulge inwards through the window panes in a lather of blood."

(p.326)

En Gormenghast, la forma en que las lámparas de colores iluminan el agua torrencial que entra por las ventanas del corredor por el que avanza Steerpike presagia las intenciones asesinas que este personaje alimenta en su mente y que pronto empezarán a materializarse:

"these strands, these strings of water burned blue, beyond the glass, burned crimson, burned green, for the lamplight stained them. And in the stain was something serpentine something poisonous, exotic feverish and merciless; the colours were the colours of the sea-snake, and beyond the windows on either hand, was the long-drawn hiss of the reptilian rain."

(p.264)

En Titus Alone, Muzzlehatch aparece repentinamente ante los ojos de Titus rodeado por una aureola que anticipa el papel de ángel de la guarda que este personaje va a desempeñar:

"Titus looked up. The huge, craggy head was tilted on one side. The light coming through the window surrounded it with a kind of frosty nimbus."

(.105)

Dramatismo.

Como apuntábamos unas páginas atrás, tanto Hardy como Peake introducen a veces una imagen súbitamente iluminada para crear momentos de gran intensidad dramática.

La utilización con fines dramáticos de la técnica del claroscuro ha sido desde el gran maestro Caravaggio extensamente explotada tanto en pintura como en literatura. Recordemos por ejemplo las obras de los pintores barrocos españoles Ribera, Zurbarán, etc., o más recientemente del expresionista noruego Edward Munch. Recordemos también el encuentro, en el poema "Meeting at Night" de Browning, de dos



XIII. EL SACRIFICIO DE ISAAC. CARAVAGGIO, 1595

En esta obra de Caravaggio, los efectos de luz contribuyen a realzar el dramatismo de la escena.

amantes a la luz azulada de una vela; la imagen de Madeline iluminada por la luna durante su visión, en el poema de Keats "The Eve of St. Agnes"; la aparición del cadáver de la dama de Shalott a la luz de la luna; o la angustiosa imagen con que el joven Leo Colston describe su estado de ánimo al verse favorecido con la amistad de Marian pero no con su amor, en la novela de Hartley The Go-Between:

"I was now dizzily whirling round a tiny flaming nucleus like a naphtha flame in a street-market, impenetrable darkness round me."

(p.234)

En lo que respecta a Hardy y Peake, el contraste dramático entre luz y sombras juega en sus novelas un papel trascendental. Citemos por ejemplo la primera aparición de Miss Aldclyffe ante Cytheria en Desperate Remedies. Lo que debiera ser una rutinaria entrevista entre una dama y su futura doncella, adquiere una dimensión dramática: al abrir la puerta de una habitación en la que las cortinas, pared y alfombra rojas brillan a la luz del sol la dama, escribe Hardy, aparece ante los ojos de la chica como una enorme figura negra en medio de una hoguera. Aunque esta aparición se desvanece inmediatamente, ha introducido ya un elemento inquietante en la figura de Miss Aldclyffe.

En Far From the Madding Crowd la luz de una vela revela a los perseguidores de un supuesto ladrón, la inesperada figura de Bathsheba:

"She turned her head -the gateman's candle shimmering upon her quick clear eyes as she did so-passed through the gate and was soon wrapped in

the embowering shades of mysterious summer boughs!"

(p.251)

y es también a la luz de una farola que vemos por última vez los patéticos cadáveres de Fanny y de su hijo en el baúl (F.M.C. p.350)

La aparición accidental de un haz de luz le sirve también a Peake para crear pausas de gran fuerza dramática. Así, la repentina aparición de la luna revela ante los ojos del sorprendido Muzzlehatch la existencia de una relación amorosa entre Juno y Titus:

"The moon broke free of the clouds and shone, into the library, lightning up a wall of books -lighting up four pictures: lighting up a patch of carpet and the sleeping heads of June and the boy."

Titus Alone, p.97

En Gormenghast, la luz de las antorchas crea ante el escondite del malvado Steerpike una especie de Armageddon en el que se enfrentarán las fuerzas del bien y del mal del castillo:

"It was then that the sudden yellow light flared cruelly outside the window and stayed -as though a curtain had gone up and the drama had begun."

( p.470)

De nuevo en Gormenghast, la forma en que la luz de una vela destaca la figura de Flay en la oscuridad de un pasillo, resalta el efecto dramático del grito desgarrador que se oye en aquella zona remota del castillo:

"To his right and left the darkness was as thick

as ink. He sat illumined within the aura of candle flame, his face and rags and hands and hair dramatically lit. Behind him on the wall his shadow hovered heavily. He had stretched out his legs before him and was about to sink his teeth for the second time into the bread when he heard the peal of laughter (...) the demoniacal cry or howl was something that brought Flay to his feet as though he were drawn upwards on a fish-hook."

p.299

Y en Titus Alone, el momento en que la luz de una vela descubre el rostro de Titus en su enfrentamiento con Veil es también intensamente dramático, puesto que sus facciones muestran que en esta experiencia crucial en la que tiene ante sí el mal y la muerte, el joven está envejeciendo rápidamente (p.130)

Creemos que la selección de ejemplos que acabamos de citar ha puesto de relieve nuestra anterior afirmación sobre las ventajas que aporta al lector la utilización por parte de Hardy y de Peake de los efectos de claroscuro en la creación de imágenes con intención simbólica o dramática. Al hacer de la imagen visual un importante medio de comunicación, al dotarla de una fuerte carga emocional, ambos escritores confieren, a nuestro entender, una nueva dimensión a sus textos. Al leer, el lector se sumerge totalmente en el ambiente de la novela, penetra en ella de la misma manera que lo hace por ejemplo, al ver algunas películas mudas de Charles Chaplin o Eisenstein; de Fassbinder o de Bergman.

Aparte de esas imágenes de carácter dramático o simbólico que hemos analizado, ambos autores incluyen en sus novelas otro tipo de imágenes creadas accidentalmente por un haz de luz, que si bien aportan poco a la trama narrativa, poseen en cambio una gran belleza plástica.

#### Belleza Plástica.-

En el caso de Hardy, su imaginación parece estar en ciertos momentos condicionada por sus conocimientos de la pintura, como sucede por ejemplo en Far From the Madding Crowd, al describir el interior de la carpa del circo:

"the strange luminous semi-opacities of fine autumn afternoons and eves intensified into Rembrandt effects the few yellow sunbeams which came through holes and divisions in the canvas, and spirited like jets of gold-dust across the dusky blue atmosphere of haze pervading the tent, until they alighted on inner surfaces of clothes opposite, and shone like little lamps suspended there."

p.403

pero generalmente estas bellas imágenes se nutren al igual que en Peake, de la sensibilidad y facultades de observación de los propios autores:

"A curl of w<sup>o</sup>dsmoke came from the chimney and dropped over the roof like a blue feather in a lady's hat; and the sun shone obliquely upon the patch of grass in front, w<sup>h</sup>ich reflected its brightness through the green doorway and up the staircase opposite, lightning up each riser with a shiny green radiance and leaving the top of each step in shade."

Under the Greenwood Tree  
p.110-1

"An infiltration of the morning's sun gave the various objects a certain vague structure but in no way dispelled the darkness. Here and there a thin beam of light threaded the warm brooding dusk and was filled with slowly moving motes like an attenuate firmament of stars revolving in grave order ... the labour of a decade of grey spiders had woven their webs into a shawl of lace. It needed but the ghost of an infanta to arise from the dust to gather it about her head and shoulders as the most fabulous of all mantillas."

Titus Groan, p.78

En algunos momentos existe un notable paralelismo entre sus imágenes:

(Al describir las fogatas del 5 de Noviembre, Hardy escribe). "Some were large and near, glowing scarlet-red from the shade, like wounds in a black hide."

The Return of the Native  
p.16

(Refiriéndose al incendio de la biblioteca, Peake señala): "The beasts were mounted, the grooms walking at their sides holding the bridles, and staring over their shoulders with wide, startled eyes at the raw patch of light that danced in the darkness like a pulsating wound between the straight black bones of the pine trees."

Titus Groan, p.324

De nuevo existe paralelismo en el interés que ambos autores muestran por ciertos efectos: los dos hablarán de las extrañas apariencias que las llamas del fuego o la luz de las velas confieren a los objetos que iluminan, en The Return of the Native y Gormenghast respectivamente:

"All was unstable; quivering as leaves, evanescent as lightning... Those whom Nature had depicted as merely quaint became grotesque, the grotesque became preternatural; for all was in extremity."

p.24

"Titus lay wide-eyed in the darkness and stared with unseeing eyes at the enormous shadows of two boys as they fought a mock battle of grotesque dimensions upon an oblong of light cast upon the dormitory wall. And while he gazed abstractedly at the cut and thrust of the shadow-monsters..."

p.188

A pesar de los paralelismos apuntados, es indudable que se registra un número considerablemente mayor de esas imágenes fugaces con una intención esencialmente estética, en las novelas de Peake que en las de Hardy. Es más, Peake elabora a veces dichas imágenes creando escenas que abarcan varias líneas e incluso páginas de sus obras, mientras que este aspecto no se da en Hardy. Esa divergencia formal se debe a nuestro entender, a la diferencia fundamental que existe entre ambos autores en lo que se refiere a la concepción de sus respectivas novelas. A Hardy le interesa presentar las experiencias de personajes concretos en el transcurso de sus vidas, lo cual lleva consigo un movimiento constante en el tiempo y en ocasiones, también en el escenario. Peake, en cambio, se preocupa por crear un ambiente determinado, rico en matices pero estático. En consecuencia, las novelas de Peake son más lentas que las de Hardy, la acción es en ellas menos complicada, pero la atmósfera está más elaborada, lo cual propicia la presencia de esas imágenes que nos deleitan a veces por su belleza plástica, y nos sorprenden otras por su carácter insólito, y que como es acostumbrado en Peake, poseen siempre un gran poder de visualización.



XIV. - SAN JOSE CARPINTERO. GEORGE LA TOUR. S. XVII

Hasta la escena más sencilla y cotidiana se convierte, gracias a los efectos de luz, en un motivo lleno de misterio y belleza.

Como indicábamos, Peake capta a veces instantáneas de gran belleza. Estas, al igual que muchas de las pinturas de George la Tour, ponen de manifiesto "el misterio vital, la inexplicable maravilla de la propia existencia." (1)

"a grazing shaft of sun fell in a little pool of light, the wet grass blazed with diamonds of every colour."

Titus Groan, p.99

"About her and below lay the world. All things were ebbing. A moon that climbed suddenly above the eastern skyline, chilling the rose, waned through her as it waxed, and she was ready ... she stepped outwards into the dim atmosphere, and falling, was most fabulously lit by the moon and the sun."

Titus Groan, p.447

"In the lake the reflections of the trees wavered with a concertina motion when the waters ruffled and between the gusts slowed themselves into a crisp stillness."

Titus Groan, p.456

Estas instantáneas muestran a menudo efectos especiales de iluminación. Así, en Titus Groan, al avanzar dos personajes a través de un pasillo iluminado por distintas velas, Peake nos describe cómo la persona que va en segunda posición ve aparecer y desaparecer a la que le precede. Al aproximarse a los focos de luz, las velas van paulatinamente tallando su figura: surge en primer lugar una débil silueta que va adquiriendo consistencia hasta convertirse momentáneamente en una especie de espantapájaros, para luego volver a desvanecerse (p.42)

~~(1)~~ Con estas palabras resume A. Huxley, en Heaven and Hell las composiciones de escenas parcialmente iluminadas de este pintor francés del siglo XVII.

Otras veces, estas imágenes registran insólitos efectos ópticos:

"Like a tigress she was striped: yellow and black: and because of the dark shadows behind her, only the yellow bands were visible, so that she appeared to be cut in pieces by the horizontal sweeps of a sword. And so she was like some demonstration of magic -a 'severed woman"- quite extraordinary and wonderful to see."

Titus Alone, p.98

"The branch of a tree fluttered across the face of the sun, so that the quadrangle which was filled with benches appeared on the move, for the flickering shadows of the leaves swam to and fro as the high branch swayed in the breeze."

Gormenghast, p.173

En numerosas ocasiones, Peake elabora una escena presentando breves instantáneas dentro de un telón de fondo de oscuridad. Esto sucede principalmente en las descripciones de luchas. Como apuntábamos en el perfil biográfico del autor, a Peake le atraía del rugby y del cricket sus movimientos vigorosos que él identificaba con los de una danza violenta. Los diversos combates a muerte que describe en sus novelas tienen también todas las características de un ballet, en el que las armas, las siluetas o las facciones de los contrincantes son súbitamente iluminadas en el escenario de la noche, por la luz de la luna o de las antorchas. En primer lugar, Peake presenta el decorado de la escena, ya sea una cavidad en el bosque, iluminada por la gélida luz de la luna, de forma que las distancias aparecen reducidas y los objetos cobran una inmediatez aterradora (T.G., p.281), una habitación con enormes charcos a su en-

trada e innumerables telarañas:

"spreading in every direction taut or sagging, plunged in black shadow, glimmering in half-light, or flaming exquisitely with a kind of filigree and leprous brilliance where the moon fell unopposed."

Titus Groan, p.428

o las aguas que tras la inundación han hecho del castillo una verdadera isla, y cuyos bordes recubiertos de yedra aparecen brillantemente plateados a la luz de la luna (Gor-menghast, p. 494).

El autor describe luego el juego cruento. En la cavidad del bosque, los dos contrincantes apenas ven sus rostros. Sus cabelleras, hombros y brazos en cambio brillan bajo la luz despiadada de la luna, lo mismo que los cálidos hilillos que se deslizan incesantemente por sus carnes desnudas y castigadas. Cada vez más débiles, los dos contrincantes luchan como los personajes de un sueño. (T.G. pp.283-4). En la habitación de las telarañas prosigue también la lucha-danza:

"(Swelter) gripped the weapon at the extreme end of the handle and began to gyrate, his feet moving with horrifying rapidity beneath his belly, not only with the kind of complicated dance movement which swivels the body around and around at speed, but in a manner which brought him nearer every moment to Mr. Flay."

Titus Groan, p.438

Por su parte, Titus sale del espesor de la yedra y se enfrenta en el agua con su enemigo:

"He saw (the knife) shine in his hand like a splinter of glass in a penetrating ray of the moon. But only for the fraction of a fleeting instant did he see that thin blade of steel for, as he had fallen<sup>had</sup> had been shovelled outwards into the moonlight so that suddenly another object as brilliant as the thin blade held his eyes, a thing with eyes like beads of blood, and a forehead like a ball of lard."

Gormanghast, p.498

Peake resume el desenlace de los tres combates en pocas palabras. No son los detalles sangrientes los que le interesan sino los efectos plásticos, el estado de ánimo de los contrincantes y la atmósfera de violencia que se crea:

"With a flash of his left arm he whirled Rantel's daggered hand away, and springing after him as swiftly as though he were a part of his foe, he plunged his knife into the shadowy breast."

Titus Groan, p.285

"the water about him was reddening and his eyes, like marbles of gristle, rolled in the moonlight as the sword plunged steeply."

Titus Groan, p.438

"Opening his eyes he saw his fist at his enemy's breast, for the lozenge of moonlight had spread across them both, and he knew that he had no strenght to withdraw the knife from between the ribs of a body arched like a bow, in the thick leaves. Then Titus stared at the face, as a child who cannot tell the time will stare at the face of a clock in wonder and perplexity."

Gormenghast, p.499

Estas imágenes fugaces con las que Peake va resaltando los diferentes momentos en el desarrollo de una escena, son a veces como piezas de un rompecabezas que al unir las forman una única imagen. Eso sucede por ejemplo, en la presen

tación de Swelter, el chef de Gormenghast en Titus Groan. En el ambiente enrarecido de la cocina, éste está sobre un barril de vino y tiene a sus pies a los pinches que se mueven en un ebrio vaivén alrededor suyo, y cuyos rostros aparecen y desaparecen según estén bajo los rayos de luz que se filtran por las altas ventanas o no. Sobre este "mar de rostros" (p.35), se tambalea la figura del enorme chef que adquiere en la bruma el aspecto de un galeón. Los mismos monólogos siseantes nos recuerdan el sonido del mar:

"I am Swelter, the great chef Abiatha Swelter, scook to his Lordshipsh, boardshipsh and all shorts of ships that shail on shlippery sheas."

p. 38

y amplian esta imagen náutica del chef, quien al derrumbarse parece estar zozobrando:

"the chef, like a galleon, lurched in his anchorage. The great ship's canvas sagged and crumpled and then suddenly an enormousness foundered and sank. There was a sound of something spreading as an area of seven flagstones became hidden from view beneath a catalyptic mass of wine-drenched blubber."

p.39

A pesar de su carácter un tanto insólito, estas imágenes consecutivas alrededor de la figura del chef, van encajando hasta formar un cuadro de gran solidez visual: las acuarelas de la segunda época de Turner, sus grandes naves apenas entrevistas en la palidez que les da el sol poniente al filtrarse a través de la bruma, nos vienen a la mente al pensar en este gigantesco personaje con sus ropajes blancos.

### 2.2.3. La relación entre las dos artes se prolonga

Si los juegos de luz y sombra son muchas veces para el pintor como las figuras retóricas para el escritor, un recurso estilístico del que se sirven esos autores para lograr determinados efectos estéticos o anímico-afectivos, los colores, el sentido de la proporción y la distribución en el espacio, son para uno como el vocabulario para el otro, los medios de expresión fundamentales en su arte; si aquellos son como un adorno, éstos suponen la materia prima básica. Hemos analizado en las páginas precedentes la utilización por parte del pintor Peake de los efectos de claroscuro como recurso estilístico dentro de su técnica narrativa. Nos queda ahora por ver en qué medida este autor traslada esos otros medios básicos de expresión pictórica al campo literario.

#### Colores.-

"It was in Bellgrove's class, one late afternoon, that Titus first thought consciously about the idea of colour: of things having colours: of everything having its own particular colour, and of the way in which every particular colour kept changing according to where it was, what the light was like, and what it was next to."

Gormenghast, p.81

Como era de esperar en un autor que imagina y describe en términos pictóricos, las alusiones cromáticas son muy frecuentes en las novelas de Peake. Todos los paisajes, objetos, vestimentas y partes del cuerpo humano descritos, aparecen ante nosotros no sólo con su color particular sino

también con la tonalidad que adquieren según la intensidad de la luz ambiente.

Para describir los colores, Peake hace uso a veces de términos utilizados normalmente en pinturas: "madder" (T.G. 377), "ethiop" (G.170), "ruddy" (T.A.16), "sapphire" (T.G. 45), "azure" (T.G. 378), "viridian" (G. 135), "umber" (G. 51), "fuscous" (G. 52), "lazuli" (G. 257), "glaucous" (B.D. 17), o bien intenta definirlos haciendo alusiones a su uso en la pintura:

"Her crimson dress burned with the peculiar red more often found in paintings than in Nature."

Gormenghast, p.71

(Al amanecer):

"The yellow band had widened and still further intensified so that it was now not so much a thing that might be painted as a radiance beyond the reach of pigment."

Gormenghast. p.368

Pero es sobretodo a través de descripciones por asociación, de analogías, que Peake nos ofrece una inmensa gama de colores y tonalidades. Así por ejemplo, el rostro de Titus tiene "a sandy colour" (T.A. 99) y sus ojos son "the colour of smoke" (T.A. 99), "stoneish blue" (G. 507); Steerpike tiene la frente "pasty coloured" (T.G. 374), su pelo es "tow-coloured" (T.G. 286), "straw-coloured" (T.G. 165), y sus ojos son "the colour of dried blood" (G, 14); las togas de los profesores son, según las ocasiones, "wine-red" (G. p.127), "thunder coloured" (G. 152) o "artic" (G. 211); la luz de una lámpara es "iceberg green" (G. 263) , la de

otra es "the colour of a bruise" (T.A. 113); hay montañas "bone-white" (T.A. 35), otras "amethyst-coloured" (T.A.196) y aún otras "cobalt-blue" (T.A. 207).

Así como Alberti nos comunica la luminosidad de las playas gaditanas al cantar una y otra vez "estrofas/ de mar y marineros / médanos amarillos,/ añil claro de sombras / y muros de cal fresca" (1), Lawrence nos describe en Kangaroo la insólita belleza de las costas australianas a través del extraordinario colorido de sus amaneceres, y Hopkins nos descubre la riqueza sensual de su visión de las sirenas con infinitas alusiones a gemas y adornos florales, Peake -a pesar de que los escenarios de sus novelas no poseen un contraste cromático espectacular como el descrito por estos tres autores- consigue también presentar al lector unas imágenes que están en todo momento dotadas de color. Puesto que el castillo de Gormenghast está condenado a la penumbra a causa de la espesa yedra que cubre su fachada y puesto que las escenas exteriores están generalmente empañadas por brumas, son colores apagados los que predominan, pero éstos aparecen matizados en una gran gama de tonalidades. El que el lector de las novelas de Peake pueda extraer del texto escrito una imagen consistente de los diversos colores se debe, a nuestro entender, a los términos que el autor usa para definirlos. En efecto, las analo-

---

(1) Con estas palabras define Alberti su libro Marinero en Tierra en un poema de su libro Retornos

gía insólitas en muchos casos, que Peake utiliza no sólo describen con precisión los tonos exactos de color, sino que además los enfatizan sorprendiendo así la atención del lector y logrando con ello que éste los retenga en su mente y pueda en consecuencia visualizar con mayor claridad las descripciones físicas que este autor le ofrece.

Al mostrar las variaciones de color que sufren ciertos escenarios y personajes, Peake consigue además que el lector siga en todo momento el desarrollo de la acción, el desplazamiento de los personajes en el espacio y en el tiempo:

"Keda's shadow stretched to her right, growing, as she proceeded, less and less intense as the raddled ground dulled from a reddish tint to a nondescript ochre, and then from ochre to a warm grey which moment by moment grew more chill, until she found herself moving down a track of ash-grey light."

Titus Groan, p.348

"He entered his room. The window was a smoke-blue rectangle, intersected by black branches. He lit a lamp. The walls flared, and the window became black. The branches had disappeared."

Titus Groan, p.482

Igualmente, cuando desde una alta ventana del castillo Rottcodd ve acercarse a lo lejos una comitiva, Peake nos hace partícipes oculares de esta escena al describir los colores dominantes y la forma en que éstos van variando en intensidad a medida que se aproxima la comitiva. En la diáfana atmósfera que sigue a la tempestad, los componentes del grupo, aunque diminutos, se ven en un principio con toda

claridad: las ropas blancas de Titus brillan intensamente y el pelo rojizo de la Condesa parece una llamarada, mas, cuando la comitiva entra en la sombra que proyecta el castillo, las ropas de Titus aparecen grises y el pelo de la Condesa no es más que un montón de ascuas apagadas (T.G. pp. 501-4). Al describir las variaciones de color el lector capta asimismo los diversos escenarios de la acción en todos sus detalles. Refiriéndose a la lluvia, por ejemplo, Peake dirá que es "steel-grey" (G. 313). "rosy-silver" (T.G. 379), o "lemon-yelbw" (T.G. 438), según caiga en una fría mañana, un atardecer o un anochecer.

#### Proyección de Sombras.-

También las descripciones de sombras aportan valiosos detalles a la hora de visualizar las escenas. Peake es consciente en todo momento -y así lo observa en The Craft of The Lead Pencil (1946)- de que la presencia de luz provoca la aparición de sombras, y que éstas no son nunca accidentales sino un resultado lógico. Las continuas referencias a las sombras que Peake introduce en sus novelas dan por ello a sus escenas visos de realidad, hacen que éstas aparezcan ante nuestros ojos con todas las características de una escena real.

Así, cuando la luna está en su zenit, Peake no sólo menciona este hecho, sino que nos lo hace ver. Las sombras son entonces reducidas, todo adquiere un carácter estático:

"There were no shadows save immediately below every object. The moon was overhead. It was a picture painted on silver."

Titus Groan, p.94

"The moon slid inexorably into its zenit, the shadows shrivelling to the feet of all<sup>the</sup> cast them ... Every blade of the grass was of consequence."

Titus Groan, p.281

También somos testigos de las sombras que se proyectan a la luz del sol:

(Titus sale a galopar por las mañanas:)  
"Once a week, before the morning classes, he was allowed to ride his grey horse for an hour beneath the high southern walls, where the early sun would send his fantastic shadow careering along the tall stones at his side. And when he waved his arm, his shadow-self on a shadow-horse would wave its huge shadow-arm as they galloped together."

Gormenghast, p.19

(Mrs Slagg sale del castillo al atardecer:)  
"The acacia trees, silhouetted on her right, cut patterns against the mountain and on her left glowed dimly with a sort of subterranean light. Her path was striped like the dim hide of a zebra from the shadows of the acacia trunks."

Titus Groan, p.88

y los reflejos del fuego:

"A freshly burning fire flung their shadows disrespectfully to and fro across the ceiling and over the walls where samples of their embroidery were hung."

Titus Groan, p.245

### Distribución en el Espacio.-

La presentación minuciosa y realista de ciertas escenas descritas por Peake, se basa tanto en las alusiones a colores y proyección de sombras que acabamos de analizar, como en las referencias a las dimensiones y a la distribución del espacio. La suma de todos estos aspectos hace que algunas escenas aparezcan como decorados minuciosamente elaborados. Así, en las primeras páginas de Titus Groan, al hablar del anaquel en el que se exhiben anualmente las tallas de los Bright Carvers, Peake no sólo describe la situación exacta de dicho anaquel, sino también su altura, longitud, textura y color, así como la forma en que las sombras proyectadas por las tallas van alargándose a medida que el sol se desplaza (T.G. pp15-16).

Esta misma minuciosidad en la descripción de la imagen se aprecia también en algunas escenas en las que aparecen personajes. Por ejemplo, cuando tras un desagradable incidente, los asistentes al bautizo de Titus salen a relajarse al jardín, Peake escribe:

"They all came out and each choosing their parallel shades of the mown grass that converged in the distance in perfectly straight lines of green, walked abreast and silently thus, up and down, for forty minutes.

They took their pace from the slowest of them, which was Sourdust. The cedars spread over them from the northern side as they began their journey. Their figures dwindling as they moved away on the striped emerald of the shaven lawn. Like toys; detachable, painted toys, they moved each one on his mown stripe.

Lord Sepulchrave walked with slow strides his head bowed. Fuchsia mouched. Doctor Prune. -

squallor minced. The twins propelled themselves, forward vacantly. Flay spidered his path. Swelter wallowed his."

Titus Groan, p. 122

E incluso en aquellos momentos en los que la ausencia de luz es total, Peake registra la presencia de los diversos componentes de una escena a través de los diferentes tipos de oscuridad:

"All colour was stifed from the sky and the pro fane finger of rock was no longer visible save as a narrow hint of dark on dark."

T.G. p. 350

"the flame of the last candle stumbles, recovers, and then sinks suddenly into a swamp of tallow and the Hall is plunged into a complete obscurity, save where the lake in the middle of the Hall is a pattern of darkness surrounded by depths of another nature."

T.G. p.406

(Bellgrove ve llegar a los profesores:)  
"a few minutes after nine a great blot formed in the darkness of the quadrangle as though a section of the dusk had coagulated."

G. p. 210

### CAPITULO III

#### 3.- Protagonismo de la percepción visual

##### 3.1.- Sobre el método de aproximación externa

"(The Edwardians) have given us a house in the hope that we may be able to deduce the human beings who live there."

Virginia Woolf (1)

"Literature works from mind to mind and is thus more progenitive. It is at once more universal and more poignantly particular. If it speaks of bread or wine or stone or trees it appeals to the whole of these things, to their ideas; yet each hearer will give to them a peculiar personal embodiment in his imagination."

J.R.R.Tolkien (2)

El análisis que en el capítulo precedente hemos realizado acerca de la incorporación de efectos pictóricos en la técnica narrativa de Peake, nos ha mostrado una presencia importante de descripciones de rasgos externos en las obras de Titus. Efectivamente, dichas novelas presentan un buen número de escenas perfectamente delimitadas por Peake de las cuales, unas abarcan hasta el más mínimo detalle de un paisaje o estampa humana mientras que en otras, de carácter más imaginativo, Peake centra su interés en un aspecto más concreto de una imagen y lo resalta ante el lector a través de evocaciones pictóricas tales como encuadres o efectos de luz. Creemos ahora oportuno, antes de proseguir en un nuevo capítulo con el estudio de

---

(1) "Mr. Bennet and Mrs. Brown", Collected Essays Vol I, The Hoggard Press, London 1968, pag. 332.

(2) "On Fairy Stories", Tree and Leaf, Allen & Unwin 1964, Note E, pag. 67.

la técnica descriptiva de Peake, plantearnos las ventajas y limitaciones del método de aproximación externa.

En su conocido y polémico ensayo "Mr. Bennet and Mrs. Brown", V. Woolf basa su ataque contra los escritores eduardianos y en especial contra Bennet y Wells, en el hecho de que el realismo que ellos practican excluye la posibilidad de crear un personaje convincente. En las novelas de A. Bennet, escribe V. Woolf, aparecen descripciones minuciosas y extensas, ningún detalle externo escapa a la atención de este autor, pero a pesar de ello, Bennet no logra hacernos presentes a sus personajes, y es que en realidad no nos habla de ellos, nos los hace ver desde fuera pero no nos hace oír sus voces. En definitiva, afirma V. Woolf, no aparece en las novelas de este escritor ninguna Mrs. Brown, el personaje humano por excelencia, el símbolo de la propia vida.

También Tolkien, como pone de relieve el párrafo citado más arriba, considera inadecuada la presentación detallada de rasgos externos. Según él, el lector es incapaz de reproducir fielmente en su imaginación los datos específicos que el escritor le proporciona verbalmente puesto que en cuanto aquel, lee en un texto una escena en la que se menciona por ejemplo un valle y un río, se forma inmediatamente en su mente una imagen que es un compendio de todos los valles y ríos que el lector ha visto en su vida, principalmente de aquellos que recuerda con mayor viveza y que posiblemente tienen muy poco que ver con la imagen que el escritor intentaba comunicar.

Tanto un autor como el otro reflejan en sus obras, aunque de forma muy diferente, sus ideas respecto a la función secundaria que las presentaciones de rasgos físicos deben cumplir en la caracterización de personajes. En The Lord of the Rings de Tolkien, las descripciones de personajes y escenarios son muy escasas y, a nuestro entender, poco logradas pues si por una parte reflejan siempre la moral maniquea que preside la trilogía -los personajes y sus dominios son agradables cuando representan el bien y desagradables cuando personifican el mal- por otra parte son muy vagas. Así, la tierra de los Elfos es como un paraíso en el que predominan los colores luminosos -blancos y dorados-, mientras que los aliados del malvado Sauron son siempre repugnantes, y la descripción de los príncipes Celeborn y Galadriel, por ejemplo, es tan vaga y estereotipada que resulta incluso superflua:

"Very tall they were, and the Lady no less tall - than the Lord; and they were grave and beautiful. They were clad in white; and the hair of the Lady was of deep gold, and the hair of the Lord - Celeborn was of silver long and bright."

The Fellowship of the Ring, p.369

Virginia Woolf por su parte incluye también pocas descripciones sobre el aspecto de sus personajes, puesto que son sobretodo las emociones, la vida íntima de ellos - lo que le interesa presentar, y si en algunos casos introduce dichas referencias, lo hace especialmente para poner de manifiesto el contraste que existe entre la imagen exterior de una persona y su personalidad, mostrando así lo engañosas que pueden ser las apariencias (1).

(1) "Look within and life, it seems, is very far from being 'like this'". "Modern Fiction", Collected Essays Vol.II Chatto & Windus, London 1967, pag. 106.-

En To the Lighthouse por ejemplo, Mrs. Ramsay aparece como una figura enérgica y llena de vida cuando en realidad se siente insegura y exangüe como una flor marchita, y cuando al final del libro la expedición llega al faro, vemos a James y Cam erguidos y silenciosos junto a su padre mientras que en su interior están llenos de ternura hacia él: "What do you want? they both wanted to ask. They both wanted to say. Ask me anything and we will give it to you." (III, pág. 236).

A pesar de que Tolkien y V. Woolf comparten ideas parecidas sobre el papel que la descripción de rasgos externos debe jugar en una obra, la aplicación de estas ideas en su respectiva producción literaria produce resultados diametralmente opuestos. Mientras V. Woolf consigue ofrecernos personajes vivos y convincentes, innumerables versiones de Mrs. Brown, Tolkien crea figuras superficiales y estereotipadas. A nuestro entender, esto es atribuible tanto a sus diferentes talentos artísticos como a las características de sus respectivas obras. Si para comunicarnos el mecanismo mental de un personaje, para ofrecernos experiencias particulares al tiempo que universales, V. Woolf puede prescindir de alusiones a rasgos externos, es evidente que para presentar un mundo ficticio totalmente ajeno a nuestra realidad cotidiana como es Middle-Earth, se precisan descripciones que delimiten con precisión a los personajes y a los escenarios, que creen una atmósfera sólida en la que el lector puede introducirse espontáneamente, sin esfuerzo. Es cierto que las innumerables no

tas que Tolkien incluye en los apéndices -genealogías, da tos históricos, alfabetos...- dan un carácter de veraci-- dad a ese mundo fantástico, sin embargo éste sigue siendo ajeno al lector porque el espacio geográfico y el compo-- nente humano tienen poca consistencia física.

La conveniencia de incluir o excluir descripciones de rasgos externos en una novela es sin duda un tema muy discutible sobre el que no se puede, a nuestro modo de -- ver, adoptar posiciones generalizantes o extremas. Inclu-- so dentro de una misma tendencia o género literario, cada novelista adoptará aquellos métodos narrativos que más se acomoden a sus propias cualidades personales, a su sensi-- bilidad artística y a las metas que se proponga alcanzar. Si para captar "la miríada de impresiones -triviales, fan-- tásticas, evanescentes, o grabadas con la dureza del ace-- ro-" (1) que cualquier mente normal recibe en un día cual-- quiera, V. Woolf considera superflua la presentación de - las apariencias externas, un escritor con vocación plásti-- ca como Wyndham Lewis la considera esencial:

"It is the shell of the animal that the plastically minded artist will prefer. The ossature is my fa-- vourite part of a living animal organism, not its intestines. My objections to Mr D.H. Lawrence were chiefly concerned with that regrettable habit of his incessantly to refer the intestinal billowing of "dark" subterranean passion. In his devotion to that romantic abdominal Within he abandoned the sunlit pagan surface of the earth."

Men without Art (1)

Aunque Mervyn Peake no escribió acerca de la creación literaria así como tampoco sobre su propia obra novelística es indudable que estaba más cerca de Lewis que de Woolf, lo

(1) Whyndam Lewis. An Anthology of his Prose Ed. E.W.F. TOM LIN Methuen & Co Ltd 1969, pag. 280.-

que se evidencia en sus novelas con la presencia de esas escenas perfectamente delimitadas a modo de estampas vivientes y que corroboran además sus palabras en un programa radiofónico de la BBC. Con sólo mirar por la ventana, dice Peake, un "inacabable calidoscopio de formas y colores inunda la visión":

"The trees with their claw-like branches, the rocks, plants, waves, lizards, sunflowers, wall papers, a fruit, a cat, a child... The interrelation of all these things, brittle, smooth, spiky or voluptuous; the colours, acid or saccharine -and the shadows, ah, the ancient shadows brooding in corners or under furniture, ominous, menacing, palpable- or the young feckless shadows that skid the hillsides when the mad clouds run." (2)

Esa riqueza de imágenes es la que nos transcribe en sus novelas.

En cuanto a las posibles ventajas o limitaciones de la utilización del método de descripción externa en la narrativa de Peake, creemos que el capítulo que hemos dedicado a la incorporación de efectos pictóricos nos ha ofrecido una primera aproximación a dichas obras que aporta ya valiosos elementos de juicio al respecto. Y si como señalábamos anteriormente, el lector de la trilogía de Tolkien echa en falta referencias a los escenarios así como también a los rasgos externos de los distintos habitantes de ese mundo tan ajeno al nuestro como es Middle-Earth, la presencia de estos detalles en las descripciones de Peake logra en cambio crear una atmósfera tan sólida que ese mismo lector visualiza con gran claridad las escenas que

---

(2) Texto de la charla transmitida el 26 de mayo de 1947.

va leyendo, y penetra por tanto sin esfuerzo en el mundo imaginario de este autor.

Como hemos podido comprobar también, la fácil visualización de los textos de Peake se observa tanto en descripciones minuciosas de una escena global como en aquellas que resaltan un detalle concreto con fines simbólicos, dramáticos o estéticos. Esta combinación de escenas realistas con interpretaciones sumamente subjetivas de la realidad aporta como veremos a continuación una insospechada vitalidad a las descripciones de Peake, nos muestra las inmensas posibilidades de comunicación del método de aproximación externa, no sólo en la presentación de escenarios sino también en la de personajes.

### 3.2.- Entre la realidad y la fantasía

"They were climbing stone stairs. The wall on their right was draped with hideous papers that were peeling off and showed rotting surfaces of chill plaster behind. A mingling of many weird colours enlivened this nether surface, dark -- patches of which had a submarine and incredible beauty. In another dryer area, where a great - sail of paper hung away from the wall, the plaster had cracked into a network of intricate fissures varying in depth and resembling a bird's-eye view, or map of some fabulous delta. A thousand imaginary journeys might be made along the banks of these rivers of an unexplored world."

Titus Groan, pág. 46

Al igual que Leonardo da Vinci aconsejaba a los pintores faltos de imaginación que contemplaran con ojos soñadores las grietas de un viejo muro, Peake nos invita a descubrir en las fisuras que el tiempo ha dibujado sobre esta vieja pared del castillo, el mapa de un nuevo mundo.

Si por una parte, estas palabras tan explícitas que Peake incluye en uno de los capítulos iniciales de su primera novela, resumen teóricamente un aspecto esencial de su técnica narrativa cual es la presencia de una fantasía visual fuertemente enraizada en la realidad, la descripción que unas páginas más adelante hace el autor del progresivo derretimiento de unas velas, refleja en detalle el proceso creativo de puesta en práctica de esta fantasía visual. Efectivamente, apelando a la vista y al oído, Peake empieza en el pasaje mencionado describiendo la cera derretida que un candelabro va soltando gota a gota -- "drip by drip, drip by drip" (T.G. pág.54), en la habita-

ción de la condesa Gertrude. Lleva luego nuestra atención a la mesa receptora de esas gotas: está emergiendo allí - un sombrero piramidal. Seis párrafos más adelante veremos aún otra fase del proceso: La Condesa observa las lentas gotas de cera que van adornando el cono con carnosos pétalos:

"She watched each slow drip as it descended upon the blunt apex of the mound, move sluggisly down the uneven side and solidify into a long pulpy petal."

Titus Groan, pag. 55

Al rato, sin embargo, la Condesa vuelva a dirigir su mirada a la mesa y tan sólo verá en ella una creciente pirámade de sebo (pág. 57). Se ha roto el hechizo, Peake ha vuelto ya de uno de los "mil viajes imaginarios" de los que hablaba. El sombrero, adornado con uvas de cristal, - del que tan orgullosa se siente Mrs. Slagg (T.C. pág.87), o aquel otro con forma de col que lleva Mrs. Grass (T.A. pág. 79) o incluso el enorme sombrero que luce el Mad -- Hatter en las ilustraciones que Peake realizó para los libros de L.Carroll, son quizá réplicas de ese fugaz sombrero de cera con adornos vegetales que apareció momentáneamente sobre la mesa de la Condesa.

El paso de la realidad a la imaginación y de ésta - nuevamente a la realidad, constituye, como decíamos, un - elemento esencial en la técnica narrativa de Peake. En - sus novelas encontramos frecuentemente descripciones de es cenas realistas junto a visiones altamente subjetivas de dicha realidad. Esta combinación es también, como apunta

Lord David Cecil (1), característica en Hardy y a ella se debe la creación de escenas inolvidables. Efectivamente, la presencia de una afortunada imagen aporta a menudo un interés inesperado a una sobria acumulación de hechos observados, del mismo modo que una descripción detallada - puede reforzar el impacto de una singular imagen. Veamos unos ejemplos ilustrativos de ambas situaciones, encabezados en los dos casos por la cita de un pasaje de Hardy, que pone de manifiesto un nuevo punto de coincidencia entre ambos autores.

Recordemos por ejemplo la descripción arquitectónica del caserío de Bathsheba en Far from the Madding Crowd, en la que tras abundantes términos especializados, Hardy incluye un comentario muy imaginativo y evocador:

"the chimneys were panelled or columnar, some coped gables with finials and like features still retaining traces of their Gothic extraction... the stairs themselves continually twisting round like a person trying to look over his shoulder."

pag. 80-1

Peake introduce también a menudo en sus descripciones inesperadas y sugestivas imágenes o puntos de vista. Citemos por ejemplo la descripción, en Gormenghast, de un desierto pasillo. Tras indicarnos que éste estaba encalado de blanco y que giraba suavemente en una curva tan abierta que cuando la pared de la derecha se perdía de vista, el techo del pasillo parecía alzarse tan sólo a la altura de un tobillo, añade:

---

(1) Hardy the Novelist, Constable & Company Ltd, London 1943.-

"This long, narrowing, ash-white perspective, curving with the effortless ease of a gull in air, was suddenly the setting for action."

Gormenghast, pág. 18

También la descripción de un rellano abandonado con paredes amarillas, suelo rojizo y barandilla verde-manzana y azul-celeste alternativamente, adquiere una nueva dimensión cuando Peake nos hace ver como el sol transfigura la desoladora escena:

"Where the sunbeams struck, the floor would flower like a rose, a wall break out in crocus-light, and the banisters would flame like rings of coloured snakes."

Gormenghast, pág. 49

Y en la descripción de un aula del castillo en la que Peake nos indica que tanto el profesor como la mitad de los niños estaban adormilados en la tranquilidad de una tarde de verano, mientras que la otra mitad se distraía intentando agarrar con sus manos sucias de tinta a una moscarda que se paseaba de pupitre en pupitre, el acertado símil sobre los lánguidos movimientos de la moscarda, confiere igualmente un interés retrospectivo a las disgresiones precedentes:

"Sometimes (the bluebottle) would perch, for a moment, on an inkpot or on the back of a boy's collar and scythe its front legs together, and then its back legs, rubbing them, scything them, honing them, or as though it were a lady dressing for a ball drawing on a pair of long, invisible gloves."

Gormenghast, pág. 82

Por otra parte la presentación de Hardy hace del pueblo de Casterbridge en The Mayor of Casterbridge, pone de manifiesto como una descripción detallada refuerza el impacto de una imagen inicial:

"It was as compact as a box of dominoes. To birds of the more soaring kind Casterbridge must have appeared on this evening as a mosaic-work of subdued reds, browns, greys, and crystals, held together by a rectangular frame of deep green. To the level eye of humanity it stood as an indistinct mass behind a dense stockade of limes and chestnuts, set in the midst of miles of rotund down and concave field. The mass became gradually dissected by the vision into towers, gables, chimneys..."

Pag. 26

También Peake ofrece a menudo una primera imagen global, una visión de conjunto que luego ampliará con más detalles. Así por ejemplo, el último capítulo de Titus Groan vuelve a introducirnos en el castillo, ahora totalmente desierto, a través de una evocadora imagen que Peake complementa luego:

"The while, beneath the downpour and sunbeams, the Castle hollow as a tongueless bell (...) For all were et the "Earling". Around the lakeside was the Castle's breath. Only the old stone lung remained. Not a footfall. Not a voice. Only wood, and stone, and doorway, bannister, corridor and alcove, room after room, hall after all, province after province."

Titus Groan, pag. 497/8

Cuando Fuchsia se dirige a su habitación favorita del desván, Peake resume en primer lugar la importancia de este hecho, con una significativa imagen:

"She descended the steps. There was a ripping away of clouds; a sky, a desert, a forsaken shore spread through her."

Titus Groan, pag. 81

y luego la desarrolla diciéndonos que aquella habitación era para Fuchsia como un escenario que ella poblaba con los personajes de su imaginación y con los que dialogaba como si estuvieran realmente ante ella.

De nuevo, al hablarnos de Lord Sepulchrave, Peake se sirve de un acertado símil para introducir los negros pensamientos que parecen acompañar a ese angustiado personaje con la misma insistencia con que el espíritu del albatros sigue al Ancient Mariner:

"This evening, as he sat silently in the velvet-backed chair, his mind had turned to many subjects like a black craft, that though it steers through many waters has always beneath it a deathly image reflected among the waves. Philosophers and the poetry of Death -the meaning of the stars ..."

Titus Groan, pág. 205

Si en los ejemplos precedentes la vertiente imaginativa de la narrativa de Peake se hacía patente en los comentarios y comparaciones de carácter visual que el autor introducía en descripciones esencialmente realistas, Peake despliega con mayor frecuencia aún su fantasía e imaginación a través de un amplísimo espectro de símiles que salpica profusa e inesperadamente en sus textos.

### 3.3.- La comparación al servicio de la imagen plástica

"Close to the arching roof, areas of the rock-face were broken and fretted into dim convolutions of stone, and a fanciful eye could with a little difficulty beguile any length of time by finding -- among the inter-woven patterns an inexhaustible army of goulsh or seraphic heads according to the temper of the moment."

Titus Groan, pág.227

"Thousands of lamps, naked, or shuttered behind coloured glass, burned with their glows of purple, amber, grass-green, blue, blood red and even grey. The walls of Gormenghast were like the walls of paradise or the walls of an inferno. The colours were devilish or angelical according to the colour of the mind that watched them. They swam, those walls with the hues of hell, with the tints of Zion. The breasts of the plumaged seraphin; the scales of Satan."

Gormenghast, pág. 263

La naturaleza y el azar, señala una vez más Peake, nos ofrecen un sin fin de sugerentes visiones. Que éstas evocuen belleza o fealdad, depende del estado de ánimo del que las observa. Una vez más también, existe una estrecha correspondencia entre las observaciones teóricas del autor y la aplicación práctica de éstas en el texto novelístico. En efecto, en el castillo de Gormenghast y en los demás escenarios descritos por Peake en sus novelas, son innumerables las asociaciones que el autor establece y que tienen siempre como punto de partida la propia realidad. Dichas asociaciones nos remiten a las más diversas áreas -el mundo animal, vegetal o de los objetos cotidianos-; por otra parte, unas registran efectos fugaces y otras características permanentes, unas evocan belleza y otras fealdad,

son exageradas o pertinentes, convencionales o inesperadas, pero todas ellas comparten una misma característica: su -- gran poder de visualización. Este aspecto se da tanto en -- las descripciones físicas de personajes y escenarios como en el campo abstracto de la conducta, las emociones y las ideas, con lo cual las novelas de Peake se convierten en -- verdaderos cuadros vivientes en los que todo apela al sentido de la vista.

