

Adecuación extensión-intensional en la temporalización de la novela personal o memorias ficticias. Análisis sintáctico-intensional de *Brideshead Revisited*, de Evelyn Waugh*

Extension-intensional adequacy in the temporalisation of the personal novel or fictional memoir. Syntactic-intensional analysis of Evelyn Waugh's *Brideshead Revisited*

VICTORIA HERNÁNDEZ RUIZ

Universidad Francisco de Vitoria. Ctra. Pozuelo-Majadahonda KM 1.800. 28223 Pozuelo de Alarcón (Madrid, España).

Dirección de correo electrónico: victoria.hernandez@ufv.es.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9562-0952>.

Recibido: 26-1-2022. Aceptado: 3-4-2022.

Cómo citar: Hernández Ruiz, Victoria. “Adecuación extensión-intensional en la temporalización de la novela personal o memorias ficticias. Análisis sintáctico-intensional de *Brideshead Revisited*, de Evelyn Waugh”. *Castilla. Estudios de Literatura* 13 (2022): 296-321, <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.296-321>.



Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.296-321>.

Resumen: El propósito de este estudio es determinar el éxito comunicativo de una obra literaria en tanto que la ordenación temporal de los elementos temáticos sea adecuada a la realización textual artística y encuentre así el cauce ideal de expresión. Mediante el análisis sintáctico-intensional de la novela personal *Brideshead Revisited*, de Evelyn Waugh, en el que se atiende a la relación del narrador homodiegético con la distorsión temporal cronológica de la fábula presente en el discurso, se concluye que dichas alteraciones juegan a favor de la mejor recepción de la obra como memorias ficticias, y facilitan, en este caso, la adecuación de *res* a *verba*, lo que depara en una mejor accesibilidad para el lector, por su mayor verosimilitud, coherencia y significación, consiguiendo así la felicidad comunicativa.

Palabras clave: intensión; sintaxis; macroestructura; mundos posibles; *Brideshead Revisited*.

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Mundos posibles poéticos: fundamentos filosóficos, teoría y prácticas hermenéuticas* de la Convocatoria de Proyectos de Investigación del año 2022 financiada por la Universidad Francisco de Vitoria de Madrid.

Abstract: The intention of this study is to determine the communicative success of a literary work insofar as the temporal arrangement of the thematic elements is appropriate to the artistic textual realisation and thus finds the ideal channel of expression. By means of an intensional syntactic analysis of Evelyn Waugh's personal novel *Brideshead Revisited*, in which attention is paid to the relationship between the homodiegetic narrator and the chronological temporal distortion of the fable present in the discourse, it is concluded that such alterations play in favour of a better reception of the work as a fictional memoir, and facilitate, in this case, the adequacy of *res* to *verba*, which results in better accessibility for the reader, due to its greater verisimilitude, coherence and significance, thus achieving communicative happiness.

Keywords: intension; syntax; macrostructure; possible worlds; *Brideshead Revisited*.

INTRODUCCIÓN

En el proceso de creación de una obra literaria, el autor, en sucesivas operaciones, ha de adecuar los elementos de la estructura referencial por él ideada a su realización lingüística. En este estudio nos centraremos en cómo la idoneidad de la relación entre fábula y sujeto determinará el éxito en la recepción y comprensión por parte del lector de los mundos posibles concebidos por el autor.

La novela personal (Lejeune, 1994: 49-54) *Brideshead Revisited* (Evelyn Waugh, 2016), revisada en este artículo, encuentra su cauce ideal de expresión (Rodríguez Pequeño, 1995: 153 y ss.; 2008: 76, 143 y ss.) en una disposición temporal concreta de los elementos temáticos de la fábula, vehiculados por una voz narrativa homodiegética y autodiegética (Martín Jiménez, 2015: 93).

La cuestión que parece más problemática es lo exponencial de las posibilidades de reordenación de los elementos temáticos, dadas unas condiciones de coherencia interna determinadas. Ahora bien, si atendemos a la composición artística literaria, observamos que esta configura el modelo de mundo y, así, el éxito en su descripción dependerá de la capacidad de representación textual de ese mundo y de la precisión en la construcción lingüística tras la reordenación. La accesibilidad, verosimilitud, coherencia y significación para el receptor de esos mundos estarán determinadas por la pericia del autor en la transformación, del ámbito extensional al intensional, de las estructuras que gobiernan el mundo ficcional, junto a los seres, acciones, procesos, estados e ideas ficcionales.

Por tanto, habrá configuraciones textuales que se aproximen al cauce de expresión ideal más que otras y esa proximidad es la que será analizada

en este artículo. La reordenación temporal no cronológica con la que Waugh presenta los hechos en la realización del texto artístico de la novela será estudiada desde el foco de la activación del mecanismo transformativo ordenador, en lo que llamaremos eje sintáctico del análisis y que forma parte de un modelo derivado de la teoría de los mundos posibles (Albaladejo, 1986).