Para una mayor claridad de exposición, clasificaremos en dos apartados consecutivos el amplísimo espectro de símiles que, según señalábamos, Peake salpica profusamente en sus novelas. Analizaremos en primer lugar la presencia de símiles y el papel que éstos juegan en la presentación del espacio físico -personajes y escenarios-, y posteriormente consignaremos la insólita utilización de imágenes de índole visual dentro del terreno de los abstractos.

### Personajes

La presentación física de los personajes es en las -- novelas de Peake muy efectiva puesto que imaginamos a és-- tos instantáneamente. El autor no nos ofrece largas des--- cripciones de rasgos, algo siempre difícil de retener en -- la mente del lector, sino un extracto que incluya a la vez características anatómicas y de carácter. Al igual que en sus dibujos, Peake se aparta en las descripciones físicas de los personajes de la técnica fotográfica para realizar un proceso de criba, de selección de rasgos del material -- observado o imaginado, rasgos que luego enfatizará a tra--

vés de comparaciones que, si bien en la mayoría de los casos siguen unos cauces de normalidad, en otros se aproximan a la caricatura.

La lectura de The Craft of the Lead Pencil (1) es esclarecedora al respecto. Lo más importante, dice allí Peake es aprender a observar. Hay que escudriñar los objetos atentamente, intentar comprender su forma, solidez, contornos, textura o cualquier otro detalle que en ellos nos interesa, y después de una larga observación, cuando se sepa ya lo que realmente se quiera reproducir, hay que poner manos a la obra. Al dibujar, sigue diciendo Peake, hay que buscar siempre la expresividad y no tener recelos a la hora de exagerar si con ello comunicamos la verdadera intención del dibujo.

Esto es precisamente lo que hace Peake en sus novelas al presentar a los personajes. Recordemos las imágenes náuticas que el autor aplicaba al enorme Swelter. Veámos entonces (pág. 98) como la comparación del chef con un galeón era a pesar de la evidente exageración, sumamente pertinente en el contexto en que aparecía: ambiente enrarecido de la cocina, vaivén de los pinches, rumor de sonidos, etc. Esta imagen reaparecerá más tarde cuando Swelter se coloca al lado del diminuto y reseco Sourdust, sobre el que descolla como un galeón encima de un peñasco (T.G. pág. 106) y se repetirá también de forma muy efectiva en la muerte del personaje: en el lago que la lluvia ha formado en una terraza del castillo, vemos en una noche de luna a Swelter "boca --

---

(1) Writings and Drawings, Academy Editions 1974, pp.52-60



XV.- MRS. PARDIGGLE AND BROOD (BLEAK HOUSE)  
MERVYN PEAKE. (c.1945)

A menudo hay que exagerar los rasgos para lograr la máxima expresividad.

abajo y revolcándose como un monstruo marino" (T.G. pág. 438). Es entonces cuando Flay le clava la espada:

"It remained like a mast of steel whose sails had fallen to the decks where, as though with a life of their own, unconnected with wind or tide, they lept and shook in ghastly turbulence. At the mast head, the circular sword hilt, like a crow's nest, boasted no inch-high pirate."

Titus Groan, pág. 438

La presencia de varias comparaciones, alrededor de un mismo tema, cuya suma crea una imagen global, se da en -- otros casos además del que acabamos de citar sobre la figura de Swelter. Así, la descripción en Titus Alone de un -- grupo de invitados a una fiesta está basada también en una serie de imágenes acumulativas:

"Tall guests they were, and witless that through the accident of their height and slenderness they were creating between them a grove -a human grove. They turned, this group, this grove of guests, turned as a newcomer, moving sideways an inch at a time, joined them. He was short, thick and sapless and was most inappropriate in that lofty copse, - where he gave the appearance of being pollarded (...) Spill, bending one of his arms like the -- branch of a tree and cupping his ear with a bunch of twigs..."

Titus Alone, pág.43/45

El tipo de símil que aparece con más insistencia en las novelas de Peake es, sin embargo, aquel directo, inesperado, pero pertinente, introducido para poner de relieve un detalle singular de un personaje.

Esta forma de describir la apariencia física de los personajes a través de detalles externos singulares es, al igual que en el caso de los manierismos verbales que analizaremos en el capítulo quinto, característica también en -

Dickens. Recordemos por ejemplo la forma en que Uriah Heep se frota las manos en David Copperfield, el peculiar movimiento del dedo pulgar de Daniel Doyce o el inestable monóculo de Bernacle Junior en Little Dorrit, la nariz coriolaria de Mrs. Sparsit en Hard Times, etc.

Al presentar a los personajes a través de unos detalles y hábitos físicos muy determinados, aquellos corren el riesgo de convertirse en figuras estáticas, que se conformen en todo momento a un modelo preestablecido, lo cual conlleva evidentemente una serie de deficiencias en el plano temático entre las que cabe citar el escaso desarrollo psicológico del personaje y el distanciamiento emocional entre éste y el lector. Sin embargo, en el caso de Peake, estas posibles deficiencias están contrapesadas a nuestro entender, por la gran agudeza y vitalidad de las imágenes visuales que este autor presenta. Efectivamente, los tipos creados por Peake poseen incluso en sus aspectos más fantásticos y grotescos una gran inmediatez. Si no nos ponemos en su lugar, si no participamos emocionalmente en sus destinos, los vemos con gran claridad.

Citemos por ejemplo el caso de Flay, el escuálido y taciturno criado de Lord Sepulchrave. Su rostro, extraordinariamente rígido y huesudo nos trae a la memoria la máscara de madera en la que se transforma la cara de Mr. Wemmick durante las horas de trabajo, en Great Expectations. Pero en Flay, los rasgos singulares no se limitan al rostro. Sus largas "patas de araña chasquean" (T.G. pág. 25) como "ramitas secas al quebrarse" (T.G. pág. 20) dándole el aspec-

to de una enorme mantis o de un espantapájaros (T.G. pág. 42). Por otra parte, su cabeza surge de su sucia vestimenta como una tortuga de su caparazón o un buitre de su --- gorguera de plumas (T.G. pág. 39/40). En el caso de Wemmick, en cambio, Dickens no amplía la descripción física de dicho personaje sino que la restringe, centrando todo su interés en la boca: en un principio nos indica que Wemmick tiene una boca ancha de labios finos (Cap. 21), más tarde nos dirá que es una "hendedura" (Cap. 24) y por fin la denominará "buzón de correos" (Cap. 24).

A pesar de la evidente exageración no le es difícil al lector visualizar esta imagen de la boca-buzón, puesto que Dickens la ha introducido de una forma progresiva e ingeniosa. Ahora bien, tras dos referencias casi consecutivas (Cap. 24 y 25), esta imagen ha agotado ya toda vitalidad y poder de evocación. Así parece haberlo entendido el propio Dickens, puesto que ya no volverá a aludir a este rasgo de Wemmick.

Lo mismo sucede por ejemplo con la mirada incisiva de Mr. Jaggers, que el joven Pip compara con una escopeta invisible que estuviera apuntándole (Great Expectations, Cap. 10). Dickens menciona de nuevo este rasgo característico de Jaggers al reaparecer ese personaje inesperadamente en el Capítulo 28, más ya no volverá a hacerlo ni tampoco a proporcionar más datos sobre su aspecto, así como tampoco se referirá a la nariz romana de Mr. Wopsle, sobre la que tanto insiste en el Capítulo 4, una vez éste emprende una nueva vida en Londres (Cap. 27 y posteriores).

Al restringir frecuentemente las descripciones físicas de personajes a unos rasgos o gestos muy específicos, Dickens agota pronto las posibilidades de referirse al aspecto externo de esos personajes sin caer en una repetición monótona, y por otra parte el lector no llega nunca a adquirir una idea clara del aspecto total de las personas así descritas. Por el contrario, Peake suele incluir en sus descripciones detalles que nos dan una idea general del aspecto externo de sus personajes, con lo cual la imagen que de ellos nos formamos es mucho más completa. Así, por ejemplo, después de haber destacaddo con la serie de símiles que mencionábamos anteriormente, la rigidez de cuerpo y la extraña movilidad del cuello de Flay, Peake consigue en las posteriores apariciones de este personaje que el lector tenga siempre presente estas dos partes diferenciadas de su persona:

"For an answer Mr.Flay shot his head forward out of his collar and croaked, 'Silence!'"

Titus Groan, pág. 47

"Mr. Flay stiffened, if it is possible for something already as stiff as a piece of teak to stiffen further -and lowered his head to the level of his clavicles and brought his shoulders up like a vulture."

Titus Groan, pág. 103

"Swelter glances about him, turning his head this way and that, and he is on the point of making away from the door, for fear has made his body as cold as jelly, when he hears the regular crk, crk, crk, of Flay's knee-joints approaching him from the shadows to his rear (...) Fley jerks his dark, sour, osseous head forward out of his collar like a turtle and hisses from between his sand-coloured teeth."

Titus Groan, pág. 364

Como indicábamos páginas atrás, entre los numerosísimos personajes que aparecen en las novelas de Dickens, un buen número de ellos están encasillados en unos pocos rasgos físicos, al tiempo que otros lo están en una serie de manierismos verbales. Así por ejemplo, las expresiones "I am a lone lorn creature", "tis a muddle", "Ain't I volatile?", "Peace; Hold;" o las referencias al viento del este, se repiten invariablemente en las apariciones de Mrs. Gummige, Stephen Blackpool, Mis Mowcher, Mrs. Reginald Wilfer y Mr. Jarndyce respectivamente, mientras que a otros muchos personajes los identificamos por un rasgo físico determinado. Aunque con la utilización de esas técnicas descriptivas - los personajes de Dickens se aproximan más a estáticas figuras de cera que a verdaderos seres humanos con los que se puede mantener una conversación imaginaria, es indudable que en la mayoría de los casos su presencia nos deleita e incluso, paradójicamente, éstos se erigen a menudo ante nosotros con una gran vitalidad. Esta vitalidad, creemos, se debe a que, al tratarse por regla general de personajes secundarios que aparecen sólo de forma esporádica y en unos contextos muy determinados, el lector no espera establecer una comunión emocional con ellos ni seguir su desarrollo psicológico, sino que se conforma con observarlos entre sorprendido y divertido. En definitiva, muchos de los personajes de Dickens son, como señala C.B.Cox en su artículo "In defence of Dickens" (1), como un extraño al que -

---

(1) Incluido en Dickens. Modern Judgements. Selections of Critical Essays. Edited by A.E.Dyson, Macmillan 1968.

hemos visto tan sólo una vez y del que hemos retenido con claridad los detalles más sobresalientes de su persona, ya sea un gesto de la cara, su porte o su tono de voz, o incluso como apunta George Orwell (2), son igual que la gente que uno conoció en la infancia y que se recuerda en una actitud determinada, haciendo algo en particular, aunque no se le recuerde exactamente como seres humanos.

Pero si nuestro contacto con los personajes secundarios de Dickens se establece de forma paralela a las relaciones que mantenemos con la mayoría de nuestros semejantes en la vida real, contacto que difícilmente va más allá del plano de las apariencias externas, en literatura la situación suele ser inversa, es decir, el lector suele saber mucho más acerca de los sentimientos y emociones de los personajes que de sus rasgos físicos. Como señala D. Hewitt (3), los personajes literarios que nos parecen más reales son precisamente aquellos cuyos procesos mentales conocemos más profundamente, y de cuyo aspecto físico difícilmente podríamos dar una descripción a pesar de que muchas veces el narrador nos ha ofrecido detalles al respecto -¿quién recuerda el color de los ojos de Anna Karenina, se pregunta Hewitt, a pesar de que se menciona que son grises?-. Y es que, si por una parte la transmisión de estados mentales y procesos psicológicos ha sido frecuentemente un elemento fundamental de la novela, la facultad

-----  
(2) "Charles Dickens", Essays, Penguin Books 1965.

(3) The Approach to Fiction, Longman 1972.

de visualizar a partir de una descripción verbal es, como ya advirtió en el siglo pasado el científico inglés Galton (1), generalmente muy limitada, a no ser que se trate de rasgos muy fundamentales, que posean una significación simbólica y que aparezcan mencionados repetidas veces, como sucede en el caso de los personajes secundarios de Dickens, o que estén presentados con gran vividez, como sucede en las novelas de Peake.

Peake, al igual que Dickens, basa también su técnica descriptiva en la exageración de rasgos singulares que adquieren muchas veces un carácter simbólico, pero no limita ésta técnica a la presentación de personajes secundarios, que por otro lado son escasos en sus novelas, sino que la aplica, obteniendo sorprendentes resultados, con la mayoría de sus figuras protagonistas. Por otra parte, en lugar de centrarse en un detalle concreto, como hace Dickens, Peake ofrece una visión global de sus personajes de forma que éstos no están representados solamente por un miembro aislado o un determinado gesto, sino que son figuras, más o menos grotescas, pero de proporciones humanas, y sobre todo son fácilmente visualizables por parte del lector.

Si como señalábamos, la imagen de Flay tiene más consistencia que la de Wemmick, lo mismo sucede por ejemplo con otro par de personajes de Peake, las gemelas Cora y Clarice Groan, descendientes en cierto modo de las hermanas Lavinia y Clarissa Spenlow de David Copperfield. Tanto unas como otras son mujeres maduras que esconden sus desen

---

(1) Galton, Francis Inquiries into Human Faculty and its Development Macmillan and Co., London 1883.

gaños por la indiferencia que siempre han despertado en el sexo contrario, con una vanidad que en el caso de Cora y Clarice llega a ser ridícula, y que compensan su soledad de solteronas permaneciendo íntimamente unidas, compartiendo las mismas ideas fijas y luciendo idéntica vestimenta, con lo cual forman casi un sólo ente, imposible de considerar por separado.

Pero aparte de los apuntados paralelismos, creemos - que así como Peake hace de las gemelas Groan unos personajes inolvidables, a través de sus ilógicas y divertidas conversaciones pero también a través de una serie acumulativa de alusiones a su aspecto externo, las hermanas Spellow son unas figuras un tanto borrosas, lo cual a nuestro entender no es atribuible al hecho de que éstas juegan un papel de poca relevancia en la novela David Copperfield, sino- a la forma poco uniforme en que Dickens describe -- sus apariencias. Efectivamente, en un principio (Cap. 41) Dickens subraya tanto la rigidez de su porte, diciendo -- que parecen réplicas en madera o cuero del ya extremadamente hierático cuerpo de su hermano, como la dignidad - que intentan imprimir a las poco femeninas formas de sus resecos cuerpos, al compararlas a un icono. Sin embargo, tras aludir a sus vivos y centelleantes ojitos de pájaro, empieza inesperadamente a compararlas con esos animales, señalando que sus movimientos bruscos y repentinos se parecen a los de un canario, imagen que ampliará a partir - de entonces diciendo que ambas salen de una habitación -- dando saltitos de pájaro (Cap. 41), o que revolotean, durante los preparativos de la boda de Dora, como canarios

(Cap. 43). Su rigidez, tanto física como de carácter, se ha esfumado repentina como inesperadamente.

Ahora bien, aunque como acabamos de señalar, la presentación de estos dos personajes de Dickens es poco convincente, y el lector se encuentra desconcertado a la hora de visualizarlos, es indudable que su presencia durante la petición de mano de Dora por parte de David y de Traddles, proporciona agradables momentos de humor, tanto por la manera en que éstas llevan la conversación, cediendo la palabra una a la otra de forma perfectamente sincronizada, como por la tendencia de una de ellas a incluir comentarios fuera de lugar.

En el caso de las hermanas Groan, al tiempo que en-contramos símiles que ponen de relieve de forma muy efec-tiva su inexpresividad facial:

"Their faces, identical to the point of indecency, were quite expressionless, as though they were the preliminary lay-outs for faces, and were - waiting for sentience to be injected."

Titus Groan, pág. 109

así como la rigidez de sus cuerpos:

"So limp of body that their purple dresses appear no more indicative of housing nerves and sinews then when they hang suspended from their hooks."

Gormenghast, pág. 12

"He followed the two purple ninepins through the door."

Titus Groan, pág. 251

Peake incluye, cada vez que estos personajes reaparecen, nuevas alusiones a su apariencia, que van ampliando

De la misma forma que las hermanas Groan son en cierto modo la ampliación de unos personajes, Lavinia y Clarissa Spenlow, que en Dickens están tan sólo esbozados, existe otro personaje en las novelas de Peake, la solterona Irma Prunesquallor que, si bien cuenta con antecedentes literarios que se remontan a principios del siglo XVIII con Mistress Tipkin (1), es con su madre literaria Miss Rachel Wardle y sobretodo con su abuela Tabitha Bramble con la que tiene más afinidades.

Desde que a principios del siglo XVIII se acuñó el término "spinster" y la figura de la solterona empezó a ser ridiculizada, son innumerables las caricaturas de mujeres maduras y solteras que aparecen en la novela inglesa. Aparte de su función específica dentro de sus respectivas novelas, ya sea como pieza clave del argumento -tal es el caso por ejemplo de Bridget Allworthy en Tom Jones-, como motivo básicamente humorístico -Miss Havisham en Great expectations-, o incluso conmovedor -Mary en el cuento "Clay" de Dubliners-, todas ellas comparten una serie de puntos comunes: son inestables de carácter, con una cierta tendencia a la histeria, y por lo que respecta a su aspecto externo, son delgadas, sin pecho apenas, y con nariz prominente. Y si bien Irma Prunesquallor encaja dentro de esta tipificación tradicional de la solterona, creemos que es con Tabitha Bramble de Smollet y Rachel Wardle de Dickens con las que guarda más parecido.

---

(1) STEELE, Richard, The Tender Husband (1705)

no sólo su imagen puramente física sino incluso aspectos de su personalidad. Y aunque la figura de las gemelas es muy grotesca y está sin duda fuertemente caricaturizada, creemos que tanto por la forma en que Peake mantiene en todo momento viva su imagen así como por la forma en que establece sutiles relaciones entre sus aspectos y sus formas de ser, estos dos personajes, entre cómicos y trágicos, son sumamente convincentes.

Los rostros de las gemelas, nos dice Peake, son anormalmente inexpresivos cual losas empolvadas (T.G.pág. 342), con unos ojos tan faltos de vida que parecen sacados de un viejo friso (T.G. pág. 288), al tiempo que sus cuerpos, ausentes de toda feminidad, son rígidos y tubulares como barriles (T.G. pág. 345), y sus movimientos son tan poco gráciles, que cuando giran la cabeza parece que enrosquen y desenrosquen el cuello (T.G. pág. 286). Pero a pesar de parecer muñecos mecánicos sin vida, son en realidad seres humanos cuyas emociones nos son comunicadas tanto a través de sus conversaciones como de las alteraciones que sufren sus peculiares rasgos anatómicos.

Así como Shakespeare nos hace a menudo ver las emociones de sus personajes al mencionar los cambios de color que sufren sus rostros, ya sea la súbita palidez que denota miedo (1) o el rubor del nervioso enamorado, a me (2)

---

(1) El horror que siente el criado que en Macbeth anuncia el desastre de la llegada de la armada inglesa, por ejemplo, se refleja en sus "linen cheeks" y "whey face" (5.3.16), y en Henry V los traidores tienen "cheeks of paper" cuando miran los documentos que les muestra el rey (2.2.71)

(2) Basanio ante Portia (The Merchant of Venice, 3.2.176), Perdita ante Florizel (A Winter's Tale, 4.4.12), etc.

dida que nos vamos familiarizando con las gemelas Groan, Peake nos hace ver como las emociones de esos aparentemente impenetrables personajes afloran al exterior a través de pequeños detalles. Así, mientras en un principio vemos como la total inexpresividad de sus caras hace sentir incómodo a todo aquel que está en su presencia hasta el punto de que el doctor Prunesquallor ve más motivos de interés en el techo que en estos dos rostros petrificados e idénticos (T.G.pág.110), cuyos músculos faciales han quedado tan atrofiados en sus largos años de reclusión que son incapaces de esbozar la más mínima sonrisa (T.G.pág. 253), cuando el astuto Steerpike empieza a sembrar en --- ellas la semilla de la subversión y las despierta de su adormecimiento, observamos como sus cuerpos se van desentumeciendo paulatinamente: se mueven inquietas en sus sillas, sus manos acarician nerviosamente sus rodillas, sus voces se entrecortan y sus pechos planos se estremecen, "beginning to heave up and down like a machine" (T.G.pps. 257-60). Igualmente cuando la comida en honor del heredero de Gormenghast permanecen totalmente inmutables ante el resto de los comensales, el lector advierte su nerviosismo al indicarnos Peake que por debajo de la mesa sus piernas se mueven como si estuvieran chapoteando en el agua (T.G.pág.404) y cuando más tarde están asustadas en la semioscuridad de una solitaria casa, vemos como:

"(they) are both breathing very loudly, their flat bosoms rising and falling rapidly like hatchways."

"her long celibacy is by no means owing to her dislike of matrimony."

(1)

Este comentario de Jerry Melford sobre su tía Tabby es aplicable a las tres mujeres, a cuya involuntaria soltería se debe el que compartan la casa de sus respectivos hermanos, en quienes despiertan una mezcla de compasión e irritación. En efecto, aunque a menudo éstos se exasperan con ellas, no pueden por otra parte evitar sentir los lazos sanguíneos que les unen. Así, Mr. Wardle no duda en ridiculizar a su coqueta hermana, comentando ante unos amigos:

"She is a Miss, and yet she an't a Miss"

Pickwick Papers, pág.52

pero cuanto ésta huye engañada por Jingle, no duda tampoco en salir a su busca. De igual forma reaccionan Mr. Bramble y Alfred Prunesquallor:

"As for that fantastical animal, my sister Tabby (...) This precious aunt of yours is become insensibly a part of my constitution. Damn Her!"

Humphry Clinker, pp.11/59

"'Irma!' he shouted into her ear, 'my humiliating and entirely unfortunate old string of whitewash, sit where you are; Alfred will do the rest. Can you hear me? Be good now; blood of my blood, be good now, dnm you!'"

Titus Groan, pp.312-3

Aunque tanto Tabitha como Rachel e Irma proporcionan al lector momentos de gran diversión, ya sea en sus coque-

---

(1) SMOLLET, Tobias Humphry Clinker, J.M.Dent & Sons London 1961, p.58

teos con el teniente Lismahago, con Mr. Tupman y con --- Bellgrove respectivamente, en sus vanos intentos por esconder su verdadera edad, o en sus reacciones sofisticadas unas veces e infantiles otras, es sin duda de Irma de quién tenemos una idea más clara sobre su aspecto físico, ya que como es acostumbrado en Peake, este autor no se limita a ofrecer una descripción general de los rasgos del personaje sino que en cada aparición suya incluye referencias que hacen que la visualización de la singular figura de Irma sea mucho más fácil que la de los personajes de Smollet y de Dickens.

De Rachel Wardle no sabemos más que es ésta "a lady of doubtful age" (Cap. IV), con labios finos, cara delgada y cuerpo flaco (Cap. VI) mientras que de Tabitha Bramble tenemos una descripción más completa, tanto de sus rasgos físicos:

"tall, raw-boned... flat-chested... her nose long, sharp... long neck shrivelled into thousand wrinkles... sallow and freckled"

Humphry Clinker, pág. 58

como de sus movimientos:

"At every place where we halted, did she mount the stage, and flourished her rusty arms, without being able to make one conquest (...) She moralized and methodized; she laughed, and romped, and danced, and sung, and sighed, and ogled, and lisped, and fluttered, and flattered; but all was preaching to the desert."

Humphry Clinker, pág. 250

pero al sernos ofrecida de golpe y de forma retrospectiva, a través de los mordaces comentarios del sobrino Jerry, es-

ta información se convierte en una serie de viñetas muy vívidas pero tan fugaces que difícilmente podemos retenerlas en nuestra memoria.

En el caso de Peake, tras leer en Titus Groan una descripción de Irma que coincide en muchos puntos con la de Tabitha nos encontramos cada vez que este personaje reaparece, en esta novela o en Gormenghast, con nuevas alusiones que mantienen viva su imagen al tiempo que oímos su voz y nos familiarizamos con su forma de ser.

Así, después de habernos ofrecido Peake una primera descripción del rostro de Irma, tal como ella lo ve al mirarse al espejo:

"She ignored the fact that her neck was too long, that her mouth was thin and hard, that her nose was far too sharp, and that her eyes were quite hidden."

Titus Groan, pág.186

somos siempre conscientes de su nariz, que nos parece extremadamente puntiaguda cuando se quita el velo que cubre su cara (G.pág.208) o cuando, a modo de brújula, dirige el rumbo de sus paseos (T.G.pág.476), así como de su largo cuello que vibra como una cuerda de arco cuando está excitada (G.pág.31) y que en su blancura, recuerda al de un cisne:

"Having tried on seventeen necklaces and decided upon no necklace at all, so that the full length of her white throat might dip, bridle and sway like a swan's in an absolute freedom of movement."

Gormenghast, pág.184

Igualmente, después de leer sobre la tendencia que --

tiende a llevar vestidos muy vistosos y ajustados que, en lugar de darle una apariencia femenina, resaltan la rigidez de su huesudo cuerpo (T.G.pág.182), la imaginamos fácilmente, aún a través de referencias un tanto vagas:

"She moved about this long room (...) with such a flaunting splendour of silk and jewellery, powder and scent, as set the teeth on edge like coloured icing."

Gormenghast, pág.202

o incluso grotescamente exageradas:

"Irma, in white silk, had gone out of her way, it appeared, to exhibit to their worst advantage (her waist being ridiculously tight) a pair of hips capable of balancing upon their osseous shelves enough bric-a-brac to clutter up a kleptomaniac's cupboard".

Titus Groan, pág.460

En su afán por parecer una verdadera dama. Irma se impone a sí misma unas estrictas normas de compostura que llegan a extremos sumamente cómicos. Al mantenerse siempre erguida con la espalda "as straight as a yard of pump-water" (G. pág.390) se asemeja más a una estalagmita de piedra (G.pág.223) que a una mujer, ya que su cuerpo queda rígido como un molde de pastel (G.pág.250) y al intentar dar su cara, empolvada como una fachada recién remozada (G.29), una expresión estudiadamente cautivadora, aparece petrificada:

"Irma's weak and eager eyes, Irma's pinnacle of a nose, Irma's length of powdered face; these were the incongruous background on which the smile deployed its artful self. She played with it for a moment or two, as an angler with a fish, and then she let it set like concrete."

Gormenghast, pp.222-3

Mientras los hermanos de Tabitha y Rachel son personajes esencialmente serios -propietarios de una respetable hacienda y con varios parientes a su cargo- y sobre los que sabemos poco respecto a sus apariencias, el hermano de Irma, el doctor Prunesquallor. es un personaje sumamente singular para cuya descripción Peake utiliza una enorme variedad de símiles que hacen que su figura se nos aparezca con una gran nitidez visual. Al igual que el teniente Lismahago de Smollet, el doctor está extremadamente delgado y sus modales son afectados y pedantes hasta la exageración, goza de una amplia cultura y es aficionado a las discusiones dialécticas. Pero, si por los detalles que Smollet nos da sobre Lismahago -cuerpo escuálido, desdentado, modales afectados- tendemos inmediatamente a asociarlo con Don Quijote, el doctor en cambio es una creación totalmente original de Peake. Es filiforme como una anguila en posición vertical (T.G.pág.460) y es vivaz y etéreo como lo indican los movimientos nerviosos de sus manos, que agita como si se tratara de pañuelos de seda (G. pág.189) y de sus piernas de ave zancuda (G pp.91/189), la extraña movilidad de sus ojos que a través del cristal de las gafas parecen un par de medusas (T.G.pág.49) o incluso resbaladizas pastillas de jabón en el fondo de un baño (T. G pág.470), así como las posiciones que adopta:

"Dr.Prunesquallor, imagining the time to be ripe, leapt to his feet and, swaying like a willow wand that had been stuck in the ground and twanged at its so exquisitely peeled head uttered a strangely bizarre cry, followed by a series of trills."

Así como estas exageradas imágenes nos ayudan a visualizar la afectación y vivacidad del doctor, las asociaciones que Peake establece al describir a la Condesa Gertrude Groan ponen de manifiesto de forma muy efectiva su apariencia monumental, su imperturbabilidad. El lector adquiere esta impresión a través de los abundantes símiles en los que Peake compara a este personaje con una enorme montaña a la que acuden los pájaros:

"The Countess (...) coughed heavily, and shifting her gaze between her seismic bouts whistled through her teeth to the bird in her bosom."

Titus Groan pág.318

o a una estructura que se eleva por entre el mar de las -- blancas y sedosas pieles de los gatos que a menudo se apelotonan a su alrededor:

"She seemed to be wading in white froth... (the cats) passed from the hall below like the ebbing of a white tide through the mouth of a cave, at its centre, a rock that moved with them, crowned with seaweed."

Gormenghast, pág.27

"She stood in coiling froth like a lighthouse."

Gormenghast, pág. 36

En estas imágenes no adivinamos los contornos de su cuerpo, como tampoco vemos nunca sus facciones, puesto que una exhuberante melena -compuesta de enormes nidos rojos (G pág.38) y gruesos tirabuzones como ardientes serpientes (T.G.pág.54)- monopoliza su cabeza. lo cual acentúa precisamente su carácter férreo e impenetrable, su aislamiento voluntario de la vida del castillo.

LA relación íntima entre la apariencia externa de un personaje y su forma de ser, es sin duda el ingrediente básico para crear una caricatura. Y si bien las descripciones caricaturescas suelen leerse con placer, es evidente que su función en el campo novelístico es muy limitada. Efectivamente, si Dickens hubiera creado sólo personajes como Mr. Spewlow quién con su cuerpo rígido de Punch personifica en David Copperfield la inflexibilidad de la ley o Bitzer -tan aséptico como el sistema de Educación Utilitaria que le ha engendrado-, no hubiera pasado de ser un escritor de segunda fila. Y es que, al emplear la caricatura, un autor se centra únicamente en una cualidad determinada de un personaje y excluye todos sus otros aspectos con lo que no ofrece más que una visión parcial y estática de dicho personaje.

Pero, sin llegar al punto de la caricatura, el novelista puede reflejar en sus textos, con resultados muy positivos, un hecho que se da efectivamente en la vida -- real, y que S. Maughan constata repetidas veces en sus memorias:

"I think many people shrink from the notion that the accidents of the body can have an effect on the constitution of the soul. There is nothing of which for my own part I am more assured. My soul would have been quite different if I had not stammered or if I had been four or five -- inches taller (...) The world is an entirely different place for the man of five foot seven from what it is to the man of six foot two." (1)

---

(1) MAUGHAM, W. Somerset, A Writer's Notebook (The Partial View), W. Heinemann Ltd 1954, pp. 288/194

El propio Dickens nos ofrece, junto a las caricaturas que antes mencionábamos, presentaciones de personajes en los que las características físicas reflejan de forma muy efectiva la personalidad de esos personajes, al igual - que lo hace Peake, como hemos visto, con la Condesa --- Groan y los hermanos Prunesquallor.

En David Copperfield, Dickens nos presenta Uriah Heep como una persona un tanto monstruosa, ya que tras una apariencia adulatora y humilde, es calculador, ambicioso y escurridizo. Estos rasgos parece llevarlos escritos en su imagen, en su cuerpo ligeramente encorvado y vestido siempre de negro que retuerce con la adulación de una serpiente, en sus ojos enrojecidos y sin apenas pestañas, y sobre todo en sus manos húmedas, frías y delgadas que se frota continuamente. Dickens nos hace sentir una y otra vez la repugnancia que este personaje inspira a David, tanto de niño como de adulto, a través de continuas alusiones al repelente aspecto y tacto de sus manos, a las que define sucesivamente como "clammy hand" (Cap.15), --- "grisly hand", "his damp cold hand felt so like a frog" - (Cap.25), "damp fishy fingers" (Cap.33), etc.

El gran poder de visualización que, como hemos señalado repetidamente, tienen los textos de Peake, se debe, en el caso de los personajes, a que el autor nos presenta -- siempre, al igual que lo hace Dickens con Uriah Heep, no sólo una descripción global más o menos vívida de los personajes sino que además amplía con alusiones a sus movimientos y a las posiciones que adoptan, la presentación inicial, consiguiendo así mantener viva su imagen en todo momento.

La inclusión de referencias a los movimientos corporales, así como a la forma en que los diversos personajes se ven entre sí, es a nuestro modo de ver muy positiva - puesto que introduce al lector de lleno en el texto, lo - hace sentir, junto con David, repugnancia hacia Uriah Heep y le hace comprender el respeto y el temor que la Condesa Gertrude inspira a los habitantes del Castillo de Gomer--ghast. Un último análisis detallado de un par de personajes de Peake, y su comparación con Krook, el Lord Chancelor de Bleak House, nos servirá para confirmar este punto.

El septuagenario Barquentine es un personaje de Gormenghast que, como su padre Sourdust lo hiciera anteriormente, dedica toda su vida al estudio de las complejísimas y sacrosantas tradiciones de los Groan. Al igual que Krook, tanto Barquentine como Sourdust viven rodeados de viejos y polvorientos documentos legales, son huraños y desconfiados, y sus cuerpos enjutos acaban reducidos a cenizas, preconizando con ello la desintegración de un sistema corrupto en un caso y obsoleto en otro, del cual ellos son un --fruto característico.

Como indicábamos, los tres son viejos, pequeños y resecos, y de sus harapos sobresale un rostro extraordinariamente marchito. Si el de Krook parece una vieja raíz entre la neve de sus pobladas cejas (Cap.5), el de Sourdust parece papel de estraza que se ha intentado alisar después de estrujarlo salvajemente (T.G.pág.63) mientras que en la superficie agrietada como pan seco (G. pág.164) del cutis de Barquentine la boca y los labios son ilocalizables cuando

están cerrados (T.G.pág.448). La falta de vitalidad de sus diminutos cuerpos está contrarrestada, en el caso de Krook por un inquietante aliento que el salir expelido con fuerza parece una llamarada, unos desagradables accesos de tos que hacen temblar el cuerpo de Sourdust como en una erupción volcánica y en el caso de Barquentine, por unos ojos líquidos llenos de amenazas ocultas:

"His skin, equally filthy, with its silted fissures, its cheeselike crack and discolorations was dry also -an arid terrain, dead it seemed. and waterless as the moon, and yet, at its centre those malignant lakes, his vile and brimming eyes."

Gormenghast, pág.265

Por otra parte, mientras la feroz gata que Krook lleva constantemente en su hombro repele a todo aquel que se acerca al viejo, la muleta en que se apoya el irascible Barquentine se convierte en portavoz de la malicia - que sus ojos desprenden.

Aunque los tres personajes, cuyo parecido es innegable, están a nuestro entender bien caracterizados, en --- cuanto que su presencia externa refleja de forma muy sugestiva su personalidad, creemos que es precisamente Barquentine quién se nos aparece con más nitidez debido a que Peake nos hace ver repetidas veces como este personaje aparece ante los ojos de los que le rodean, Así, el lector comparte con Steerpike la desagradable experiencia de ser observado por los malignos ojos de Barquentine:

"Steerpike found himself staring down into an upturned patch of wrinkles. In this corrugated terrain two eyes burned. In contrast to the dry sand-coloured skin they appeared grotesquely -

liquid, and to watch them was ordeal by water; all innocence was drowned."

Titus Groan, pág. 450

y se siente aliviado cuando el anciano desvía la mirada:

"His eyes had left the youth -and Steerpike was stranded- in one sense only- in that the flood water of the eyes no longer engulfed him, the stone table as though it were a moon, drawing away the dangerous tide."

Igualmente cuando los personajes del castillo oyen el sonido de la muleta de Barquentine, el más elocuente portavoz de su mal humor, y recuerdan atemorizados su horrible figura, el propio lector comparte este temor:

"The clicks and the bells stuttered, boomed and rang (...) After the languid threnody of the - chimes, this fresh sound, se close upon the - soft heels of the pendulums, appeared hideously rapid merciless and impatient.

It had almost the dream-like insistence, for all its actuality, of some hound with feet of - stone or iron; or some coursing beast, that rattling rapacious and unalterable way in the wake of its prey, was momentarily closing the gap between evil and innocence."

Gormenghast, pág. 169

La apariencia física del resto de los personajes creados por Peake, está también descrita como en los casos analizados y con mayor o menor profusión de detalles, resaltando sus rasgos singulares a través de los más variados símiles. Así por ejemplo, de Deadyawn, el indolente deán de Gormenghast, nos dice Peake que tiene una cara blanda y redonda como una albóndiga (G.pág.58), siendo su sonrisa la más ténue que jamás haya mostrado un rostro humano (G.pág.67) y Acreblade, el jefe de policía en Titus Alone, tiene una mandíbula que hace honor a su nombre:

"Mr. Acreblade thrust his jaw forward, a sight to be wondered at, for even when relaxed his chin gave the impression of a battering ram; something to prod with; in fact a weapon."

Titus Alone, pág. 44

A veces, como sucede a menudo con Dickens, aparecen personajes que comparten rasgos similares. Así como Tradles en David Copperfield y Uncle Pumblechook y Mr. Pocket en Great Expectations tienen todos un pelo extraordinariamente espeso y rebelde. Old Crime en Titus Alone y Bellgrove en Gormenghast, poseen ambos un cuerpo regio sobre el que se asienta una cabeza leonina, y Lady Cusp-Canine (Titus Alone) y Nannie Slagg (Titus Groan) son tan diminutas que a pesar de que se pongan de puntillas, apenas se levantan unos palmos del suelo.

La tendencia a enfatizar los rasgos más extraordinarios de un personaje, es, como hemos visto, general en Peake, sin embargo, en la presentación de los rostros de los tres inseparables profesores Spiregrain, Throd y Split, se hace en tal medida que pasa las fronteras de lo posible para caer en una total extravagancia. Si como hemos dicho reiteradamente, los personajes de Peake están dotados siempre de una gran inmediatez visual, no podemos decir lo mismo de estos tres profesores:

"In running the eye from one face to the next, a similar sensation was experienced as when the hand is run from glass to sandpaper, from sandpaper to porridge. The sandpaper face was neither more nor less interesting than the glass one, but the eyes were forced to move slowly over a surface so roughened with undergrowth, so dangerous with its potholes and bony outcrops, its silted gullies and thorny wastes, that it was a wonder that any eye reached the other side.

Conversely, with the glassy face, it was all that an eye could do to keep from sliding off - it.

As for the third visage, it was neither maddeningly slippery, nor rough with broken ravines and clinging ground weed. To traverse it with a sweep of the eye was as impossible as to move - gradually across the glazed face.

It was a case of slow wading. The face was - wet. It was always wet. It was a face seen under water. And so for an eye to take an innocent run across these three, there lay ahead this strange ordeal, by rock and undergrowth, by slippery ice and by patient paddling."

Gormenghast, pp. 77/78

### Escenarios

En la descripción de escenarios, Peake realiza también frecuentes comparaciones que destacan, al igual que en el caso de los personajes, unas características determinadas de forma muy vívida. Así por ejemplo, nos habla de una galería del castillo cuyos muros de piedra son secos, grises y ásperos como la piel de un elefante (G p.15) de un espejo en tan malas condiciones que parecía tener - la viruela (G pág.23), de ventanas abiertas y solitarias que bostezan (T.G.pág.497), de unos maltrechos árboles -- que al ser azotados por el viento parecen jorobados (T.G. pág.272) o de otros árboles cuyos guantes de musgo gotean al amanecer (T.G.pág.99).

La visualización de todas estas escenas es inmediata, y lo mismo sucede en aquellos casos en que Peake consigna a través de los más variados símiles un hecho fugaz. Este es a menudo aparentemente irrelevante, pero debido a la pertinencia de las comparaciones con que es presentado,

se convierte en una importante pieza a la hora de construir en nuestra mente los diversos escenarios de las novelas:

En la interminable tormenta que azota Gormenghast durante varias semanas, los relámpagos, nos dice Peake, se suceden con tal rapidez que se diría que los producía un niño jugando con un interruptor (G.pág.428); al conectar el agua a una manguera, ésta se retuerce y salta como un congriño (T.A.pág.23), y en una habitación desierta con los cristales de las ventanas rotos:

"The rain streamed through the window and splashed on the boards so that little beads of dust ran to and fro on the floor like globules of mercury."

Gormenghast, pág.26

Muchas veces estas imágenes fugaces nos sorprenden por su gran plasticidad:

"with Titus first step towards the forest wall a snake slid down a rockface like a stream of water."

Gormenghast, pág.104

"A few miles to the west, a huge blur showed where Gormenghast Mountain brooded. It was streaked - with the vertical bars of the rain as though it were a beast in prison."

Gormenghast, pág.411

"a formidable volume of smoke (had) arisen from his lungs and lifted out of his mouth and into the air in the shape of a snow-white elm."

Gormenghast, pág.55

### 3.4.- Bajo las máscaras de carnaval

"The pencil is conscious of a delightful facility in drawing a griffin -the longer the claws, and the larger the wings, the better; but that marvellous facility which we mistook for genius is apt to forsake us when we want to draw a real unexaggerated lion."

George Eliot (1)

"Lo bello sólo tiene un tipo; lo feo tiene mil (...) lo grotesco es, en nuestra opinión, la más rica fuente de inspiración que la naturaleza puede proporcionar al Arte."

Víctor Hugo (2)

"Ignorar que una cierva posee cuernos es una falta menos seria que pintarla de forma poco artística."

Aristóteles (3)

Al acumular en unas pocas páginas gran parte del variado mosaico de personajes creados por Peake, da la impresión de que el autor daba rienda suelta a una desbordada fantasía a la hora de describir a sus personajes, de que sus novelas presentan sólo una comunidad de excéntricos, de tipos deshumanizados. Sin embargo, creemos que no es así, puesto que como escribió el propio Peake en un artículo del que a continuación citamos las líneas iniciales, la simple observación de nuestro entorno nos muestra una variedad de imágenes y experiencias con las que apenas puede competir nuestra fantasía:

- 
- (1) ELIOT, George, Adam Bede, Dent & Sons, London 1930, p.173  
(2) HUGO, Víctor, Prefacio de Cromwell, Ed. Lorenzana, Barcelona 1969, pp. 380-2  
(3) ARISTOTELES, Poética, XXV.

"in the weird creatures that make this dark hive called London, or for that matter the world, - there (lies) spread before us every day such a scene as haunts the brains of madmen, a delirium of heads and frames and hands, a cavalcade hardly to be suffered for the very endlessness of its inventive fantasy. But the eye becomes blind and the brain ignores the story that is told by the tilt of a hat, the torn sleeve, the stare that is out of focus, the humped shoulders. Yet there are days when it seems as though one is seeing again, sharing again in the grotesque or delicate suffering at one's elbow, or the comedy of a world beyond control."

"London Fantasy"

(World Review 1946)

Es de esta riqueza de imágenes aprehendidas día tras día de la que se nutre Peake, y aunque la fantasía está evidentemente presente en sus creaciones de personajes, la propia realidad constituye sin duda la materia prima.

No debemos olvidar que hay en el mundo muchas más gentes comunes que pintorescas -sigue diciendo G.Eliot a continuación del párrafo que copiábamos anteriormente- pues de lo contrario restringiremos nuestra atención a un mundo de extremos.

Estas palabras son innegables, y el propio Peake parece hacerse eco de ellas cuando en el artículo que acabamos de citar dice que a pesar de que la cabalgata de tipos pintorescos que diariamente desfila ante nosotros atrae -- nuestra atención, el ojo, el cerebro y el corazón pueden - girarse de espaldas e ignorarla. Esta idea que aparecía ya en el poema "Coloured Money", anterior a su producción novelística, reaparece igualmente en otros muchos poemas:

"I am too rich already, for my eyes  
Mint gold, while my heart cries

'O cease;  
Is there no rest from richness, and no peace  
For me again?'"

"Coloured Money"

Peake quisiera establecer una comunicación íntima con el mundo y sus inquietudes -"Rather than a little pain, I would be thief/To the organchords of grief..." (1)-, quisiera traspasar la superficie, sumergirse en - el océano de la humanidad y reflejarlo luego en sus palabras -"If I could feel/My words of wax were struck/By the rare seal/Of crested truth" (2)-, pero puesto que - su propia personalidad, su imaginación y su sensibilidad artística reaccionan especialmente ante el mundo de extremos al que hacía referencia G.Eliot, ante los aspectos más singulares de la realidad:

"As a great town draws the eccentrics in,  
So I am like a city built of clay  
Where madmen flourish..."

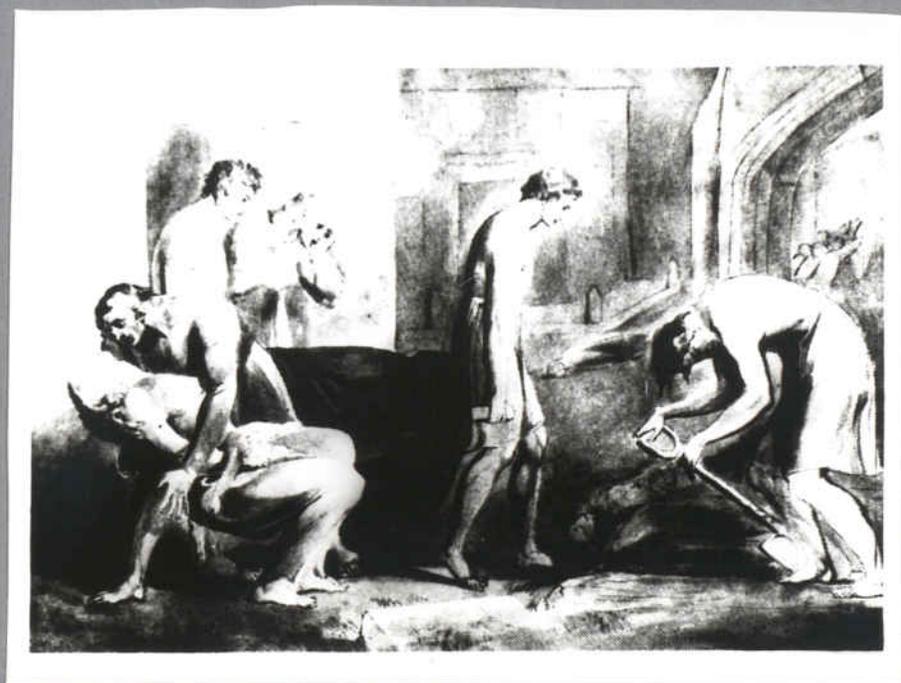
"As a Great Town Draws the Eccentrics in"

(3)

Resulta pues natural que tanto en su vocación inicial de pintor y dibujante como en la de escritor sea precisamente en esta parcela de la realidad en <sup>la</sup> que centre su interés, como hicieron también Goya y Blake, los dos artistas preferidos de Peake.

El que ello suponga un fallo, una muestra de falta de genio como presupone G.Eliot es, como esperamos demos-

- 
- (1) "Rather than a little Pain", Shapes and Sounds 1941.  
(2) "If I could see, not surfaces", Shapes and Sounds 1941.  
(3) The Glassblowers 1950.



XVI.- PESTILENCE. THE GREAT PLAGUE OF LONDON.  
(c. 1779-80)

XVII.-PESTILENCE. THE GREAT PLAGUE OF LONDON  
(c.1805)

Dos de los numerosos apuntes que Blake realizó al elaborar su colección de pinturas sobre la historia de Inglaterra. El motivo de la peste se repite una y otra vez.



XVIII.- LOS DESASTRES DE LA GUERRA. N° 55  
GOYA, (c.1811)

Goya plasmó en cerca de un centenar de obras los sangrientos enfrentamientos de la guerra napoleónica.



XIX.- LANDSCAPE WITH FIGURES. MERVYN PEAKE.1943

Paisaje con figuras en la Europa de los  
años cuarenta.

trar a lo largo de nuestro estudio, totalmente erróneo. Los personajes creados por Peake en sus novelas no pertenecen tal vez a la mayoría de gente común pero no por ello son irreales o inconcebibles. Ahora bien, como en este capítulo estamos tratando solamente sobre la presentación de la apariencia externa de los personajes, vamos por el momento a ceñirnos a este aspecto.

Aparte de casos aislados como el de la descripción de los tres profesores que citábamos, Peake logra generalmente en la presentación de sus personajes, un acertado equilibrio entre su exhuberante fantasía y el sentido de la realidad, entre extravagancia y normalidad. Aunque es cierto que con la presencia de los múltiples símiles los rasgos anatómicos de los personajes quedan fuertemente exagerados, éstos no llegan casi nunca a la distorsión, no pierden en definitiva el contacto con la realidad, con "la comedia del mundo". Es más, la presencia de las constantes comparaciones enriquece en gran medida la propia caracterización realística de esos personajes puesto que al sustituir la descripción fotográfica de unos rasgos -- por una serie de asociaciones extremadamente sugerentes, Peake no impone al lector unas imágenes delimitadas con precisión de detalles sino que enfatiza unos rasgos relevantes que se constituyen en pautas que cada lector adaptará luego a su visión particular del personaje.

Dichas pautas actúan en dos planos diferenciados. En algunos casos, nos facilitan una rápida visualización de las personas; recordemos por ejemplo la comparación del

cuerpo de Flay con una mantis, y de la articulación de su cabeza con la de una tortuga, o la comparación del nervioso doctor Prunesquallor con una varilla de sauce. En otros casos, las asociaciones que Peake establece a través de comparaciones nos aportan datos relevantes sobre el carácter de los personajes. Así, la comparación de las gemelas Cora y Clarice, con piezas de damas o con bolos, nos sugiere la falta de voluntad de dichos personajes, el papel de simples marionetas que ambas juegan a manos del intrigante Steerpike; la comparación de la Condesa Gertrude con un faro nos sugiere tanto su apariencia monumental como su carácter férreo e impenetrable, y la comparación de la empolvada frente de Irma con una fachada recién remozada de una casa vacía, apunta a la vanidad inmotivada de esta figura.

Las imágenes utilizadas en las descripciones de los movimientos y gestos de los personajes, nos muestra también la aguda visión del autor en percibir la realidad externa en todas sus manifestaciones. Con alusiones al mundo animal o vegetal o a la vida cotidiana, Peake dota a estas descripciones de un sugerente carácter visual. Así, cuando refiriéndose al metódico y calculador Steerpike, escribe:

"The knife and the catapult he placed side by side, as carefully and neatly as a housewife arranging a mantelpiece."

Gormenghast, pág.474

imaginamos la escena con toda claridad, al igual que imaginamos también de inmediato a Swelter avanzando rápidamente

te por un pasillo, con la cara mojada por el sudor, y apartando a todo aquel que se cruza por su camino como si estuviera nadando (T.G.pág.363), al doctor emitiendo uno de -- sus peculiares "relinchos":

"When giving vent to it, the doctor's mouth would be practically immobile like the door of a cabinet left ajar."

Titus Groan, pág.49

o al perplejo Goat:

"'No!' cried the Boy in so quick and loud a voice that the smile of the Goat went off and on again like a light."

Boy in Darkness, pág. 19

Incluso cuando los símiles son un tanto exagerados, siguen siendo desde el punto de vista visual, muy evocadores:

"(Bellgrove) gathered his gown about him like God gathering a whirlwind."

Gormenghast, pág.86

"then, as though upon their own volition, his hands slid down into the depths of his trouser pockets as though two foxes has all of a sudden gone to earth."

Titus Alone, pág.76

Igualmente efectivas son las descripciones de multitudes, ya sea cuando se indica que los profesores, al avanzar en fila con sus togas negras al viento, parecen un dragón con un centenar de alas (G. pág.119), o que la multitud que a la luz de las antorchas se congrega en las cuevas del Under-River para observar una pelea, parece un montón de azúcar dorado, cada cara un grano (T.A. pág.132). Esta

imagen reaparece de nuevo unas páginas más adelante, cuando, concluída la pelea, el grupo se dispersa: el montón de azúcar tiembla entonces y acaba por desmoronarse (T.A. pág. 140). Sumamente evocador es también el símil que Peake utiliza para indicar la reacción de un grupo de invitados ante la marcha del imponente Muzzlehatch:

"(he) made for the door, leaving behind him a channel among the guests like the channel left on a field of ripe corn where a file of children has followed its leader."

Titus Alone, pág. 54

### 3.5.- Visualizaciones Insólitas.

En las novelas de Peake existe, según hemos visto, un gran número de símiles que juegan un papel importantísimo en la presentación del espacio físico. Este autor no limita sin embargo la utilización de símiles a las descripciones físicas de personajes y escenarios. Emociones, ideas y sonidos están también asociados en sus novelas a las más diversas situaciones y objetos de la naturaleza y de la vida cotidiana, y si tal como sugiere C. Spurgeon en su exhaustivo estudio sobre las imágenes empleadas por Shakespeare (1), las metáforas y símiles de este dramaturgo, son al igual que las ilustraciones de Blake un acompañamiento del texto cuya principal función es la de enfatizar ideas o crear una atmósfera emocional determinada, lo mismo ocurre en el caso de los símiles de Peake que a continuación vamos a analizar.

En efecto, si el aspecto material del mundo imaginado por Peake tiene según veíamos en las páginas precedentes una gran solidez, el aspecto especialmente espiritual de este mundo se nos comunica también de forma muy efectiva al ser presentado a menudo por medio de comparaciones que al igual que sucede en Shakespeare enfatizan y enriquecen la atmósfera emocional del texto. Al establecer este aparente paralelismo entre Shakespeare y Peake no pretendemos naturalmente señalar analogías entre las imágenes - utilizadas por uno y otro autor ya que los puntos de coincidencia

(1) SPURGEON, Caroline. Shakespeare's Imagery, Cambridge U.P. 1966, cap. 15.-

utilizadas por uno y otro autor ya que los puntos de coincidencia son muy débiles. Nos referimos únicamente a la -- concepción global de las comparaciones en sus respectivas y dispares obras. Efectivamente, mientras Shakespeare introduce generalmente la idea central o la emoción dominante de una obra a través de una imagen que apela unas veces a la vista y otras muchas al oído, olfato o tacto, y que éste elabora a lo largo del texto por medio de la ampliación o de la repetición, Peake no amplía sus imágenes ni las utiliza de forma recurrente puesto que sus novelas no presentan una idea o emoción dominante que se desarrolle hasta culminar en un desenlace final como sucede en las -- obras de Shakespeare. Los símiles que Peake introduce poseen todos un carácter plástco y contribuyen por ello a crear una atmósfera que afecta la imaginación del lector a través de una constante apelación a la vista.

Al elegir la visión como medio principal de comunicación, al expresar el aspecto material y espiritual de su mundo imaginado por medio de palabras que evoquen imágenes, Peake confiere a sus textos una dimensión física, las características casi de una película muda, consiguiendo con ello que el mensaje quede doblemente reforzado, que el lector lo capte a través de un doble proceso, mental y visual. La inmensa soledad, por ejemplo, que siente el joven Titus al encontrarse perdido en una zona desierta del castillo de Gormenghast, queda enfatizada de una forma muy positiva cuando Peake la presenta a través de una acertada comparación:

"An exquisite sense of loneliness grew beneath his ribs, like a bubble of expanding glass."

Gormenghast, pág. 439

Igualmente expresivas son las comparaciones que --- Peake establece por ejemplo al describir la incompatibilidad de caracteres entre Juno y Muzzlehatch diciendo - que chocaban con la misma insistencia que lo hacen las olas contra una roca (T.A.pág. 89); la reacción de Cheeta al verse rechazada por Titus -un sentimiento de odio, dice Peake, va emergiendo de su mente como si se tratara - de un monstruo marino que asciende a la superficie procedente de las profundidades del océano (T.A.pág.184)-; el asombro de Titus al comprobar que acaba de matar a Steerpike -Titus contempla el rostro del cadáver con la misma perplejidad con que un niño que no sabe distinguir las - horas observa un reloj (G.P.pág. 499)-; el shock que recibe el sofisticado doctor Prunesquallor cuando la Condesa rechaza sus exquisitos vinos y pide leche de cabra:

"What there was in the doctor that loved beauty, selectivity, delicacy and excellence -and there was a good deal in him that responded to these abstractions- shrank up like the horn of a snail and all but died."

Gormenghast, pág. 38

la incontrolable atracción que la impetuosa y amargada - Fuchsia siente por Steerpike:

"Her melancholy was like a darkness in her; but when she thought of him it seemed that through the darkness a forked lightning ran."

Titus Groan, pág. 476

o la lucidez espontánea del exhausto Titus durante su combate con Steerpike:

"Fear had a few moments earlier suddenly come to him, for his brain had cleared -as in a hot sky

of continuous cloud, an area no bigger than one's thumbnail will clear, and show the sky. And - with this momentary clearance of his brain from the fumes of fever and fatigue, come the fear of Steerpike and darkness and death."

Gormenghast, pág. 497

A la presencia de símiles de carácter visual se debe también la frecuente materialización en las novelas de Peake de ideas y conceptos esencialmente abstractos, y al igual que en el caso de las emociones, creemos que este hecho contribuye en gran manera a reforzar la expresividad del texto. Citemos, por ejemplo, la acertada imagen de una delicada estructura con la que Peake compara las estrategias que el intrigante Steerpike urde para conquistar a Fuchsia y que se deshace en pedazos cuando aquel pierde momentáneamente el control e insulta a la joven (G. pp. 351-2). Igualmente efectivas en cuanto que dan consistencia a las propias ideas expuestas son las asociaciones de tipo visual que Peake establece al hablar de las repeticiones de las muertes violentas de varios personajes de Gormenghast:

"ripples are still widening in dark rings and a movement runs over the gooseflesh waters though the drowned stones lie still."

Gormenghast, pág. 8

las extrañas circunstancias que rodean el incendio de la biblioteca y que hacen cavilar a la Condesa:

"From daybreak to sunset she turned her thoughts like boulders, over. She set them in long lines. She rearranged their order as she cogitated upon the Burning."

Titus Groan, pág. 413

o la rutina de las clases:

"The last three lessons can be seen faintly one behind the other -like aerial perspective. A - fog of forgotten figures - forgotten maps - forgotten languages."

Gormenghast, pág. 83

Incluso imágenes que a primera vista parecen un tanto convencionales, resultan por la forma en que Peake las desarrolla sumamente evocadoras:

"The ceremonies were over for the day. The Boy was tired out. Ritual, like a senseless chariot, had rolled its wheels -and the natural like of the day was bruised and crushed."

Boy in Darkness, pág. 7

"The ferment of the heart, within these walls, was mocked by every length of sleeping shadow. The passions, no greater than candle flames, flickered in Time's yawn, for Gormenghast, huge and adumbrate, out-crumbles all."

Titus Groan, pág. 412

Nos queda finalmente por destacar que la atmósfera del mundo creado por Peake en sus novelas, se ve además enriquecida al dar el autor características físicas a las propias sensaciones auditivas.

"What ave you hearing? Susila as ed.

"Hearing what I see-he answered. And seeing what I hear."

Island, cap. 15

Si como indica Aldous Huxley en su ensayo The Doors of Perception y amplía más tarde en Island, la visión adquiere un papel predominante en los estados halucinatorios y visionarios, de forma que la relación con el entorno se establece entonces principalmente y de forma muy in

tensa a través de sensaciones visuales, las novelas de -- Peake registran también en cierto modo un estado halucinatorio u onírico en el que la realidad del mundo imaginario de este autor es aprehendida especialmente a través - de imágenes visuales. Si William Asquith Farnaby y el propio Huxley después de ingerir "moksha" y mescalina respectivamente, captan la música con gran intensidad a través de sensaciones visuales cinestésicas, el lector puede llegar a "ver" con Peake los más diversos sonidos, así como su total ausencia.

En sus novelas, Peake nos habla de notas musicales que parecen burbujas:

"the music suddenly ended in a string of notes -  
"like coloured bubbles and to take their place a  
hundred tongues began to wag at once ."

Titus Alone, pág. 37

de una risa compuesta de piezas de vajilla descendiendo - estrepitosamente por una colina (T.A.pág. 176) de voces - que ondulan como serpentinas (G.pág. 63) y gritos tan agudos que atraviesan el amanecer como el filo de un cuchillo al atravesar un tisú (T.A.pág. 251) o al rajar una enorme sábana:

"As the lunar silence came down as though for --  
ever in a vast white sheet, the long-drawn ---  
screech of a death-owl tore it, as though it had  
been calico, from end to end."

Titus Groan, pág. 439

Hay también carcajadas como puntas de aguja:

"An incontrollable shriek of laughter from the -  
tyros benches stabbed into the warm afternoon -  
like a needle into a cushion."

Gormenghast, pág. 176

Y el propio silencio aparece con características físicas, como una palpable tensión en el ambiente:

"the silence, the flattering and significant silence, had been her setting, as the great sky is the setting for the flight of a gull."

Gormenghast, pp. 227-8

"the wind would suddenly drop and silence would grip the domain. A silence that was unbreakable, for the bark of a dog, or the sudden clang of a pail or the far cry of a boy seemed only real in that they accentuated the universal stillness through which, for a moment, they rose, like the heads of fish, from freezing water only to sink again and to leave no trace."

Gormenghast, pág. 293

### 3.6.- Sobre la función de los símiles. Recapitulación.

A la hora de calificar la narrativa de Peake, decíamos al iniciar nuestro estudio sobre el aspecto formal de la obra literaria de este autor, que hay que destacar su carácter eminentemente plástico. La aproximación a los textos que emprendimos a continuación nos ha confirmado que efectivamente ese juicio inicial era cierto. A lo largo de las páginas precedentes hemos intentado demostrar como Peake lograr mostrarnos de forma extraordinariamente gráfica la realidad del espacio físico y emocional de su mundo imaginario y si en unos casos atribuíamos a la adopción de técnicas procedentes del campo pictórico el éxito de esta presentación, es evidente que en otros muchos casos éste se debe a las características de los símiles que Peake incorpora en sus descripciones y al particularísimo uso que hace de ellos. En efecto, las numerosas referencias a paisajes y espacios naturales o arquitectónicos que encontramos en las novelas de Peake no aportan a veces detalles relevantes acerca de los personajes ni del desarrollo de la acción, y sin embargo no puede tampoco afirmarse que sean superfluas ya que al estar presentadas de una forma totalmente original a través de símiles, el lector las lee con el mismo placer con que observa un bello paisaje o una escena insólita en un cuadro. En cuanto a la utilización masiva de comparaciones que destaquen y enfatizen los rasgos anatómicos más singulares de unos personajes, aunque ésta trae generalmente consigo la creación de caricaturas, este hecho apenas se da en las novelas de Peake, tal como

nos ha mostrado el análisis detallado que hemos llevado a cabo. Los personajes que este autor crea no son máscaras reducidas a unos pocos rasgos y con una función más o menos simbólica, sino verdaderos actores dotados de vida - que se mueven y evolucionan en el escenario de las novelas. Según veíamos, ello se debe a que en la presentación literaria de personajes Peake realiza al igual que lo hiciera en la composición de sus dibujos, una previa y meticulosa selección de los rasgos que le parecen más relevantes en una imagen determinada y que luego enfatizará al transportar dicha imagen al papel, enfatización que en el caso de las descripciones se realiza de forma muy efectiva a través de abundantes símiles. Puesto que las comparaciones juegan un papel tan decisivo en la presentación del espacio físico -de las aproximadamente seiscientas que Peake establece en las novelas de Titus, la mitad de ellas sirven para presentar las características físicas de los personajes, al tiempo que la descripción de escenarios, naturales o arquitectónicos, ocupa una cuarta parte del total-, su estudio y clasificación nos aportará nuevos datos sobre el carácter esencialmente plástico de la narrativa de este autor.

### Personajes

En el caso de la presentación de personajes, casi una tercera parte de los símiles utilizados por Peake hace referencia al aspecto externo global de aquellos. Por otro lado, un 40 % del total destaca rasgos anatómicos y el 60% restante, aquellas características más fugaces tales como

gestos, posiciones y movimientos. Estas cifras concretas vienen a ratificar lo que el análisis detallado de la presentación de varios personajes nos había mostrado. Veíamos entonces como por medio de comparaciones Peake destaca los rasgos más singulares de éstos, especialmente los rasgos faciales, pero sin limitar su interés a ellos como hace Dickens, sino ofreciendo además una visión de su aspecto global, lo cual contribuye a que el lector los pueda imaginar como personas reales, cosa que difícilmente puede hacerse con la alusión a unos cuantos rasgos anatómicos dispersos. La presencia de ese 60 % de símiles en los que se hace referencia a los gestos y posiciones que los personajes adoptan, hace que éstos dejen efectivamente de ser unas figuras más o menos delimitadas pero inalterables desde el punto de vista físico, ya que a medida que leemos acerca de sus actos y oímos sus voces, vamos también siguiendo la evolución de sus cuerpos. Por otra parte, el hecho de que Peake elija la utilización de símiles en lugar de simples descripciones para presentar a sus personajes, contribuye como hemos visto a que el lector no tenga que hacer un esfuerzo para memorizar unos rasgos impuestos de forma rígida por el escritor sino que a partir de una serie de pautas extremadamente sugerentes cada lector se forma espontáneamente una imagen muy completa de la mayoría de los personajes. El que estas pautas sean tan sugerentes se debe sin duda a las peculiares características de los símiles que Peake utiliza.

La clasificación de éstos nos ha mostrado que las ana

logías nos remiten principalmente a tres áreas determinadas: el mundo animal en un 35 % de los casos, la naturaleza en un 30 % y la vida cotidiana en un 20 %. Por su función específica estas analogías se distribuyen en cuatro grupos: a) aquellas que nos ayudan a una visualización directa, b) aquellas que sugieren además, de forma simbólica, rasgos de carácter, c) las que nos ayudan a identificar una característica determinada por medio de evocadoras aproximaciones y d) aquellas otras que resaltan ciertos rasgos a través de comparaciones exageradas o sorprendentes.

a) Si, como señalábamos en nuestro análisis sobre la presentación de personajes, las alusiones a una mantis, a una varilla de sauce o a un papel de estraza arrugado nos traen inmediatamente a la mente el cuerpo rígido y las largas piernas de Flay, los movimientos nerviosos y ágiles del doctor, y la cara arrugada de Sourdust respectivamente, también visualizamos con gran facilidad los rasgos, posiciones y movimientos de los demás personajes a través de otras muchas referencias a animales, elementos de la naturaleza o de la vida cotidiana que Peake incluye en sus presentaciones. Veamos por ejemplo con gran claridad el pelo de Barquentine, enmarañado y mortecino como una vieja telaraña (G.pág.265), los tirabuzones de la Condesa, exuberantes como serpientes (T.G.pág. 54), al obeso y ebrio Swelter desplomándose en el suelo como una enorme medusa (T.G.pág.39), al enloquecido Veil avanzando con la cabeza inclinada hacia adelante en pos de su indefenso contrincante como una galli



*Uncle Jake*

When Uncle Jake  
Became a Snake  
He never found it out;  
And so as no one mentions it  
One sees him still about.

XX.- UNCLE JAKE. MERVYN PEAKE (c.1955)

El mundo animal es en Peake la principal cantera para la extracción de símiles.



XXI.- CAPRICHOS N° 63. GOYA (c.1794)

El mundo humano y el mundo animal se superponen a menudo en la obra de Goya.

na corriendo hacia su comida (T.A.pág.137), a Titus bajo la lluvia con las ropas pegadas cual algas a su cuerpo - (G. pág.412), la mano de un anciano mendigo, resquebrajada como el delta de un río seco (T.A.pp.29-30), el rostro impassible de Steerpike reflejando momentáneamente pasión y odio como olas embravecidas rompiendo la superficie de un mar en calma (G.pág.270), una lengua tan grande y reseca como una mohosa lengüeta de bota (T.A.pág.128), a la hermosa y exhausta Black Rose desplomada en el suelo como una destartalada muñeca (T.A.pág.144) o una sonrisa tan inesperada que deslumbra como si se tratara de una luz repentinamente encendida. (T.A.pp.47-48).

b) La comparación de los Grey Scrubbers con un grupo de erizos, de la Condesa con una montaña o un faro y de las mellizas Groan con piezas de damas o bolos, nos hace presente según señalábamos al hablar de esos personajes su aspecto externo y al mismo tiempo arroja luz sobre su carácter y forma de vida: Los Fregones Grises llevan en la semi-obscuridad de la gran cocina de Gormenghast una vida casi animal, la Condesa esconde tras su aspecto monumental un carácter férreo e impenetrable, y las mellizas son como piezas en el juego del astuto Steerpike. Peake utiliza a menudo en sus novelas este tipo de símiles que aportan datos sobre la apariencia de los personajes y sobre su psicología y que enriquecen por tanto en gran manera la caracterización de éstos. Efectivamente, como nos mostró el estudio comparativo que realizamos entre los manuscritos y la versión final de las novelas de Peake, el

cambio aparentemente irrelevante de un término de comparación por otro, varía totalmente el carácter de una descripción. Así por ejemplo, en Titus Groan, después de presentarnos al joven Steerpike a solas en su cuarto alimentando sus ansias de poder, vemos como éste emprende una de sus rondas nocturnas en busca de alguna información que pueda serle útil para sus maquinaciones. Al oír pasos y ver aproximarse una luz, el joven se oculta inmediatamente detrás de un arbusto. En la versión manuscrita, Peake nos dice que Steerpike permanece inmóvil como una roca, mientras que en el texto publicado leemos que permanece como un gato agazapado (T.G.pág.226). La elección de la segunda imagen es evidentemente mucho más efectiva ya que nos comunica tanto su inmovilidad física como su estado vigilante y alerta. Igualmente sugerentes son los símiles en los que Peake compara el rápido movimiento del mortífero brazo de Veil durante un combate con la lengua de una cobra o el tentáculo de un calamar (T.A.pág.134), el tropel de niños inquietos que abandonan las aulas escolares como una plaga de langostas (G.pág.104), al enfurecido pero indefenso Titus al penetrar en una espesa avenida de cedros susurrantes con un insignificante mosquito (T.A.pág.31) y la melena de la introvertida y rebelde Fuchsia con el manto de la noche (T.G.pág.70) o con una bandera pirata ondeando al viento (T.G.pág.52).

c) En otras ocasiones las analogías que Peake establece con el mundo animal, la naturaleza o la vida cotidiana, nos ayudan a identificar fácilmente características de los personajes tales como el tono de sus voces o un gesto determinado. Así, las peculiares carcajadas del doctor Prunesquallor recuerdan a un tiempo el silbido del viento filtrándose por entre altas vigas, el relincho de un caballo y el canto del zarapito (T.G.pág.49), la voz de Juno es profunda y resonante como el agua de una gruta subterránea (T.A.pág.54), y la de Cheeta susurrante como crujientes hojas secas (T.A.pág.171). Por otra parte el lector imagina enseguida la forma mecánica en que el apático Conde Groan golpea con su bastón al doctor para reclamar su atención, al indicarnos Peake que aquel parecía estar pulsando el picaporte de una puerta (T.G. pp.48-49), a Titus corriendo en una total oscuridad hacia la Montaña de Gormenghast en busca de una joven, guiado por su pasión con la misma precisión con que el instinto guía a las aves migratorias (G pág.405) y a un anciano escultor palpando las inacabadas formas de su obra como un amante acaricia los senos de su amada.

d) Nos queda por destacar finalmente aquellos símiles que destacan rasgos de los personajes a través de inesperadas y sorprendentes analogías. En unos casos éstas son tan exageradas que no van más allá de ser simples comentarios ingeniosos como sucede por ejemplo cuando Peake nos dice que un personaje pronunciaba la palabra "A-L-T-H-O-U-G-" con el mismo cuidado con que una enfermera trata a una criatura enferma (T.A.pág.40), pero otros muchos símiles, a pe-

sar de ser exagerados, son sumamente expresivos. En efecto, aunque no incluimos en nuestra visualización de Irma Prunesquallor la imagen de un molde de pastel (G.pág.250) ni de una estantería (T.G,pág.460), extraemos de ambas alusiones de Peake la idea de la rigidez y de las amplísimas caderas del personaje, as-í como también imaginamos - el exagerado brillo de los zapatos del profesor Cutflower cuando leemos que en el ambiente enrarecido de la sala de profesores éstos parecían antorchas en plena niebla (G.pág.64), a Steerpíke besando la catapulta de la que depende en un determinado momento su futuro, con la misma devoción con que una solterona besa el hocico de su perro de aguas (G.pág.475), o la reseca barba de Barquentine, de la que parece que surgen peces carmesí cuando le prenden las llamas (G.pág.270).

### Escenarios

Una cuarta parte de los símiles que Peake introduce en sus novelas aparece, según indicábamos, en las descripciones de escenarios, ya sean éstos naturales o arquitectónicos. Dichos símiles tienen como función esencial la presentación de imágenes que resumen de forma muy vívida las características principales del espacio físico. En --- cierto modo estas imágenes constituyen una colección de fotografías en las que Peake capta desde los más diversos ángulos tanto escenas globales como pequeños detalles y características permanentes como efectos fugaces. En algunos casos las fotografías han sido hechas con máquinas Polaroid

que reproducen al instante una réplica exacta del original, mientras que en otros casos se han utilizado filtros y sofisticados objetivos que alteran la imagen ya sea para crear efectos estéticos como para lograr una mayor expresividad. A veces las imágenes cumplen una labor de síntesis de la información aportada por una descripción verbal más o menos detallada, son como una ilustración del texto. Así por ejemplo, cuando Peake remata la descripción del enjambre de miserables chozas que, apoyándose la una en la otra, cubren los flancos de la colina en la que se eleva la fortaleza de Gormenghast, diciendo que parecen lapas (T.G.pág.15), el lector visualiza inmediatamente la escena, al igual como sucede cuando no-s habla de un enorme árbol cuyo tronco, muerto en la actualidad y liso como el mármol, alberga en su interior infinidad de animales que se asoman en sus hoquedades como por los ojos de buey de un barco (G.pág.178), de la humedad que reina en las insanas cavas del Under River y que se condensa en el techo formando gotitas que van creciendo como frutos que van cayendo al estar maduros (T.A.pág.113) o de una londrina que indiferente ante el rayo de sol que la ilumina en el tejado donde está picoteándose una ala, parece un abstraído golfillo rascándose (T.A.pág.19). La mayoría de las veces, sin embargo, los símiles que Peake establece suplen con su gran poder de evocación la presencia de descripciones, y tal como señalábamos, unos comunican con gran precisión las características principales del espacio físico, mientras que otros subrayan un aspecto determinado de éste con fines estéticos o simbólicos. Así, por

ejemplo, imaginamos fácilmente una fina pero insistente - lluvia compuesta de miles de cuerdas de arpa (T.G.pág.379), una ciudad que desde lo lejos parece formada por sellos, bellotas, diminutos cristales y cajas de cerillas (T.A.p.32), tejados que el paso de los años ha resquebrajado como pan seco (G.pág.16), desolados laberintos de piedra que sugieren paisajes lunares (G.pág.179), y un cielo tan lóbrego como la piel mugrienta de un mendigo (G.pág.338) o tan algodónoso como la suave pechuga de una ave (T.G.pág.259).

Por otra parte, el placer que obtienen los habitantes de una curiosa comunidad después de contemplar cada atardecer el cielo adornándose momentáneamente con joyas, flores o animales multicolores, en la novela Titus Alone (pp.154-156), lo comparte también el lector al leer acerca de la aparición de un nuevo universo lleno de parpadeantes constelaciones al golpear un personaje un montón de polvo-rientos libros en las proximidades de una lámpara (T.A.pag.114), de una manada de galgos que adormecidos por el calor de la tarde cubren con sus cuerpos recostados el suelo de un claustro como si se tratara de una alfombra de hojas secas (B.D.pág.15), de nubes que se retraen como un animal salvaje retrae sus garras para desentumecerse (G.pág.410), un enjambre de moscas formando un dosel o velo funerario sobre el cadáver de un animal muerto (T.A.pág.179) o una intrincada telaraña que compite en originalidad con la más extraordinaria mantilla de una infanta (T.G.pág.78).

Nos queda finalmente que destacar que algunos de los símiles utilizados por Peake en la presentación de escenarios

contribuyen a la creación de una atmósfera determinada. Al estar dotadas de una fuerte carga emocional, las imágenes introducidas por dichos símiles hacen que la descripción sea topográfica y anímica a un tiempo. Así, la comparación de las innumerables chozas que se arremolina alrededor del castillo de Gormenghast como una epidemia (T.G.pág.15) contribuye a su visualización y sugiere además su debilidad endémica, su carácter de indeseadas y su dependencia aunque no comunicación, con el castillo, y al describir la altísima Torre de Sílex como un dedo que señala blasfemamente al cielo y que de noche los buhos - convierten en una gargante resonante (T.G.pág.15), Peake rodea a ésta de una atmósfera de misterio y amenazas que presagia ya los futuros acontecimientos que tendrán lugar en ella. Con la imagen de una campana sin badajo (T.G.pág.497) y de unas costas despobladas de las que se ha retirado la marea (B.D.pág.33) Peake nos comunica también de forma muy efectiva el aterrador silencio que reina en el castillo vacío y en las entrañas de una mina abandonada, respectivamente.

#### CAPITULO IV

#### 4.- El escenario como factor de caracterización

"I am interested in far more than just the surfaces of things however wonderful the rhythms, patterns and hues, and the endless interplay among these qualities. (...) As I see it, or as I want to see it, the marvels of the visible world are not things in themselves but revelations to stir the imagination - to conduct us to amazing climates of the mind, which climates it is for the artist to translate into paint or into words. When I say the marvel of the physical world, I do not mean to curtain off the sordid, the horrific, the ghastly. The world includes the whole physical and spiritual alphabet from the A of a distilled glory to the Z of vileness."

Mervyn Peake. 1947 (1)

En nuestra primera aproximación a las novelas de Titus adelantábamos ya el papel preponderante de la descripción sobre la acción en estas cuatro obras. El análisis - formal que hemos realizado en la primera parte de nuestro trabajo ha corroborado ésta característica y nos ha mostrado también que Peake dota a sus descripciones de una gran vitalidad y poder de visualización. Pero una vez aceptada la originalidad de la técnica descriptiva de Peake así como el papel excepcional de la imagen plástica en sus novelas de Titus, surgen los interrogantes. El más inmediato es probablemente el siguiente: "la meticulosa presentación de un mundo insólito por una parte y de unos personajes por otra, no menos fantásticos, ¿ofrece un acicate sufi---

---

(1) Charla transmitida por la BBC Pacific Service, 26 de Mayo de 1947.

cienta para leer las casi mil quinientas páginas de que consta la serie de Titus?", o dicho de otra manera, -- ¿Puede una novela que se basa casi exclusivamente en la descripción de un mundo imaginario interesar a un número importante de lectores?. Las continuas reediciones de las novelas apuntan a una respuesta positiva, aunque naturalmente no nos ofrecen una explicación. Esta intentaremos darla nosotros en lo que resta de nuestro trabajo, analizando en primer lugar las descripciones bajo una nueva perspectiva y realizando a continuación un -- análisis crítico del lenguaje.

- - - - -

Al referirnos a la utilización por parte de Peake de los efectos de claroscuro, así como de símiles de carácter plástico en el campo de los conceptos abstractos veíamos ya como la presentación de ciertos escenarios podía contribuir a la creación de una atmósfera emocional determinada, a adentrarnos en el ámbito de la psicología de los personajes. La gran originalidad del estilo narrativo de Peake reside precisamente a nuestro modo de ver, en esa comunicación, a través de la imagen, de la realidad física y emocional de su mundo imaginado. Hasta el momento no hemos hecho más que entrever este proceso, por lo que queda en pie aquel interrogante sobre la validez de una narrativa que se basa casi exclusivamente en la presentación de imágenes, por muy evocadoras que sean éstas desde el punto de vista plástico. La respuesta hay que buscarla en la extraordinaria riqueza y flexibilidad

del lenguaje utilizado por Peake, al que dedicaremos el próximo capítulo, así como también en las peculiares características de sus descripciones de personajes y escenarios. Aunque por motivos metodológicos nosotros hemos deslindado en apartados consecutivos la presentación de estas descripciones, es indudable que en las novelas de Titus, y especialmente en las dos primeras, los personajes son inseparables de sus entornos, sean éstos espacios naturales o arquitectónicos. Y es que en Gormenghast la realidad física no constituye un escenario neutro, un tablero sobre el que se mueven los personajes, sino que toma partido lo mismo que las personas, es en cierto modo un espacio moral. Si, tal como reseñábamos al iniciar el capítulo III, Virginia Woolf considera el método de aproximación externa totalmente inadecuado para comunicar el mecanismo mental de un personaje, para ofrecer experiencias personales al tiempo que universales, la obra narrativa de Peake modifica, como veremos esta asunción.

#### 4.1.- Genius Loci

El espíritu del lugar, la relación o incluso identificación entre un personaje y su entorno cuenta en la literatura inglesa con una larga tradición. Así, la descripción que Richardson hace de Harlowe (Clarissa 1747) como un lugar aterrador tanto física como moralmente, anticipa ya el uso de una serie de misteriosas mansiones y castillos que servirían de marco para los más insólitos

tos acontecimientos y entre los que sobresalen el castillo de Otranto de H. Walpole (The Castle of Otranto 1764), Bart ram Haugh del irlandés Sheridan Le Fanu (Uncle Silas 1864), Baskerville Hall de Arthur Conan Doyle (The Hound of the Baskervilles 1902) y Manderley de Daphne Du Maurier (Rebecca 1938). Por otra parte, la utilización de escenarios simbólicos que encontramos con frecuencia en la obra de Dickens, adquiere en novelas tales como Wuthering Heights un papel de primera importancia. Si en Dickens, casas -la de Mrs Clennan en Little Dorrit o de Bounderby en Hard Times- habitaciones -la oficina de Vholes en Bleak House-, e incluso barrios enteros -Chancery Court en Bleak House- caracterizan a sus habitantes, Emily Brontë hace de la sombría y austera Wuthering H. y de la exageradamente lujosa Thrushcross Grange el portavoz de sus moradores, el primitivo Heathcliff y los refinados pero decadentes Linton respectivamente.

En cuanto a la función del espacio natural en la literatura, existe también un largo historial, siendo la obligada presencia de un bosque en la mayoría de los cuentos tradicionales uno de los primeros ejemplos. "El bosque, como sitio oscuro y opaco es, según el psiquiatra y psicoanalista C.G. Jung, "como la profundidad del agua y el mar, lugar propicio para lo desconocido y misterioso. Es una clara alegoría del inconsciente." (1). Es sin embargo en el siglo XVIII con poetas tales como John Clare y James --

---

(1) JUNG, C.G., Simbología del Espíritu, Fondo de Cultura Económica, México 1962, pág. 60.-

Thomson cuando se registra un despertar hacia la naturaleza como camino para lograr la paz de espíritu, y con los Románticos, en especial con Wordsworth, la naturaleza pasará a un primer plano, lugar que sigue ocupando por ejemplo en la obra de Hardy y en menor medida en la de Lawrence, Conrad, W.H.Hudson y G.N.Douglas.

En efecto, con los Románticos, el hombre se acerca al mundo natural en busca de sentimientos e ideas; como sugiere el largo título de un poema de Wordsworth, "Influence of Natural Objects in Calling Forth and Strengthening the Imagination in Boyhood and Early Youth" el poeta establece correspondencias entre su estado de ánimo y el espacio natural, aunque sin llegar casi nunca a fundirse con éste. Hardy en cambio considera el hombre como parte de la naturaleza, sus personajes serán parte integral de la topografía de Wessex. Y si en Far from the Madding Crowd Gabriel Oak es como un árbol que acepta impasible el destino que dictan las leyes naturales, Clym Yeobright en The Return of the Native conseguirá identificarse con su tierra natal, formar parte casi de la topografía de Egdon Heath; abejas, mariposas y saltamontes bullen a su alrededor, ignorando que es un hombre:

"(Clym) appeared of a russet hue, not more distinguishable from the scene around him than the green caterpillar from the leaf it feeds on (...) The silent being who thus occupied himself seemed to be of no more account in life than an insect."

Pág. 326

Por otra parte, D.H.Lawrence en Aaron's Rod, J.Conrad en The Outcast of the Islands, W.H.Hudson en Green Man-

sions y G.N.Douglas en South Wind, ven en el espacio natural una fuente de liberación para el hombre, tanto física como espiritualmente. Este espacio natural es un mundo primitivo, un nuevo Edén, que ofrece a los personajes la posibilidad de escapar de las limitaciones impuestas por la civilización moderna, con lo cual el contraste entre los dos mundos, entre dos concepciones de vida diferentes, constituye en estas novelas el elemento clave de la narrativa.

"As soon as (the pseudo-scholar) can use the word 'tendency' his spirits rise."

E.M.FORSTER, Aspects of the Novel

Basándose en la presencia del sombrío castillo de Gormenghast, la propaganda de las editoriales no ha tenido -- ningún reparo en definir las novelas de Titus como góticas ("a magnificent flight of Gothic fancy" (1), opinión en la que abundan también numerosos comentaristas tanto en Inglaterra ("the trilogy is surely a direct descendant of -- Otranto and Udolpho" (2)), como en Francia ("laberinto gótico" (3)). Más adelante trataremos acerca del supuesto carácter gótico de la obra de Peake, sin embargo, adelantamos ya que no compartimos estas opiniones. Aunque efectivamente el escenario de dos de las novelas es un viejo castillo, su descripción, que es mucho más detallada que en este tipo de obras, no responde a la necesidad de promover acciones fantásticas.

---

(1) Nota editorial de la contracubierta de Gormenghast, Penguin Books 1975.

(2) Tatler, March 1968, artículo sin firma.

(3) Jacques CABAU, L'Express. Citado en contracubierta de Gormenghast, Editions Stock, 1977.

Dispuestos a rastrear "tendencias" podríamos también nosotros sin duda relacionar a Peake con cada uno de los autores y obras citados, puesto que en las novelas de Titus el espíritu del lugar se hace sentir fuertemente ya sea en las correspondencias que el autor establece entre el estado de ánimo de un personaje y el espacio natural, en la presencia de viviendas que son el portavoz de sus moradores, bosques que sirven de marco para acontecimientos de carácter maravilloso, personajes que parecen surgir del suelo cual árboles centenarios, así como también de un mundo esencialmente primitivo y rural en contacto con otro científico y mecanizado. Esta variedad de posibles influencias haría feliz al pseudo intelectual al que se refiere Forster, más de poco nos va a ayudar para comprender la función que el escenario desempeña en las novelas de Titus, ya que si por una parte creemos que se trata de elementos arquetípicos que no dependen de influencias literarias directas sino que se remontan a una herencia psicológica común, por otra parte consideramos que tan sólo un toponálisis basado en la lectura sistemática del texto nos puede desvelar su función específica. Una aproximación al primer párrafo de Titus Groan nos mostrará como encauzar este análisis.

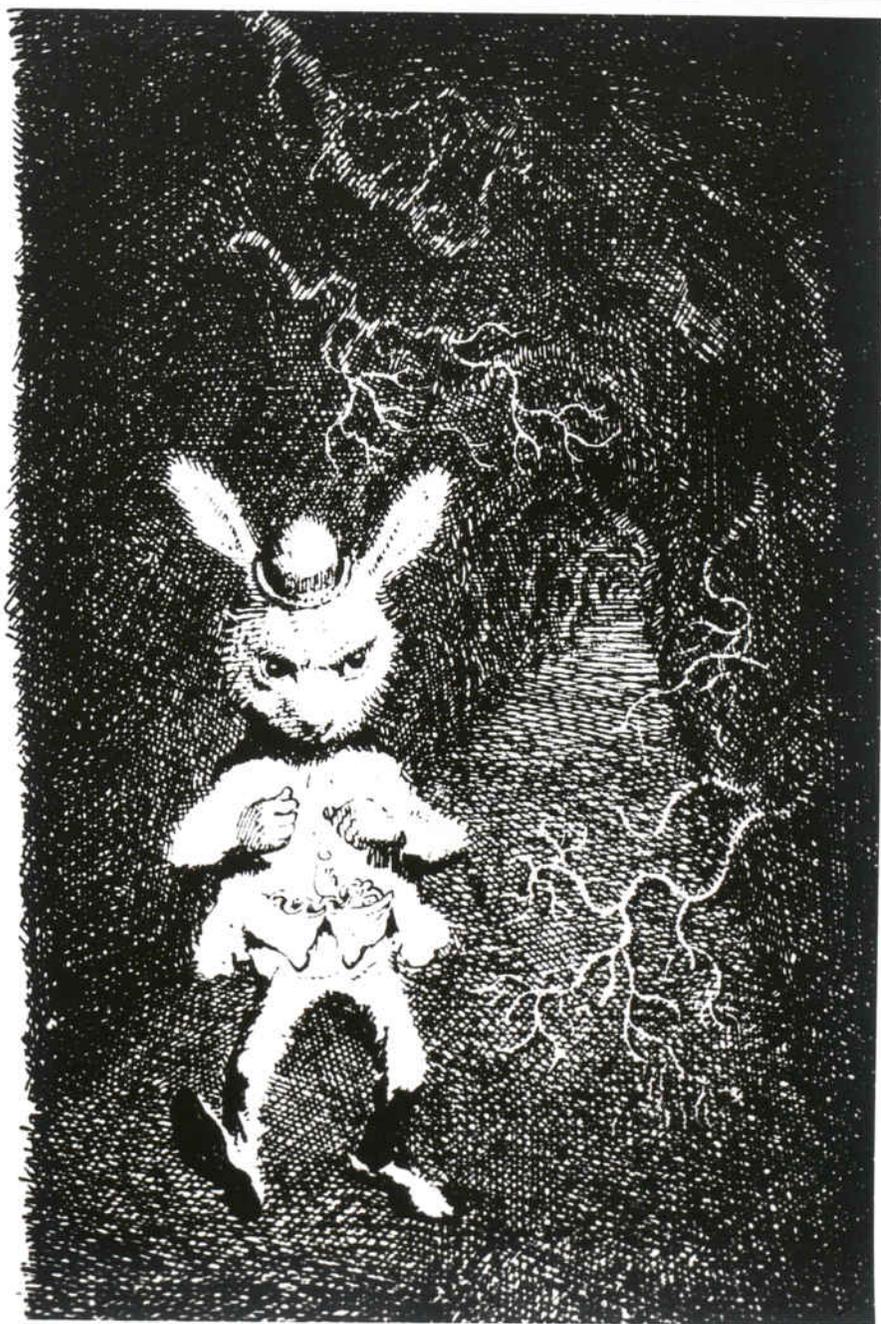
XXII.- DOWN THE RABBIT-HOLE. JOHN TENNIEL. 1865

Tenniel basa sus ilustraciones de Alice's Adventures in Wonderland en la inclusión de todos los detalles que se mencionan en el texto de Carroll.



XXIII.- DOWN THE RABBIT-HOLE. MERVYN PEAKE.1946

A diferencia de Tenniel, Peake selecciona en sus ilustraciones de Alice's Adventures in Wonderland una imagen relevante y la dota de un gran poder de evocación. La comunicación a través de la imagen plástica es una constante en toda su obra.



#### 4.1.1.- Lectura de imágenes

"Other pictures we look at - his prints we read"

Charles Lamb (1)

Las líneas iniciales de Titus Groan dirigen la natural pasividad del recién llegado lector hacia la contemplación: de la mano del cámara Peake, el lector espectador realiza un breve viaje por el castillo de Gormenghast y sus alrededores, descubre el gran edificio de piedra situado sobre una colina cuyas laderas están cubiertas por un enjambre de chozas. Más por la forma en que Peake presenta y matiza la imagen, el lector descubrirá en esta primera escena algo más que las simples características físicas del lugar. En efecto, ascendiendo por la ladera, el autor nos muestra en primer lugar la "epidemia" de míseras chozas que se arremolinan en sus flancos para acabar agarrándose cual "lapas" a los muros de piedra de la fortaleza. Esta está todavía fuera de nuestra área de visión, pero su presencia se hace sentir ya fuertemente a través de la proyección de su sombra que nos revela sus envejecidos contrafuertes, así como sus múltiples torres, altas y altaneras a un tiempo ("lofty"), entre las que sobresale la gran Torre de Sílex, un enorme "dedo" que señala "blasfemamente al cielo" y que de noche los buhos convierten en una "garganta resonante". Todo un mundo de presagios y misterio se esconde en este castillo que se cierne ("loomed") indiferente y amenazados sobre la epidemia de chozas.