Este modelo de análisis se despliega en tres ejes, que responden a los tres niveles del estudio de la semiótica literaria: el eje semántico (Hernández 2020: 37), el sintáctico y el pragmático, ya que se adecuan perfectamente a la consideración de la obra de arte literaria plasmada en un texto como macrosigno poético (Albaladejo (1986: 39-43) que transmite, a través del texto lineal visible, un universo de mundos posibles creado por el autor, Evelyn Waugh, de forma significativa como fábula y con intención comunicativa marcadamente estética.

El eje sintáctico, en el que centramos nuestro análisis, tendrá que ver con la intensión y en él determinaremos la relación entre el punto de vista de la voz narrativa en *Brideshead Revisited*, la distancia del narrador con respecto a los acontecimientos contados y la disposición temporal de dichos acontecimientos.

Para ello, en lo tocante a la teoría de los mundos posibles seguiremos los desarrollos propuestos por Albaladejo (1986, 1991) y Martín Jiménez (1993, 2015); en referencia al cauce ideal de representación fundamentales las obras de Rodríguez Pequeño (1995, 2015); en cuanto a la catalogación de obras autobiográficas nos fijaremos en lo establecido por Lejeune (1994) y, de nuevo, por Martín Jiménez (2015); y para la descripción de las alteraciones del orden cronológico seguiremos lo establecido por Genette (1989). Todo ello aplicado al análisis sintáctico-intensional de *Brideshead Revisited* (Waugh, 2016).

1. DE LA EXTENSIÓN A LA INTENSIÓN

Es importante que contextualicemos el proceso sobre el que trata este trabajo dentro del flujo de la creación de la obra literaria y atendamos, por tanto, a estos dos planos que se complementan entre sí y que configuran el proceso creativo de la expresión literaria. Extensión e intensión se nombran de diversas maneras y se conocen desde los albores del estudio de la literatura. Así los encontramos ya como noción en la retórica y en la poética clásicas. En lo tocante a la estructura de base, en el plano de la extensión, Aristóteles hace referencia a la fábula como uno de los

componentes de la tragedia, el más importante, ya que remite a las acciones que son mimetizadas, contribuye a la composición y estructura los hechos (*Poética*: 6, 1450a, 3-5; 1450a, 15; 1450a, 32-33; 1450b, 22-24 y 8, 1451a, 31-32).

De acuerdo con la retórica, que ordena sus operaciones en *inventio*, o hallazgo de las ideas, *dispositio*, ordenación de las ideas, y *elocutio*, verbalización de la estructura dada por la *dispositio*, es muy interesante la analogía que realizan García Berrio y Albaladejo (1983: 127-180) al vincular dicha progresión con las novedades de la lingüística textual moderna y proponen que *inventio* es la operación retórica de la que resulta la construcción denominada estructura de conjunto referencial por la TeSWeST ampliada II¹ (Albaladejo, 1983) —en el plano semántico-extensional— haciéndose cargo del descubrimiento imaginativo de las ideas y de la disposición del referente literario como operación previa a la configuración textual, que será llevada a cabo gracias a la intensionalización.

En el proceso intratextual, la *dispositio* ordena el referente que ha sido incorporado al texto y proyecta la macroestructura textual —proceso de intensionalización—. La distinción clásica entre *ordo naturalis* y *ordo artificialis* es la misma que se puede evidenciar entre estructura macrosintáctica de base, que conserva los hechos presentes en los elementos temáticos en orden causal y cronológico, y estructura macrosintáctica de transformación —nivel constructivo concreto que nos interesa en este artículo—, que presenta los cambios necesarios con respecto a la ordenación lógico-temporal para su aparición en la creación artística literaria. En último lugar, la representación lingüística desarrollada en la microestructura se relaciona con la *elocutio*.

A la analogía entre estructura macrosintáctica de base/estructura macrosintáctica de transformación y fábula/sujeto, conceptos que proporcionó Tomasevskij (1981), añade Martín Jiménez (1993) la de historia/discurso, ofrecidas por Todorov (1971). El tercero de los elementos añadido por Segre (1985), el de discurso, se relaciona con la

¹ Albaladejo (1983) sintetiza y expone estos procesos y operaciones en su teoría de la estructura del texto y la estructura del mundo ampliada II (TeSWeST), expansión de su primer intento, TeSWeST ampliada I (Albaladejo, 1981), y deudora de la originalmente propuesta por Petöfi (1973) TeSWeST (*Text-Struktur Welt-Struktur Theorie*) y que consiste en un modelo lingüístico textual para el estudio del texto general y literario, construida como ampliación puntual de desarrollo del aspecto semiótico de las anteriores propuestas.

microestructura. De este modo se comprueba que las confusiones terminológicas respecto a los planos textuales se clarifican utilizando el modelo propuesto por García Berrio y Albaladejo (1983), que ofrece una descripción total del texto y sus niveles e incorpora el elemento extratextual de referente literario.

Posteriormente, gracias a los estudios de Albaladejo y el desarrollo de la teoría de los mundos posibles (1986), se atiende al proceso de creación literaria de forma orgánica desde tres frentes que, si bien se pueden comprender como operaciones sucesivas en el proceso desde el punto de vista teórico, en la producción real del texto artístico se dan de manera simultánea, complementándose unas a otras: en la extensión, el relacionado con el segmento de mundo plasmado en la obra y que se conoce como referente; y en la intensión, el de la representación lingüística del mundo de acuerdo con los modelos establecidos en la estructura de conjunto referencial y el de la macroestructura, tanto de base como de transformación, que conduce a la microestructura.