---

(1) "On the Genius and Character of Hogarth", Encounters, Studio Vista, London 1.971.-

En unas pocas líneas y a través de la presentación de una serie de imágenes cuidadosamente seleccionadas, Peake ha convertido la descripción introductoria de Gor menghast en topográfica y anímica a un tiempo. Así como en los grabados de Hogarth, después de haber captado en una primera impresión la imagen estática que el pintor nos presenta, vemos como los diferentes componentes de ésta van desplegándose ante nosotros de forma que podemos "leerlos" como si se tratara de una narrativa, Peake nos presenta también numerosas imágenes de este tipo, que, al igual que un iceberg, esconden mucho más de lo que vemos a primera vista.

Después de habernos indicado en el primer capítulo de Titus Groan el nacimiento de Titus, a lo largo de más de sesenta páginas, Peake se dedicará a presentarnos a los personajes principales del castillo, por medio de una serie de escenas que no registran ningún acontecimiento importante sino que captan a dichos personajes en un momento determinado, el mismo día del nacimiento. Pero si Peake no registra en éstos capítulos una acción importante, al situar a los personajes en sus respectivos ambientes cotidianos, consigue concentrar en su presentación tanto el momento presente como el pasado. Así como el poeta Yeats quería que Thoor Ballylee, la torre normanda que poseía en Galway, fuera "un símbolo permanente de (su) obra" (1), y así como el torreón de Bollingen, a orillas del lago de Zurich, era "una confesión en piedra" de las

---

(1) Citado en W.B.Yeats de Joseph HONE, Pelican Books 1962 pp.413-14

ideas más íntimas" de Carl Jung (1), cada una de las habitaciones y lugares que Peake nos presenta reproduce también la historia de sus moradores. Puesto que el espacio físico está en las novelas de Peake moldeado de acuerdo con el espacio interior de los personajes, y viceversa, un estudio temático de dichas obras debe pasar por un previo topoanálisis, y ya que el castillo de Gormanghast y sus alrededores el marco de tres cuartas partes de la serie de Titus, éste va a ser el punto de partida de nuestro análisis.

#### 4.1.2.- Del desván al sótano

Prosiguiendo el viaje que de la mano del cámara Peake iniciamos en las primeras líneas de Titus Groan, penetramos ya en el primer capítulo de la novela en el gran castillo y ascendemos a la galería de las Tallas Brillantes, donde el conservador Rottcodd cuida de la colección de tallas que allí están depositadas. De aquí descendemos a las entrañas del castillo, a la enorme cocina que, presidida por el no menos enorme Swelter celebra con gran bullicio el nacimiento del nuevo heredero. Avanzando por una serie de laberínticos y mal iluminados pasillos, llegaremos a la habitación en que la Condesa acaba de dar a luz; veremos luego al Conde tomando su desayuno y por fin acompañaremos a Fuchsia a su buhardilla secreta. Este breve repaso no constituye sin embargo más que la parte visible del iceberg. En cada una de las etapas del trayecto, Peake nos ha mostrado una serie de imágenes que al igual

---

(1) JUNG, C.G., Recuerdos, Sueños, Pensamientos, Ed. Aniela, Jaffé, Editorial Seix Barral S.A. 1971, pág.230

que el torreón de Jung son una confesión en piedra de la vida de los personajes.

La primera etapa de nuestro recorrido nos lleva, como indicábamos, a la Galería de las Tallas Brillantes, situado en lo alto de la ala norte del castillo. A pesar de albergar una colección de hermosas esculturas, nadie visita jamás esta galería "larga y silenciosa" (pág.17), con lo cual su existencia nos parece un rotundo fracaso. También Rottcodd, el conservador que vive allí, es en cierto modo un fracasado puesto que su incapacidad para la vida de relación le ha excluido de la vida del castillo y le ha convertido en un taciturno y solitario solterón. Más no es sólo esta soledad impuesta lo que une a Rottcodd con la Galería. El conservador se ha identificado con el ambiente de su entorno cotidiano hasta el punto de que éste es una extensión de su propia forma de ser. Una vez concluida su tarea diaria de quitar el polvo a las esculturas, Rottcodd permanece recostado en su hamaca en una total pasividad; su cabeza "escondida bajo el brazo" (pág.19) nos trae a la mente la figura de un avestruz con la cabeza bajo el ala, tratando de evadirse de la realidad. También la Galería de las Tallas Brillantes permanece aislada del mundo externo puesto que su única ventana está permanentemente cerrada. Las hileras de esculturas formando "un pasillo digno de un emperador" (pág.19), la suave luz de las velas y la espesa capa de polvo que cubre el suelo, hacen de esta galería un lugar etéreo y sereno al igual que la mente de Rottcodd en su perpetuo estado de duermevela. Y aunque, según nos indica

Peake, durante estas largas horas que día tras día, año tras año, el conservador pasaba en la hamaca, es poco probable que éste ocupara la mente con elevados pensamientos, no nos es difícil comprender que disfrutara de "la soledad por sí misma" (pág.19), temiendo incluso la aparición de un posible intruso. En esta apartada zona del castillo, Rottcodd está condenado a la más absoluta soledad pero goza también de una envidiable tranquilidad e intimidad de espíritu, que es transmitida al lector a través -- del propio escenario. "Mi sabio guía" -escribe Dante al salir del limbo- "me conduce por otro camino fuera de aquella inmovilidad hacia un aura temblorosa y llego a un punto privado totalmente de luz" (Infierno, Canto cuarto). Tras abandonar a Rottcodd en el limbo, el lector desciende junto al criado Flay hacia la Gran Cocina. El clamor implacable que nos llega ya a medida que descendemos por corredores y arcadas de piedra, el ambiente enrarecido -- que azota el cuerpo de Flay al penetrar en ella, los vapores calientes que se condensan alrededor suyo provocándole náuseas, nos indica que estamos acercándonos como Dante, a un verdadero infierno. Después de la serenidad que reinaba en la buhardilla de Rottcodd, esta atmósfera opresiva nos produce el mismo impacto que la "brutalidad abismal" de las calderas a la joven Mildred en The Hairy Ape de O'Neill. En las entrañas del transatlántico de -- O'Neill, como en la Gran Cocina de Gormenghast, reinaba un alboroto desenfrenado:

"The room is crowded with men, shouting, cursing, laughing, singing -a confused, inchoate uproar

swelling into a sort of unity, a meaning- the bewildered, furious, baffled defiance of a beast in a cage'"

The Hairy Ape (1)

"Clusters of aproned figures mixed and disengaged. Some were singing. Some were arguing and some were draped against the wall, quite silent from exhaustion, their hands dangling from their wrists or flapping stupidly to the beat of some kitchen catch song."

Titus Groan, pág.26

Más si en un caso estamos ante el hombre que ha sido degradado en su dignidad, ante la reacción de una -- bestia enjaulada, la otra escena tiene más bien las características de un aquelarre. Si en el caso de O'Neill existe un evidente trasfondo de crítica social, con Peake entramos en el terreno de la psicología.

Como señala el filósofo francés Gaston Bachelard (2) en las casas oníricas los pisos altos y aislados, los -- desvanes, son la región del soñador, del solitario, de la intimidad, mientras que el sótano es el ser oscuro de la casa, albergue de las pasiones, de las intrigas, de un terrible poder latente y adormecido (3). Aunque esta polaridad no se da de forma rigurosa en la obra de Peake, el paso de la buhardilla de Rottcodd a la Cocina refleja ciertamente esa verticalidad de la conciencia humana; de la morada de los sueños pasamos a las profundidades más terrestres.

---

(1) O'NEILL, Eugene, Scene One (Notas Preliminares), Penguin Books 1971.

(2) BACHELARD, Gaston, La Poética del Espacio, Fondo de Cultura Económica, México 1975, pag.42

(3) Cuando en las conferencias de sus últimos años A.Huxley describe el inconsciente de Freud como "un sótano infestado de ratas y cucarachas" e incluso como un "minigitorio subterráneo lleno de inscripciones pernoográficas", no hace sino exagerar estos conceptos.

Entre mesas tumbadas, restos de comida y platos rotos por el suelo, el personal de la cocina ofrece un desolador espectáculo. Unos han alcanzado ya tal estado de borrachera que se encuentran desplomados por todos los rincones, mientras que otros se entregan a una desenfrenada actividad: cuatro cocineros asadores arrojan a un horno - peligrosamente abarrotado pedazos de carne que empujan -- torpemente con sus botas, un hombrecillo con cara de cretino hace piruetas y acaba andando a gatas sobre una viga, y un grupo de jóvenes aprendices, apiñándose alrededor del enorme chef, corean fanáticamente las ininteligibles palabras de éste. Ahora bién, así como Peake nos ofrecía una doble imagen de la Galería de las Tallas Brillantes, por una parte su inutilidad para la función para la que había sido creada y por otra su papel de nido para Rottcodd, también la presentación de la cocina se desliza bajo diferentes perspectivas.

En primer lugar vemos el estado de embrutecimiento en que están sumidos los personajes, embrutecimiento que se hace patente sobre todo en la figura de los Grey Scrubbers. Esos dieciocho personajes, nos dice Peake, realizan una tarea hereditaria, fregar cada día las losas de piedra gris que cubren el suelo y las paredes de la enorme cocina. Este trabajo ha desarrollado de tal forma sus brazos que -- sus aspectos son simiescos. Por otra parte, sus rostros -- han adquirido con el contacto constante de las losas, el color gris de éstas, así como también su inexpresividad. El día del nacimiento de Titus, al verse libres de su tarea, los Fregones Grises chupan las espitas de los barriles cual

glotones recién nacidos e inmediatamente se desploman borrachos al suelo, contribuyendo con sus ruidosos ronquidos al clamor general. Repletos también de alcohol, dos pasteleros, el encargado del pescado, el de las legumbres y otros cinco marmitones, están sumidos en un estado soporífero que interrumpen repentinamente con bruscas sacudidas, mientras que los aprendices más jóvenes, con uniformes idénticos, forman un compacto y ruidoso grupo que se balancea en un difícil equilibrio. Tan sólo un personaje, apoyado en unacolumna, permanece ajeno al bullicio general. Se trata de Steerpike, un joven aprendiz que, si -- también adopta una actitud impasible ante lo que ocurre a su alrededor, expresa en sus ojos todo el odio y el desprecio que siente por sus compañeros. A pesar de la repulsión que nos causa a nosotros también el torpor animal en que ha caído el personal de la cocina y a pesar de que la impasividad de ese enigmático joven nos inquieta, no podemos evitar sentirnos, junto con Peake, más interesados por las escenas que observamos.

"The Fairy Palaces burst into illumination, before pale morning showed the monstrous serpents of smoke trailing themselves over Coketown.

A clattering of clogs upon the pavement; a rapid ringing of bells; and all the melancholy-mad elephants, polished and oiled up for the day's monotony, were at their heavy exercise again."

Hard Times (1)

Así como Dickens hace patente en esa presentación de Coketown su indignación por la rutina y el empobrecimiento

---

(1) DICKENS, Charles, Hard Times, Penguin Books 1973, p.107

causados por la Revolución Industrial, pero al mismo tiempo muestra también una cierta atracción por la actividad de la propia escena industrial, al describir la cocina, - Peake muestra asimismo una evidente fascinación por el ensordecedor ruido:

"Through the clamour of the voices in the Great Kitchen that rose and fell, that changed tempo, and lingered, until a strident rush or a wheezy slide of sound came to a new pause, only to be shattered by a hideous croak of laughter or a thrilled whisper, or a clearing of some coarse throat - through all this thick and interwoven skein of bedlam, the ponderous snoring of the Grey Scrubbers had continued as a recognizable theme of dolorous persistence."

Titus Groan, pp.28-29

El desorden y el hedor de la gran Cocina le fascinan igualmente:

"Where scattered about the floor little blobs of fat had been rolled or trodden in, the sawdust stuck to them giving them the appearance of rissoles (...) The doors of the ovens were flying wide and acid flames were leaping dangerously, as the fat that had been thrown into the fires bubbled and stank!

Titus Groan, pág.30

Peake se recrea especialmente en la descripción del gargantuesco chef Swelter quien reina en ese "inferno of time-hallowed revelry" (pág.33) que es la cocina de Gormenghast, al igual que Plutón en el Infierno al que descendió Dante. El paralelismo entre uno y otro lugar es notorio. En efecto, después de atravesar el Limbo, nos dice - Dante: "Entramos en un lugar que carecía de luz y que rugía como el mar tempestuoso cuando está combatido por vientos contrarios" (Infierno. Canto Quinto). Allí les sale al

paso Plutón "el gran enemigo" quién a pesar de su aparente fiereza se derrumba fácilmente: "Como las velas, hinchadas por el viento, caen derribadas cuando el mástil se rompe, del mismo modo cayó al suelo aquella fiera cruel" (Infierno. Canto Séptimo). Como señalábamos ya en el capítulo que dedicamos a la presencia de escenas de claroscuro, Peake nos presenta asimismo al enorme chef como un galeón tambaleándose en el turbulento oleaje que forman los aprendices al agitarse en un ebrio vaivén alrededor suyo. A pesar de la espectacularidad de esta larga escena y a pesar del tono festivo reinante, el forcejeo final de Swelter, adquiere las características de una verdadera tragedia naval.

"the chef began gradually to curl in upon himself, as though folding himself up for death. The kitchen had become silent as a hot tomb (...) the chef, like a galleon, lurched in his anchorage. The great ship's canvas sagged and crumpled and then suddenly an enormousness foundered and sank."

Titus Groan, pág.39

Swelter parece estar ensayando una escena que se repetirá 400 páginas más adelante, sólo que en aquella ocasión el agua será real y él perderá la vida de verdad.

Con la visita a la Galería de las Tallas Brillantes y a la Cocina, hemos iniciado nuestro recorrido exploratorio por el castillo de Gormenghast, pero sobretudo hemos entrado en contacto con las fuerzas opuestas que dominan el mundo imaginario de Peake. Si Rottcodd en su pacífica atonía representa la pasividad y la continuidad, la violencia que rodea la figura de Swelter así como aquella insatisfacción y resentimiento que leemos en los ojos de -

Steerpike, presagian la aparición de fuertes pasiones e intrigas que amenazan la estabilidad de la vida del castillo, cuya continuidad el nacimiento de Titus parecía asegurar:

"The child is a Groan. An authentic male Groan. Challenge to Change; No Change."

Titus Groan, pág.23

Aislado dentro de sus grandes muros y regido por una tradición inmemorial, Gormenghast ha vivido un prolongado letargo y aunque intentará posponer el despertar, éste llegará irremediablemente. Las novelas Titus Groan y Gormenghast registran respectivamente estas dos etapas -- del proceso.

Después de abandonar la Gran Cocina, seguimos nuestro recorrido por el castillo y descubrimos en sus ambientes cotidianos a los principales personajes de Gormenghast, al matrimonio Groan y a su hija Fuchsia. Como ya indicamos anteriormente, estos primeros capítulos tienen como función esencial presentarnos las características del castillo y de sus habitantes. Pronto advertimos que la existencia de éstos está lejos de ser idílica, más al igual que Rottcodd, cada uno de ellos ha encontrado un refugio en el que olvidar sus frustraciones, cada uno ha hecho suya una zona del castillo en la que afirmar su personalidad y vivir sus horas de intimidad:

"'Slagg' said the Countess, 'go away; I would like to see the boy when he is six. Find a wet nurse from the Outer Dwellings. Make him green dresses from the velvet curtains. Take this gold ring of mine. Fix a chain to it. Let him wear it around his wry little neck. Call him

Titus. Go away'."

Titus Groan, pág.61

Incapaz de sentir ningún interés por su hijo recién nacido, la Condesa vierte en cambio su ternura por los animales que le rodean constantemente, por los pájaros que encuentran en su voluminoso cuerpo un cálido y acogedor nido y por los gatos que responden a sus palabras con un suave ronroneo. La Condesa Gertrude tiene en el castillo dos habitaciones. La puerta de ambas permanece siempre cerrada, excluyendo así al resto de Gormenghast, más en su interior todo está dispuesto para acoger a los animales. Una de las habitaciones, amplia y bien iluminada, con una alfombra color zafiro, es como una pradera por la que retozan los gatos blancos. La otra, oscura como una madriguera, ofrece a los pájaros que penetran por entre la yedra que cubre la ventana, los barrotes de la cama de la Condesa para que éstos se posen alrededor suyo, y cajones llenos de alpiste para que se alimenten. En sus habitaciones y rodeada de sus animales, la condesa es una persona espontánea y feliz. El día del alumbramiento, la vemos hablando a los pájaros, acariciándolos y riéndolos, y vemos también como sus ojos se llenan de ternura al oír acercarse los gatos. Pero cuando llaman inesperadamente a la puerta, su cuerpo se pone rígido y desaparece la sonrisa de su cara. La atmósfera de la habitación cambia también bruscamente: los pájaros revolotean inquietos y acaban marchándose precipitadamente por la ventana. Con esta escena Peake refuerza pues de forma muy elocuente, a través de la imagen, el estado de ánimo de la condesa al ver

invadida su intimidad.

En la presentación del Conde Groan, el escenario contribuye también a crear una atmósfera que nos acerca al estado anímico de este personaje y que ayuda a su cacterización. En efecto, Peake nos presenta al Conde - Sepulchrave en la Sala de Piedra, a donde éste acude invariablemente cada mañana a las nueve. Después de cruzar con aire melancólico por entre las hileras de criados - que se inclinaban a su paso, éste sube a la tarima donde está dispuesta su mesa y se sienta silencioso, mirando fijamente el mango de jade de su bastón. Mientras los criados toman sus parques desayunos, él ignora por completo los exquisitos manjares que tiene ante él, así como tampoco se molesta en mirar los cientos de queribu--nes que decoran el techo y que de niño se entretenía en contar. Pero a pesar de su gesto de hastío, su lealtad por la tradición de los Groan es incuestionable. El Conde, nos dice Peake, se considera parte de Gormenghast:

"He could not imagine a world outside it; and the idea of loving Gormenghast would have shocked him to have asked him of his feelings for his hereditary home would be like asking a man what his feelings were towards his own hand or his own throat.

Titus Groan, pág.62

Día tras día, Lord Sepulchrave desempeña concienzudamente las actividades propias de su rango hereditario, acudiendo primero a la Sala de Piedra y recorriendo después aquellas zonas del castillo en las que, según determinaba el ritual ancestral que rige Gormenghast, el heredero de los Groan debe participar en una serie de

elaboradas ceremonias. Con el cumplimiento del ritual, el conde asegura el buen funcionamiento del castillo, contribuye a la continuidad de Gormenghast, y sin embargo su salud mental y física va deteriorándose continuamente:

"A haze of melancholia (...) filmed his brain and sickened his heart, robbing it of power and his limbs of health."

Titus Groan, pág. 63

Esa contradicción que existe en la vida del conde la advertimos también en el propio escenario. Efectivamente, bajo la aparente normalidad, exquisitez incluso, de la Sala de Piedra, reina en este lugar una atmósfera contradictoria en la que el desequilibrio y el sinsentido -- que caracteriza la vida del Conde Groan quedan doblemente reforzados. En el techo de la Sala, nos dice Peake, aparecen pintados unos mil querubines persiguiéndose por un cielo lleno de nubes. El bisabuelo del actual conde los había pintado con la ayuda de un sirviente entusiasta que se cayó del andamio de setenta pies de altura y murió al instante. La desproporción entre el precio pagado por ese "entusiasta" sirviente y los efectos conseguidos -- nadie contempla las pinturas que se deterioran día a día --, pone de relieve la inutilidad final de muchos de los actos humanos, entre los que sin duda se encuentran las incabables ceremonias en las que participa Lord Groan.

Por otra parte, la mesa de desayuno de Lord Sepulchrave está exquisitamente preparada, con las servilletas dobladas en forma de pavos reales, las tostadas formando frágiles pagodas, huevos pintados de alegres colores, etc. más en el centro de la mesa hay un ramo de ortigas.

La insólita presencia de plantas urticantes en una mesa en la que todo está dispuesto para atracción del comensal nos sitúa en ese mundo de incongruencias, de fuertes contrastes, en el que encontramos a Lord Sepulchrave desempeñando con una lealtad inquebrantable su papel hereditario y sufriendo al mismo tiempo de una melancolía crónica que le incapacita para relacionarse con los demás, para cumplir con su papel de esposo y padre. Tan sólo en su apartada y oscura biblioteca encuentra el conde un refugio adecuado para su espíritu inquieto. Allí lo vemos - más adelante, ya sea quitando cuidadosamente el polvo a un volumen después de haber fracasado en distraer a su hijo (pág.230), sumergiéndose gracias al láudano en un mundo de aterradora belleza (pág.205) o meditando acerca del sentido de la vida y de la muerte con una angustia - que parece palpase en la propia atmósfera de la biblioteca:

"His dejection infected the air about him and diffused its illness upon every side. All things in the long room absorbed his melancholia. The shadowing galleries brooded with slow anguish; the books receding into the deep corners, tier upon tier, seemed each a separate tragic note in a monumental fugue of volumes."

Titus Groan, pág.204

La presentación de la joven Fuchsia ocupa quince páginas y es por lo tanto la más extensa de cuantas aparecen en los capítulos iniciales de Titus Groan. Está dividida en tres secciones, cada una de las cuales corresponde a tres diferentes etapas de aproximación a este personaje.

Espiando junto con Steerpike por un agujero descubrimos primero en un rápido flash la apariencia externa de este personaje, e intuimos ya su carácter independiente y apasionado. Es Fuchsia una adolescente de unos quince años, con una alborotada melena negra y con movimientos desmañados. Su rostro es feo, dice Peake, más con un pequeño retoque hubiera sido hermoso. A pesar de la hosquedad con que habla, sus ojos centelleantes y la forma con que agita la melena cual si fuera una bandera pirata reflejan ya desde un principio su carácter ardiente. Efectivamente, en cuanto se entera del nacimiento de su hermano, la vemos reaccionar violentamente, exclamando:

"Oh how I hate; hate; How I hate people;  
Oh how I hate people;

Titus Groan, pág.52

Más adelante, Peake nos ofrece unas escenas retrospectivas que amplían esta primera imagen de Fuchsia, escenas que se desarrollan en el dormitorio de la joven y en la buhardilla a donde ésta acude regularmente. Uno y otro lugar son los escenarios en que Fuchsia vive su mundo de extroversión e introversión respectivamente. En el desordenado dormitorio vemos a la joven moviéndose y actuando, reproduciendo en cada uno de sus movimientos, como en los gestos de un consumado mimo, un aspecto esencial de su carácter. Así, los dibujos a carbón con los que ha cubierto las paredes y los pasos de baile de su propia invención que realiza mientras se viste, nos indican que es creativa y espontánea, y al abrazarse a su vieja niñera, besándola "salvajemente", vemos además que

es ardiente. Por otra parte, la forma en que se debate por entre las sábanas para encontrar sus medias perdidas durante la noche, y las dificultades que tiene luego para ponerlas, nos indica que es impetuosa y poco práctica, y su reacción al ver siete nubes en el cielo nos muestra el aspecto infantil y fantasioso de su carácter. La mañana del nacimiento de su hermano, ajena todavía a este acontecimiento, Fuchsia decide pasar un día más sola en su rincón favorito:"

"I won't see anybody today', she said to herself- 'no, not anybody at all. I will go to my secret room and think things over'. She smiled a smile to herself."

Titus Groan, pág.71

Su habitación secreta es un desván al que se asciende por una oscura escalera de caracol:

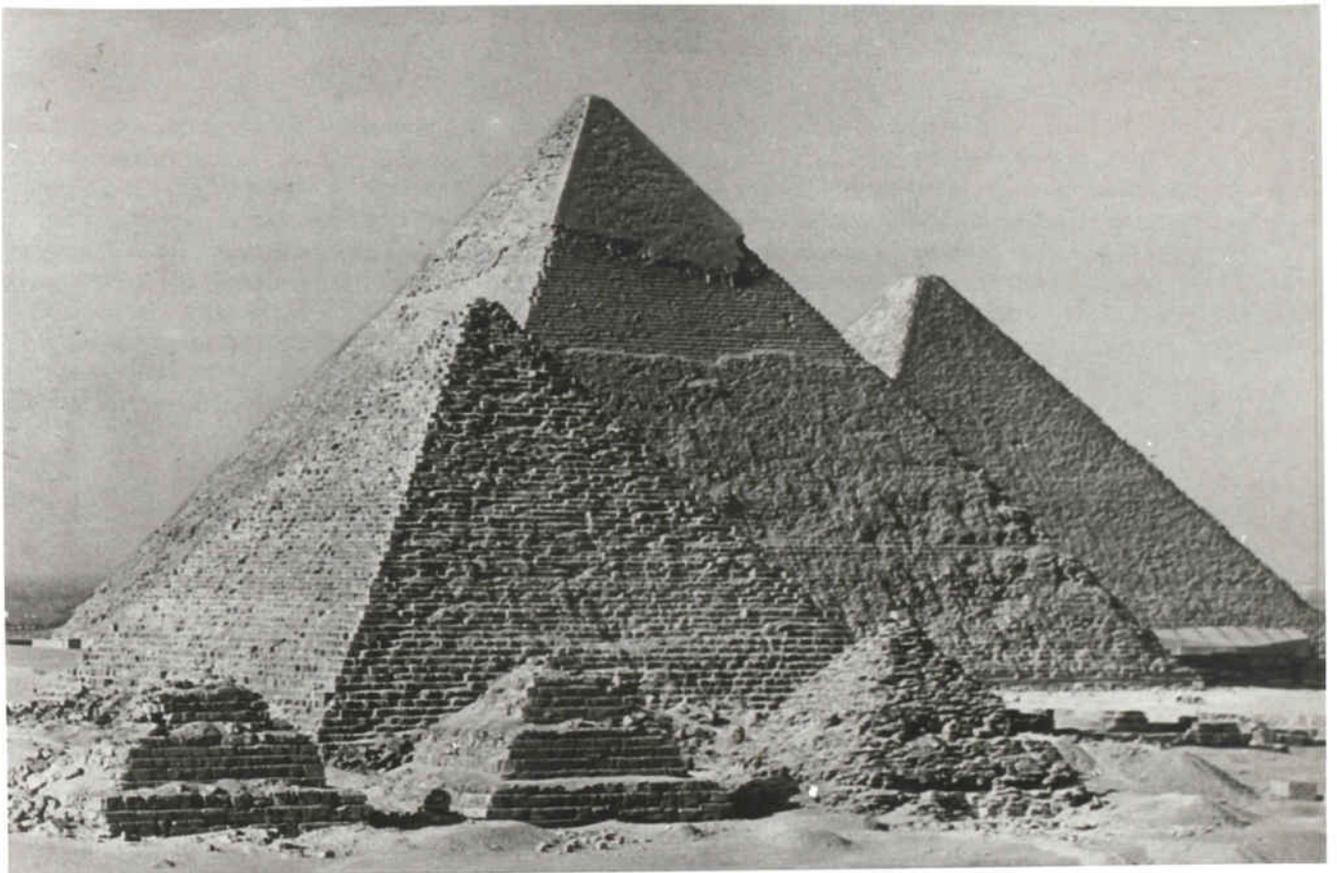
"As Fuchsia climbed into the winding darkness her body was impregnated and made faint by a qualm as of green April. Her heart beat painfully."

Titus Groan, pág.77

En las casas oníricas, escribe Gaston Bachelard (1) la escalera del desván, empinada y tosca, se sube siempre; tiene el signo de la ascensión hacia la soledad más tranquila. Efectivamente, ese "reino", ese "mundo inviolado" (pág.68) que es el desván constituye para Fuchsia la morada de la intimidad y de la ensoñación. Allí su vida arde como una "llama libre" (pág.77), allí disfruta del "placer de su soledad" (pág.81) y al mismo tiempo encuentra una atmósfera adecuada para dar siempre rienda suelta a su profusa imaginación. Al entrar en la habitación silen-

---

(1) Opus cit., pág.56



XXIV.- PIRAMIDES DE KEOPS, KEFREN Y MICERINO

Al igual que las escaleras empinadas, las torres, los desvanes y las montañas sagradas de numerosas mitologías, los sepulcros faraónicos suponen la cristalización de la aspiración hacia lo alto, la trascendencia de la condición humana, la meditación y la elevación espiritual.

ciosa, escribe Peake, Fuchsia ve ante sí "un gran escenario vacío como un corazón olvidado" (pág.81); bastará el conjuro de sus palabras para despertar a los personajes - de su fantasía y ponerlos en acción:

"This was her attic of make-believe, where she would watch her mind's companions advancing or retreating across the dusty floor."

Titus Groan, pág. 80

Si el dormitorio de la joven era como un espejo que reflejaba a este personaje en su dimensión física, del -- mismo modo que el espejo de Alicia reflejaba cuán malhumorado era el gesto de su gatito Kitty, el desván en cambio nos muestra el otro lado del espejo, nos introduce dentro de la mente de Fuchsia. Una vez ésta llega allá arriba, - Peake nos dice que el resto de Gormenghast pertenecía a - otro planeta (pág.80). En efecto, tras subir por la oscura escalera, Fuchsia penetra, como Alicia al cruzar el espejo, en un mundo que pese a su proximidad con el real - casi nada tiene que ver con él. Así por ejemplo sabemos que tan sólo un centenar de peldaños separan el dormitorio de Fuchsia, situado en el segundo piso, de su desván (pág.68), y sin embargo después de habernos descrito la - emoción de la joven al entrar allí, Peake señala que este lugar estaba a cientos de pies de altura (pág.79). Por -- otra parte, la existencia de montones de juguetes, cuadros, cometas e instrumentos musicales por entre los que Fuchsia avanza, como un indio por un sendero secreto (pág.79), en busca de escondites recónditos en los que leer sus libros preferidos, nos parece un tanto improbable en una sociedad

tan rígida como es la del castillo. ¿Quién, nos preguntamos, había jugado con estos juguetes o tocado los instrumentos? ¿Esos objetos pertenecen realmente a Gormenghast o son más bien reliquias del pasado (pág.79) del propio Peake?. Como ya señalamos en el Capítulo II de nuestro -- trabajo, el libro de poemas y dibujos que Fuchsia devora con avidez es precisamente el libro de Peake Rhymes Without Reason. Por otro lado, la "retorcida raiz" (pág.83) que existe en la tercera habitación del desván, nos recuerda a la pulida vértebra de ballena que adorna aún en la actualidad el salón de la familia Peake en Londres. Es más, la propia esposa de Peake sugiere el carácter autobiográfico de esta descripción del desván de Fuchsia, cuando en su libro de memorias y refiriéndose al desordenado estudio que su esposo poseía a finales de los años treinta en Battersea Bridge, escribe:

"the stairway to the attic -the stairway to Fuchsia's attic in Titus Groan- was larger than life."  
(1)

Parece pues evidente que "esa zona cálida, de luz tamizada, esa región sin aliento y fuera del tiempo" (pág.68) es tanto el rincón de la intimidad de Fuchsia como del proprio autor. Más, poco importa su localización exacta en el espacio y en el tiempo; la emoción que Fuchsia siente al -entrar allí es una prueba suficiente de su existencia:

"There is a love that equals in its power the love of a man for a woman and reaches inwards as deeply. It is the love of a man or of a woman for their world. For the world of their centre where their

---

(1) GILMORE, Maeve, A World Away. A Memoir of Mervyn Peake, Victor Gollancz Ltd. London 1970, pág.17

lives burn genuinely and with a free flame (...)  
As the pearl diver murmurs, 'I am home' as he --  
moves dimly in strange waterlights, and as the  
painter mutters, 'I am me' on his lone raft of  
floorboards, so the slow landsman on his acre'  
d marl -says with Fuchsia on her twisting --  
staircase, 'I am home'".

Titus Groan, pp.77-78

También Maggie Tulliver, esa niña impulsiva e ima-  
ginativa en la que George Eliot vertió muchos rasgos au-  
tobiográficos, hace de una buhardilla su rincón favorito:

"This attic was Maggie's favourite retreat on a  
wet day, when the weather was not too cold; here  
she fretted out her ill-humours, and talked aloud  
to the worm-eaten floors, and the worm-eaten  
shelves, the dark rafters festooned with cobwebs;  
and here she kept a Fetish which she punished for  
all her misfortunes."

(1)

Pero a pesar de que tanto Eliot como Peake nos pre-  
sentan a sus respectivas protagonistas alimentando su ima-  
ginación soñadora en una solitaria buhardilla, el punto de  
vista que adoptan es totalmente diferente. Eliot se colo-  
ca en el papel de observador objetivo y realista, para ---  
quién la pequeña Maggie habla al suelo, a las estanterías  
y a las vigas. Peake en cambio se pone en el lugar de Fuch-  
sia y nos habla tanto de los personajes que pueblan la ima-  
ginación de la joven como de sus emociones. Poco importa  
aquí que sea un día lluvioso o que haga demasiado frío, ya  
que esta buhardilla no es para Fuchsia únicamente un refu-  
gio meramente momentáneo o el rincón de su fantasía, sino  
que es parte de sí misma, es la depositaria de cada uno de  
los rincones de su alma.

---

(1)ELIOT, George, The Mill on the Floss, J.M.Dent & Sons,  
1964, pág. 23

"En esta habitación aislada -escribe Carl Jung refiriéndose a su torreón de Bollingen- quedo a solas conmigo mismo (...) constituye un prisma de meditaciones e imaginaciones (...) Desde un principio, el torreón se convirtió para mí en un lugar de perfeccionamiento, un seno materno o una figura maternal en la cual podía volver a ser lo que soy, lo que fui y lo que seré." (1).

También Fuchsia siente que el desván es parte de su ser y que está unida a él de por vida. "Mi buhardilla secreta -le oímos decir- es aquí donde estoy. He estado --- aquí infinidad de veces, pero en el pasado. Esto era antes, pero ahora estoy aquí y es el presente. Esto es el presente. Estoy mirando los tejados del presente y me apoyo en el alfézar de la ventana del presente, y más tarde, cuando sea vieja me apoyaré de nuevo en este alfézar. Una y otra vez." (pág.82). Por ello, la buhardilla no va a desvanecerse como el mundo de Looking-Glass ni tampoco le será innaccesible cuando al igual que Wendy de Peter Pan se convierta en una mujer. Puesto que es la región de su intimidad, sólo se derrumbará cuando alguien la invada. Esto es precisamente lo que sucede cuando Steerpike entra - allí inesperadamente:

"her secret had been discovered - her casket of wonder rifled - her soul, it seemed, thrown naked to a world that could never understand."

Titus Groan, pág.154

---

(1) JUNG, Recuerdos, Sueños, Pensamientos, pp.231-232

Después de ésto, no volveremos ya a ver a Fuchsia en su desván, puesto que éste ha dejado de ser un lugar inviolado y secreto. Para la joven, nos dice Peake, el desván dejó de pronto de ser "otro mundo" para convertirse en "parte del castillo" (pág.271). Para el lector dejará de existir completamente. En su lugar veremos ahora los páramos,<sup>los</sup> bosques y los caminos rocosos por entre los que la joven pasa la mayor parte del día, intentando buscar una compensación por la pérdida de su desván. La naturaleza jugará a partir de ahora un papel determinante en la caracterización de Fuchsia, al igual que en la de --- otros muchos personajes, según veremos más adelante.

Concentrándonos de momento en el espacio arquitectónico, hay que señalar que éste tiene en la obra de Peake un papel muy destacado a la hora de presentar a los personajes, tal como nos ha mostrado el toponálisis de los primeros capítulos de Titus Groan que hemos llevado a cabo. Creemos por tanto que nuestro interrogante acerca de la validez de una narrativa basada esencialmente en la presentación de imágenes gráficas ha quedado ya en parte contestado.

En cuanto al resto de los personajes que aparecen en las novelas de Titus, el entorno de éstos sigue siendo también la mayoría de las veces una pieza clave de su caracterización. Citemos por ejemplo el caso de las gemelas Cora y Clarice. A pesar de que son hermanas del Conde Groan, estas dos solteronas se han visto paulatinamente excluidas de la vida de Gormenghast hasta el punto de

que viven totalmente aisladas en una solitaria zona del castillo, y pasan sus días bordando o meditando sobre su triste suerte en la Sala de las Raíces. Es ésta una habitación ocupada enteramente por un laberinto inextricable de miles de tentáculos que se tuercen, enroscan y entrelazan, convergiendo en una ventana y abriéndose de nuevo en un abanico que parece flotar en el espacio. Más de tres años tardaron las gemelas en pintar cada uno de los troncos, ramas y zarcillos de diferentes colores, - con la intención de que al posarse en ellos los pájaros pudieran escoger la tonalidad cromática que más se aproximara a su plumaje o que fuera complementaria con la suya propia. A pesar de su belleza, el enorme árbol está muerto y el ambicioso proyecto fué un fracaso puesto que ni un sólo pájaro se acercó jamás a la Sala de las Raíces. Estas patéticas circunstancias se repiten en -- las figuras y los destinos de las gemelas. También Cora y Clarice esconden bajo sus vistosos trajes cuerpos medio paralizados, y a pesar de sus ansias de figurar y - de detentar el poder, todos en el castillo rehuyen su - compañía, dándolas incluso por muertas mucho antes de que ésto suceda realmente.

La Sala de las Raíces es pues como una pantalla que refleja y resume la existencia de las gemelas Groan, al igual que el Hall of the Bright Carvings en el caso de Rottcodd o el desván en el de Fuchsia. Fuera de Gormenghast, Paeke incluye también descripciones de espacios físicos que contribuyen a la caracterización de los per-

sonajes. Así, en Titus Alone, Peake nos comunica de forma muy efectiva la angustia y la desolación en la que es tán sumidos "los marginados, los fugitivos, los fracasados, los mendicantes, los conspiradores" (pag.111) que viven en el mundo secreto y subterráneo del Under-River, creando desde un principio una atmósfera de angustia, al comparar este lugar con un mercado sin mercancías, esperando la hora de abrir que nunca llegará, o con una caótica sala de hospital:

"But there were no doctors and there was no authority: and the sick were free to leap among the shadows and soar with their own fever. And the hale were free to spend their days in bed, curled up like cats, or at full stretch, rigid as men in armour."

Titus Alone, pág.111

Por otra parte la humedad que rezuma por las pare des de la caverna ha cubierto el suelo de charcos en los que todo se refleja de forma inestable, dando la sensación de movimientos sísmicos, sensación que es reforzada por el continuo rumor del río. Aunque los habitantes de "esta región crepuscular" (pág.112) se nos aparecen como una masa indiferenciada, sin embargo, las terribles condiciones de vida a la que están sometidos, las captamos con gran intensidad a través del angustioso escenario que Peake nos ha descrito.

Mucho menos convincente, por su fuerte carga alegórica, es en cambio la presentación en esta misma novela de la modernísima fábrica en la que hay pantallas que re gistran el más mínimo incidente y donde reina un terrible

hedor al tiempo que se oyen voces de gente agonizando. Al igual que con las alusiones a la técnica, a los eficientísimos y anormales "cerebros mecánicos... que absorben información como un murciélago absorbe sangre" (T.A.pág.34-5), Peake nos sitúa de pronto en el mundo científico contemporáneo, en los campos de concentración, o en un futuro no muy lejano como el descrito en 1984 de Orwell; y la explosión final que acaba con esta fábrica de la muerte, dejando un "velo omnipresente de color anaranjado" (T.A.pág.254) nos recuerda inevitablemente la bomba atómica.

Los escenarios que Peake nos presenta son siempre ilocalizables y están por tanto ausentes de claras connotaciones políticas o sociales, por lo que con estas alusiones tan directas al mundo tecnológico, alusiones que poseen un evidente trasfondo de crítica, el lector se encuentra incómodamente enfrentado ante una serie de juicios morales más propios de una obra de ciencia ficción que del tipo de fantasía personal al que Peake nos tiene acostumbrados. Afortunadamente, esto sucede sólo en una pequeña parte de Titus Alone. En las dos primeras obras, al igual que en la novela corta Boy in Darkness, la descripción del escenario ayuda a crear una atmósfera muy convincente, que en este último caso es de gran intensidad dramática. La demoníaca tiranía que ejerce el aparentemente beatífico Lamb, se hace sentir en cada uno de los rincones del intrincado y vacío laberinto de las minas abandonadas en las que este personaje ejerce su autoridad.

"It was a place forlorn. An emptiness. It was as though a great tide had withdrawn for ever from shores that had once been loud with voices (...) All that was left was a kind of shipwreck. A -- shipwreck of metal. It spiralled; it took great arcs; it rose tier upon tier; it overhung vast wells of darkness; it formed gigantic stairs which come from nowhere and led nowhere."

Boy in Darkness, pp.33/34

Al igual que en la colección de aguafuertes del arquitecto veneciano Giovanni Battista Piranesi titulada - "Las Prisiones", de estas gigantescas y vacías formas arquitectónicas "emana una terrible confusión y angustia, tanto física como metafísica" (1) , una tendencia hacia la pesadilla y el sinsentido que nos recuerda también -- ciertas historias de Jorge Luis Borges, en especial La Biblioteca de Babel, con sus laberintos de galerías y pasillos que se extienden hasta el infinito y donde no se encuentra jamás el libro que uno busca. Dadas las características que Peake confiere al escenario de esta historia, no nos es difícil comprender la paulatina deshumanización que en este lugar han sufrido los personajes Goat y Hyena.

Si en los ejemplos hasta ahora analizados, el espacio exterior era el portavoz de los personajes que lo habitaban, en otros casos las descripciones de escenarios que Peake realiza tienen como función esencial crear a modo de decorado un marco adecuado para una escena determinada. Así, en Gormenghast, el ridículo galanteo entre

---

(1) HUXLEY, Aldous, "Variations on the Prisons", Themes and Variations, Chatto & Windus 1954.

Irma y Bellgrove adquiere todas las características de una farsa al situarlo Peake en un decorado que pretende ser romántico pero que es en realidad llamativo y vulgar:

"The whole garden was a litograph of richest blacks and staring whites. The fishpool with its surrounding carvings appeared to blaze with a kind of lunar vulgarity. A fountain shot its white jets at the night (...) There were no greys at all. There was no transition. It was a picture, terrifyingly simple."

Gormenghast, pág.241

En este decorado, propio de una función teatral de tercera clase, la escena que se desarrolla entre los dos maduros personajes se convierte en una constante parodia de un galanteo romántico: los rayos de la luna se ensañan cruelmente con Irma, destacando en todo momento su prominente nariz y sus enormes pies, la majestuosa capa blanca de Bellgrove queda prendida en el asiento y se desgarran, e incluso el término convencional de "Mi paloma" (pág.248) con el que Bellgrove se dirige a Irma resulta cómico en vista al desafortunado incidente que tiene lugar poco después:

"The word 'darling' affected Irma as might a bullet wound. She clasped her hands at her breast and pressing them inwards the tepid water in her false bosom gurgled in the darkness."

Gormenghast, pág.253

En Titus Groan, la descripción de la "arena" (pág. 429) en la que se enfrentan Swelter y Flay contribuye también en gran medida a comunicarnos la intensidad dramática de aquel momento. Efectivamente, el agobio y la

aterradora confusión que ambos combatientes deben sentir al verse envueltos en una trama de telarañas, en un piso irregular y en penumbras, es transmitida al lector de forma muy vívida con la comparación que Peake establece entre esta escena y una desesperada lucha entre piratas, utilizando para ello un lenguaje pesado, cargado de palabras compuestas y de repeticiones que dan a la descripción un carácter de pesadilla:

"As pirates in the hot brine-shallows wading, make face to face, their comberhindered lunges, sun-blind, fly-agonied, and browed with pearls, so here the timbers leaned, moonlight misled and the rank webs impeded. It was necessary to ignore them -to ignore them as they tickled the face and fastened themselves about the mouth and eyes. To realize that although between the sword and the hand, the hand and the elbow, the elbow and the body, the silvery threads hung like tropical festoons..."

Titus Groan, pág.430

Entre todas las descripciones de escenarios que Peake incluye en sus obras, la más extensa es sin duda la que ofrece en Titus Groan con motivo de la dificultosa escalada que Steerpikie emprende al huir de la sala en la que había permanecido prisionero tras abandonar la cocina. Esta escena, que se inicia en el capítulo XVII de la novela y ocupa diecinueve páginas, cumple varias funciones; en primer lugar sirve para poner de relieve el carácter decidido y tenaz del joven que, sin probar alimento durante más de veinticuatro horas, hace esfuerzos sobrehumanos para soportar las rigurosidades del clima -calor abrasador de día y frío de noche- al tiempo que escala con una inquebrantable perseverancia los inmensos muros y tejados del castillo.

Esta larga descripción le sirve también a Peake para mostrar al lector las vastas proporciones del castillo, - las millas y millas de arquitectura irregular y caprichosa que constituyen el hogar de Titus. A través de los -- ojos del metódico y observador Steerpikie descubriremos - por ejemplo una inmensa terraza de piedra que nadie había contemplado desde hacía más de cuatrocientos años, el encaje que la sombra de un gigantesco árbol proyecta sobre una pared, una charca en lo alto de una torre en la que nadan un par de potros blancos vigilados por una bandada de grullas, y a un poeta que asomado a una ventana recita un melancólico poema. Cada una de estas imágenes las - descubre Steerpikie tras un gran esfuerzo de concentración; en cuanto aparte la mirada un momento ya no le será posible localizarlas de nuevo puesto que éstas no son más que una parte insignificante dentro del vastísimo panorama -- que tiene ante sí, son como una cara que distinguimos de pronto entre una multitud y que repentinamente se desvanece. La utilización por parte de Peake del Pasado Perfecto (he had seen, his eyes had continued, he had watched....) apunta a esta efemeridad de la visión y al gran aislamiento que goza cada uno de los rincones del castillo, aislamiento que habíamos .intuído ya en los capítulos precedentes cuando descubrimos a los personajes en cada uno de - sus espacios cotidianos. Por el contrario, cuando la noche se cierne sobre Gormenghast, el castillo se convierte en una masa uniforme. La oscuridad al igual que la niebla en el párrafo inicial de Bleak House, lo envuelve todo:

"Darkness over the four wings of Gormenghast. Darkness lying against the glass doors of the Christening Room and pressing its impalpable body through the ivy leaves of Lady Groan's choked window. Pressing itself against walls, hiding them to all save touch alone; hiding them and hiding everything in its insatiable omnipresence, Darkness over the stone sky--field where clouds moved through it invisibly. - Darkness over Steerpike."

Titus Groan, pág.131

Como vimos en páginas precedentes, al presentarnos a los personajes en sus respectivos refugios, Peake con sigue ofrecer una rápida y efectiva caracterización de éstos. Con ello, sin embargo, convierte a cada uno de los habitantes del castillo en seres esencialmente solitarios, aislados en sus torres de marfil. Para relacionar a unos y otros Peake se sirve en primer lugar del elaborado ritual que rige Gormenghast: la exposición de tallas y las ceremonias del bautizo, del Desayuno en honor de Titus y de la Coronación sirven en Titus Groan para reunir a todos los personajes, convirtiendo, por lo menos momentáneamente, a esos seres solitarios en una comunidad. En Gormenghast, la fiesta de cumpleaños de Titus, la reunión en casa de los Prunesquallor y la presentación de la escuela, cumplen también la función de concentrar a los personajes en un mismo escenario.

C.N.Manlove, en el apartado que en su libro Modern Fantasy (1) dedica a Mervyn Peake, habla a propósito del Desayuno en honor de Titus en el transcurso del cual cada personaje está en un momento determinado ausente en un mundo de ensoñaciones privadas, de la tensión entre la tendencia centrífuga y centrípeta de la sociedad del cas

(1) MANLOVE, C.N., op.cit. pág.222

tillo. El ritual, señala Manlove, parece unir a los personajes pero de hecho no es así. Efectivamente, los personajes de Peake viven existencias solitarias y su aislamiento queda incluso reforzado al presentarnos este autor el castillo como un lugar de dimensiones cada vez mayores. Así, si en las líneas iniciales de Titus Groan nos dice que la fortaleza era un macizo conglomerado de piedra, más adelante nos hablará de las "millas de piedra irregular" (T.G.pág.58), de la "gran isla de piedra de los Groan" con "sus abruptos acantilados" (T.G.pág. 414), de una inmensa ciudad con "sus calles y callejuelas, sus avenidas de granito" (G, pág.336), o de un continente con islas y archipiélagos, penínsulas e istmos (G. pág.504).

Al desplegarse en partes muy diferenciadas, el castillo contribuye sin duda a la tendencia centrífuga de sus habitantes, sin embargo, Peake nos ofrece otras imágenes en las que aquel aparece como un núcleo homogéneo y compacto que favorece la tendencia centrípeta. Al analizar el largo pasaje de la escalada de Steerpike, vimos ya como al caer la noche la oscuridad confería uniformidad al castillo. Dentro de sus grandes muros éste es como una isla que alberga a una comunidad. Cada uno de sus moradores se siente parte integrante de ella, a pesar de vivir aislado dentro de su caparazón. Como señalamos ya anteriormente, Lord Sepulchre no podía imaginar un mundo que no fuera Gormenghast, se sentía tan unido a él como a su propia mano. Fuchsia comparte también sentimien-

tos parecidos. El castillo era para ella algo "próximo y real, algo que comprendía... era como su propio ser, su propio cuerpo (T.G. pág.273) Incluso Titus, en sus momentos de rebeldía sentirá que los lazos que le unen a su hogar son inquebrantables:

"His hatred, not for Gormenghast, for its very dust was in his bloodstream, and he knew no other place, but for the ill fate that had chosen him to be the one upon whose restless shoulders there would rest, in the future, the heavy onus of an ancient trust."

Gormenghast, pág.341

A medida que la novela Titus Groan avanza, y cuando la atonía que ha caracterizado desde tiempos inmemoriales la existencia de los habitantes de Gormenghast empieza a resquebrajarse por diferentes frentes -maquinaciones de Steerpike, antagonismo creciente entre Swelter y Flay- la propia fortaleza hace suya esta tensión interna, cada uno de sus rincones sale al unísono de su letargo veraniego:

"Autumn returned to Gormenghast like a dark spirit re-entering its stronghold. Its breath could be felt in forgotten corridors, -Gormenghast had itself become autumn. Even the denizens of this fastness were its shadows.

The crumbling castle, looming among the mists, exhaled the season, and every cold stone breathed it out."

Titus Groan, pág.196

Una y otra vez veremos al castillo actuando como elemento unificador de la comunidad que alberga en su interior; las acciones y el estado de ánimo de los personajes repercuten en la fortaleza, y ésta a su vez contribuye a crear una atmósfera ambiental determinada. Así, cuando todos los habitantes del castillo acuden a orillas del lago

para celebrar la coronación de Titus, Rottcoôd que en su aislada buhardilla ignoraba la existencia de tal acontecimiento, intuirá la verdad a través del cambio que se opera en la atmósfera del castillo:

"Accustomed as he was to silence, there was something unique today about the emptiness. Something both close and insistent (...) As though, somewhere, there was treason.(....) Something had gone wrong. Even if his dinner had been sent up the shaft to him in the normal way he must still have felt that there was something wrong. This silence was of another kind. It was portentous."

Titus Groan, pp.500-501

En Gormenghast, después de habernos presentado en los primeros cincuenta capítulos y en un tono esencialmente humorístico, los acontecimientos que a lo largo de tres años ocurren a diferentes sectores de Gormenghast, Peake se sirve de unas imágenes del castillo para reunir de nuevo a todos los personajes antes de la tragedia final que les afectará a todos. Las estaciones, como "grandes mareas" (G. pág.334) se acercan y se alejan sucesivamente del castillo, llevando a éste "una especie de tregua" (G. pág.338)

"It was as though the castle was recovering from an illness, or was about to have one. It was - either lost in a blur of unconfused memory or in the unreality of a disquietening premonition, The immediacy of the castle's life was missing. There were no sharp edges. No crisp sounds. A veil was over all things, a veil that no-one could tear away."

Gormenghast, p.340

A pesar de que el tiempo transcurre, las acciones parecen estar suspendidas: Titus va madurando su rebeldía - pero sin que ésta aflore abiertamente, Fuchsia vive en un constante trance, preocupándose únicamente del momento presente, Flay acumula datos para derrocar algún día a Steerpike, quién es ahora el nuevo Maestro de Ceremonias, y la condesa sigue imperturbable rodeada de sus animales. Sin embargo, como apunta John Batchelor (1), la imagen del castillo como una isla, sumergida por las mareas, es proléptica en cuanto que preconiza la terrible inundación que sufrirá el castillo, y que la transformará en una isla en el sentido literal. La tragedia se cierne inevitablemente sobre Gormenghast, hecho que parece presagiar también la escena que la Condesa observa desde una ventana:

"The sky has been stabbed and has been left to die above the world, filthy, vast and bloody. And then the great winds come and the sky is blown naked, and a wild bird screams across the glittering land."

Gormenghast, pág. 338

A partir de ahora se sucederán los acontecimientos -- trágicos. El castillo abandonará su estado de postración, dejará de ser un "monstruo inerte y jadeante" (G. pág. 359) y tomará partido en la acción. Sumergido por las aguas, será el mejor aliado con que contará Titus para atrapar a Steerpike. Y si cuando el fin de este diabólico personaje parece aún un tanto remoto, el castillo ofrece una imagen sombría que refleja el constante terror en que viven sus habitantes ante la amenaza de este personaje:

"Archipelagos of towers, gaunt-fisted things,

(1) BA. CHELOR, John, opus cit. pág. 104

with knuckled summits and other towers so -- broken at their heads as to resemble pulpits, high and sinister; black rostrums for the tutelage of evil."

Gormenghast, pág.439

cuando el fin de Steerpike está ya próximo, parece regocijarse por anticipado: a la luz de las antorchas, las caras que se asoman por las innumerables ventanas, tienen la apariencia de burlescas gárgolas (G.pág.477).

El papel que el castillo desempeña en el derrocamiento de Steerpike no es accidental, Paeke nos lo había anticipado ya en aquella escalada que el joven iniciara en el capítulo XVII de Titus Groan. Dicha escalada concluye cuando este personaje logra penetrar en la buhardilla de Fuchsia. Aquella misma noche la situación del joven adquiere un nuevo rumbo ya que de ser un simple pinche de cocina pasará a ser el criado de confianza de los Prunesquallor, y paso a paso su status irá mejorando hasta lograr el codiciado puesto de Maestro de Ceremonias. Sin embargo, el signo adverso que había caracterizado su ascensión por los muros y tejados del castillo persistirá en su ascensión dentro de la comunidad de Gormenghast. En aquella ocasión el castillo se le había revelado como un medio totalmente hostil, "una región tan árida como la luna" (pág.135), con "precipicios de piedra gris" (pág.136), con muros recubiertos de yedra espesa y reseca que le araña hasta hacerle sangrar, y con canalones que ceden bajo su peso. Y así como a lo largo de más de veinticuatro horas el castillo le niega la entrada, una vez lo ha penetrado le negará también un

refugio. A diferencia de los demás personajes, Steerpike no llegará a identificarse con una zona determinada del castillo, sino que cambiará continuamente de aposentos. La inestabilidad de su situación queda reforzada en una imagen en la que Peake nos presenta la sombra que este personaje proyecta al avanzar por un pasillo mal iluminado, sombra que le adelanta o le sigue, que crece fantásticamente pero que acaba por convertirse en una mancha que es pequeña y deforme (G. pág.264). Y cuando Fuchsia, la única persona que aún confiaba en él, le rechaza, -- Steerpike asociará su difícil situación con el castillo, advirtiéndolo de pronto:

"An indescribable sensation that his power was somehow crumbling away; that the earth was slippery beneath his feet; that in spite of his formidable position, there was that in Gormenghast that, with a puff, could blow him into darkness."

Gormenghast, pág.361

Una vez descubiertas sus traiciones, Steerpike sabe que no podrá ya colocarse "la legítima corona de Gormenghast", le queda pues una única salida:

"there was still the dark and terrible domain -the subterranean labyrinth- the lairs and warrens where, monarch of darkness like Satan himself, he could wear undisputed a crown no less imperial."

Gormenghast, pág.386

Steerpike había pretendido salir de las profundidades de la cocina pero ahora, "corriendo a derecha e izquierda como una criatura salvaje" volverá a refugiarse en ese "nether empire" que son los pasillos subterráneos del castillo de Gormenghast.

Los desplazamientos constantes por el castillo son también característicos en Titus. Al iniciarse Gormen--ghast y cuando este personaje cuenta siete años, nos dice Peake:

"He has learned an alphabet of arch and aisle: the language of dim stairs and moth-hung rafters. Great halls are his dim playgrounds: his fields are quadrangles: his trees are pillars."

Gormenghast, pág.7

Poco después lo vemos montado en su pony gris avanzando por "corredores de piedra que jamás había visto" (G, pág. 19). Unas páginas más adelante le seguiremos en una nueva escapada, esta vez por el ala sur: asustado ante el abandono que reina en esta zona desierta y oscura, el pequeño Titus se encuentra de pronto en la atmósfera dorada y amistosa de un relleno pintado de colores y exclama, "Esto es mio; mio; Yo lo encontré" (G, pág.50). Sin embargo, no todas sus incursiones por el castillo --son tan favorables. Perdido en un inmenso laberinto de piedra, donde el silencio es tan absoluto que parece herirle los oídos, donde las losas de piedra del suelo parecen absorberle y donde el eco repite sus angustiosos -sollozos, le vemos presa del terror (G, Cap.26). Y cuando contando diecisiete años avanza con su veloz canoa -por la inundada fortaleza, con el agua límpida pero "fría como la muerte" (G. pág.440) y con los enormes muros "observando cada uno de sus movimientos" (G. pág.441), "el amor, tan profundo como el odio, que sentía, inconscientemente, por la más insignificante de las frías piedras de su hogar falto de amor" (G. pág.438), hará que las lágrimas acudan a sus ojos y que se apodere de él un pro--

fundo sentimiento de soledad.

Así como el fatal destino de Steerpike estaba ya es crito en aquella primera escalada por los muros y teja-- dos del castillo, durante la cual cada uno de los rinco-- nes de este inmenso edificio parecía haberse aliado para evitar la penetración del joven, la creciente rebeldía de Titus y la deserción final de Gormenghast se realiza también en términos de su relación con el castillo. Como veremos más adelante, la dialéctica que se establece en el corazón del joven Titus entre el amor y la aversión - que siente por su ancestral casa, resulta en general poco convincente debido a que Peake la transmite casi siempre por medio de comentarios directos en lugar de dejar que el lector la intuya a través de la acción. Sin embargo, esta deficiencia queda contrastada en parte por la fun-- ción que desempeña el escenario. Los momentos de desape-- go y compenetración de Titus con las diferentes zonas - del castillo nos ayudan a comprender sus ansias de esca-- par de Gormengast así como el orgullo que siente por su casa y su linaje. En el momento en que Titus decide aban-- donar definitivamente su hogar, el castillo está envuelto en una atmósfera suave y acogedora, pero los momentos de compenetración son ya imposibles, los lazos que le unen a él son ya demasiado débiles:

"'Now is the Time to go'. Not a stone of the castle would own him from the moment he turned his back."

Gormenghast, p.508

#### 4.1.3.- Paisajes y figuras

En los manuscritos de Gormenghast pueden leerse varias listas de palabras que constituyen los diversos títulos que Peake pensaba atribuir a la segunda novela de la serie de Titus, y una de las alternativas es "Landscape with Figures" Aunque el título definitivo es a nuestro entender más acertado puesto que engloba el espíritu total de la obra, es decir, la presentación de ese particularísimo mundo imaginado que es Gormenghast, creemos que esta alternativa hubiera sido también apropiada ya que las descripciones de paisajes son abundantísimas tanto en ésta como en las otras obras de la serie.

Al tratar de la utilización de símiles por parte de Peake indicamos ya que algunas de las descripciones de escenarios que este autor incluye en sus obras son gratuitas en cuanto que no aportan datos relevantes acerca de los personajes o del desarrollo de la acción, respondiendo su presencia a fines básicamente estéticos. La presencia de estos detalles que Stendhal califica de innecesarios, hasta el extremo de afirmar que el aburrimiento que le producen las descripciones materiales frena sus deseos de escribir no-

velas (1), es en Peake una característica fundamental, pues to que este autor se entretiene tejiendo el entramado de sus novelas con la paciencia de una araña, o utilizando las palabras con las que Ortega y Gasset define al verdadero novelista, "se encierra en la oquedad de su mundo imaginado, gusano del capullo mágico, y goza en pulir el interior de la bóveda para no dejar ningún poro franco al aire" (2). Puesto que la personalidad artística de Peake es esencialmente plástica, el material que maneja con mayor seguridad para pulir la bóveda de sus novelas es naturalmente el de carácter visual. A menudo, un pequeño detalle, una imagen fugaz, adquiere al ser transcrita por este autor tal intensidad y belleza que absorbe nuestra atención como si se tratara de la más exótica escena. Si a partir de las figuras que el tiempo ha dibujado en una vieja pared o de una mancha de humedad en un techo Peake nos invita a descubrir el mapa de un nuevo mundo (cfr. p.115), en sus novelas vemos también cómo un vaso que se cae accidentalmente se convierte en una resplandeciente joya al ser iluminado por los rayos del sol (T.G. p.303) y cómo las ráfagas caprichosas del viento cubren momentáneamente la superficie de un lago de piel de gallina (T.G. p.455). De igual modo, a partir de un hecho tan nimio como es el vuelo a ras de agua de un pájaro, Peake nos presenta esa fantástica imagen que a pesar de su extensión no queremos dejar de copiar:

---

(1) Souvenirs d'egotisme. Cit. por O'CONNOR, Frank The Mirror in the Roadway, Hamish Hamilton, London, 1957 p.62

(2) "La deshumanización del arte e ideas sobre la novela", Revista de Occidente, 1955, Vol III, p.413

"A bird swept down across the water, brushing it with her breast-feathers and leaving a trail as of glow-worms across the still lake. A spilth of water fell from the bird as it climbed through the hot air to clear the lakeside trees, and a drop of lake water clung for a moment to the leaf of an ilex. And as it clung its body was titanic. It burgeoned the vast summer. Leaves, lake and sky reflected. The hangar was stretched across it and the heat swayed in the pendant. Each bough, each leaf -and as the blue quills ran, the motion of minutiae shivered, the distorted reflection of high crumbling acres of masonry beyond them, pocked with nameless windows, and of the ivy that lay across the face of that southern wing like a black hand, trembled in the long pearl as it began to lose its grip on the edge of the ilex leaf.

Yet even as it fell the leaves of the far ivy lay fluttering in the belly of the tear."

Titus Groan, pp.455-6

Otras veces los escenarios naturales que Peake nos describe poseen al igual que los arquitectónicos características realmente espectaculares. Efectivamente, Peake nos presenta no sólo un castillo de proporciones descomunales o unas laberínticas y aterradoras minas abandonadas, sino también una ecología fantástica en la que coexisten zonas desérticas y pantanosas con frondosos bosques, nieve espesísima con veranos terriblemente calurosos, y en la que el musgo puede ser tan exuberante y mullido que actúa casi como un trampolín, y los pinos tan espesos que no dejan penetrar la lluvia hasta transcurridas varias horas de fuerte tormenta. Ahora bien, así como al leer por ejemplo acerca de la buhardilla de Fuchsia no nos preocupaba como a George Eliot averiguar si en realidad la joven hablaba únicamente con las paredes y el suelo o con los personajes de su imaginación que se materializaban ante ella, al leer

acerca de estas hipertrofias no es la posible incoherencia desde el punto de vista científico lo que reclama nuestra atención. El texto no apela a la parte lógico-discursiva de nuestra mente sino a las emociones, y éstas si que son reales. Cuando, por ejemplo, Titus salta sobre el espeso musgo, es su exultación lo que nos importa y compartimos casi:

"It was resilient and springy, its golden surface exquisitely compact. He moved again with a higher tread and found that on landing it was the easiest thing in the world to float off into the next movement. The ground was made for running on, for every step lifted the body into the next... he continued in his loping, effortless, soundless, dream-like bounds, deeper and deeper into the forest and over the elastic velvet of the moss."

Gormenghast, pp.131-2

Este párrafo corresponde a una escena que aunque aparentemente trivial, juega un papel fundamental en la caracterización de Titus, al igual que lo hicieron sus repetidas incursiones por el castillo. Como ya indicamos anteriormente, los comentarios directos con los que Peake nos presenta la creciente rebelión de Titus son en general poco convincentes, como sucede por ejemplo cuando éste le dice explícitamente a su madre: "I want to live! Can't you see? Oh, can't you see? I want to be myself, and become what I make myself, a person, a real live person and not a symbol any more" (G. p.459), sin embargo su relación con la naturaleza refleja esta actitud de forma mucho más dramática y efectiva. Siendo un niño todavía y movido principalmente por la curiosidad, Titus cabalga hacia el bosque un amanecer. El escenario grandioso y misterioso ante el cual él y su caballo son tan insignificantes como una mosca (G. p.96) le atemori

za pero le atrae a un tiempo puesto que presente que está lleno de vida, es como un mar en calma que esconde la promesa de las más fantásticas aventuras. Por el contrario, el castillo que divisa a lo lejos es como una isla desierta alejada de todas las rutas comerciales. Esa insatisfacción que se apodera de él a menudo, esa sensación de estar enjaulado que siente en el castillo desaparece aquí, dejando paso a una gran excitación, mezcla de temor ante lo desconocido y de emoción ante las insospechadas posibilidades de libertad que empieza a intuir cuando descabalga y salta sobre el musgo elástico, y que culminan cuando descubre a una criatura exquisitamente grácil que pasa fugazmente ante su vista. El hambre y el cansancio harán que Titus desee finalmente volver a la seguridad del castillo, sin embargo esta sensación física de libertad que ha experimentado y que él identifica inconscientemente con la grácil criatura, no la olvidará jamás y deseará volver una y otra vez al bosque en busca de este ser que le ha descubierto nuevos horizontes, al igual que Aissa lo hiciera con Willems (1) y Rima con Abel (2). El encuentro con ella años después será sin embargo amargo: vista de cerca nada queda en esa joven de su gracilidad puesto que su aspecto es desmañado y sucio. Después de haber dejado volar su imaginación y haberla idealizado desproporcionadamente, la experiencia es decepcionante para Titus. A pesar de ello, cuando ésta muere repentinamente fulminada por un rayo, se lleva consigo los sueños del joven: "he had em-

---

(1) CONRAD, Joseph, An Outcast of the Islands (1896)

(2) HUDSON, W.H., Green Mansions (1904)

tied the bright goblet of romance; at a single gulp he had emptied it. The Glass of it lay scattered on the floor." (G. p.424). Titus vuelve entonces al castillo y ante la amenaza de Steerpike se hace cargo de sus responsabilidades hereditarias. Mas una vez restaurada la calma decide abandonar definitivamente Gormenghast. Algunos de los motivos que Peake aduce para justificar esta decisión de Titus son una vez más poco convincentes:

"he would be free. Free of his loyalties. Free of his home. Free of the maddening forms and ceremonies. Free to become something more than the last of the great Line."

Gormenghast. p.506

Puesto que la paz se ha restaurado en Gormenghast y Titus sustenta ahora la máxima autoridad, no hay ninguna razón por la que no pueda disponer de su existencia como le plazca, cambiando si es preciso esas ceremonias que tanto le agobian. Esos motivos de rebelión que Peake apunta nos parecen pues infundados. En cambio cuando al final ya de la novela nos dice que Titus recuerda de pronto un día a esa criatura salvaje y presa de una creciente excitación echa a correr y abandona su hogar, comprendemos su reacción a igual que comprendimos su primera experiencia de libertad cuando saltaba sobre el musgo. Su actitud no es tanto lógica como instintiva:

"He ran as though to obey an order... The law of flesh and blood. The law of longing. The law of change. The law of youth. The law that separates the generations, that draws the child from his mother, the boy from his father, the youth from both."

Gormenghast, p.508

Las descripciones de espacios naturales que Peake realiza contribuyen pues al igual que sucedía en el caso del espacio arquitectónico tanto a la caracterización de los personajes como a la creación de la atmósfera emocional. La presentación de los momentos de alegría, de meditación o de angustia que los personajes experimentan cuenta siempre con el telón de fondo de su escenario apropiado. Paisaje y figuras forman en la obra de Peake un todo inseparable.

## CAPITULO V

### 5.- El lenguaje de las novelas de Titus

¿Cómo es posible, nos preguntábamos después de haber destacado el carácter esencialmente descriptivo y estático de la narrativa de Peake, que las novelas de Titus puedan interesar a un número importante de lectores?. El extraordinario poder de evocación de las imágenes plásticas nos ha proporcionado una respuesta parcial. El resto hay que buscarlo en las particulares características del lenguaje de Peake.

En la introducción a nuestro trabajo señalábamos ya la notable escasez de crítica sobre la obra literaria de Peake. Cabe ahora añadir que ésta adolece además de una gran parcialidad puesto que ignora casi por completo un aspecto que si bien es siempre importante, en el caso de Peake es fundamental. Nos referimos al aspecto lingüístico.

En el libro de John Batchelor, Mervyn Peake. A Biographical and Critical Exploration, que como indicamos anteriormente es el único ensayo crítico extenso dedicado exclusivamente a Peake, todas las alusiones al tema lingüístico no llegan a sumar más de veinte líneas y se ca--

racterizan además por su falta de precisión. Así, de Titus Groan, Batchelor señala en un principio su "assured writing" (pág. 65) y unas páginas más adelante añade paradójicamente: "Peake's use of language becomes steadily more important and controlled as the work progresses" (pág.78), y de Gormenghast nos dice que al igual que en la primera novela la narrativa es "slow, densely packed with language, its surface detailed and thoroughly decorated with intrinsically interesting words, its general shape relatively straightforward" (pág.93). Tanto Titus Alone como Boy in Darkness no le merecen a este autor ningún comentario, por lo que una breve mención a la "tentación" que Peake siente por adornar su prosa con "nugatory decoration" (pág.79), - una alusión al lenguaje "unfocused and emotive" (pág.80) - utilizado por Peake al hablar de los Mud Dwellers y la calificación de las escenas violentas como "virtuoso pieces" (pág.74) completan las opiniones, por otra parte ambiguas e imprecisas, que Batchelor nos ofrece respecto al tema del lenguaje.

Tampoco C.N.Manlove, en las cincuenta páginas que en su obra Modern Fantasy dedica a las novelas de Titus y que erróneamente denomina trilogía, ofrece una visión global sobre las peculiares características del lenguaje de Peake limitándose únicamente a señalar que las descripciones son precisas rozando la pedantería (pág.213) y añadiendo escuetamente más adelante que durante la lucha entre Swelter y Flay en T.G., la sintaxis refleja maravillosamente la aparatosidad de la acción (pág.228), mientras que los pasajes

de G. en los que Peake describe los motivos de rebelión de Titus están escritos en una "baldly explicit, over--written manner" (pág.240).

En cuanto al resto de la bibliografía crítica sobre Peake, es decir, artículos de revistas y reseñas en periódicos u obras de crítica literaria, tan sólo en tres ocasiones y de forma muy sucinta se menciona la relevancia del lenguaje en la narrativa de Peake. Así, P. B., con motivo de la reedición de T.G. por Penguin Books en 1968, escribe elogiosamente que la prosa de éste autor es "una obra maestra de individualismo literario"(1). Mike Ashley, en su vademécum Who's Who in Horror and Fantasy Fiction (2), tras resumir el tema de las novelas de Titus añade que la principal virtud de estos libros es el dominio que Peake posee del lenguaje, cualidad en la que se asemeja a Dickens. Ambos autores, sigue diciendo, pueden pasar sin esfuerzo de las alturas de lo absurdo a las profundidades de la tragedia con lo que el lector encuéntrase emocionalmente dividido por la risa que un episodio determinado le produce y el estremecimiento con el que anticipa ya el próximo. El tercer comentario se halla en un reciente artículo aparecido en el "Critical Quarterly" en el que Ronald Binns señala que en la novela corta Boy in Darkness el lenguaje es compacto y conciso, observándose oraciones muy breves y electrizantes que -- crean de forma muy convincente una escalofriante atmósfera de suspense, mientras que en el resto de las novelas de Titus:

---

(1) "Gormenghast Castle", Oxford Times, 1 March 1968

(2) Elm Tree Books, London 1977, pp. 144-5

"Peake's language is narcotically rich, spilling over with adjectives, sometimes to the point of self-indulgence (...) his language is characterized by excess, lushness, a sensual delight in playing with language. Peake's vocabulary is of ten exclusive." (1)

El resto de las alusiones al lenguaje de Peake adolece de una generalización, o por el contrario de una particularización excesivas. Así, mientras Marjorie Boulton incluye a Peake entre los escritores de "estilo florido" (2) junto a un extenso grupo que abarca a Dylan Thomas, Joseph Conrad, D.H.Lawrence y Virginia Woolf entre otros, Henry Tube se centra exclusivamente en su deficiente creación de diálogos en los que se encuentra "incómodas reminiscencias de Lewis Carroll" (3), y Edmund Little subraya tan sólo la presencia de cadencias rítmicas, aliteración, asonancia y el uso de imágenes sorprendentes en la creación de efectos visuales (4).

Como mencionábamos al iniciar nuestro trabajo, en su intento por tratar de rastrear influencias y por situar la obra de Peake dentro de un estilo o tendencia determinada, los diferentes críticos han dirigido, a nuestro entender desperdiciado, sus esfuerzos dando vueltas alrededor de las novelas de Peake, en lugar de penetrar en ellas y entregarse al poder de las palabras y de las imágenes que éstas van desplegando ante aquellos que como el invitado a la boda de Coleridge se sientan sobre una piedra y simplemente escuchan. Esta disposición de entrega total al texto hará también del lector de Peake "a wiser man", le recom--

---

(1) "Situating Gormenghast", Critical Quarterly, Vol.21, nº1 19'

(2) The Anatomy of Prose, Routledge & Kegan Paul 1978, p.4

(3) "His Nibs", Spectator 24 January 1968

(4) "Gogol's Town of NN. and Peake's Gormenghast: the Realism of Fantasy", Journal of Russian Studies, Vol.34, 1977

pensará con creces, puesto que además de descubrirle la gran riqueza de esas imágenes que hemos analizado en los capítulos precedentes, le asombrará con la extraordinaria flexibilidad que el lenguaje adquiere en manos de Peake.

Dicha flexibilidad se manifiesta ante todo en el estrecho vínculo que existe entre forma y contenido, entre palabras e imágenes, por lo que es difícil resumir sus aspectos más característicos, a no ser con ejemplos que ilustren cada caso concreto. En líneas generales sin embargo, puede decirse que los rasgos más sobresalientes del lenguaje de Peake en las novelas de Titus son la riqueza del léxico y la variedad de funciones que una estructura sintáctica determinada puede cumplir. Por otra parte hay que indicar que es un lenguaje esencialmente descriptivo y que presenta una marcada tendencia a la prolijidad, a extenderse en una gran profusión de detalles. En consecuencia, el ritmo de la narración es lento aunque no monótono puesto que el texto posee no sólo un gran poder de evocación sino que además el tono fluctúa constantemente entre la seriedad -la tragedia incluso- y el humor.

Tras este breve repaso con el que hemos intentado subrayar el papel fundamental que el lenguaje juega en la narrativa de Peake vamos a iniciar, guiados por el estímulo que supone adentrarse en un terreno fértil y totalmente inexplorado, un análisis detallado de los aspectos más sobresalientes del lenguaje de las novelas de Titus. Nuestro punto de partida será la destacadísima fun-

ción que éste cumple en la creación de humor.

### 5.1.- Lenguaje humorístico

"Elements of humour are present (in Titus Groan) though not at first apparent" (1)

"The humour in the book (Gormenghast) is confined to Irma and the masters... the comic side being too simply side-splitting, and the serious frequently over-shrill and portentous." (2)

Es posible que en este momento el lector de estas páginas se pregunte extrañado por qué no hemos mencionado - hasta ahora la presencia del humor en las novelas de Titus. La respuesta está en las particulares características del tipo de humor que Peake practica, que no consiste ni mucho menos en la visión simplista que los autores de los comentarios arriba citados nos ofrecen. Aunque efectivamente la presentación de los estrafalarios profesores favorece la presencia de pasajes cómicos en Gormenghast, del mismo modo que la existencia de un mundo hostil para Titus en Titus Alone la reduce, no por ello se pueden hacer afirmaciones tan categóricas respecto al carácter humorístico de las novelas. El error de los autores de estas dos citas se debe, a nuestro entender a que ambos miden el grado de humor a juzgar por la proporción de escenas y situaciones cómicas en una y otra novela. Este punto de vista no es a nuestro juicio aplicable en el caso de Peake puesto que el tipo de humor que este autor practica no depende tanto de la creación de situaciones cómicas como de juegos verbales

---

(1) Artículo sin firma en Tatler, March 1968

(2) C.N.MANLOVE, Opus Cit., pp. 247-8

y rápidas imágenes visuales que irrumpen con frecuencia en los momentos más inesperados. En este sentido, Peake se asemeja a aquel "amable pero impertinente diablillo" que aparece medio escondido entre las figuras angélicas de las columnas de la catedral de Lincoln y que según -- Stephen Potter (1) es como un símbolo de la intrusión - del humor incluso en los momentos más serios de la vida inglesa. Ante la frecuencia y variedad de esas "intrusiones" en las novelas de Peake, el lector que, como el crítico italiano Enrico Nencioni, ha nacido bajo el cielo - azul mediterráneo llega también a pensar con éste que "el cielo crepuscular y el húmedo suelo del norte parecen más aptos para nutrir la delicada y extraña planta del humo-- rismo" (2), humorismo cuya esencia, en el caso concreto - inglés, fué acertadamente captada por un contemporáneo de Nencioni, el filósofo francés H.A.Taine, al definirla como "la burla del que, bromeando, mantiene un aire serio". Más discutibles son sus palabras cuando al comparar el --- "esprit" francés con el humor inglés dice que éste último es "en verdad poco agradable, pero muy original, de sabor fuerte y agudo e incluso un poco amargo, como sus bebidas nacionales... y deja siempre, al fin, un sabor a vinagre" (3). Este tipo de generalizaciones sobre las características de una nación determinada nos parecen demasiado atrevidas, sin embargo creemos que hay en las palabras de Taine un fondo de verdad, puesto que pensamos que es cierto que un buen número de veces, las muestras de humorismo de

---

(1) POTTER, Stephen, Sense of Humour, Max Reinhardt 1954

(2) "L'Umorismo e gli Umori" 1884, citado por L.Pirandello en su ensayo "El Humorismo", Guadarrama, 1968, pág.33

(3) TAINÉ, H.A., Notes sur L'Angleterre, Cap.VIII, Pirandello, opus cit.

sello inglés están aliñadas con una cierta dosis de sordidez. Este rasgo se da tanto en creaciones individuales como en aquellas de carácter colectivo como son las "nursery rhymes" o cancioncillas infantiles que tan arraigadas están en la vida cotidiana del pueblo inglés. Recordamos por ejemplo la inquietud que nos produjo de pequeños oír a la Duquesa de Alicia en el país de las maravillas cantando:

"Speak roughly to your little boy,  
And beat him when he sneezes:  
He only does it to annoy,  
Because he knows it teases."

Esa misma sensación de inquietud nos producen aún muchos de los "limericks" de Edward Lear, como por ejemplo - aquel sobre una persona de Buda:

"Whose conduct grew ruder and ruder;  
Till at last, with a hammer,  
They silenced his clamour,  
By smashing that person of Buda." (1)

Por otra parte, preferimos oír la canción sobre la aparatosa pero inocua caída de Jack y Jill, o las travesuras de Little Jack Horner, antes que aquella otra sobre una anciana que tenía tantos hijos que no sabía qué hacer con ellos por lo que les daba una paliza y los mandaba a la cama, y especialmente antes que aquella otra sobre un violento ganso:

"Goosey, goosey gander,  
Where shall I wander?  
Upstairs and downstairs  
And in my lady's chamber.  
There I met an old man  
Who would not say his prayers,  
I took him by the left leg  
And threw him down the stairs." (2)

---

(1) Nursery Rhymes, Ladybird Books Ltd 1966, pág.44  
(2) Opus cit. pág. 89

Se podría argüir que éste último es un ejemplo aislado y que de cualquier forma no pertenece al género humorístico propiamente dicho. Sin embargo existe una circunstancia que evidencia lo contrario. Según señalábamos anteriormente, el tipo de humor que Peake practica no se basa en la creación de situaciones cómicas, no obstante existe en Gormenghast una notable excepción. Se trata de la muerte de Deadyawn, el deán del castillo, quién al igual que el anciano de la canción estrella su cabeza contra el suelo. Copiamos a continuación el final de esta larga y macabra escena:

"Fate had it that the Headmaster, in descending absolutely vertically, struck the floor with the top of his cranium, and remained upside down, in a horrible state of balance, having stiffened with a form of premature rigor mortis.

The soft, imponderable, flaccid Deadyawn, that arch-symbol of delegated duties, of negation and apathy, appeared now that he was upside down to have more life in him than he had ever had before. His limbs, stiffened in the death-spasm, were positively muscular."

Gormenghast, PAG. 113

Pues bien, este pasaje es precisamente el único que el autor inglés John Batchelor menciona al hablar de la presencia del humor en las novelas de Titus, utilizando para ello términos tan elogiosos como "outrageously comical death... excellent comic scene" (1), lo cual parece confirmar una tendencia hacia lo grotesco-macabro en el humor que florece en Inglaterra.

---

(1) Opus cit. pág. 89

En el caso concreto de Peake, esta característica es como una corriente subterránea que aflora periódicamente a la superficie formando unas veces ruidosas cataratas, - profundos y siniestros lagos otras, o bién impetuosos ríachuelos que se desbordan de su cauce.

#### 5.1.1.- El sabor fuerte de lo grotesco

Al tratar de la descripción física de personajes - por parte de Peake veíamos como este autor presenta numerosas exageraciones caricaturescas pero sin llegar nunca a perder el contacto con la realidad o por lo menos sin sobrepasar el límite de lo posible. Existen momentos en cambio, en los que Peake abandona ese equilibrio entre excentricidad y normalidad y se entrega a un tipo de fantasía verbal en la que el horror sobrepasa a la risa, en la que lo grotesco se convierte en sórdido. Así por ejemplo, tras referirse al movimiento casi imperceptible que el viento - produce en las banderas y en la yedra que cubre los muros del silencioso castillo, Peake añade:

"there was no vitality in these movements, no purpose, any more than the long hair of some corpse, tossing this way and that in the wind, can deny the death of the body it flatters."

Gormenghast, pág. 101

Y cuando más adelante relata el descubrimiento de los esqueletos de las gemelas Groan por parte de Steerpike, el causante directo de la muerte de éstas, el elemento sórdido aparece también en el último instante, dando con ello - la impresión de que Peake ha intentado evitar su aparición hasta que por fin ha cedido a la tentación. En principio,

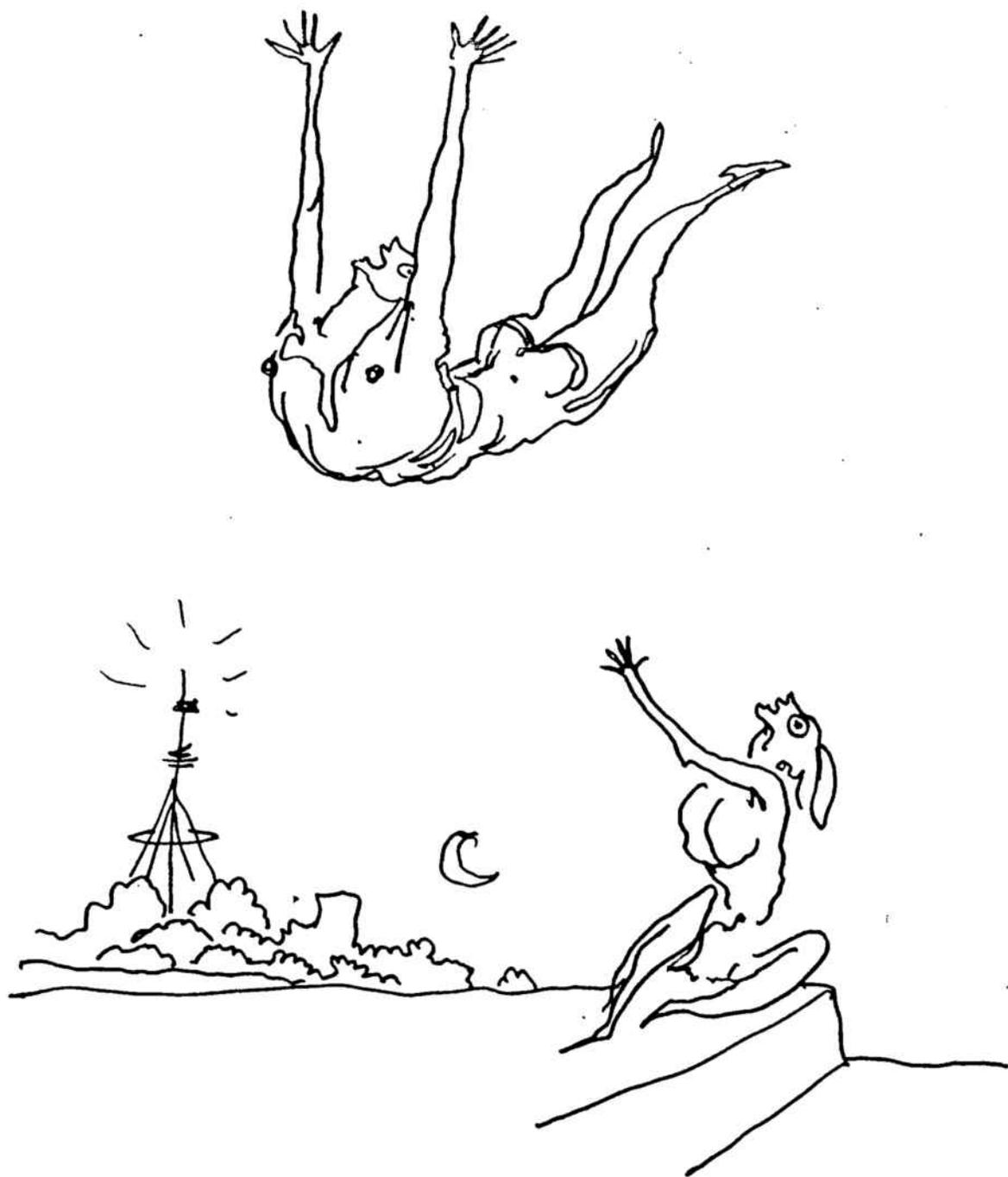
la inclusión de la escena es relevante desde el punto de vista argumental ya que al ser presenciada por tres testigos constituye una prueba irrefutable de la culpabilidad de Steerpike al haber encarcelado a las dos hermanas en un cuarto del que sólo él guarda la llave. Y desde el punto de vista de caracterización es también importante, pues to que nos demuestra la doble reacción de Steerpike al encontrarse ante los cadáveres de sus víctimas: su momentánea pérdida de control que le lleva a realizar una especie de danza primitiva alrededor de éstas, y la posterior recuperación de su habitual compostura y frialdad que se hace patente al deslizar éste suavemente sus manos por una viga de madera, arrancando con determinación una astilla que sobresale de su superficie lisa.

Sin embargo, Peake no se resiste a incluir a continuación un comentario ingenioso, pero gratuito y desconcertante:

"he was about to throw (the splinter) away, for the tearing of it from the pole had been his only interest, when his gaze having returned to the skeletons, he wandered towards them, and running the long resilient splinter along their ribs, as a child might run a stick along a railing, he heard the bone-notes of an instrument."

Gormenghast, pág. 384

Indudablemente esos son casos extremos, son las cataratas ruidosas a las que hacíamos mención anteriormente. - Mucho más frecuentes, y fructíferos a nuestro modo de ver, son aquellos casos en que existe una acusada disparidad entre el espíritu de un tema y la forma o tono que se adopta al expresarlo. Al igual que en esos dibujos en que por me-



XXVII.- DIBUJO A LAPIZ. MERVYN PEAKE. 1956

A pesar de la sencillez e ingenuidad del trazo, la imagen es desconcertante, siniestra incluso. Esta disparidad entre forma y contenido es típica de Peake, tanto en su obra gráfica como literaria.

dio de trazos muy simples, ingenuos incluso, Peake crea imágenes siniestras, llenas de evocaciones desconcertantes, por medio de un lenguaje sencillo y directo, inviste a veces a una idea esencialmente trágica con los ropajes de lo trivial, produciendo al lector un desconcierto que se traduce en una risa amarga. Y si en un caso Peake cuenta con antecedentes tan dispares como Blake y Goya, en el otro - sus antecedentes son esencialmente ingleses, hallándose - por ejemplo en aquellos versos tradicionales:

"Three wise men of Gotham  
Went to sea in a bowl.  
If the bowl had been stronger,  
My song would be longer'"

o en las irónicas palabras de Dickens acerca del pequeño barrendero Jo en Bleak House:

"Jo lives -that is to say, Jo has not yet died- in a ruinous place... Jo and the other lower animals"  
(1)

En las novelas de Peake hallamos muestras de este tipo de humor siniestro cuando al hablar del anciano profesor que no creía en la existencia del dolor físico y al que sus discípulos le queman la barba para demostrarle - cuán equivocado está, causándole con ello la muerte, se refiere a él llamándole "the old fire-blackened pedagogue" (G.pág.77), o cuando tras describir el peligroso juego - que unos niños practican, disparando canicas con tiradores, añade: "after the third death and a deal of confusion in the hiding of the bodies, it was decided to be content

---

(1) DICKENS, Charles, Bleak House, Penguin Books 1977, pp. 272/275

with paper bullets" (G.pág.107) o también cuando después de que el chef Swelter fracase en su intento de asesinar con su afilado cuchillo de carnicero a Flay, Peake comenta la desilusión del chef por haber conseguido tan sólo mellar "the exquisite edge of his cleaver upon Flay-less boards" (T.G.pág. 425).

Aún tratando de temas eminentemente sórdidos Peake da a veces rienda suelta a esa propensión, que comparte con su personaje el doctor Prunesquallor, hacia la exageración y la grandilocuencia, con lo cual el tono humorístico es el que realmente prevalece. Esto sucede por ejemplo cuando después de que Flay arranque de cuajo la oreja de Swelter, y éste caiga sobre una "hamaca" de telarañas, leemos: "And what voluntary ever lolled with half the langour of that boneless thing;" (T.G.pág.434). Y cuando unos capítulos atrás los dos contrincantes se habían encontrado cara a cara ante la puerta del conde, Peake nos había resumido así el odio que se concentraba en sus respectivos ojos:

"Had the flesh, the fibres, and the bones of the chef and those of Mr Flay been conjured away and away down that dark corridor leaving only their four eyes suspended in mid-air outside the Earl's door, then, surely, they must have reddened to the hue of Mars, reddened and smouldered, and at last broken into flame, so intense was their hatred -broken into flame and circled about one another in ever-narrowing gyres and in swifter and yet - swifter flight until, merged into one sizzling globe of ire they must surely have fled, the four in one... until they found their eyeless bodies once again, and re-entrenched themselves in star<sup>u</sup>tled sockets."

A pesar de su extensión, hemos copiado esta cita porque concurren en ella dos aspectos característicos del lenguaje humorístico de Peake. Encontramos por una parte esa grandilocuencia que como un río desbordado se sale de su cauce para volver a él en última instancia: si el enfrentamiento ocular es imaginario, la patada que Flay propina a Swelter a continuación, es dolorosamente real. Por la riqueza de sus evocaciones visuales esta escena imaginaria posee además todas las características de una película de dibujos animados en la que se goza del privilegio de no tener que atenerse a las leyes naturales y en la que por tanto los ojos pueden emprender un vuelo en solitario si se les provoca. Con la referencia a la incorporación por parte de Peake de esta técnica afín a la de los "cartoons" ó dibujos animados dejamos la vena de humor con sabor amargo que Taine distinguía como típica del humorismo inglés y nos adentramos en un terreno de tono jocoso y sabor mucho más ligero, que es también muy fértil en Peake. La natural propensión de este autor a la exageración a la que aludíamos antes, está en la base de una parte de este humor de tipo jocoso, al tiempo que los juegos verbales constituyen también otra importante cantera.

5.1.2.- Hipérboles

Como ya señalábamos anteriormente, el humor de Peake no se basa tanto en la elaboración de situaciones cómicas como en el punto de vista humorístico que adopta en sus -- descripciones. Cualquier hecho trivial puede convertirse en fuente de humor al ser transcrito por Peake a través de las más inesperadas hipérboles. Estas poseen a veces un ca- rácter marcadamente visual con lo cual consiguen ese efec- to de película de dibujos animados antes reseñado. Así, - cuando con su poderosa voz la condesa llama al doctor, sus palabras, dice Peake, corren por los pasillos, bajan esca- leras, se deslizan por debajo de la puerta, escalan el --- cuerpo del doctor y acaban penetrando, un poco debilitadas ya, en sus dos oídos (T.G.pág. 59) y cuando Opus Fluke gol- pea con su puño la mesa, cuchillos, tenedores y cucharas, saltan rítmicamente formando un "corps de ballet" (G.pág. 28). En un momento de turbación el doctor siente que su -- cuerpo se cubre de sonrojos, que aparecen "in little - rushes like red Indians leaping from ambush, to ambush, now here, now there" (G.pág.206) y cuando Titus tropieza ante Juno y reacciona riendo"

"A spasm caught hold of him. It sidled across his diaphragm and skidded through his entrails. It shot up like a rocket to the back of his throat; it radiated into separate turnings. It converged again, and capsized through him, cart-wheeled into a land of near-lunacy, where Juno joined him".

En otros casos las exageraciones aparecen en una serie de comentarios, gratuitos pero llenos casi siempre de una gracia chispeante. Estos constituyen un divertimento, un tipo de "verbal self-amusement" (G, pág.30) ante cuya práctica tanto el doctor Prunesquallor como el propio Peake parecen no poder substraerse de vez en cuando. Estas son por ejemplo las primeras palabras que el doctor dirige al joven Steerpike"

"Ask me to name the third lateral bloodvessel from the extremity of my index finger that runs east to west when I lie on my face and sundown, or the percentage of chalk to be found in the knuckles of an average spinster in her fifty-seventh year ... these things are no tax upon my memory, ha, ha, ha; but ask me to remember exactly what you said your problems were, a minute ago, and you will find that my memory has forsaken me utterly."

Titus Groan, pág.175

Cuando el profesor Throd se desmaya a los pies de Irma, Peake se entrega a una divagación no menos hiperbólica:

"The temperature of the room dropped to zero, and then, as suddenly it rose to an equatorial and burning heat. Five long seconds went by. It would not have been strange in that intense temperature to have found a python hanging from the ceiling -nor, when the icy spell returned again, at the lapse of the third second, to find the carpet white with arctic foxes."

Gormenghast, pp.230-1

En casos como éstos Peake peca quizá de una verbosidad excesiva, como le sucede también a menudo a Kingsley -Amis. Recordamos por ejemplo el comentario sobre la sonrisa de la "amante del dentista" en su segunda novela:

"Though her smile recalled nothing more literary than lipstick advertisements, the girl's demeanour on being pulled half on to his knee suggested

that of some "farouche", almost dementedly sensitive novelist about to be seduced by the president of a book society." (1)

Pero así como Amis practica generalmente o bien este tipo de humor basado en la exageración o el que produce la presencia de situaciones ridículas, como sucede por ejemplo en esa misma novela cuando John Lewis se esconde en la mansión de los Gruffydd-Williams o cuando anda por la calle con atuendo femenino, el humor de Peake, que como indicábamos es esencialmente verbal, alterna el lenguaje ampuloso con otro mucho más escueto en el que el humor depende de la presencia de una determinada palabra o expresión, o incluso con un lenguaje que bajo su aparente sobriedad resulta altamente irónico.

### 5.1.3.- Juegos verbales

Ante la consternación causada por la desaparición -- del cráneo del anciano Sourdust, muerto en el incendio de la biblioteca, todas las fuerzas del castillo se dedican durante dos días a la búsqueda del "missing ornament" (T.G. pág.337) y ante el resultado infructuoso, se decide finalmente substituirlo por el cráneo de un ternero para que -- así el venerable anciano puede ser enterrado completo, "if not homogenous" (T.G.pág.338). Con la inclusión de esas palabras inesperadas, Peake consigue a menudo revestir de un tono irónico a un pasaje que de otra forma sería serio o -- incluso melodramático, como sucede al describir el abrumador trabajo que los Fregones Grises deben realizar en la --

---

(1) That Uncertain Feeling, Victor Gollancz Ltd 1973,p.192

Gran Cocina del castillo: Peake nos dice que al alcanzar la adolescencia éstos tienen el "privilegio" (T.G.pág.27) de descubrir que no tienen elección puesto que su trabajo es hereditario. Igualmente después de indicar que tan sólo las tres tallas más perfectas entre las esculpidas por los Mud Dwellers se salvan anualmente de ser quemadas, - Peake añade que estas obras de arte son a continuación "relegadas" (T.G.pág.16) a la Sala de las Tallas Brillantes, que como bien sabemos nadie visita jamás.

En 1954 Peake publicó un librito titulado Figures of Speech, compuesto de una serie de divertidos dibujos - que interpretaban literalmente otros tantos refranes. Pues bien, en sus novelas Peake utiliza una técnica parecida, mediante la cual concretiza el significado metafórico de una frase hecha. Esta práctica guarda cierta relación con los famosos "wellerisms" popularizados por Dickens en -- Pickwick Papers en los que se particularizaba el sentido general de un dicho popular, como sucede por ejemplo en el siguiente comentario de Sam Weller:

"'Business first, pleasure afterwards', as King Richard said when he stabbed the other king in the Tower before he smothered the babies."

pág. 340

Peake particulariza también frases hechas, al tiempo que las interpreta en un sentido literal. Así por ejemplo, nos dice que la vanidosa Irma intenta subir la escala social meneando en todo momento su pronunciada pelvis (G. pág.13), que después de un reconfortante descanso el doctor "appeared as fresh as a daisy, if less pastoral"



*To cut a long story short*

XXV.- TO CUT A LONG STORY SHORT. MERVYN PEAKE. 1952

Peake realiza a menudo interpretaciones literales de un refrán o expresión metafórica con fines humorísticos.



XXVI.- AS IF AN ANGEL DROPPED DOWN FROM THE CLOUDS.  
BLAKE. 1809

Interpretación literal de Blake de la imagen con la que Richard Vernon describe al príncipe Enrique en Henry IV de Shakespeare: "Rise from the ground like feather'd Mercury, / And vaulted with such ease into his seat, / As if an angel dropp'd down from the clouds, / To turn and wind a fiery Pegasus." (Part I, Act IV, Scene I).

(G.pág.205), que Nannie lleva la responsabilidad de la crianza de Titus sobre sus diminutas y jorobadas espaldas (T.G.pág.86) y que el escritor Grabcalf, que vive rodeado de los volúmenes de una novela que no alcanzó el éxito esperado, "lay with his past beside him, beneath him, and at his head" (T.A.pág.114). Peake aplica esa misma técnica durante una conversación entre los profesores de Gormenghast en la que en un momento determinado se requiere la opinión de Bellgrove:

"'What could be more enlightning than to have it straight from the horse's mouth?'

For neatness's sake he could not help wishing that he were addressing Opus Fluke, for Bellgrove's mouth, though hardly hyper-human, was nothing like a horse's."

Gormenghast, pág.124

El literalismo está también en la base de parte del humor creado alrededor de las gemelas Cora y Clarice en cuyos cerebros, al igual que en el de las hadas de Peter Pan no hay espacio para dos pensamientos simultáneos (T.G.p.217). Incapaces de captar el sentido figurado de los formulismos de Steerpike, las gemelas lo toman siempre al pie de la letra, con lo cual hacen imposible toda conversación lógica, como sucede también en el mundo de Looking Glass, según -- puede comprobar Alicia cuando al decir "I beg your pardon?" le responden "It isn't respectable to beg"(1).

Cuando el joven Steerpike les dice a las hermanas -- Groan que está encantado de compartir del mismo techo, ellas responden: "'Why? what difference does it make about the roof?'" (T.G.pág.216), y cuando con su acostumbrada corte-

---

(1) CAROLL, Lewis Through the Looking Glass, Methuen Children's Books 1978.-

sía les dice que nada le complacería más que contar con su simpatía y favor, ellas consideran sus palabras como si - tratasen de una cuestión de la máxima importancia:

"Well, we'll give it you", said Clarice. But for the first time the sisters were at variance for a moment.

'Not yet', said Cora. 'It's too soon for that'."

Titus Groan, pág.218

Las interpretaciones erróneas son una constante en la conversación de estos dos personajes, y si en algunos casos el malentendido se debe a que no captan el significado de figuras retóricas o, utilizando sus propias palabras de "figures of eight" (T.G.pág.466), en otros casos es una simple palabra la que provoca confusión. Así, cuando una de ellas dice: "And that's why we're important, too", la otra replica: "Two what?" (T.G.pág.384), y cuando estando junto a un lago descubren a Steerpike que se acerca nadando y Cora propone a su hermana que se acerque a la orilla "so that when he arrives we can unbend to him", Clarice responde ingenuamente: "will it hurt?" (T.G.pág.472).

Al igual que a la inefable Mrs Malaprop (The Rivals) o que a Bottom (A Midsummer Night's Dream), tanto a las gemelas como a la anciana Nannie, las palabras polisílabas - las ponen en apretadas situaciones que provocan la risa - del lector. Si Bottom tiene "exposition of sleep come upon (him)" (IV,1,36), Clarice se considera "gently manured" - (T.G.pág.289) y Nannie se cree una capacitada niñera "who knows all about the vacancies of babies" (T.G.pág.457) y - para quién Fuchsia es una "argumentary thing" (T.G.pág.458).

Al doctor en cambio, no hay palabra que le asuste, tanto si tiene siete sílabas -"valetudinarian" (G.p.36)- como diez -"hydrophondoramischromatica" (T.G.pág.393)- e incluso si es preciso se permite enriquecer su ya extenso vocabulario con palabras inventadas, como sucede cuando encuentra su casa invadida por los gatos de la condesa: "What a party we will have; Mewsical chairs and all;" (G.pág.36). Al doctor se debe también esta contraposición:

"What with my sister Irma flitting after (the servants) to see that the right things are wrung and the wrung things are right."

Gormenghast, pp.37-8

Si la reiteración del sonido fricativo "r" hace de estas palabras un trabalenguas, la evocación de "wrong" en "wrung" las convierte en una ocurrente paradoja.

La última importante fuente de humor en las novelas de Titus la constituyen aquellos casos en los que Peake -viste a la excentricidad con las ropas de la razón, o cuando en un tono aparentemente ingenuo se burla de personajes y situaciones.

#### 5.1.4.- La seriedad fingida

Cuando Peake describe en Titus Alone a aquella curiosa comunidad cuya única actividad mercantil la constituye la venta del ocaso, el humor en realidad, reside a nuestro entender, no en este hecho que si bien es grotesco, no es original puesto que también lo había utilizado Vittorio de Sica en 1950 con su película "Miracolo a Milano" (1), si no en las palabras de estas gentes cuando Muzzlehatch les pregunta extrañado cómo es posible que vendan algo que como la puesta del sol es completamente gratuita:

"'It's all we have', said a voice, 'that, and the dawn'.

'You can't trust the dawn', said another"

T.A. pág.154

Igualmente lógicas y absurdas a un tiempo son las palabras de Clarice Groan cuando al decir su hermana que el conde es muy inteligente, replica que puesto que todo lo lee en los libros, ¡así cualquiera! (T.G. pág.257), o cuando Peake comenta el problema que se les presenta a estas hermanas al poseer una única corona:

"It was one of their hottest topics: whether the crown should be sawn in half and the sapphire split, so that they could always be wearing at least part of it, or whether it should be left intact and they should wear it on alternate -- days."

G, pág.45

---

(1) Al preguntar a la viuda de Peake si su esposo conocía la película, nos respondió que efectivamente ambos la habían visto pero que el autor no había hecho ningún comentario especial entonces ni tampoco posteriormente al escribir el episodio en Titus Alone

Unas veces Peake inicia un pasaje en un tono totalmente neutro hasta que de pronto aparece el diablillo impertinente que, si bien dice la verdad, se mofa hasta de su propia sombra. El primero de estos casos lo encontramos ya en la tercera página de Titus Groan cuando al hablarnos de Rottcodd, Peake dice que los ojitos de este personaje - estaban en constante movimiento, "peering here, there and everywhere at nothing in particular" (pág.17). Asimismo, - cuando vemos a la solterona Irma sintiéndose inmensamente halagada al prestarle Steerpike su brazo para que se incorpore, Peake añade mordazmente: "She was perfectly able to take care of herself, in fact she had been doing it for - years" (T.G.pág.213).

En el histórico día en que se celebra el Desayuno en honor del primer aniversario de Titus, tienen lugar en el castillo numerosas ceremonias entre las que destaca la procesión de los cuarenta y tres jardineros que con Pentecost a la cabeza se dirigen a la montaña de Gormenghast. Durante el trayecto, éstos deben "meditar sobre la gloria de la casa de los Groan" y especialmente sobre el hecho de que su último heredero tiene doce meses. Ahora bien, tras esta - descripción Peake añade: "a subject (however momentous) -- they must surely have exhausted after the first mile or so" (T.G.pág.408). A pesar de que Peake emplea el lenguaje serio que utilizaría un sociólogo al valorar los resultados de una encuesta, el punto de vista que adopta es tan absurdo que convierte a toda la escena en ridícula. Un caso análogo lo constituye el capítulo veintitrés de Titus Alone -

donde se describe la insólita situación que se crea en una fiesta como si se tratara de un hecho absolutamente normal. "Uno de estos movimientos de marea que suelen darse en las fiestas multitudinarias" nos dice Peake, se inicia de pronto:

"There was a lot of elbow-jogging and spirit-spilling. As the pressure increased a kind of delicate stampeding began. Apologies broke loose on every side. Those by the walls were seriously crushed, while those in the centre leaned across one another at intimate angles."

Titus Alone, pág. 42

Un par de viejos libertinos "long versed in the vicissitudes of party phenomena", tras tomar la precaución de dejar sus refrescos, se entregan alegremente a esta corriente que les desplaza de un lugar a otro del salón sin que sus pies toquen al suelo.

## 5.2.- Aspectos léxicos y sintácticos

La flexibilidad es posiblemente la característica - que mejor define el lenguaje de Peake en las novelas de - Titus, circunstancia que el análisis del aspecto humorístico que acabamos de realizar ha puesto ya de manifiesto. Y así como entonces advertíamos que junto a un humor de - sabor fuerte y amargo Peake practicaba también una fina - ironía o incluso un tipo de humor de tono ligero y jocoso, en el resto de la narrativa la gama de contrastes es así mismo muy variada. La primera impresión que recibimos es la de que ésta parece estar dominada por la exuberancia tanto desde el punto de vista léxico como sintáctico, sin embargo el lenguaje no constituye un simple adorno ajeno a la expresión de un contenido concreto sino que uno y -- otro van a la par. Por otra parte al repasar algunos de - los pasajes de las novelas que más nos han impresionado, comprobamos que éstos están vertidos en un lenguaje breve y conciso. Resumiendo pues, creemos que el lenguaje de - Peake, aunque a veces peca de grandilocuente, posee las - características básicas de un estilo consumado: embellece y comunica al mismo tiempo, suscita imágenes y complementa el contenido de la obra.

Antes de iniciar el análisis de estas característi- cas, quisiéramos destacar una experiencia de carácter emi- nentemente subjetivo en apoyo de las opiniones que acaba- mos de exponer. Nos referimos al hecho de que pese a la - considerable extensión de las novelas de Titus, su lectu- ra nos pareció muy breve, tan ocupada estaba en todo momen- to nuestra atención, cosa que no nos sucedió por ejemplo

con la serie The Lord of the Rings de Tolkien, aún contando ésta con el aliciente de una trama mucho más elaborada. Apuntábamos ya en otro lugar que la ambigüedad de las descripciones físicas de personajes y escenarios resta vivacidad al mundo que Tolkien nos ofrece. Pues bien, la presencia de un lenguaje a nuestro entender excesivamente sobrio y uniforme lo reviste además de una cierta insipidez y monotonía. Por todo ello, la serie de Tolkien puede entretener pero no llegará a absorber totalmente nuestro interés como sucede con los textos de Peake, cuyo lenguaje está caracterizado por los más inesperados virajes, de cuyo rumbo imprevisible el lector se sorprende una y otra vez.

Las cuatro citas que a continuación copiamos nos servirán, a modo de breve antología, para introducir los aspectos más representativos del lenguaje de Peake en los pasajes descriptivos de las novelas de Titus.

1 - "Rigid as herself in her agony, her implements were drawn up in battle array. A militant array of eccentrics; instruments of beauty; coloured like the rainbow; shining like steel or wax; the unguent vases carved in alabaster; the Khol; the nard.

The fragrance from the onyx and the porphyry pots, the elusive aromatic spikenard... olive and almond and the sesame oil. The powdery perfumes, ground for her alone; rose, almond, quince. The rouges, the spices and the gums. The eyebrow pencils, and the coloured eyeliner; mascara and the powder brush. The eyebrow tweezers and the eyelash curlers. The tissues, the crepes and several little sponges. Each in its place before the perfect mirror."

Titus Alone, pág.183

- 2 - "there lay at the back of everything the sinister presence of their dazzling lord.

White. White as the foam when the moon is full on the sea; white as the white of a child's eye; or the brown of a dead man; white as a sheeted ghost: oh, white as wool. Bright wool... wool... in a million curls.. seraphic in its purity and softness... the raiment of the Lamb."

Boy in Da kness, pág.32

- 3 - "They had waited there until the storm had tired of its own anger and a slow rain descended like remorse from the sky."

Titus Groan, pág. 275

- 4 - "Steerpike sprang outwards, and to the left, and fell with a stunning force, for all his lightness upon the volunteer. There was no time for any struggle, the knife running between the ribs and through the man's heart three times within as many seconds."

Gormenghast, pág.480

Una primera aproximación a estos textos nos muestra la existencia de dos tendencias claramente diferenciadas: hacia la prolijidad y la perífrasis en los dos primeros y hacia la brevedad y concisión en los otros dos, tendencia que coexiste en toda la obra de Peake- Advertimos al mismo tiempo que en tres de los textos se opera un proceso de ampliación, ya sea de una idea introducida en la oración inicial (textos 1 y 2) o simplemente de una imagen (texto 3).

La ampliación, la aportación minuciosa, a veces incluso exhaustiva, de detalles, es otra de las características fundamentales de la prosa de este autor que, como hemos señalado ya otras veces, delimita con gran profusión de de

talles el mundo imaginario que presenta en sus novelas. Según podemos comprobar en los pasajes citados, dichas ampliaciones son de muy diversa índole. Así, vemos como en el primero de ellos se realiza esencialmente a través de una dilatada enumeración de objetos -los cosméticos que Cheeta tiene en su tocador-, precedida de dos aposiciones que especifican el ambiguo término "implements" y de dos comparaciones que lo califican, de forma que antes de iniciarse la enumeración sabemos ya que estos instrumentos de belleza con toda su variedad y colorido, están perfectamente colocados en el tocador de la eficientísima Cheeta. Hay en este pasaje otro tipo de ampliación que es la que llevan a cabo los adjetivos que acompañan a los sustantivos, uno en el caso de "porphyry pots", "powdery perfumes" y "little sponges" y dos en "elusive aromatic spikenard". La presencia de estos grupos nominales que a veces tienen hasta tres y cuatro epítetos es, como veremos más adelante, destacadísima en la narrativa de Peake y cumple diversas funciones. En este caso concreto, a primera vista, da tal vez la impresión de que la detallada lista de productos cosméticos aporta información supérflua, sin embargo no es así, puesto que si por una parte la acusada similitud de esta escena con aquella en la que Pope nos presenta, en su poema épico-cómico "The Rape of the Lock", a Belinda sentada ante su tocador poco antes de que ocurra el fatal acontecimiento del corte de su tirabuzón, confiere a la escena una inusitada relevancia, por otra parte, al considerar el pasaje en su contexto comprobamos que su presencia es realmente relevante.

En efecto, mientras Peake nos describe estos productos, Cheeta, sentada ante su tocador y presa de un torbellino de emociones, intenta ordenar sus ideas con respecto a Titus. Cuando, al igual que "un monstruo marino" un sentimiento de odio y venganza hacia el joven emerge violentamente a la superficie, Cheeta arroja de un manotazo los productos de belleza al suelo:

"In sweeping her make-up to the floor she had swept away all that was blurred in her mind and passion. This left her not only more venomous but icy-headed."

Titus Alone, pág.184

A partir de este momento Cheeta se quita la máscara de hipocresía con la que cubría su rostro y muestra su naturaleza maligna y calculadora.

En el texto 2, la ampliación tiene un carácter circular y centrípeto puesto que las sucesivas comparaciones tienden todas hacia la palabra "white" y en su condición reiterativa dan vueltas sobre la misma idea. Efectivamente, después de haber dicho que el Lamb era blanco como la espuma del mar a la luz de la luna, la comparación de su blancura con la frente de un cadáver aporta, a pesar de la exageración, un elemento siniestro, más las siguientes analogías con un fantasma o con la lana suponen una redundancia. Como veremos más adelante, la repetición de ciertas palabras le sirven a menudo a Peake para crear un paralelismo sintáctico y rítmico, sin embargo, la aparición por seis veces consecutivas de la palabra "white" en este breve párrafo y su conexión con ideas tan opuestas como "si--

nister" y "seraphic", "child" y "dead man", unido a la lentitud y pesadez ocasionada por la ausencia de verbos, contribuye a crear una atmósfera de confusión, de pesadilla casi, que si bien propicia la presentación de un personaje tan demoníaco como Lamb, introduce en tan corto espacio contrastes excesivamente espectaculares. Parafraseando aquellas palabras de C.S.Lewis con respecto a las obras de ciencia ficción, "To tell how odd things struck odd people is to have an oddity too much: he who is to see strange sights must not himself be strange" (1), podríamos decir que presentar una situación notablemente anormal con un lenguaje notablemente singular crea un desconcierto y desequilibrio excesivo.

El texto 3, por el contrario, constituye un ejemplo de equilibrio y poder de evocación. Aquí la ampliación no se efectúa por medio de contrastes sino por asociación entre las imágenes de la tormenta como una cólera momentánea y la lluvia como el remordimiento subsiguiente. A pesar de que este breve pasaje relata un incidente sin consecuencia y que pertenece al pasado, hay en él un cierto tono apocalíptico que parece anticipar ya el diluvio que asolará Gormenghast, liberándolo al mismo tiempo de su peor enemigo.

El texto 4 es asimismo muy satisfactorio puesto que en él Peake muestra un gran dominio del lenguaje y de la técnica descriptiva. En efecto, después de presen-

---

(1) LEWIS, C.S., "On Science Fiction", Of Other Worlds, Geoffrey Bles, London 1966, pág. 64

tar a Steerpiké en el momento en que se arroja sobre su víctima, Peake reduce el encuadre y concentra toda nuestra atención en el punto clave de la escena: el sujeto es ahora el arma asesina y no ya Steerpiké que es quién la empuña. Es más, al unir las dos oraciones asindéticamente y utilizar el participio de presente "running" en lugar de una conjunción causal seguida de un pasado continuo o presente perfecto, del tipo: "because the knife was already running" o "since the knife had run", Peake confiere una mayor viveza a la acción del apuñalamiento. Esta se convierte casi en simultánea a la idea expresada en la primera oración, simultaneidad que queda reforzada al invertir el orden lógico de las oraciones, es decir, al expresar antes el efecto que la causa. Por otra parte, al elegir un verbo imperfectivo como es "run" en lugar de otro perfectivo como podría ser "thrust" ó "stick", Peake confiere un carácter durativo a una acción que es instantánea, presentando así la imagen ampliada y a cámara lenta. Los traductores de la versión francesa de Gormenghast (1) no han tenido en cuenta estos detalles por lo que al omitir "no hubo tiempo" el texto pierde el carácter causal y al utilizar el verbo "perforar" en lugar de "recorrer", pierde también parte del aspecto durativo:

"Il n'y eut pas de combat, la lame perforant  
les côtes et le coeur de l'homme"

(pág.523)

La aproximación a estos cuatro fragmentos nos ha -

---

(1) LAMBRICHS, Gilberte y REMAUX, Patrick, Editions Stock 1977.-

mostrado que el lenguaje de Peake puede ser en algún momento sinuoso y confuso pero también que en otros, afortunadamente mucho más numerosos, es sumamente convincente y expresivo, tanto si tiende a la prolijidad y a la ornamentación como si es escueto y directo, puesto que en cualquier caso complementa de forma muy efectiva el contenido del texto.

### 5.2.1.- Léxico

Nos queda ya únicamente por destacar la presencia en el pasaje 1, de un singular vocabulario en el que aparecen varias palabras inusuales ya sea porque son términos en origen extranjero -"Kohl", "crepes"-, o porque son muy especializados -"porphyry", "sesame"-. El vocabulario de Peake, que como se recordará dos críticos calificaban de forma un tanto ambigua como "often exclusive" y "decorated with intrinsically interesting words", es ciertamente muy original puesto que incluye ya tanto palabras arcaicas y cultas como coloquiales, francesas o de origen neoclásico, así como un buen número de palabras inventadas, y otras a las que Peake amplía la categoría sintáctica. En la mayoría de los casos la elección de un vocablo determinado cumple una función específica pero en otros no hay un motivo aparente, a no ser las evocaciones de carácter eufónico que Peake pueda descubrir en él, o simplemente por una razón de tipo tan personal como es el placer de explorar y experimentar con el idioma. Las listas de palabras que el autor incluye a menudo en los manuscritos de sus novelas parecen confirmar este punto.

Así por ejemplo, en la última página del sexto volumen manuscrito de Titus Groan, podemos leer:

WORDS

Lacuna (hiatus)

Cavil

Plasm - the living matter

Gibbous - hump-backed

Nascent

Cosmic

Null

Soffit - ornamented underside of ceilings, archways, staircases, etc.

Gorebellied - gluttenous

Algunas de estas palabras no son utilizadas en el texto, mientras que "gibbous" y "hump-backed" aparecen ambas, calificando a la luna, en las páginas 415 y 428 respectivamente.

La presencia en un solo párrafo de cuatro variantes del término "perro": "a dwarf dog... scavenging and stunted curs... dog-urchin... yellowish hound" (T.G.pág. 232) muestra asimismo este interés de Peake por explorar el aspecto léxico del lenguaje.

Según Muzzlehatch, el personaje que este autor crea en Titus Alone, las palabras tienen una infinidad de aspectos, o, como dice Humpty Dumpty, de "temperamentos" (1):

"Words can be tiresome as a swarn of insects. They can prick and buzz; Words can be no more than a series of farts; or on the other hand they can be adamantine, obdurate, inviolable, stone upon - stone."

Titus Alone, pág. 145

(1) CARROLL, Lewis Through the Looking Glass, pág. 171

Otro personaje, Steerpike, expresa una opinión mucho más pesimista puesto que según él el lenguaje esta "muerto y encadenado":

"We are all imprisoned by the dictionary. We -- choose out of that vast, paper-walled prison our convicts, the little black printed words, when in truth we need fresh sounds to utter, new - unfranchised noises which would produce a new effect."

Titus Groan, pág. 287

Ambas alusiones reflejan el interés que Peake siente por el léxico y explican en cierto modo la presencia en sus novelas de ese variadísimo vocabulario al que hacíamos referencia y que imprime un carácter inconfundible a su estilo. No es, creemos, un pedantismo pretencioso el que determina esa preferencia de Peake por las palabras - inusuales e incluso inventadas sino una preocupación por encontrar el "mot juste" unido a este placer que indudablemente comparte con su personaje el doctor Prunesquallor, por los "spontaneous conceits" (T.G.pág.470) y por el impacto de una palabra larga o poco común.

La preocupación de Peake por encontrar el "mot juste" se hace patente de forma explícita cuando éste describe en T.G. la gautelosa persecución de Swelter por parte - de Flay:

"If ever man stalked man, Flay stalked Swelter. It is to be doubted whether, when compared with the angular motions of Mr Flay, any man on earth could claim to stalk at all. He would have to do it with another word."

Titus Groan, pág.420

Para encontrar esa "otra palabra" Peake acude a veces

al francés: "gare de manger", "objects d'art", "ménage" (T.G. pág.29-176-188), "débris", "en masse". "femme fatale" (G, pp.128-198-218), recurre a palabras que aunque existentes no han sido incorporadas al diccionario, o si no las crea como ocurre por ejemplo con "rabous", "fumid", "Marcid" y otras cuya formación se realiza por varios procedimientos. Todas ellas son como veremos a continuación, muy sugestivas. A veces la palabra se forma por la combinación de otras dos con lo cual una complementa el significado de la otra y se precisa así en mayor medida el aspecto semántico. Esto es lo que pasa por ejemplo con "skidaddle" (T.A.pág.143) que expresa la acción de deslizarse tambaleándose. ,

En el caso del adjetivo "fumid" (T.G.pág.61), que aparece aplicado al ambiente enrarecido de la habitación de la Condesa Groan, las dos palabras que se combinan, -- "fumes" y "humid" aparecen fragmentadas. Lo mismo sucede con otros dos adjetivos, "rabous" (T.G.pág.55) y "marcid" (G.pág.136) aunque en ambos casos los componentes no son tan fácilmente identificables. "Rabous" califica a "landing" que en su contexto se refiere a la cabeza de la condesa, cuya desordenada melena, como se recordará, Peake compara a un nido de serpientes.

La combinación se efectúa posiblemente entre "rabid" y "furious", aunque hay también ecos de "ravenous", "riotous" y "rebellious". "Marcid" por su parte se refiere a Flay, un personaje extremadamente hosco y flaco. "Emaciated", que es un adjetivo que Peake le aplica repetidas veces, "languid" y "acid" pudieran muy bien ser la base de

esta palabra.

Mediante la adición de sufijos se crean palabras tales como "bittiness" (G.pág.201), "tempersome" (T.G.pág. 270), "tempestable" (T.G.pág.294) y "roofage" (G.pág.118). En el primero de los ejemplos, otra palabra existente pero que no aparece en los diccionarios, el proceso es doble: adjetivación del nombre concreto bit -- bitty, y posterior nominalización de éste para formar el nombre abstracto "bittiness", con el que Peake describe la falta de uniformidad, la mezcla de contrastes del salón de Irma -- Prunesquallor.

"Tempersome" y "tempestable" son en realidad barbarismos que Peake pone en boca de Nannie Slagg. Posiblemente por analogía con "troublesome", "burdensome" y otros. -- Nannie añade el sufijo -some a "temper", intentando con ello calificar el desapacible clima. En la formación de "tempestable", adjetivo con el que Nannie califica a la impetuosa Fuchsia, intervienen "tempest"-able o quizá -- "temper"+"pest"+able y es posiblemente por analogía con "coverage" y "frontage" que Peake utiliza el poco corriente sustantivo "roofage" con el que define la superficie o "techumbre" que los birretes de los profesores forman al andar éstos en apretado pelotón.

Al utilizar "mollience" (B.D. pág.33) para indicar la suavidad y extraordinaria esponjosidad de la lana que cubre el cuerpo de Lamb, Peake consigue a nuestro entender evocar estas cualidades de forma mucho más sugestiva que con el término correcto "mollification" y posiblemente es

también por motivos eufónicos que utiliza la palabra "jarl" (T.G.pág.90) para denominar a la planta cuyas raíces son - utilizadas por los Mud Dwellers para la talla de sus esculturas, y si, como señalábamos en otro lugar, hay en estas gentes reminiscencias de las comunidades chinas que Peake conoció en su infancia, la palabra "jarl" guarda también una cierta afinidad con "jade", el material tradicionalmente utilizado en China para la talla de las estatuillas.

En otros casos, Peake varía la categoría sintáctica - de ciertas palabras, siendo el ejemplo más común el de la verbalización de un sustantivo. Ello supone un proceso de reducción de gran efectividad desde el punto de vista expresivo puesto que condensa en una sola palabra lo que de otra forma tendría que expresarse a través de una perífrasis. Así por ejemplo, al hablar del moscón que revolotea en la clase de Bellgrove, Peake nos dice que ésta "zithered its languid way from desk to desk" (G, pág.82), o que Rottcodd lay deeply hammocked" (T.G.pág.19). Asimismo al crear dos participios en "Keyholed eye" (T.G.pág.19) y "window'd crag" (G,pág.444) se evita la presencia de oraciones subordinadas de relativo.

La utilización de numerosas palabras neoclásicas, de carácter culto, arcaicas o incluso coloquiales, refleja también a menudo ese interés del autor por encontrar el término más expresivo y adecuado a cada situación concreta. Así, al incluir vocablos tales como "seneschal" (G, pág.386), "demesne" (G, pág.120), "hierophant" (G,pág.406), "Lanthorn" (T.G.pág.230), "peril" (G, pág.494) y "nativity" (T.G.pág.24), contribuye a dar un carácter ancestral a ese mundo -

imaginario que es Gormenghast. Ahora bien, puesto que éste es ilocalizable tanto en el espacio como en el tiempo, la inclusión de otras expresiones esencialmente modernas como "water bottle" (G, pág.206), "celluloid ruler" (T.G.pág. - 413) o "rissoles" (T.G.pág.30) y coloquiales como "tippling" (T.G.pág.60) o "caboodle" (T.G.pág.49), evita la localización específicamente medieval propia de las novelas góticas dando por el contrario un carácter más universal.

En algunas ocasiones la presencia de una palabra poco común responde a razones de carácter eufónico, como sucede por ejemplo con "moil" que rima con "toil" en la expresión "Toil after toil. Moil after moil" (T.G.pág.486); con "quaff" que favorece la repetición aliterativa del sonido plosivo /k/ en "Toss back your coiff and quaff, my querulous queen;" (G, pág.33); o con "loquacious" (T.A.pág.206) que por su condición casi onomatopéica califica muy acertadamente a un río.

Nos queda finalmente por destacar un numeroso grupo de palabras que por su carácter inusitado pueden calificarse como cultas. He aquí una breve selección: "behemoth" (T.G., pág.76), "welkin" (T.G.pág.62), "sycophantic" (T.G.pág.31), "mesmeric" (T.G.pág.33), "halcyon" (T.G.pág.76), ---- "equability" (G.pág.52), "purdah" (G, pág.243) y "succubus" (G.pág.232). Podría pensarse que esa preferencia de Peake por el término culto o inusitado sobre su equivalente más generalizado (hippopotamus, sky, flattering, hypnotizing, ...) o incluso de las palabras de origen latino ("aperture" T.G.201, "volitant" G 133, "spume" G.444, "cognisant" T.G.28, "nefarious" T.G.268) sobre las de origen sajón ---

(opening, flying, foam, conscious, wicked), dificulta inne cesariamente la lectura del texto, sin embargo creemos que no es así. Aunque efectivamente este vocabulario especiali zado requiere una lectura pausada, no interfiere en la pre cisión léxica del lenguaje, imprimiendo en cambio un sello inconfundible al estilo de Peake. Y así como el mundo ima ginario que este autor nos presenta es único pero al mismo tiempo participa de las características de nuestro mundo real, su lenguaje presenta asimismo un doble aspecto: el vocabulario y a menudo también las estructuras sintácticas son muy singulares, no obstante, el contenido de las obras aparece ante el lector con gran precisión y vitalidad. En cierto modo las novelas de Peake son como una de esas abi garradas telas panorámicas de Brueghel en las que, a tra vés de pacientes estudios de composición y de sabias grada ciones cromáticas, el pintor holandés consigue un sorpren~~de~~ dente efecto de vivacidad y espontaneidad. Los cuatro pasa jes que analizamos unas páginas atrás nos ofrecieron una breve muestra del poder de expresión que el lenguaje adquie re en manos de Peake, pero no eran más que una pequeña par te de esta tela panorámica que son las novelas. Entre las lagunas más evidentes se encuentra por ejemplo la omisión de comentarios sobre los pasajes dialogados. Aparte de aque lla cita que mencionábamos en la página 238, en la que se hacía hincapié en la supuesta deficiencia de Peake en la creación de diálogos, opinión que por otra parte no compar timos en absoluto, nada hemos dicho al respecto. Nos co rresponde pues ahora adoptar una perspectiva más amplia -

que nos permita extraer una idea global del lenguaje de las novelas de Titus.

### 5.2.2.- Pasajes dialogados

#### Estilo indirecto.-

El predominio de la prosa narrativa sobre el diálogo es notorio en las novelas de Titus, circunstancia que no se da de forma tan acusada en Mr Pye ni tampoco en el libro infantil Captain Slaughterboard Drops Anchor (1). Esta disparidad no se debe tanto a una diferencia de enfoque formal por parte de Peake sino que viene dictada por el propio contenido de las obras; mientras el primer grupo se ocupa esencialmente de la presentación de escenarios muy singulares, Mr Pye, que está centrada en la isla de Sark, y la historia de piratas, cuyos escenarios son el mar y una isla desierta, relatan una serie de aventuras más o menos complicadas en las que intervienen numerosos personajes, hecho que naturalmente favorece la presencia de diálogos. Hay que destacar además que en las novelas de Titus, especialmente en aquellas que tratan de Gormenghast, y donde precisamente menos diálogos hay, una parte importante de éstos aparece absorbido por la prosa narrativa por medio del estilo indirecto libre, recurso que es utilizado por Peake de forma muy convincente, tanto desde el punto de vista estilístico como de la caracterización de personajes, puesto que si por una parte evita la farragosa presencia de un "verbum dicendi" (said, answered...) propia del estilo directo y por otra evita también la creación de oraciones su

---

(1) Letters from a Lost Uncle constituye un caso aparte - puesto que está compuesto exclusivamente por cartas.

bordinadas característica del estilo indirecto tradicional, mantiene no obstante la voz del personaje por encima de la del escritor. El lector puede así deducir las características léxicas y estructurales de una conversación -- real o del proceso mental de un personaje a través de un lenguaje ágil y ameno.

Es ésta una técnica que Jane Austen practicó ya por ejemplo en Emma para transcribir parte de las aburridas conversaciones de Miss Bates y de Mrs Elton y que Dickens utilizaría también con mucho acierto en Hard Times.

Con motivo de su visita a Donwell, nos dice Jane - Austen, Mrs Elton, cesta en mano, está dispuesta a ser la primera tanto en recoger fresas como en hablar; el tema - de la conversación gira, naturalmente, alrededor de las - fresas. Sin que medien más palabras, Jane Austen prosigue:

"The best fruit in England - everybody's favourite -  
always wholesome.  
-These the finest beds and finest sorts -  
- Delightful to gather for one's self..."

pág. 357

Aunque la escritora nos evita el tener que oír una insulsa conversación que se prolonga "por espacio de media - hora", permite en cambio que a lo largo de veinte líneas - la voz del personaje predomine sobre la suya.

En Hard Times hallamos excelentes ejemplos del uso del estilo indirecto libre. Uno de ellos aparece durante la primera entrevista entre Bounderby y Harthouse. El ocioso aristócrata, guiado por las recomendaciones de su hermano más que por convicciones propias, ha decidido ponerse en contacto con Bounderby con el fin de "entrar" en política, pero

pronto se arrepiente de haber dado este paso. La forma en que Dickens transcribe sus respuestas ante las pedantes palabras de Bounderby reflejan perfectamente este hecho:

"'My name, sir', said his visitor, 'is Josiah Bounderby of Coketown.'

Mr James Harthouse was very happy indeed (though he scarcely looked so), to have a -- pleasure he had long expected. (...)"

pág. 159

En las novelas de Titus hay también numerosos diálogos vertidos en estilo indirecto libre. Así por ejemplo, En Titus Groan, Peake reproduce en menos de tres líneas una confusa conversación de las gemelas Groan, sin que tengamos que "sufrirla" directamente:

"when the coffee was passed to the twins they did not want it. One, taking her cue from the other, decided that she, or the other one, or possibly both, or neither, did not want it."

Titus Groan, pág.217

Igualmente efectiva es la versión que Peake nos ofrece de una velada en aquella casa de los hermanos Prunesquallor durante la cual Irma se había mostrado "más tediosa que nunca". Al acortar drásticamente las palabras de ésta y omitir las conversaciones de su hermano, Peake logra darnos la impresión de tedio no sólo sin que lo experimentemos personalmente sino además divirtiéndonos:

"What was it, she had enquired, over and over -- again, which prevented her from meeting someone who would appreciate and admire her?"

She did not want him, this hypothetical admirer, necessarily to dedicate his whole life to her, for a man must have his work (as long as it didn't take too long)- mustn't he? But if he was wealthy and wished to dedicate his life to her - well, she wouldn't make promises, but --

would give the proposal a fair hearing. She had her long, unblemished neck. Her bosom was flat, it was true, and so were her feet, but after all a woman can't have everything."

Gormenghast, pág.28

Peake apenas hace uso del monólogo interno propiamente dicho aparte del capítulo 57 de Titus Groan que, como veremos más adelante, está compuesto por las diferentes ensoñaciones a las que se entregan ocho personajes durante un almuerzo. Mucho más frecuentes son aquellos casos en los que el pensamiento de un personaje es presentado a través de soliloquios. Estos suelen aparecer intercalados en la narrativa, con la que se complementan de forma muy positiva ya que mientras ésta resume de forma breve y concisa el estado de ánimo del personaje, aquellos permiten reproducir las divagaciones propias del pensamiento humano. Por este procedimiento nos presenta Peake la reacción de Bellgrove al verse de pronto convertido en deán del castillo. Por una parte, nos dice Peake, Bellgrove se siente orgulloso puesto que este hecho supone conseguir el respeto de todos pero por otra parte <sup>teme</sup> que cambie su vida:

"To tread the corridors of Gormenghast the acknowledged master of staff and pupil alike; He must be wise, stern, yet generous, He must be revered. That was it ... revered. But did this mean that he would be involved in extra work...? Surely, at his age...?." Gormenghast, pág.120

Al combinar en un solo párrafo el comentario directo con un supuesto soliloquio, Peake refleja también de forma muy eficaz la mentalidad ingenua de Fuchsia. En el transcurso de una ceremonia, ésta observa a Steerpike:

"There was nothing about him that drew her, nothing she loved except his youth and his bravery. He had

saved Nannie Slagg from the fire. He had saved Dr Prune from the fire -and oh; he had saved her, too. Where was his swordstick What had he done with it? He was so silly about it, carrying it with him wherever he went."

Titus Groan, pág.339

A veces las expresiones y formas típicas de discorrir de uno de sus personajes quedan absorbidas de tal forma en la narrativa que se origina una situación sumamente irónica puesto que da la impresión de que el autor comparte el peculiar punto de vista del personaje. Una vez más encontramos antecedentes en Hard Times. Recordamos por ejemplo aquel pasaje a principios del libro en el que Dickens nos describe a Gradgrind leyendo los carteles del circo de Sleary: "Thomas Gradgrind took no heed of these trivialities of course, but passed on as a practical man ought to pass on" (Libro 1, Cap.3). Peake adopta este tipo de actitud irónica cuando al describir la coronación de Titus en el transcurso de la cual el pequeño, que no cuenta aún los dos años, se niega a sujetar los objetos simbólicos que intentan colocar en sus manos, añade que Barquentine, el Maestro de Ceremonias, "was beside himself. It was as though the child had a mind of its own." (T.G.pág.495), o también al describir la angustia de Flay al ser expulsado del castillo en el que siempre había vivido y tener que refugiarse en el bosque: "he was at first unable to feel other than nakedness and awe. Nature, it seemed, was huge as Gormenghast." (T.G.p.441).

En Titus Groan Peake asume durante una escena la torpe forma de discorrir de Rottcodd, introduciendo con

ello de forma amena y clara la personalidad de este solitario personaje. Al oír llamar a la puerta, nos dice Peake, Rottcodd mira por el ojo de la cerradura y ve a tres pulgadas de distancia "an eye which was not his, being not only of a different colour to his own iron marble but being, which is more convincing, on the other side of the door," y puesto que este ojo pertenece a Flay, "presumably the rest of Mr Flay was joined on behind it." (T.G.pp.19-20). Una vez ha sido identificado, Flay penetra en la sala y se inicia la primera conversación de la novela.

#### Estilo directo.-

En esta primera conversación que Peake presenta en estilo directo, concurren los aspectos más característicos de sus pasajes dialogados: caracterización de los personajes y desarrollo de la acción.

En el caso de Rottcodd, sus palabras sirven para ampliar la imagen que Peake nos había ofrecido con la descripción de su solitaria existencia en la Sala de las Tallas Brillantes (cfr.pág.192) y de su alambicado proceso mental, mientras que en el caso de Flay sirve para su introducción al lector. No acostumbrado al trato social, Rottcodd contesta al perogrullesco pero convencional saludo de Flay - "You are still here, eh?" con las rotundas palabras: "I'm invariably here. Day in, day out, invariably. Very hot weather. Extremely stiffling. Did you want anything?". Sus siguientes ~~numerosas~~ intervenciones, igualmente bruscas y directas, refuerzan el aspecto huraño e ingenuo de su carácter. En cuanto a Flay, Peake caracteriza su habla, al igual

que hace con otros personajes, asignándole un idiolecto, que en este caso particular consiste en un lenguaje elíptico o telegráfico que nos recuerda el utilizado por --- Jingle en Pickwick Papers. En Flay sin embargo este rasgo no supone una mera excentricidad sino que refleja su carácter hosco e introvertido y le sirva además a Peake para aportar de forma expedita información relevante al desarrollo de la acción. En esta primera intervención, Flay anuncia el nacimiento del nuevo heredero, subrayando la trascendencia de este hecho para la continuidad de Gormenghast y adelantando también la indiferencia de la condesa ante su reciente alumbramiento.

En la breve conversación que Rottcodd y Flay sostienen advertimos también esa tendencia que Peake comparte con Dickens y con los novelistas del dieciocho a incluir numerosas especificaciones que indican tanto los movimientos de manos y cuerpo de los parlantes como su tono de voz y estado de ánimo. En algunos momentos estas acotaciones son tediosas ya sea por su condición reiterativa o porque señalan un aspecto que la conversación evidencia ya suficientemente. Esto sucede por ejemplo con la coletilla "in a querulous voice" que Peake añade a las intervenciones de Nannie, o cuando califica de "irritating --- laughs" (T.G.pág.108) a los "ha, ha, ha" que el doctor intercala invariablemente en sus conversaciones. Por regla general, sin embargo, estas acotaciones aportan color a esa tela panorámica que son las novelas de Titus, en las que cualquier detalle, por muy trivial que parezca, contribuye a enriquecer las imágenes.

Por otra parte, estas acotaciones brindan a veces a Peake la ocasión de introducir un elemento humorístico. Así, cuando Steerpike, utilizando un lenguaje lleno de formulismos, se dirige a las hermanas Groan, Peake acaba diciendo: "And then, as though he were ending a letter - 'I am your humble servant', he added" (T.G.pág.216).

#### Función de los diálogos.-

Los diálogos que Peake incluye en las novelas de Titus, decíamos antes, cumplen dos funciones: propiciar el desarrollo de la acción y caracterizar a los personajes. Dichas funciones se reparten sin embargo de forma desigual en las cuatro obras. En las dos primeras que como sabemos forman las tres cuartas partes del total y están centradas en Gormenghast, la primera función es la que predomina, mientras que en Titus Alone y Boy in Darkness la situación es inversa. La razón hay que buscarla una vez más en el contenido de la obra.

El número relativamente escaso de personajes del castillo que Peake nos presenta y el aislamiento en el que éstos viven contribuye sin duda a que sus esporádicos diálogos sean utilizados para introducir mensajes o información que facilite el desarrollo de la acción: el desayuno en honor de Titus, el incendio provocado de la biblioteca, el violento enfrentamiento entre Swelter y Flay, la fiesta en casa de los Prunesquallor, y otros muchos acontecimientos importantes son introducidos en una escena dialogada, en el transcurso de la cual el lector

se entera, por boca de los personajes más directamente involucrados, de los móviles o circunstancias que provocan el futuro acontecimiento. En Titus Alone en cambio, existe tal profusión de personajes, de escenarios y de incidentes que el método es necesariamente mucho más expeditivo: se omiten los "antecedentes" o se presentan brevemente a través de comentarios del autor, recayendo en el diálogo la función de caracterizar a los personajes en los momentos de mayor tensión., e incluso si éstos no toman parte en ningún acontecimiento importante o aparecen únicamente en un pequeño episodio, su caracterización se realiza exclusivamente por medio del diálogo. Así a los singulares invitados a una multitudinaria fiesta (Cap.22 y 24), al magistrado que juzga a Titus (Cap.37-40) y a varios de los habitantes del Under-River (Cap.50 y 54) los conocemos tan sólo a través de sus palabras, mientras que de Veil, Juno y Cheeta, así como de los tres personajes que Titus encuentra en Boy in Darkness, Peake nos resume tanto su pasado como muchas de sus actividades, reservando los diálogos para aquellas acciones más significativas: primer encuentro con Titus, consolidación de su amistad y/o inicio de hostilidades, y despedida final.

En cuanto a los resultados obtenidos en uno y otro caso, hay que indicar que pese a que Boy in Darkness tiene sólo sesenta páginas la caracterización de los personajes se realiza de forma bastante exhaustiva ya que éstos son sólo tres aparte de Titus, y la acción es muy simple: encuentro del joven con Goat y Hyena, víctimas del tirano

Lamb, entrevista con éste y posterior asesinato. En Titus Alone en cambio, Titus se ve mezclado en tal profusión de incidentes y con un número tan elevado de personas que tan sólo el aspecto más sobresaliente de la personalidad de éstas llega a transmitirse al lector, como sucede en El Lazarillo de Tormes y en Tom Jones, en Humphry Clinker y en Pickwick Papers, novelas todas ellas de corte picaresco. La considerable extensión de Titus Groan y Gormenghast y el ritmo lento con que se desarrolla en ellas la acción permite por el contrario una mayor profundización en la caracterización de personajes. Esta, lo vimos ya, se realiza en gran parte a través de la descripción de rasgos externos, expresiones faciales y movimientos, los cuales según se dice explícitamente por Peake al describir la forma siniestra en que Barquentine golpea el suelo con su muleta, son "more eloquent of spleen than any word, -- than any language" (G, pág.159). La relación entre los personajes y el medio ambiente aporta igualmente datos relevantes sobre la personalidad de éstos, así como también, naturalmente, sus acciones, ya sean las maquinaciones de Steerpike, las escapadas de Titus, los coqueteos de Irma, etc.

En el diálogo recae pues la función de ampliar, o mejor aún, de ilustrar en acción los aspectos más destacados de la personalidad de los personajes, así como también de poner en práctica el humor verbal que comentamos en páginas atrás. Esa ampliación ilustrativa se realiza a veces a través de los comentarios que los personajes hacen en -

una situación concreta e incluso de una determinada palabra que utilizan. Así, cuando ante los suaves golpecitos ("rapping") de Nannie la condesa exclama: "Who's that hitting my door? (T.G.pág.57), ésta resume en el uso de "hitting" en lugar del término más corriente "knocking", toda la irritación que le produce la irrupción de cualquier -- persona mientras está rodeada de sus animales.

Y cuando Bellgrove visita a Titus, que está encerrado en una prisión por sus actos de rebeldía, el viejo --- maestro, aún pretendiendo mostrarse rígido, deja entrever su carácter bondadoso:

"'As your headmaster', he said, 'I felt it my -- bounden duty, in loco parentis, to have a word with you, my boy.(...) You have been punished. You are being punished: so I am glad to say that there is no need for us to trouble any more about that side of it."

Gormenghast, pág.150/1

Después de estas palabras no nos sorprende verlos al rato jugando a las canicas.

Con la creación de idiolectos Peake resume asimismo - los aspectos más destacables de cada personaje. Como indicamos anteriormente, el lenguaje elíptico de Flay refleja su carácter hosco e introvertido, y los constantes malentendidos que se producen en la conversación de las gemelas al tiempo que nos divierten, hacen patente su excentricidad. En cuanto al doctor Prunesquallor, la mezcla de grandilocuencia e ingenio que caracteriza su forma de hablar, muestra su extravagancia pero también su inteligencia, ya sea en sus siempre acertados "What/Why in the name of" ("hosiery

are you wearing? discomfort are you hanging around? ...)

o sea en la habilidad con que replica a una observación inoportuna: cuando en la obscuridad choca con la condesa y ésta exclama: "Is that 'Squallor?", él responde: "it is. Or rather, it is Prunesquallor, which is, if I may say so, more strictly correct, ha, ha, ha; even in the dark" (T.G.pág.313). Steerpike utiliza también a veces un lenguaje ampuloso -"areyou enamoured of the feathered tribe?" (T.G. pág.219)-, más en otros casos es escueto y conciso -"You asked me what I would take. Brandy, I thank you, sir, Brandy" (T.G. pág.173)- o adopta un tono novelesco -"I come for sanctuary. I am a rabel. I am at your service as a dreamer and as a man of action" (T.G. pág. 159)-, o es incluso irrespetuoso -"I call (the Countess) the old Bunch of Rags" (T.G.pág.293)-. Esta versatilidad al adaptar su forma de hablar a cada circunstancia determinada, refuerza sin duda el aspecto ladino de su carácter. El conde en cambio utiliza en sus escasas intervenciones un lenguaje neutro y directo que pone de manifiesto tanto su apatía congénita como el respeto que siente por la tradición de la casa de los Groan, aspecto que se evidencia en su costumbre de omitir el nombre de las personas, denominándolas por su rango: "Mr Chef" (T.G. pág. 267), "nurse" (T.G.pág. 227), "my daughter" (T.G.pág.346) etc. Su esposa, la enigmática condesa Gertrude, usa términos zalameros al dirigirse a los animales que le rodean constantemente -"Are you hungry, my little love? Is there no grain inside you?" (T.G.pág.307)- pero apenas habla con los demás personajes a quienes ignora por completo -

- "Open th t door and let that bird in; What are you waiting for, man?" (T.G.pág.305)-. Sus palabras, siempre desconcertantes, como lo es también su figura, son a veces como oráculos: "By the black tap-root of the very castle, if my fear is founded, the towers themselves will sicken at his death: the oldest stones will spew." (T.G.pág.347). Apropiadamente, su voz es la última que oímos al finalizar Gormenghast:

"There is not a road, not a track, but it will lead you home. For everything comes to Gormenghast."

Gormenghast, pág.510

El lenguaje de Fuchsia está salpicado de exclamaciones que muestran su carácter impetuoso e infantil -"It's not true;", "Let me go;", "I hate you;"- y de expresiones bruscas -"He's come because he wants to work because he's clever, so I brought him" (T.G.pág.170)- que ponen de manifiesto el aspecto un tanto primitivo y poco sociable - de su personalidad. Tras el incidente con Steerpike que cambia el rumbo de su vida y la precipita indirectamente a la muerte, el lenguaje de Fuchsia cambia también radicalmente, el apasionamiento deja paso a la melancolía:

"You are the only one I love, but I can't feel anything and I don't want to. I've felt too much. I'm sick of feelings... I'm frightened of them."

Gormenghast, pág. 397

Entre el resto de idiolectos cabe destacar el de Nannie que está salpicado de malaprosismos y de barbarismos, algunos de los cuales vimos anteriormente, y que al tiem-

po que muestran la simpleza de esta anciana, resultan cómicos, y el de Irma que se caracteriza por su tendencia a acabar cada intervención con un doble interrogante -"Don't you think so? Don't you think so?" (T.G.pág.187)-, recurso con el que la ridícula solterona intenta infructuosamente dar aliciente a sus palabras. En cuanto a Titus, héroe nominal de la serie, su habla no presenta ninguna característica especial, a no ser cierta conexión con el lenguaje de un escolar adolescente:

"I hate him, I hate the cheap and stinking guts of him."

Gormenghast, pág.348

"Hullo, Mr Flay. You look wonderful and wild;  
(...) He's a sort of savage. Aren't you Mr Flay?"

Gormenghast, pág. 289

#### Monólogo interno.-

Como señalábamos anteriormente, Peake apenas presenta monólogos internos en sus novelas, recayendo la transmisión del pensamiento en sus personajes en los soliloquios que el autor adapta en sus narrativas. El Capítulo 57 de Titus Groan es sin embargo una notable excepción puesto que se compone exclusivamente de las ensoñaciones a las que se entregan ocho personajes durante el Desayuno celebrado con motivo del primer aniversario de Titus; la lluvia repiqueando incesantemente sobre el tejado y la voz monótona de Barquentine entonando los textos ceremoniales crean una atmósfera que propicia dichas ensoñaciones. Estas son simultáneas, tienen todas una longitud aproximada y son incon-

clusas puesto que su final viene determinado por el ruido que Fuchsia produce al desmayarse sobre la mesa. Este ruido, un comensal lo oye a su derecha, otro a su izquierda, o enfrente, según el lugar que ocupe en la mesa, posición que el lector ya conoce puesto que Peake lo ha descrito - en el capítulo precedente. En contraste con esta metódica organización y estructura del capítulo, está el lenguaje anárquico y difuso de las ensoñaciones, en las que no hay ningún tipo de puntuación y donde las ideas -los temores y obsesiones que preocupan a estos personajes- están enlazados por libre asociación. Dado que este capítulo aparece cuando la novela ya está muy avanzada (pp.392-402), su función es esencialmente la de recopilar la información - más relevante hasta entonces aparecida. Es probable incluso que en un principio Peake pensara concluir aquí la novela puesto que en el manuscrito aparecen las siguientes palabras: "End of Book One (at last). Southport July 24th 1942." (Volumen VII, última página). (1). A juzgar por la data del manuscrito de este capítulo, vemos además que - Peake tardó un mes y medio en escribirlo, y que lo hizo - durante su permanencia en el hospital en el que estuvo ingresado a causa de una depresión nerviosa. Esta circunstancia le llevó posiblemente a replantearse el futuro desarrollo del libro y le permitió asimismo disponer de --- tiempo libre para experimentar una nueva técnica narrativa.

---

(1) Posiblemente Peake advirtió más tarde que quedaban demasiados cabos sueltos -historia de Keda, enfermedad del conde...- cuyo desenlace era imposible incluir en esta escena, por lo que añadió otros doce capítulos.

va. Era ésta una difícil empresa y aunque Peake salió airoso de ella, no volvería ya a ponerla en práctica en el resto de sus novelas, advirtiéndole seguramente que le había sacado ya todo el partido posible.

Puesto que a lo largo de once páginas se encadenan ininterrumpidamente las ideas que fluyen en la mente de varios personajes (2), estas páginas tienden a crear en el lector una impresión de desconcierto. Sin embargo, ese desvarío de ideas y de palabras no le resulta totalmente inaccesible ya que por debajo de la aparente anarquía existe una estructura lógica, casi invisible pero que controla y encauza su curso. Intrínsecamente, cada monólogo es diferente puesto que no sólo las personalidades son totalmente dispares sino que también es su situación personal: el conde está en el punto álgido de su extraña personalidad, el doctor tiene a su cargo la difícil tarea de velar por su curación y Fuchsia acaba de sufrir un shock; Irma y Cora se sienten frustradas por la falta de alicientes de su existencia y tanto la condesa como Nannie están incómodas y desearían que la ceremonia acabase pronto. A esta variedad de motivaciones internas hay que añadir el lenguaje propio de cada personaje que como vimos al comentar los idiolectos es asimismo muy diverso. El variado mosaico sin embargo está construido siguiendo una serie de pautas que si bien el lector no tiene porque ser consciente de ellas, contribuyen a hacerle

---

(2) Como indicábamos anteriormente, los personajes son ocho pero puesto que Peake atribuye a las gemelas un mismo monólogo, éstos suman sólo siete.

accesible el texto de forma lógica. Estas pautas aparecen a nivel individual, es decir dentro de cada monólogo y -- también en la ordenación del conjunto de éstos dentro del capítulo. Siguiendo con la imagen del mosaico, podríamos decir que unos tienen un diseño particular, van creciendo alrededor de una idea central, mientras que los otros -- tienen un diseño lineal, se apartan progresivamente del punto de origen. Representando a uno y otro tipo por los símbolos "0" y "-", advertimos la perfecta simetría del conjunto:

0 - - 0 - - 0

Desde el punto de vista del contenido y tono afectivo, la ordenación de los monólogos es también sumamente importante puesto que de ella depende la creación de la atmósfera emocional del capítulo. En este sentido, los siete pasajes se distribuyen en dos partes, cada una de las cuales culmina en el punto de mayor tensión, los angustia dos pensamientos de Fuchsia y el conde respectivamente.

Una aproximación a cada uno de los siete monólogos pondrá de manifiesto estos aspectos que acabamos de reseñar.

El capítulo se inicia con el monólogo interno de Cora. El malestar físico que sus primeras palabras reflejan "... and it's so cold hands and cold feet" es asociado en todo momento con otro tipo de malestar, sus frustradas ansias de poder. Estas dos sensaciones afines constituyen la idea fija sobre la que irá dando vueltas una y otra vez, ya sea cuando mira con resentimiento el enorme

busto de la condesa, a quién siempre ha considerado la principal causante de su situación, cuando piensa en el incendio de la biblioteca que ella y su hermano provocaron, cuando recuerda a Steerpike, o cuando se lamenta de que nadie le preste atención ni le ofrezca alimentos. El tono del pasaje es ligero e incluso humorístico a causa de la curiosísima forma de discurrir de este personaje ("his wooden crutch is so unnecessarily stupid to have instead of a leg...").

A continuación viene el monólogo del doctor que presenta un desarrollo lineal: de la enfermedad del conde - pasa paulatinamente a Fuchsia que está sentada junto a él y muestra un estado de gran agitación, a la condesa, Irma, y finalmente Steerpike, acerca de quién el doctor empieza a desconfiar. Este pasaje al igual que más tarde el de la condesa y el de Nannie, son esencialmente informativos, pasan recuento a los acontecimientos más importantes que se están desarrollando en el castillo, y constituyen una especie de telón de fondo neutro sobre el que se destacan con mayor intensidad los angustiados monólogos de Fuchsia y el conde respectivamente. Tras haber descubierto la terrible enfermedad de su padre, Fuchsia está al borde de la crisis nerviosa que culminará en su posterior desmayo. Ese duro revés le ha sacado bruscamente de su mundo privado de ensoñaciones y le ha dejado desconcertada ante el futuro. Sus repetidas exclamaciones -"What can I do", "Who will help"- y negaciones -"I do not understand"- muestran esa confusión y temor ante el

futuro, mientras que el ritmo brusco en que se suceden - sus palabras reflejan su respiración jadeante. Poco a poco Fuchsia va identificando su angustia con la de su padre, lo cual se hace patente a través de la progresiva - inclusión en una misma frase de los pronombres de primera y tercera persona y su substitución final por el plural "us". Efectivamente, en un principio Fuchsia exclama "What can I do he is so ill", más tarde: "He is quite - close to me" y finalmente: "who will help us father". Las frases se hacen ahora más largas puesto que la joven ima gina momentáneamente un futuro ideal en el que ella y su padre vivirán unidos y felices, pero al ver de pronto la cara descompuesta de éste vuelve a apoderarse de ella el pánico y se desploma desmayada. Después de estas líneas de gran tensión emocional, Peake nos ofrece el monólogo de Irma que al igual que el de Cora es esencialmente humorístico y gira alrededor de la obsesión de esta solterona por su virginidad. Con este pasaje se inicia un nue vo ciclo que culmina con el último monólogo: los funestos pensamientos del conde, cuya melancolía congénita ha mina do su salud hasta llevarle a la demencia. Sus desvaríos giran alrededor de dos ideas, el rechazo de todo lo que su vida ha sido hasta el presente y el deseo de hallar la paz final, ideas que se manifiestan a través de constantes negaciones -"no more", "no longer"- y alusiones a la obscuridad -"there will be a darkness always and no - other colour..."-. El capítulo se cierra con sus sinietras palabras:

"my Fuchsia dusky daughter bring me branches and a fieldmouse from an acre of grey pastures..."

Titus Groan, pág.402

Tras este repaso a los pasajes dialogados de las novelas de Titus, con el que esperamos haber refutado suficientemente aquel comentario crítico que señalaba la deficiente creación de diálogos por parte de Peake, vamos a proseguir nuestro análisis sobre el lenguaje de este autor, centrándonos ahora en la prosa narrativa.

### 5.2.3-Prosa narrativa

Como era de esperar en un autor que presenta con gran precisión las características de un escenario poco común y que basa la creación de una atmósfera determinada en la acumulación de detalles físicos más que en el desarrollo de la acción, existen en la narrativa de Peake no sólo un elevadísimo número de símiles (1) sino también de grupos nominales -sustantivos acompañados de epítetos- y de oraciones atributivas.

Esa presencia masiva de atribución produce efectos muy diversos ya que si su principal función es la de delimitar con precisión el escenario, en muchos casos desempeña además un importante papel en la caracterización de los personajes y en la creación de una atmósfera emocional determinada. Así, cuando Peake describe que unas escaleras se prolongan en "scything curves of worm-riddled wood" (B.D.pág.12), que Irma viste un "long tighly-fitting black dress" (T.G.pág.182) o cuando después de decir que

Flay "looks very bedraggled" añade: "a long dirty hank of cobweb hanging over his shoulder" (T.G.pág.376), el lector visualiza fácilmente lo que está leyendo. Y si en algunos casos Peake consigue evocar una escena de forma sumamente vívida a través de un sólo epíteto, como sucede - por ejemplo cuando tras indicar que Nannie anda por un solitario pasillo con una bandeja llena de alimentos, añade "she was brought to a clattering standstill by the sudden appearance of Doctor Prunesquallor" (T.G.pág.72), en otros casos en cambio se precisa la colaboración de un símil - "he gave a ghastly mirthless laugh like something rusty being scraped by a knife" (T.G.pág.201)-, o incluso la encadenación de varios epítetos: impulsado por una tardía - pasión amorosa el anciano Bellgrove decide conquistar a una dama con "all the steepleswarming, torrent-leaping, barn-storming impetus of recaptured youth" (E, pág.232).

Es preciso reconocer que en algunos casos un exceso de atribución conduce a disgresiones innecesarias e incluso a construcciones oscuras, como sucede por ejemplo en - estos dos casos que a continuación copiamos:

"her lovers had killed each other beneath the all-seeing circle of that never-to-be-forgotten, spawning moon."

Titus Groan, pág.349-50

"Phosphorous, wick along with the poisons he had concocted in Prunesquellor's dispensary, and which as yet he had found no use for - his swordstick, as yet unsheathed, save when alone he polished the slim blade, and a sheet. These were his media for the concoction of a walking death."

Titus Groan, pág.479

Por regla general, sin embargo, el uso masivo de atribuciones produce resultados muy convincentes. Así, al describir la exposición anual de tallas en la que - según nos dice Peake "Beauty and bitterness existed side by side", este brusco contraste queda reflejado de forma muy efectiva cuando el autor prosigue diciendo:

"Old-claw-like hands, cracked with long years of thankless toil, would hold aloft a delicate bird of wood, its wings, as thin as paper, spread for flight, its breast afire with a crimson stain."

Gormenghast, pág.399

Una escena aparentemente trivial como es aquella en que Fuchsia arroja el agua putrefacta de un jarrón sobre Steerpike para reanimarlo de su desmayo, adquiere igualmente una gran significación gracias a la presencia de numerosísimos epítetos y oraciones atributivas. Efectivamente, Peake no se limita aquí a relatar un simple accidente sino que reproduce ante el lector el proceso mental, y sobre todo emocional, que desemboca en el mencionado incidente. Al encontrarse al joven tendido en el suelo, nos dice Peake, Fuchsia recuerda haber visto en una ocasión reanimar a su tía Cora arrojándole un vaso de agua sobre la cara. En aquel momento sus ojos descubren "an old vase of semi-opaque dark-blue glass", que ella misma había llenado de agua cristalina la semana pasada y en el que había colocado "a tall, heavy-necked sunflower with an enormous Ethiopian eye of seeds and petals as big as her han and as yellow as ever she could wish for", que con el cuello roto se alzaba "in a deadweight of fire among

the tares" (T.G.pág.155)' Sin pensarlo dos veces vuel a el jarrón sobre la cara de Steerpike y ve con sorpresa que en lugar del agua cristalina sale "a sluggish and stenching trickle of slime... like a green soup" (T.G.pág.156).

El carácter poco práctico e impulsivo de Fuchsia queda así magistralmente reflejado: la sorpresa de encontrar este magnífico girasol alzándose en medio de un campo de cizaña, el irreprimible impulso de cortarlo, la emoción con la que lo llevó a su buhardilla y el llamativo contraste entre el amarillo y el azul del jarrón es todo lo que cuenta para un carácter vehemente y poco práctico como es el suyo.

Por la falta de espacio y por la forma rápida con que se suceden los acontecimientos en Titus Alone, este tipo de descripciones que o bien amplían una idea inicial o --- bien la van desarrollando paulatinamente, son poco frecuentes en esta novela. Aquí el lenguaje es mucho más apretado, los capítulos son cortos y la información suele transmitirse en rápidas pinceladas. En lugar de una tela en que cada detalle está perfectamente delimitado Peake nos presenta aquí un cuadro impresionista en el que lo que cuenta es el impacto global que la imagen produce. A ello contribuyen las numerosísimas listas en las que Peake nos ofrece información a borbotones en lugar de detenerse a presentarlas poco a poco. Así, cuando Titus llega a una ciudad desconocida, Peake nos dice que éste ve ante sí una enorme plaza -- "vast as a great desert", y los extraños edificios que se extienden a su alrededor "were, to Titus's gaze. no larger

than stamps, thorns, nails, acorns, or tiny crystals, save for one gigantic edifice out-topping all the rest, which was like an azure match-box on its end" (T.A. pág. 32), y cuando encontrándose a orillas de un río, el sol despunta:

"immediately the boats and their crews and the cormoranteers and their bottle-necked birds, and the rushes and the muddy bank and the mules and the vehicles and the nets and the spears and the river itself, became ribbed and flecked with flame."

Titus Alone, pág. 17

En las otras tres novelas existen también largas enumeraciones, pero su función no es ya la de resumir en una larga pincelada una escena, sino la de enriquecer la presentación de ésta con todo tipo de detalles. Así, antes de que Flay, que está sentado comiendo en un solitario pasillo, oiga un acongojante grito, Peake nos prepara ya para este momento de tensión al describirnos con detalle su posición y aspecto en aquella circunstancia: "He sat illumined within the aura of candle flame, his face and rags and hands and hair dramatically lit" (G, pág. 299). Con la repetición de la conjunción "and" Peake no asocia de forma brusca con objetos o detalles totalmente dispares como en el ejemplo anterior sino que crea una pausa que favorece la visualización por parte del lector de las zonas iluminadas del cuerpo de Flay. Igualmente, cuando ante un silbido de la condesa, sus gatos emergen "procedentes de un centenar de escondites", Peake especifica cada uno de estos escondites -"from nests of claw-torn paper, from the inside of lost hats..." (G, pág. 316)- creando así una atmósfera de pesadilla casi, que refleja esa mezcla de temor y fasci

nación que el pequeño Titus está experimentando junto a su madre.

Al extenderse en esa gran profusión de detalles, Peake tiende naturalmente a crear un ritmo narrativo lento. Existen sin embargo una serie de factores que contrarrestan esa tendencia. Algunos los hemos visto ya: un vocabulario muy singular, inesperadas irrupciones de carácter humorístico o irónico, utilización de idiolectos y del estilo indirecto libre. Cabe citar además la presencia de pasajes breves con un gran poder de evocación, encadenación de frases cortas que crean un paralelismo rítmico, inclusión de pequeños capítulos, a menudo dialogados, entre otros de carácter expositivo, y cambios bruscos de tono.

Si en muchos casos Peake nos presenta una imagen en cámara lenta, deteniéndose en cada uno de sus detalles, otras veces selecciona, al igual que hacía con la presentación física de sus personajes, únicamente aquellos aspectos que por su poder de evocación le permiten reproducir esa imagen en un rápido flash. Esto sucede por ejemplo en el capítulo inicial de Gormenghast: en un primer párrafo en el que no aparece un sólo verbo Peake nos comunica la esencia de Gormenghast, ese mundo en decadencia pero inmutable, orgulloso de su tradición inmemorial:

"Titus the seventy-seventh. Heir to a crumbling summit: to a sea of nettles: to an empire of red rust: to ritual's footprints ankle-deep in stone.  
Gormenghast."

A continuación Peake nos muestra los movimientos - casi imperceptibles que tienen lugar tanto en las entrañas del castillo como en el exterior. Estos movimientos son todavía efímeros e insignificantes comparados con la inmovilidad del enorme castillo, más los puntos suspensivos nos sugieren que éstos son sólo los primeros síntomas del cambio que se aproxima:

"Through an avenue of spires a zephyr floats;  
a bird whistles; a freshet bears away from a  
choked river. Deep in a fist of stone a doll's  
hand wriggles, warm rebellious on the frozen  
palm. A shadow shifts its length. A spider  
stirs..."

Gormenghast, pág. 7

Peake resume también de forma muy breve y satisfactoria el paso de las estaciones, al compararlas con grandes mareas que "enveloped and stained with their passing colours, chilled or warmed with their varying exhalations the tracts of Gormenghast." (G, pág.334).

Otras veces este autor consigue con la utilización de frases cortas en disposición anafórica, crear un paralelismo sintáctico y rítmico que aligera el carácter lento de una exposición. Esto sucede por ejemplo al describir el lamentable aspecto que Titus presenta tras haber salido de noche en persecución de Steerpike: "His hair was - across his face. His jacket was bundled over his nights--hirt. His trousers were half undone. His shoes jogged at his shoulders." (G, pág.372) o también cuando poco después Peake nos describe la angustia que se apodera de Fuchsia cuando ésta se entera de la traición de Steerpike. Existen aquí numerosas frases cortas que se inician todas

con "she" y que reflejan el estado nervioso de la joven, sus pasos apresurados por la habitación: "She changed and she aged as she wandered to and fro across her solitary room..." (G. pp.395-6).

La ordenación de los capítulos contribuye también a menudo a romper el ritmo lento de la narrativa. Unas veces Peake utiliza la pausa entre capítulo y capítulo para crear un momento de suspense en el desarrollo de un tema determinado, otras veces realiza una sorprendente asociación de ideas con las que cambia bruscamente de tema, o intercala episodios paralelos que varían el tono de la narración.

La transición entre los capítulos 66 y 68 de Gor--menghast constituye un magnífico ejemplo de creación de suspense. El primero de ellos acaba con el descubrimiento por parte de Titus, de una cueva en la que reguardarse de la lluvia, y en cuyo suelo el joven se tumba, quedando profundamente dormido. En el siguiente capítulo, que es muy breve, Titus sigue dormido. Peake nos describe entonces el desarrollo de la tormenta y en el último párrafo leemos que el resplandor de un terrible relámpago ilumina repentinamente la escena, revelándonos por fin que "at the mouth of the cave stood the 'Thing'". Hasta ese momento no habíamos visto a esa enigmática criatura más que en aquellas imágenes fugaces en las que ésta saltaba ágilmente entre los árboles. Ahora, aunque aparece también inesperadamente en la última palabra del párrafo y del capítulo, está sin embargo en el primer plano de la escena; la presencia del verbo "stood" sugiere casi la imagen de una estatua. Se crea pues una pausa de gran intensidad dramática.

ca que nos prepara para presenciar en el capítulo siguiente el trascendental encuentro entre esa criatura semi-salvaje y Titus, encuentro que culmina con la muerte de ella y el paso de la infancia a la adolescencia de él. La presentación de Deadyawn se realiza también de una forma parecida, aunque entonces el tono es menos dramático: al final de un capítulo, los profesores de Gormenghast están reunidos en una sala cuando oyen un chirrido cada vez más intenso; de pronto se abre la puerta "and there before them, framed in the doorway, was the Headmaster" (G, pag. 56). Después de haber despertado nuestro interés al mencionar este intrigante chirrido que precede a la entrada de Deadyawn, Peake nos describe el siguiente capítulo en el que relata la extrañísima apariencia y personalidad de ese personaje.

Otras veces los capítulos se encadenan por medio de una curiosa asociación de ideas, con la cual Peake enlaza situaciones totalmente opuestas en tema y tono, de forma muy ingeniosa. Así, el capítulo 21 de Gormenghast se cierra con una simpática escena: el juego de canicas en el que están enfrascados el doctor, el anciano Bellgrove y el pequeño Titus, y en el siguiente capítulo nos encontramos con el irascible Barquentine. El paso de una a otra situación se realiza a través de sus sonidos característicos. Después de habernos descrito que el doctor emite sus peculiares "gorjeos", que Bellgrove, una vez desaparecidas sus inhibiciones, se ríe como un viejo y alegre galgo y que Titus chilla excitado mientras las canicas se deslizan cual fugaces estrellas, chocando entre sí, al iniciar

se el capítulo siguiente parece que Peake prosigue con esta escena cuando repentinamente descubrimos que no es así:

"There was no sound in all Gormenghast that could strike so chill against the heart as the sound of that small and greasy crutch on which Barquentine propelled his dwarfish body.

The harsh and rapid impact of its iron-like stub upon the hollow stone was, at each stroke, like a whip-crack, an oath, a slash across the face of mercy."

Gormenghast, pág.158

De modo igual, cuando Titus deambula por una zona solitaria del castillo y tiene la repentina sensación de que alguien le observa, la atmósfera parece que se electriza - "clasping Titus in a noose or air". El capítulo siguiente se inicia también con la imagen de una red que envuelva irrevocablemente a tres personajes y la escena tiene igualmente lugar en un pasillo expuesto a las corrientes de aire, pero el tema y el tono es totalmente diferente. Estamos ahora ante aquel viejo pedagogo que no creía en el dolor físico y al que sus tres discípulos quemaron la barba para demostrarle su equivocación, causándole la muerte.

Otras veces no es tanto el tema lo que cambia brusca- mente con el paso de un capítulo a otro, sino más bien el tono. Así, después de acumular en tres capítulos de Titus Groan una serie de incidentes trágicos como son la extraña transformación del conde, el chok que Fuchsia recibe al contemplarlo, el violento enfrentamiento entre Steerpike y Flay, y la posterior orden de destierro de éste, Peake concluye con una imagen en la que muchos de estos personajes salen de la habitación del conde. La última frase es "The -

door closes". El siguiente capítulo rompe aquella tensión al presentar a las gemelas en una de sus conversaciones - más divertidas, y nos prepara para aquel "Desayuno Oscuro" en el que tienen lugar los monólogos antes citados. La intercalación de breves capítulos que presentan a Irma o a los profesores o a otros en un momento determinado, cum plen también en Gormenghast la función de romper el ritmo de la narración al introducir un cambio radical de tono, función que también cumplían como vimos, aquellos comentarios irónicos que Peake incluía inesperadamente en un con texto especialmente serio.

5.3.- Atribución de nombres. Un aspecto esencialmente lingüístico

Si en un test rápido nos preguntaran en qué tipo de obras literarias suelen realizarse minuciosas descripciones físicas de personajes, contestaríamos sin duda que en las de corte realista o en aquellas de aventuras o ciencia ficción en las que la presencia de seres fuera de lo común requiere esa especificación. Si a continuación nos preguntaran donde esperamos encontrar idiolectos, diríamos que en aquellas obras en las que los personajes están concebidos en términos de la comedia de humores Jonsoniana, es decir, donde éstos se distinguen de acuerdo con una pasión o rasgo predominante, y añadiríamos que éste es un elemento de caracterización poco común en la actualidad, a no ser en obras cómicas tales como las historias de P.G.Wodehouse o en las comedietas que se escriben para radio y televisión. Y si por fin nos preguntaran acerca de la atribución de nombres significativos o "nombres-etiqueta", contestaríamos que en la actualidad su uso está restringido a los cómics e historias infantiles, pero que cuenta con una larguísima tradición que se remonta a la comedia y tragedia griegas, a las sagas, a las baladas y cuentos populares, a las obras alegóricas, a las satíricas y a las burlescas. Ahora bien, aunque estos razonamientos son posiblemente bastante acertados, no reflejan en absoluto el caso particular de Peake. En efecto, es ante todo el gran interés que este pintor-escritor siente por la imagen plástica lo que le lleva a realizar minucio

sas descripciones físicas de sus personajes, circunstancia a la que se debe también el hecho de que dichas descripciones sean muy originales y vívidas, y no meras acumulaciones de detalles. Por otra parte, en Peake la creación de idiolectos y de nombres definitorios no responde tanto a un deseo de convertir a los personajes en tipos característicos con una finalidad alegórica, satírica o cómica, sino que refleja otra faceta importante de su personalidad artística cual es el placer de explorar y jugar con el idioma. Puesto que unas páginas atrás vimos ya el variado mosaico de idiolectos que Peake incluye en sus novelas, nos resta ahora tan sólo analizar esos nombres definitorios y el papel que desempeñan en las novelas de Titus.

"My name is Alice, but -

It's a stupid name enough; Humpty Dumpty interrupted impatiently.  
What does it mean?

Must a name mean something? Alice asked doubtfully.

Of course it must, Humpty Dumpty said with a short laugh: my name means the shape I am - and a good handsome shape it is, too.  
With a name like yours, you might be any shape, almost."

Lewis Carroll (1)

A pesar del tono mordaz que se adopta, es indudable que Humpty Dumpty expresa en sus palabras un tema que ha interesado al hombre desde tiempos inmemoriales. Efectivamente, mientras los antiguos egipcios creían que sus nombres eran un reflejo de sus almas y Platón en su diálogo Cratilo sostiene que el nombre correcto da la esencia de las cosas, en la literatura popular de muchos países en--

---

(1) Through the Looking Glass, pág. 167

encontramos personajes con nombres que definen sus rasgos más prominentes. Ciñendonos a los casos más cercanos, podemos citar por ejemplo a Forcim y Peguim, dos nombres con los que se denominan respectivamente a un personaje que posee mucha fuerza y a otro que es amigo de dar fuertes garrotazos, en las rondallas mallorquinas tradicionales; en los cuentos catalanes populares encontramos a el diminuto Patufet, y en los comics que provenientes del otro lado del Atlántico inundan ahora nuestros kioscos, el todopoderoso Superman, a los simpáticos hombres de las cavernas Los Picapiedra y al resabido trotamundos Correcaminos.

Aparte de este acuerdo tácito que parece haber existido siempre entre el recitador popular y su auditorio, y más tarde entre el cuentista y sus lectores, por el que se denominan a personajes imaginarios con nombres significativos, tanto los escritores de alegorías como los de sátiras y farsas han utilizado también tradicionalmente nombres-etiqueta para personificar ideas, cualidades y vicios, aunque en este caso no es una práctica tan universalmente extendida; en España resulta difícil encontrar un ejemplo representativo, en Francia sobresale tan sólo Rabelais, Inglaterra en cambio nos brinda innumerables ejemplos. Así, Bunyan en su alegoría Pilgrim's Progress nos habla de Mr Wordly Wiseman, Faithful, Hopeful, Mr -- Timorous, Muchafraid, etc.; en su comedio Volpone, Jonson utiliza nombres de animales para caracterizar el "humor" y la función específica que cada personaje desempeña en la

obra: Volpone, Mosca, Voltore, Corbaccio, Corvino, etc.; y tanto Colley Cibber como Sheridan presentan en sus comedias nombres tan significativos como Lord Morelove, -- Lady Graveairs y Sir Charles Easy (The Careless Husband), Mrs Malaprop, Lady Languish, Captain Absolute (The Rivals), Lady Sneerwell, Mrs Candour y Careless (School for Scandal).

Entre los novelistas es ésta una práctica menos común, aunque de nuevo es en Inglaterra donde más ejemplos encontramos. Así, aunque por lo general los novelistas - del siglo XVIII mostraban poca inventiva a la hora de nombrar a sus personajes, Fielding utilizó nombres relacionados con el carácter: Heartfree, Allworthy, Square, lo mismo que Richardson en el caso de Sir Charles Grandison. Peacock nos presenta en sus novelas satíricas --- Crotchet Castle y Nightmare Abbey a numerosos personajes, cada uno de los cuales encarna una actitud o cualidad específica que se desprende ya de su nombre: Mr Eavesdrop es un curioso, Mr Henbane gusta de experimentar con venenos, Mr Toobad es un pesimista, Mr Hilary un alegre, Mr Firedamp es metereólogo, etc. Dickens y Trollope nos -- brindan igualmente numerosos ejemplos de nombres relacionados con el carácter entre sus personajes secundarios: Bitzer (Hard Times), Dedlock (Bleack House), Murstone (David Copperfield), Veneering (Our Mutual Friend), Mr Toogood (Last Chronicle of Basset), Mr Quiverful (Barchester Towers); e incluso Arnold Bennet incluye en Buried Alive a un doctor Cashmore a quién su mujer e hijas piden dinero constantemente. Más recientemente, Aldous Huxley ha -

utilizado nombres que definen asimismo algún rasgo de sus personajes. Al igual que sucede con Peacock, las referencias son a veces bastante evidentes pero en otros casos son veladas debido a que estos autores utilizan vocablos poco usuales. Así, por ejemplo, Huxley atribuye el nombre Viveash (live+ash) a un especial personaje femenino que desde la muerte de Tony Lamb en la primera guerra mundial, está, utilizando sus propias palabras, "dead inside" (Antic Hay); el nombre Denis Stone (Dionysius + stone) alude a las dos tendencias -sensualidad y austeridad- en la personalidad de un joven (Antic Hay) y Chelifer -especie de alacrán que se desplaza lateralmente y hacia atrás- es el nombre de un personaje muy indeciso en Those Barren Leaves.

Nuestra primera reacción al encontrar en las novelas de Titus nombres significativos fué pensar que Peake no hacía sino continuar esta larga tradición que acabamos de reseñar, pero al mismo tiempo dos puntos llamaban nuestra atención: ¿por qué, nos preguntamos, los ejemplos abundan sobretodo en la literatura inglesa?, y cuando más tarde intentamos traducir algunos de estos nombres al castellano, nos preguntamos de nuevo: ¿por qué pierden todo su encanto al ser vertidos al castellano?. Recordamos entonces habernos hecho estos mismos interrogantes cuando de estudiantes descubrimos en la poesía anglosajona la presencia de numerosas perífrasis o "kennings". Expresiones metafóricas tales como "la espada de la boca" para designar la lengua, "el potro de la ola" para la nave, o "el -

encuentro de lanzas" para la batalla, nos parecieron muy ingeniosas pero excesivamente largas en castellano, mientras que en el original eran mucho más breves y favorecían la melodía del verso. La razón está, naturalmente, en que las palabras compuestas son una formación natural dentro de los idiomas germánicos: "garmitting" por ejemplo equivale a nuestro "encuentro de lanzas". Creemos por ello que la utilización de nombres significativos, que son frecuentemente palabras compuestas, no se deriva tanto de razones culturales como lingüísticas. En el caso de Peake este hecho es aún más acusado porque sus personajes, a pesar de poseer todos un rasgo físico o de carácter predominante, no son meras abstracciones que encarnen ideas, cualidades o vicios determinados, y por otra parte sus nombres no son tampoco simples etiquetas que definan unos rasgos concretos sino más bien los evocan a través de ingeniosas asociaciones y juegos de palabras. Veamos a continuación algunos de estos nombres, empezando por aquellos cuyas connotaciones nos parecen más evidentes:

SOURDUST - Es el malhumorado Maestro de Ceremonias que anda siempre rodeado de polvorientos tomos.

ACREBLADE- Policía cuya larga barbilla es afilada como un ariete.

VEIL - Es hipócrita y ladino.

DEADYAWN - La indolencia es su religión.

THE FLY - Parásito y cómplice de Deadyawn, al igual que Mosca lo era de Volpone.

CRACK-BELL-Posee una voz cascada y está siempre dispuesto a reír.

- CHEETA - Es voraz y peligrosa como un leopardo.
- MULEFIRE - Profesor extremadamente colérico.
- ANCHOR - Cuando Juno está desesperada, aparece es te personaje y le infunde ánimos, es en cierto modo su tabla de salvación.
- FLYCRAKE y WRENPATCH - En contraste con el enorme - chef, esos dos "shrill-whispering youths" son como dos pajaritos (crake, wren) albo rotados.
- PERCH-PRISM- Suele sentarse en lugares altos y poco seguros (perch) tales como el borde de la mesa.
- OPUS FLUKE- Es un gándul redomado (fluke = trematodo, gusano parásito).
- CUTFLOWER - Es un dandy con ademanes afectados.
- CARROW - Tiene rasgos parecidos a los de un halcón (carrion + crow?).
- CCRUST - Sablista empedernido, cubre su insolencia con una complicada historia inventada (mujer enferma y en el exilio...) con la que pretende inspirar pena y conseguir dinero de sus compañeros.
- ROTCODD - El padre de Peake era médico y llevaba en su coche un rótulo que desde el interior se leía ROTCOD. Pero aparte del oriegn biográ fico que esta palabra pueda tener, creemos que es además muy sugestiva, ya que si "rot" significa podredumbre o decadencia, "cod" significa no sólo bacalao, sino también escroto. Como se recordará, este personaje, ex tremadamente retraído, temía a las mujeres y vivía en un aislamiento total.
- SLAGG - "Slag" - escoria y "slagging" - rezagarse, andar despacio o cojeando, son dos rasgos presentes en la persona de esta anciana niñera que se queja continuamente de que nadie en el castillo le guarda la menor consideración.
- STEERPIKE- Es este un nombre que trajo muchas dificultades a Peake, a juzgar por las listas que aparecen en los manuscritos: Peerspike, Weerpike, Peerspello, Pierspillo, Shrierspillo (1), y al hecho de que éste se llamara en los dos primeros volúmenes Smuggerby. Ronald Binns (2)

(1) Volumen IV de Titus Groan, fechado abril 1941

(2) Critical Quarterly, artículo citado, pág.26

señala a Steerforth de David Copperfield como modelo inicial, que se transformaría progresivamente en Uriah Heep. La disparidad que existe entre los nombres que Peake había pensado atribuir a este personaje - nos hace incluso pensar que la elección final se debió ante todo a motivos de carácter eufónico, aunque es indudable que existen claras conotaciones: "steer"-controlar, dirigir; "pike"-pica (agresividad) y lucio (pez extremadamente voraz).

PRUNESQUALLOR - El lenguaje afectado que usa el doctor, sus continuas risitas y su aspecto siempre impecable aunque extravagante, queda fielmente reflejado en este nombre compuesto, ya que "prune" es sinónimo de "trim"-adornarse, emperifollarse, y al mismo tiempo sugiere el lenguaje afectado que Mrs Geeneral aconsejaba adoptar a las hermanas Dorrit: "Father is rather vulgar... Papa... gives a pretty form to the lips. Papa, potatoes, poultry, prunes, and prism, are well very good for the lips, especially prunes and prism." (1). Por otra parte, "squall" significa emitir un sonido estridente o chillido.

SEPULCHRAVE - "Sepulchre"-sepulcro, "crave"-ansiar, -- "grave"-sepultura, serio, "rave"-delirar: todos estos conceptos son aplicables a la figura del taciturno conde que, esclavo del láudano, sufre constantes alucinaciones y es finalmente devorado por buhos a los que él mismo se entrega voluntariamente.

FLAY - El nombre del fiel criado del conde tiene - asimismo varias connotaciones, aparte de la aceptación más corriente -despellejar- que no tiene aquí ninguna aplicación. "Fley" o "flay" significa asustar, auyentar, y en la combinación "flay-crow" es sinónimo de "scarecrow"-espantapájaros, comparación que Peake establece a menudo en las novelas con respecto a este escuálido personaje. Por otra parte, "fly", tal como lo utiliza Jo en Bleak House: "I'm fly" (2) significa "cunning"-astuto, rasgo que es asimismo aplicable a este criado que pese a su delgadez logra vencer al monumental chef.

SWELTER - En el caso del chef las evocaciones son infinitas: "swell"-1) abultar, inflarse, 2)oleaje, 3)excelente; "swelter"-sudar copiosamen

---

(1) DICKENS, Charles Little Dorrit, Penguin Books 1967, pp.528-9

(2) DICKENS, Charles Bleak House, Penguin Books 1977, p.227

te, sofocarse de calor; "swelling"-tumefacción. Swelter es monstruosamente enorme y se tambalea como un galeón en el ambiente sofocante de la cocina; afirma ser el "símbolo de la excelencia y la abundancia", pero en cambio para Fly es como un "tumor maligno" que crece en su cerebro.

SPOGFRAWNE-En el transcurso del monólogo de Irma, que como mencionamos anteriormente gira alrededor de su virginidad, ésta recuerda repentinamente a un tímido admirador con quien, lamentablemente, sostuvo relaciones que no pasaron de ser epistolares. Trastocando - las letras iniciales, su nombre se convierte irónicamente en "frog-spawn"-huevas de rana.

BARQUENTINE - A pesar de llevar el nombre de una embarcación-goleta, es el refrán "His bark is worse than his bits"- "perro que ladra no muerde" lo que nos viene a la memoria ante el nombre de este irascible personaje que tiene atemorizado a todo el castillo con sus palabras bruscas pero que muestra una gran fidelidad a la casa de los Groan, muriendo incluso al intentar defenderla de su peor enemigo.

Aunque naturalmente, estas interpretaciones son personales y quizá no se ajustan exactamente a la idea que Peake tenía al utilizar estos nombres, creemos que nuestros comentarios habrán por lo menos puesto de manifiesto lo -- que afirmábamos en páginas atrás, es decir, que es ante todo un interés lingüístico el que determina la presencia de estos nombres significativos.

Peake no es de ningún modo un escritor experimentalista, pero una vez más nos ha mostrado como puede revitalizar formas esencialmente tradicionales.

## CONCLUSIONES

## CONCLUSIONES

En la introducción a nuestro trabajo realizamos un repaso a las variadas críticas que la obra novelística de Peake ha recibido pero nos excusamos por el momento de la difícil tarea de encuadrar a esta obra dentro de un género o estilo literario determinado, así como también de afirmar de forma concluyente, su calidad y validez artística, expresando en su lugar nuestra propia experiencia personal ante la lectura de las novelas, la cual calificábamos de altamente gratificadora. En las páginas precedentes hemos intentado traducir esa experiencia, destacando aquellos aspectos de las novelas que nos parecen más relevantes y emitiendo al mismo tiempo juicios de valor que hemos procurado apoyar siempre con citas con el fin de que éstos fueran lo más objetivos posibles. Ocasionalmente hemos establecido comparaciones con otros autores, señalando por ejemplo que algunas de las técnicas que hemos denominado pictóricas habían sido previamente utilizadas por Hardy, que algunos de los personajes parecen claros descendientes literarios de Smollet o Dickens, y que en la presentación de ciertos escenarios hay ecos del infierno de Dante o de las cárceles de Piranesi. Es evidente asimismo que ese tipo de humor verbal que Peake practica, sórdido unas veces y disparatado otras, enlaza con Edward Lear, Lewis Carroll y Hilaire Belloc. Mas, aunque somos conscientes de que hubiéramos podido multiplicar estas referencias con otros muchos nombres, hemos optado por no hacerlo ya que si por una par-

te nuestro trabajo es, tal como indica su título, de carácter esencialmente monográfico, por otra parte creemos que no puede hablarse de influencias directas de otros autores u obras sobre Peake, sino más bien de afinidades literarias o culturales. Peake, lo dijimos ya anteriormente, no era un intelectual ni tampoco un gran lector, por lo que resulta arriesgado buscar antecedentes literarios o ideologías concretas que le hubieran servido de posible inspiración. Incluso un punto sobre el que gran parte de la crítica parece estar de acuerdo, cual es la afinidad de la obra de Peake con el género conocido como gótico, nos parece como ya indicamos anteriormente infundado puesto que si por un lado es muy poco probable, según nos afirmó la esposa del autor, que Peake hubiera leído obras pertenecientes a este género, por otro lado creemos que existen notables diferencias entre éstas y su propia producción, diferencias que consignaremos cuando, tras realizar una previa recapitulación de los aspectos más destacados que hemos desarrollado en nuestra apreciación a las novelas de Titus, especifiquemos esas afinidades literarias y culturales a las que nos hemos referido.

En los capítulos II y III registramos la importantísima presencia de imágenes plásticas en las novelas, destacando la extraordinaria facilidad con que éstas pueden ser visualizadas por el lector, y aunque según vimos esas imágenes son de muy diversa índole, poseen a menudo características muy peculiares: en los escenarios se aprecian numerosas hipertrofias y los personajes sufren un proceso de

selectividad que los convierte en figuras sino caricaturescas si por lo menos excepcionales desde el punto de vista físico.

En los dos capítulos siguientes pudimos apreciar como esa rica escenografía que Peake nos presenta actúa en muchas ocasiones como elemento de caracterización de los personajes y al mismo tiempo favorece la creación de una atmósfera emocional determinada, funciones que son complementadas por factores de carácter lingüístico tales como la presencia de - idiolectos y de nombres definitorios, de numerosos grupos nominales y frases atributivas, etc.

La labor que hemos realizado en estos capítulos, ha sido en cierto modo la de un topógrafo que acumula los datos que extrae sobre el terreno. Nos compete ahora adoptar una perspectiva más amplia, confeccionando con estos datos una especie de mapa que nos permita obtener una visión objetiva y de conjunto de las novelas.

Angus Wilson, refiriéndose a la presencia cuasi caricaturesca de sus personajes que ciertos críticos han calificado de neo-dickensiana, atribuye este rasgo a las peculiares circunstancias de su infancia, transcurrida en gran parte en diversos hoteles de Kensington y añade: "Such a larger-than-life picture of human beings is inevitably the child's one" (1). Efectivamente, las impresiones que el niño recibe de su entorno están a menudo física y emocionalmente exageradas, distorsionadas incluso. Es éste un hecho que Dickens registró magistralmente -pensamos especialmente en los pri-

---

(1) The Wild Garden or Speaking of Writing, Secker & Warburg, London, 1963. p.38

meros capítulos de Great Expectations y de David Copperfield en los que vemos a través de los ojos de Pip y de David-, que Henry James transcribe también de forma muy convincente en su novela What Maisie Knew al presentar el mundo un tanto fantasmagórico en el que se desarrolla la infancia de Maisie, y que Charlotte Brontë menciona en Jane Eyre al describir la entrada de la joven heroína en el salón donde se encuentra Mr. Brocklehurst:

"the handle turned, the door unclosed, and passing through and curtseying low, I looked up at -a black pillar!, Such, al least, appeared to me, at first sight, the straight, narrow, sable-clad shape standing erect on the rug, the grim face at the top was like a carved mask, placed above the shaft by way of capital." (1)

Las novelas de Titus participan también en gran medida de esta visión infantil del mundo en cuanto que existe en ellas una estrecha correspondencia entre la realidad física y la anímica, estando ambas fuertemente realzadas y condicionándose además mutuamente. En efecto, el mundo físico, delimitado siempre de forma muy vívida, traduce en las novelas de Peake la atmósfera emocional y ésta a su vez es la que determina esas características tan peculiares que aquél posee.

La concepción infantil del mundo se distingue por la presencia de fuertes contrastes, puesto que el niño tiende a clasificar sus experiencias, tanto de orden físico como espiritual, en polos muy diferentes, no cabiendo en esta clasificación los términos medios. Unas veces es el polo po

---

(1) Jane Eyre, Penguin Books 1965, p.33

sitivo el que predomina y entonces el mundo infantil está, según la expresión de George Eliot, encerrado por "golden gates" (1), mas en otros casos es el polo negativo el que prevalece:

"Into the dangerous world I leapt:  
Helpless, naked, piping loud;" (2)

Indudablemente, para los personajes de Peake, al igual que para el niño al que se refiere Blake en su poema, y al igual también que para Pip, David Copperfield, Maise y Jane Eyre, el mundo en el que viven no es dorado sino que está lleno de amenazas y de violencia latente. Ahora bien, a pesar de presentar el mundo imaginario de sus novelas desde esa perspectiva infantil, Peake se guarda sin embargo de expresar juicios morales y en ningún momento condenará a una persona o actitud determinada como tampoco ensalzará a otra, sino que se limita a presentar situaciones y acontecimientos, recurriendo, como hemos visto, a la ironía o el humor en cuanto un tema se presta a sentimentalismos o a implicaciones de carácter sociológico o político. Es ahí donde surgen las divergencias con los otros autores citados, especialmente con Dickens, quien en otros aspectos es precisamente el autor con el que más puntos de contacto tiene Peake, según vimos en el transcurso de nuestro trabajo. Así como Dickens nos ofrece una interpretación del mundo totalmente moral, en la que el blanco se distingue siempre del negro, en la que el mal está personificado por la sociedad y sus

---

(1) The Mill on the Floss, p.178

(2) BLAKE, William, "Infant Sorrow", The Complete Poems, Penguin Books 1977, p.129

instituciones -siendo las personas sus agentes culpables o sus víctimas inocentes-, y en la que el bien está siempre personificado por individuos o grupos concretos, la visión del mundo que Peake nos ofrece en sus novelas es en cambio fuertemente amoral. El tratamiento que uno y otro autor dan a dos situaciones paralelas reflejan esta divergencia.

La desviación de los instintos maternales es una característica que comparten Mrs. Jellyby de Bleak House y la condesa Gertrude Groan, ya que si una olvida a sus hijos en favor de los nativos de Borriobola-Gha, la otra prefiere la compañía de sus animales a la de sus hijos Titus y Fuchsia. Ahora bien, Dickens se burla constantemente de las actividades filantrópicas de Mrs. Jellyby, cuyos hermosos ojos miran siempre a lo lejos, hacia Africa; cuando uno de sus hijos cae por las escaleras y se magulla todo el cuerpo, ésta, nos dice Dickens, se limita a exclamar con indiferencia: "'Go along, you naughty Peepy'", e inmediatamente "fixed her fine eyes on Africa again" (p.87). Peake en cambio nos hace ver cómo el rostro de la impenetrable condesa se ilumina al ver acercarse a sus animales, cómo les habla y cuenta historias, y cómo sufre al ver que uno de los gatos se ha dañado. Como madre la condesa es totalmente inefectiva, cruel casi -recordemos sus palabras tras el nacimiento de Titus: "Slagg, go away! I would like to see the boy when he is six..." (T.G. p.61)- pero por otra parte es capaz de mostrar una gran ternura y sensibilidad.

Aunque los contextos son totalmente diferentes, tanto Hard Times como Titus Groan presentan asimismo dos situaciones paralelas, dos grupos sociales muy diferentes, la clase dirigente y los obreros en el primer caso y los habitantes del castillo y los de las chozas en el segundo, siendo la relación que les une en ambos casos la de "Men and Masters" según reza uno de los capítulos de Hard Times. Pero así como Dickens distingue en todo momento entre blanco y negro, colores que personifican Stephen Blackpool, Rachel, Louisa y el circo por un lado y Bounderby, Gradgrind, Harthouse y el sistema utilitario por otro, Peake describe las prerrogativas del castillo sobre los Mud Dwellers con gran imparcialidad. Como señalamos anteriormente, una situación a todas luces arbitraria e injusta como es la indiferencia que el castillo muestra ante las tallas en las que los artistas de las chozas trabajan durante todo el año, se convierte al ser transcrita por Peake de forma desapasionada e irónica en una situación aparentemente inocua y sin consecuencias. No quiere esto decir que en el mundo que Peake nos presenta no existan una serie de valores o que sus personajes no alberguen emociones y pasiones, lo que ocurre es que Peake los presenta desde una perspectiva muy particular que excluye tanto motivaciones de tipo religioso, sociológico o político, como una concepción maniquea de la experiencia. Esta perspectiva es de carácter eminentemente estético y enlaza con las ideas establecidas por Edmund Burke acerca de lo bello y lo sublime: no es una visión plácida y armoniosa de

la realidad la que predomina en el mundo de Peake sino otra de sabor mucho más fuerte, que se basa en marcados contrastes y que llega incluso a proporcionar ese "delicioso horror que -según Burke- constituye el efecto más genuino y la prueba más verdadera de lo sublime" (1). Lo sublime, en la acepción que Burke da a este término, es sin duda un ingrediente básico de las novelas góticas, ingrediente que Mrs Radcliffe utiliza con discreción en The Mysteries of Udolpho y que Horace Walpole aplica en grandes dosis en The Castle of Otranto. En las novelas góticas, la presencia de lo sublime, que se manifiesta en la presentación de horrores y misterios rozando a menudo lo sobrenatural, cumple sin embargo una función muy específica cual es la de intensificar la atmósfera emocional a través de la presentación de una serie de fuerzas malignas que se interponen en el camino de los protagonistas, casi siempre una hermosa heroína y un apuesto joven, obstáculos que son finalmente vencidos. La alusión a sombríos y a menudo aterradores escenarios, así como a acciones violentas que en el caso particular de Mrs. Radcliffe procedían de sueños terroríficos propiciados voluntariamente mediante la ingerencia de alimentos indigestibles, está pues en las novelas góticas al servicio de una complicada trama cuyo desenlace es casi siempre feliz. En Peake en cambio, la presencia de dichos elementos no está supeditada a la acción; éstos no actúan como telón de fondo que aporte fuertes emociones al desarrollo de la historia, no son en definitiva un recurso de tipo narrativo al que eche mano Peake en un momento determinado, sino que constituyen el vehículo por el que este autor expresa su visión particular de

---

(1) Citado por Brian ALDISS en Billion Year Spree, Corgi Books, 1975; p.17

la experiencia y del mundo. Evidentemente esta visión guarda analogías tanto con la de escritores góticos como con la de numerosos personajes literarios infantiles, mas al no constituir un recurso narrativo y al estar ausente de claras implicaciones morales, dichas analogías son más de forma que de fondo.

Las particulares características de ese mundo que Peake nos presenta en sus novelas parecen pues derivadas de una concepción estética muy particular del autor, por la cual éste responde sobretodo ante aquellas áreas de experiencia que están física y emocionalmente intensificadas y que pueden ser comunicadas a través de imágenes plásticas. El gran poder de evocación que esas imágenes adquieren en su obra se debe sin duda a su doble condición de pintor y escritor; el criterio que rige en la selección de dichas imágenes así como el propósito final de éstas es una cuestión mucho más difícil de determinar. En efecto, si bien es cierto que se aprecia en las novelas una ingerencia de elementos autobiográficos tales como la tendencia a identificar a Titus con su propio hijo Sebastián, la recreación de las poblaciones chinas en la presentación de los Mud Dwellings, de su propio estudio en la buhardilla de Fuchsia o de escenas observadas en Centro-Europa al final de la guerra en algunos escenarios de Titus Alone, estos detalles no nos explican el significado o propósito de las novelas, situación que queda sin desvelar por la ausencia de comentarios del autor sobre su propia obra novelística. Como ya señalamos anteriormente, contamos tan sólo con su

afirmación de que inició la composición de Titus Groan sin ningún objetivo determinado en mente. Naturalmente, esta afirmación no implica la ausencia sistemática de significado en las novelas de Titus; creemos más bien que debe interpretarse como indicativa del hecho frecuente de que la génesis de una novela es, utilizando las palabras de Angus Wilson, casi imposible de definir ya que al primer impulso creador -que según este autor es siempre una imagen visual-, se suman numerosas significaciones, sociales, psicológicas, morales, etc., a medida que la obra va tomando forma (1). C. S. Lewis abunda en esta misma idea cuando al referirse a la composición de su obra Perelandra, indica:

"The starting point of ... Perelandra was my mental picture of the floating islands. The whole of the rest of my labours in a sense consisted of building up a world in which floating islands could exist. And then of course the story about an averted fall developed. This is because... having got your people to this exciting country, something must happen... The story itself should force its moral upon you. You find what the moral is by writing the story." (2)

De hecho, como señala Joyce Cary (3), todo escritor emite juicios morales: el novelista crea un mundo de acción y toda acción humana, todo suceso, lleva implícita una serie de motivaciones, de cuestiones morales. Que éstas sean más o menos evidentes, más o menos convincentes, es naturalmente otra cuestión. En el caso de C. S. Lewis, aunque éste

---

(1) The Wild Garden, p.148

(2) Of Other Worlds, Geoffrey Bles, London 1966

(3) Art and Reality, Cambridge U.P. 1958, p.149

no tenga en mente una idea determinada al escribir Perelandra o cualquiera de sus otras obras, esta idea va desarrollándose hasta hacerse por fin evidente al lector, a través de la historia y de la alegoría religiosa que ésta lleva implícita. En Peake en cambio, el proceso no es tan claro. El propio Lewis parece advertirlo cuando en una carta a Peake, fechada en Cambridge el 10 de febrero de 1958, y que está depositada en la actualidad en University College junto a los manuscritos de las novelas, escribe:

"I would not for anything have missed Gormenghast. It has the hallmark of a true myth: i.e. you have seen nothing like it before you read the book, but after that you see things like it everywhere. What one may call the "Gormenghastly" has given me a New Universal; particulars to put inside it are never in short supply. That is why fools (I bet) tried to "interpret" it as an allegory. They see one of the innumerable "meanings" which are always coming out of it (because it is alive and fertile) and conclude that you began and ended by putting in that and no more."

Efectivamente, no cabe una sola interpretación de las novelas de Titus puesto que éstas no poseen un mensaje o significado claro sino más bien una serie de "innumerables significados". El tratamiento que Peake da a una escena de la novela Gormenghast apunta a nuestro entender a una posible lectura de sus novelas que desvele estos significados.

Nos referimos a la espectacular fiesta de cumpleaños en honor de Titus que Peake describe en el capítulo 50 de dicha obra. Los comentarios que el autor intercala en la descripción son a nuestro entender aplicables a la totalidad de las novelas, constituyendo en cierto modo un resumen

del efecto global de éstas. Después de indicarnos la espectacularidad del escenario nocturno en el que centenares de personas se apiñan junto a un lago en cuyas aguas se reflejan tanto las hogueras como la luna, Peake comenta:

"And yet this visual richness gave less a sense of satisfaction than of expectancy. This was a setting if ever there were one - but a setting for what? The stage was set, the audience was gathered - what next?"

Gormenghast, p.327

Esa riqueza visual está, como vimos en los capítulos II y III de nuestro trabajo, presente en toda la obra de Peake, al tiempo que los interrogantes "a setting for what?" "what next?", son, como se recordará, similares a los que nos planteábamos después de haber analizado la elaborada escenografía que este autor nos ofrece en sus novelas, interrogantes para los que encontramos respuesta en los dos capítulos siguientes, al referirnos al escenario como elemento de caracterización y a la extraordinaria riqueza del lenguaje respectivamente.

Volviendo a la escena de la fiesta de cumpleaños en Gormenghast, Peake nos describe a continuación la curiosa actuación de cuatro gigantescas figuras que lucen máscaras animales, y comenta:

"although a strong strain of the ridiculous ran through everything, this was not the dominant impression... there was no laughter but only a kind of relief, for the grandeur of the spectacle, and the godlike rhythms of each sequence were of such a nature that there were few present who were not affected as by some painful memory of childhood."

Gormenghast, p.331

Las analogías se prolongan: el mundo que Peake nos presenta en sus novelas es igualmente un mundo de extremos que roza a veces lo grotesco, no ya sólo en lo que se refiere a los escenarios o a la apariencia externa de los personajes -cuyos rasgos son también a menudo marcadamente animales- sino incluso en las personalidades de éstos y en las circunstancias que les rodean. Pero, así como al leer acerca de Mr. Pickwick o de don Quijote nos reímos de las flaquezas de éstos pero al mismo tiempo no podemos dejar de admirarnos ante la grandeza y la tragedia que advertimos en ellos, ante el mundo que Peake nos presenta tampoco experimentamos únicamente hilaridad ya que el lector se siente afectado por una serie de evocaciones cuya lógica se le escapa a menudo, pero que sin embargo le afectan profundamente. Naturalmente esto sucede sólo si no intentamos aplicar a las novelas la lógica que rige nuestra vida cotidiana pues de lo contrario veremos tan solo un espectáculo de una gran riqueza plástica pero también un tanto ridículo y grotesco, y descubriremos además con desagrado esa serie de incongruencias que de otro modo nos pasan casi inadvertidas. Si echamos cuentas advertimos por ejemplo que Fuchsia debería ser en la última parte de Gormenghast una mujer adulta de 32 años y no la adolescente que Peake nos presenta. Asimismo, si al leer acerca de la lucha entre una mula y un camello en Titus Alone volvemos a echar cuentas en lugar de dejarnos llevar por la belleza plástica y el dramatismo de esta escena, comprobamos que ésta debería tener lu

gar en plena noche y no a la luz del sol como Peake la sitúa. Razonando lógicamente no podremos tampoco aceptar las palabras de Peake cuando nos indica que la buhardilla de Fuchsia está a cientos de pies de altura, que el conde Groan es devorado por buhos, o que el profesor Throb no ha visto a una mujer en 37 años, y en consecuencia, las novelas nos parecerán inconsistentes e insatisfactorias. Por el contrario, si nos entregamos al texto descubriremos en él una serie de evocaciones muy dispares, a veces incluso contradictorias, que constituyen en definitiva esos "innumerables significados" a los que se refería C. S. Lewis. Especificar cuáles son va a ser nuestro siguiente paso.

Las novelas de Titus, decíamos antes, son como un sueño en cuanto que no poseen una lógica interna, o por lo menos no una lógica como la que rige en nuestro mundo cotidiano. Este hecho se evidencia al precisar el tema o temas de dichas obras. A grandes rasgos, éstos serían: la existencia de un mundo eminentemente rural y primitivo cual es Gormenghast en contraste con una sociedad tecnológica como la descrita en Boy in Darkness y Titus Alone; la amenaza que para ese mundo estático que es Gormenghast supone la ambición del joven Steerpike, un personaje que se acomoda al retrato satánico de Milton en cuanto que en él se aúnan la inteligencia y la depravación, características que poseen también quienes detentan el poder en ambas sociedades tecnológicas; y por encima de todo, el desarrollo físico y espiritual de Titus, su búsqueda de identidad, que pasa por diferentes etapas de rebelión hasta concluir en su definitiva huida.

Al analizar el tratamiento que Peake da a estos temas es cuando nos encontramos una y otra vez con una serie de inconsistencias. Las motivaciones que determinan la deserción de Titus están, como ya señalamos en su momento, poco fundamentadas y lo mismo podría decirse de la ambición de Steerpike puesto que la huida de este joven de la cocina -primer paso en su progresiva escalada por la sociedad del castillo- es totalmente fortuita: Peake nos dice que Steerpike escapa de la atmósfera agobiante de la Gran Cocina "in a mad effort to reach the fresh air" (T.G. p.40). Por otra parte, la aparente oposición entre el mundo primitivo de Gormenghast y la sociedad tecnológica no es tal puesto que no sólo existe una gran violencia en ambas sino que además aquél debe su preciada continuidad a la existencia de un rígido ritual que en ciertos momentos atenaza a sus personajes al igual que la técnica lo hace en la otra sociedad.

Esas evocaciones que el lector encuentra en los textos de Peake y que según indicábamos llegan a afectarle profundamente, no proceden pues de la existencia de una serie de ideas coherentemente enlazadas y desarrolladas en una trama argumental sino precisamente de los virajes imprevistos, de las variaciones heterodoxas que se operan en conceptos culturales fuertemente enraizados y en elementos de carácter arquetípico, así como en esos pequeños argumentos o temas aislados que cada una de las imágenes plásticas que Peake presenta encierran.

Así por ejemplo, aunque la novela corta Boy in Darkness es como una nueva versión de la obra de H. G. Wells The Is-

land of Dr. Moreau en cuanto que ambas presentan la "creación" de unas figuras mitad hombres, mitad animales, por parte del doctor Moreau y de Lamb respectivamente, el horror que experimentamos ante estas situaciones paralelas es mucho más acentuado en la obra de Peake debido a una de esas inversiones de conceptos tradicionales. La figura del Dr. Moreau es diabólica pero en cierto modo comprensible, como lo es también la del doctor Frankenstein, puesto que aunque logren efectos antinaturales, ambos actúan movidos por el impulso experimentador propio del científico. Tal impulso no existe en cambio en Lamb: el motivo que le mueve a reducir a humanos en simple animales parece ser únicamente el placer que le produce ejercer esta actividad, y por otra parte, el hecho de que él mismo sea un cordero y además de color blanco, resalta aún más su figura diabólica. En la simbología tradicional el animal representa la naturaleza instintiva de nuestra psique, el cordero la pureza y la docilidad y el color blanco la inocencia, cualidades totalmente opuestas a las que Peake otorga a este personaje, que se convierte así en la personificación de la maldad en su aspecto más puro: el ángel convertido en diablo

El tratamiento que Peake da a la estratificación de los habitantes de Gormenghast en dos grupos diferenciados, los de dentro del castillo y los de fuera, es asimismo desconcertante. Como señala Walter Allen (1), la diferenciación de clases es un tema que ha obsesionado siempre, de forma patológica casi, a los británicos. Efectivamente, la

---

(1) Tradition and Dream, J. M. Dent & Sons Ltd. London 1964, p.20

oposición de clases y el paso de un estrato social a otro han sido desde el siglo XVIII hasta nuestros tiempos temas predominantes en la literatura inglesa. Peake se inserta en esta tradición en cuanto que en el mundo que presenta en sus novelas existe también una clara diferenciación de grupos, sirviéndose la clase dirigente, en este caso los habitantes del castillo, de un extraordinariamente elaborado ritual para asegurar su propio funcionamiento interno pero también para mantener bajo su poder a los demás grupos. Ahora bien, así como Kafka nos hace ver tanto en El Proceso como en El Castillo las incongruencias, inhumanidad incluso, que se deriva de una complicada burocracia, lo mismo que hace por ejemplo Dickens en Bleak House con los tribunales de justicia o en Hard Times con el sistema utilitario, Peake en cambio inviste de una cierta grandeza las tradicionales ceremonias mediante las cuales el castillo despoja a los habitantes de las chozas de sus obras de arte: la exposición de esas hermosas y coloreadas tallas, la mayoría de ellas de animales, y su posterior quema al anochecer constituye, a pesar de la tropelía que supone para con los artistas, un magnífico espectáculo, del mismo modo que las escenas de lucha que Peake presenta, especialmente los combates a muerte entre Braigon y Rantel a la luz de la luna y de Flay y Swelter en una sala cubierta de telarañas, poseen, a pesar del horror que inspiran, una gran belleza plástica.

Otras evocaciones, a menudo también angustiosas, que el lector descubre en las novelas de Titus provienen del tratamiento que Peake da a una serie de elementos arquetí-

picos que han sido tradicionalmente transmitidos en el folklore y los cuentos populares. Aunque Peake no sigue fielmente el esquema de éstos, como hace por ejemplo Tolkien, sí que incorpora muchos de sus rasgos característicos. Citemos por ejemplo que Titus es rechazado por su madre al nacer al igual que infinidad de héroes infantiles; su enfrentamiento en el agua con Steerpike, así como el de Flay con Swelter es otra de las situaciones típicas en las que el héroe, desde Beowulf en adelante, ha debido luchar con un malvado monstruo marino. Por otra parte, Fuchsia es en cierto modo una versión de la princesa triste; Steerpike es el sirviente traidor; Flay y Muzzlehatch actúan al igual que el mago Merlín con el rey Arturo, de figuras tutelares; la "Thing" es una criatura semi-salvaje que vive en el bosque; y Titus, al igual que infinidad de reyes y príncipes antes que él, viaja de incógnito por tierras desconocidas en las que le suceden diferentes aventuras. Esos conceptos tradicionalmente aceptados, los interpreta Peake de una forma muy particular, tergiversándolos incluso: Como ya señalamos anteriormente, la condesa muestra poca afección por sus hijos pero no se acomoda tampoco a la imagen de madre desnaturalizada; por otro lado, Fuchsia no encuentra a su príncipe soñado sino que muere accidentalmente ahogada; ese espíritu libre de la naturaleza que es la "Thing", muere precisamente en el bosque al ser fulminada por un rayo, y ni Braigon ni Rantel consiguen a su amada puesto que ambos pierden la vida al batirse en duelo por ella.

La presencia del humor, la descripción externa de los personajes, la presentación de escenarios y esas bellas instantáneas que registran una escena insólita, un pequeño detalle o una imagen fugaz, aspectos que resaltamos en el curso de nuestro trabajo, contribuyen naturalmente a mitigar esta sensación de angustia y de inseguridad que esos otros aspectos que acabamos de reseñar pueden producir al lector. En definitiva, unos y otros constituyen esos innumerables significados que la obra de Peake ofrece.

Esperamos haber cumplido nuestro propósito de realizar una exploración de las novelas de Titus a través de la cual hayamos apuntado cómo puede el lector aproximarse a los textos para hacer de su lectura una experiencia tan satisfactoria como lo fue en nuestro caso particular. Desearíamos haber hecho de nuestro trabajo un mapa que ayude a explorar el terreno pero que en ningún momento se convierta en una guía y menos en un sustituto de la exploración.

OBRAS DE MERVYN PEAKE. EDICIONES UTILIZADAS

- 1939.- Captain Slaughterboard Drops Anchor. Academy Editions, 1972
- 1941.- Shapes and Sounds. Village Press, London, 1976
- 1944.- Rhymes Without Reason . Methuen, 1974.
- 1946.- Titus Groan. Penguin, 1975
- 1948.- Letters from a Lost Uncle. Pan Books, London, 1977
- 1950.- The Glassblowers. Eyre and Spottiswode, 1950
- 1953.- Gormenghast. Penguin, 1975
- 1953.- Mr. Pye. Penguin, 1975
- 1954.- Figures of Speech. Gollancz, 1954
- 1956.- Boy in Darkness. A. Wheaton, 1976
- 1959.- Titus Alone. Penguin, 1975
- 1962.- The Rhyme of the Flying Bomb. Colin Smithe, London, 1973.
- 1967.- A Reverie of Bone. Rota, London, 1967.
- 1972.- Selected Poems. Faber & Faber, London, 1972.
- 1972.- A Book of Nonsense. Picador, London, 1974
- 1974.- The Drawings of Mervyn Peake. Davis-Poynter, 1974.

1974.- Mervyn Peake. Writings and Drawings. Academy Editions  
1974.

1974.- Titus d'Enfer. Stock, Paris. 1974.

1975.- Twelve Poems . Brans Head Books, 1975

1977.- Gormenghast. Stock, Paris, 1977

1978.- Peake's Progress. Allen Lane, London, 1978

BIBLIOGRAFIA sobre MERVYN PEAKE

Libros

- BATCHELOR, John - Mervyn Peake, A Biographical and Critical Exploration. Duckworth. London 1974
- GILMORE, Maeve - A World Away. A Memoir of Mervyn Peake. Victor Gollancz, London 1970
- MANLOVE, C. N. - Modern Fantasy. Five Studies. Cambridge U.P. 1975.
- WATNEY, John - Mervyn Peake, Michael Joseph, London 1976

Periódicos y Revistas

- ANONIMO - Tatler, March 1968
- BEATIE, B. A. - "Titus Groan Leaves Home", Saturday Review New York 1967
- BINNS, Ronald - "Situating Gormenghast" Critical Quarterly, Vol 21, nº 1, Spring 1979.
- BRODIE - "Mervyn Peake and the Fantasies of an Extremely Lively Imagination", Books of Today, Jan. 1946
- BROGAN, Hugh - "Dogmatism of the Bone", Times Literary Supplement, 4 April 1975
- BURGUET, Fr. - "Titus d'enfer", Magazine Littéraire, June 1974.
- COLLIS, Louise - "Mervyn Peake", The Connoisseurs, Nov 1976
- CRISP, Quentin - "Lord of the Groans". Punch, Aug. 25, 1976
- CRAWLEY, Philip - "Wild Life in the Peake District", Newcastle Journal, Feb. 3, 1968
- CROUCH, M. S. - "Mervyn Peake, 1911-1968: an appreciation" The Junior Bookshelf, Dec. 1968

- DENVIR, Bernard - "Mervyn Peake", Studio, Sep. 1946
- D. P. - "Echoes in a Nightmare" Shropshire Star  
Feb. 23, 1968
- GREEN, Paul - "Gothick", New Stateman, Jan. 26, 1968
- KORN, Eric - "Footprints of Gormenghast", Times Lite-  
rary Supplement, Aug. 27, 1976
- LITTLE, Edmund - "Gogol's Town of NN. and Peake's Gormeng-  
hast: the Realism of Fantasy". Journal of  
Russian Studies, Vol 34, 1977
- MARGERIE, Diane de - "Découverte de Mervyn Peake. Une fantas-  
magorie ironique..." Le Monde, 7 Juin 1974
- OAKES, Philip - "Peake's Progress", The Sunday Times  
Nov. 12, 1978
- O'D.. R. - "Re-Issue of Unique Masterpiece", Cork  
Examiner, Feb. 1, 1968
- O'DEA. TOM - "Gothic Ghosts", Irish Press, Feb. 17, 1968
- OSTERMANN, R. - The National Observer, Dec. 11, 1967
- P., P. - "Gormenghast Castle". Oxford Times, March 1,  
1968.
- POCOCK, Tom - "Dreams and nightmares", The Times,  
August 5, 1978
- Special Correspondent - "Recent Paperbacks", Irihs Times,  
Jan. 31, 1968
- SPURLING, Hilary- "Dottle and Ullage" The Observer, Jan 28,  
1979.
- SPURLING, Hilaru- "Mighty Groan", Finantial Times, Feb. 15,  
1968.
- SPURLING, Hilary- "World Away", New Stateman, Sep. 3, 1976
- SPURLING, John - "Behind the Wardrobe", Finantial Times  
Nov. 20, 1968

- REED, Henry - "Titus Groan", New Statesman, May 4, 1946
- TREVOR, William - "The Lower Depths", Spectator, Aug.28, 1976
- TUBE, Henry - "His Nibs", Jan. 26, 1968
- VITOUX, Frédéric- "Avez-vu lu Titus d'Enfer?, Le Quotidien de Paris. 10 June 1974
- WILSON, Colin - "Not so Elementary", Feb. 1977
- WINNINGTON, G. Peter - "Mervyn Peake. 1911-1968: on redécou-  
vire le romancier, mais connaît-on le dessi-  
nateur?". Journal de Genève, 22 June 1974
- VARIOS - The Mervyn Peake Review, Nos. 1 - 8  
(1975-1979), Suffolk

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- ADAMS, Richard - Watership Down, Rex Collins, London, 1972
- ALBERTI, Rafael - La Arboleda Perdida, Seix Barral, 1975  
- Poemas anteriores a "Marinero en Tierra"  
Seix Barral, 1978.
- AICORN, John - The Nature Novel From Hardy lo Tawrence  
Macmillan Press, 1978
- ALDERSON, Brian - (ed) Lyrics and Prose of Edward Lear  
Kestrel Books, 1975
- ALLEN, Walter - Tradition and Dream J.M. Dent & Sons,  
London, 1964
- AMIS, Kingsley - That Uncertain Feeling, Victor Gollancz,  
1973.
- ASHLEY, Mike - Who's Who in Horror and Fantasy Fiction  
Elm Tree Books, 1977
- AUSTEN, Jane - Emma, Longmans, London 1971.
- BACHELARD, Gaston - La Poética del Espacio, Fondo de Cultura  
Económica, México, 1975
- BARRELL, John - The Idea of Landscape and The SENSE of  
Place. 1730-1840. Cambridge U.P., 1972
- BARRIE, J.M. - Peter Pan, Penguin Books, 1977
- BEER, Gillian - The Romance, The Critical Idiom, Methuen  
1970.
- BELLOC, Hilaire - Selected Essays of Hilaire Belloc,  
Methuen, 1950
- BENNET, Arnold - Buried Alive, Penguin Books, 1976
- BRONTE, Charlote Jane Eyre, Penguin Books, 1965
- BRONTE, Emily - Wuthering Heights, Dent & Sons, 1932
- BROWNING, Robert Browning, Selection by W.E. Williams,  
Penguin Books, 1971

- BOULTON, Marjorie - Anatomy of Prose, Routledge & Kegan Paul  
1978
- BUNYAN, John - The Pilgrim's Progress, Dent & Sons, Lon-  
don, 1932
- CARROLL, Lewis - Alice's Aventures in Wonderland, Methuen,  
1978
- CARY, Joyce - Mister Johnson, Penguin Books, 1976
- CECIL, David - Hardy The Novelist, Constable & Co, London  
1943
- CIRLOT, J.E. - Dictionary of Symbols, Routledge & Kegan  
Paul, London, 1962
- COLERIDGE, Samuel Taylor  
- The Rime ot the Ancient Mariner, Chatto  
& Windus, London 1974.
- CONAN, Doyle - The Hound of the Baskervilles, Murray,  
London, 1974.
- CONRAD, Joseph - The Outcast of the Islands, Collins, Lon-  
don, 1955
- COVENY, Peter - The Image of Childhood, Penguin Books,  
1967.
- DAICHES, David - A Study of Literature, Andre Deutsch,  
London, 1968
- DANTE, - La Devina Comedia, Calpe, Madrid 1975
- DICKENS, Charles- Bleak House, Penguin Books, 1977
- " " - David Copperfield, Longmans, 1975
- " " - Great Expectations, Penguin Books, 1975
- " " - Hard Times, Penguin Books, 1973
- " " - Little Dorrit, Penguin Books, 1967
- " " - Pickwick Papers, Dent & Sons, 1934
- DU MAURIER, Daphne - Rebecca, Gollancz, London, 1972

- DYSON, A.E. - (ed) Dickens. Modern Judgements Selection of Critital Essays, Macmillan, 1963
- ELIADE, Mircea - Traité d'Histoire des Religions, Payot, Paris, 1968
- ELIOT, George - Adam Bede, Dent & Sons, London, 1930
- " " - The Mill on the Floss, Dent & Sons, London, 1964
- ESAR, Evan - The Humor of Humor, Phoenix House, London 1954.
- FIELDING, Henry - The History of Tom Jones, Dent & Sons, London, 1957
- FORSTER, E.M. - Aspects of the Novel, Penguin Books, 1977
- FRY, Northop - Anatomy of Criticism, Princeton U.P., 1957
- GALTON, Francis - Inquiries into Human Faculty and its Development, Macmillan, London, 1883
- GAUTIER, Théophile - My Fathoms, Quarted Books, London, 1976
- GINDIN, James - Postwar British Fiction, Cambridge U.P. London, 1963
- GRIMM, Broyhers - Household Tales, Pan Books, London, 1977
- HAINING, Peter - Ghosts, The Illustrated History, Sidgwick & Jackson, 1977
- HARDY, Florence Emily
- The Life of Thomas Hardy, 1840-1928  
Macmullan, 1962
- HARDY, Thomas - A Laodicean, Macmillan, 1976
- " " - Desperate Remedies, Macmillan, 1976
- " " - Far From The Madding Crowd, Macmillan, 1955
- " " - Tess of d'Ubervilles, Macmillan, 1968
- " " - The Mayor of Casterbridge, The Pocket Library, N.Y., 1960
- - - The Return of the Native, Macmillan, 1968

- HARDY, Thomas - The Woodlanders, Macmillan, 1959
- " " - Two on a Tower, Macmillan, 1952
- " " - Under The Greenwood Tree, Macmillan, 1974
- HARTLEY, L.P. - The Go-Between, Penguin Books, 1977
- HENNESSY, Brendan- The Gothic Novel, Longman, 1978
- HEWITT, Douglas - The Approach to Fiction: Good and Bad Readings of Novels, Longman, 1972
- HOBBSBAUM, Philip- A Reader's Guide to Charles Dickens, Thames & Hudson, 1972.
- HONE, Joseph - W.B. Yeats, Pelican Books, 1962
- HOPKINS, G.M. - Poems, Ed. W.H. Gardner & N.H. Mackenzie, D.U.P., 1975
- HUDSON, W.H. - Green Mansions, Duckworth, London, 1904
- HUGO, Victor - Teatro Completo, Editorial Lorenzana, 1969
- HUNT, John D. - (ed) Encounters. Essays on Litterature and the Visual Arts, Studio Vista, 1971
- HUNTING SMITH, Warren
- Architecture in English Fiction, Anchor Books, 1970
- HUXLEY, Aldous - The Doors of Perception and Heaven and Hell, Penguin Books, 1971
- " " - Antic Hay, Penguin Books, 1971
- " " - Themes and Variations, Chatto & Windus, 1954
- " " - Those Barren Leads, Penguin Books, 1972
- JAMES, Henry - The House of Fiction, Essays on the Novel Ed. Leon Edel, Rupert Hart-Davies, London 1957
- JONSON, - Volpone (Four English Comedies) , Penguin Books, 1971
- JOYCE, James - Dubliners, Penguin Books, 1972

- JUNG, Carl G - El Hombre y Sus Símbolos, Aguilar, 1979
- " " - Recuerdos, Sueños, Pensamientos, Ed. Anie la Jaffé, Seix Barral, 1971
- " " - Simbología del Espíritu, Fondo de Cultura Económica, México, 1962
- KARL, Frederick - La Novela Inglesa Contemporánea, Ed. Lumen, Barcelona, 1962
- KEATS, John - The Complete Poems, Longman, 1975
- LANCELYN GREN, Roger
- Tellers of Tales, Kaye & Ward, London, 1969
- LAWRENCE, D.H. - Kangaroo, Penguin Books, 1963
- LEAR, Edwar - The Jumbilies and other Monsense Verse, Frederick Warne & Co. London, (sin fecha)
- MORRIS, William - Prose, Verse, Lectures and Essays, ed. G.D.H. Cole, The Nonesuch Press, N.Y. 1974
- LE FANN, Joseph Sheidan
- Uncle Silas, Dover Publications, N.Y., 1966
- LEWIS, C.S. , - Of orther Worlds, Geoffrey Bles, London 1966
- LEWIS, Wyndham - Tarr, Methuen, 1951
- " " - Wyndham Lewis. An Anthology of his Prose, Methuen, 1969
- MACDERMOTT, Doireann
- Aldous Huxley. Anticipación y Retorno , Plaza y Janés, 1978
- MAUGHAM, W. Somerset
- The Partial Veiw, Heinemann, 1954
- NEWBY, P.H. - The Novel, 1945-1950, Longmans Green & Co. 1951
- O'CONNOR, Frank - The Mirror in the Roadway, Haamish Mamilton, London, 1957

- O'NEILL, Eugene - The Hairy Ape, Penguin Books, 1971
- ORTEGA Y GASSET, José  
- "La Deshumanización del Arte e Ideas sobre la Novela", Obras Completas, Revista de Occidente, Vol. III, 1955
- ORWELL, George - Decline of the English Murder, Penguin Books, 1965
- " " - Nineteen Eighty Four, Penguin Books, 1975
- PAGE, Norman - Speech in the English Novel, Longman, 1973
- PEACOCK, Thomas - Nightmare Abbey, Crochet Castle, Penguin Books, 1976
- PHILLIPS, Robert- (ed) Aspects of Alice, Victor Gollancz, London, 1972
- PINION, F.B. - A Hardy Companion, Macmillan, 1968
- PIRANDELLO, Luigi- Ensayos, Guadarrama, Madrid, 1968
- POPE, Alexandre - The Rape of the Lock, Ed. George Holden, O.U.P., 1964
- POTTER, Stephen - Sense of Humour, Max Reinhardt, 1954
- POWELL, Anthony - A Buyer's Market, Heinemann, London, 1952
- " " - A Question of Upbringing, Heinemann, London, 1951
- RAVINOVITZ, Rubin  
- The Reaction Against Experiment in the English Novel. 1950-1960. Columbia University Press, 1967
- REED, Henry - The Novel Since 1939, Longmans, Green & Co. 1946
- RICHARDSON, Samuel  
- Clarissa, Everyman's Library, London, 1967
- ROTTENGSTEINER, Franz  
- The Fantasy Book, Thames & Hudson, London, 1978.

- SAVATER, Fernando - La Infancia Recuperada, Taurus Ediciones, 1976
- SCHIMANSKI, S. and  
TREECE, H. - A New Romantic Anthology, The Grey Walls Press, 1949
- SCOTT, Walter - The Antiquary, Everyman's Library, 1969
- SHAKESPEARE, William
- A Midsummer Night's Dream, Blackie & Son, 1969
  - Henry V, Oxford Clarendon, 1961
  - Macbeth, " " 1962
  - The Merchant of Venice, Oxford Clarendon, 1951
  - The Winter's Tale, Methuen, London, 1963
- SHERIDAN, Richard B.
- The Plays of R.B. Sheridan, Dent & Son, London, 1931
- SMOLLET, Tobias - Humphry Clinker, Dent & Sons, London, 1961
- SPURGEON, Caroline
- Shakespeare's Imagery and What it Tells us Cambridge U.P. 1966
- SUTHERLAND, Scott
- Blood in their Ink, Stanley Paul, 1953
- TENNISON, Alfred - Poems and Plays, O.U.P., 1975
- THOMSON, Philip - The Grotesque, The Critical Idiom, Methuen, 1972
- TOLKIEN, J.R.R. - The Lord of the Rings, George Allen & Unwin, 1954, 1955
- TRADITIONAL - Nursery Rhymes, Ladbird Books, 1966
- TROLLOPE, Anthony Barchester Towers, Dent. London, 1975
- Last Chronicle of Barset, Penguin, 1967

- ULLMAN, Stephen - Language and Style, Basil Blackwell,  
Oxford, 1966
- VINSON, James - (ed) Contemporary Novelists, St. James,  
1976
- WALPOLE , Horace- The Castle of Otranto, Oxford U.P., 1969
- WATSON, George - Literary English since Shakespeare,  
O. U. P., 1970
- WELLS, H.G. - The Island of Dr. Moreau, Heinemann,  
London, 1970
- WHITE, Patrick - The Vivisector, Penguin, 1974
- WILSON, Angus - The Wild Garden or speaking of writing  
Secker & Warburg, London, 1963
- WILSON, Anne - Traditional Romance and Tale, D.J. Brewer,  
Rowan & Littlefield, 1976
- WOOLF, Virginia - Collected Essays, Vol I, The Hogarth Press  
London 1968
- " " - Collected Essays, Vol, II, Chato & Windus  
1967