En este estudio nos interesa especialmente la activación de los mecanismos transformativos ordenadores, en el paso de macroestructura de base a macroestructura de transformación —situada dicha activación ya en el plano intratextual de intensionalización del referente— la operación análoga a la *dispositio*, en la que se reestructura la sucesión cronológica de las acciones de lo lineal causal ideal del referente a su presentación definitiva en texto artístico.

En este momento clave, el autor cede su voz al narrador (Martín Jiménez, 1993: 84), quien manejará la estructura temporal de la presentación de las acciones de forma no cronológica en la obra literaria. La adecuación entre esta ordenación temporal de los elementos temáticos y la realización textual artística —para que encuentre el cauce ideal de expresión— será fundamental en el proceso de recepción por parte del lector, quien descodifica mediante canales semióticos en dirección contraria a la recorrida en este epígrafe para el proceso de creación.

El éxito comunicativo dependerá en gran medida de que el lector reconozca en ese proceso de descodificación el modelo de mundo, que es el referente extensional ideado por el autor, para lo que el proceso de intensionalización en general y las operaciones del mecanismo transformativo ordenador —*dispositio*— en particular han de contribuir a que el texto muestre de manera óptima en su expresión literaria dicho modelo de mundo.

El autor comienza con la intención de comunicar una intuición concreta, que construye semánticamente y realiza sintácticamente como mejor convenga a la coherencia y verosimilitud de dicha intuición (Rodríguez Pequeño, 1995: 190). Esta conveniencia es el cauce ideal de representación, que para determinados elementos temáticos, dadas unas características específicas relacionadas con su clasificación genérica, se convierte en cauce único de representación, como es el caso de la obra aquí estudiada, las memorias literarias (Rodríguez Pequeño, 1995: 193).

2. MODELO DE ANÁLISIS SINTÁCTICO-INTENSIONAL

Si se considera la obra de arte literaria plasmada en un texto como macrosigno poético (Albaladejo, 1986: 39-43) que transmite a través del sujeto microestructural visible —o macrosignificante— un universo de mundos posibles configurados sobre un referente que procede del mundo real (sea este efectivo o imaginario) creado por el autor, Evelyn Waugh, de forma significativa como fábula —o macrosignificado— y con intención comunicativa marcadamente estética, podemos articular el análisis de una obra literaria en general —y de la novela *Brideshead Revisited* en particular— en torno a tres ejes principales que responden a los tres niveles de la semiótica literaria, deudora de las teorías lingüísticas del signo: el semántico, el sintáctico y el pragmático.

En este artículo nos proponemos aplicar el análisis en torno al segundo eje, el que responde a lo sintáctico-intensional, esto es: analizar el funcionamiento del mecanismo transformativo ordenador que se activa en el ámbito relativo a la estructura macrosintáctica de transformación (Martín Jiménez, 1993: 95), previa a la manifestación lineal microestructural, para comprobar que estas manipulaciones artísticas son las más adecuadas para conseguir la perfecta accesibilidad al modelo de mundo en el proceso de recepción.

En este punto, la variable que produce la transformación en el orden propuesto originalmente en la fábula es el factor temporal. Así, el mecanismo transformativo ordenador reposiciona las proposiciones enumeradas en la primera fase del análisis —la relativa al eje semántico— y que describen el modelo de mundo. De este modo, se obtiene una secuencia de las proposiciones lógicas concretas de cada mundo de personaje —configurado por proposiciones de valor lógico de existencia para seres y de verdad para acciones, procesos, estados e ideas— que no coincide necesariamente con el orden cronológico de la fábula.

Tras la operación macrosintáctica de transformación, obtenemos una secuencia de los enunciados que describen el submundo real efectivo —ya no coincidentes necesariamente con el orden cronológico de la fábula— y que se alternan con los enunciados del resto de los submundos no articulatorios: temido, deseado, creído o fingido, que normalmente corresponden a los pensamientos de los personajes, y con los enunciados de los submundos considerados articulatorios, pero que no corresponden al submundo real efectivo, tales como el ético, el estético y el religioso.

Junto a la secuencia resultante concreta de cada mundo de personaje, aparecerá la interacción entre dichos mundos de personaje que confluyen, de esta forma, en una secuencia unilineal sucesiva de elementos que configura la organización definitiva del relato y que aparece realizado poéticamente en la microestructura (Martín Jiménez, 1993: 81).

Tras estas alteraciones, suele suceder que algunos elementos presentes en la descripción de los distintos mundos de personaje no se explicitan, ya que se infieren de la descripción de algún otro mundo de personaje que sí serán plasmados en la microestructura. Valga como ejemplo la transformación de algunas proposiciones descriptivas de los distintos mundos de personaje del eje semántico de análisis: un elemento del submundo temido del mundo de personaje de Charles Ryder: “es verdadero que Sebastian bebe demasiado”, teniendo en cuenta la variable temporal, se convierte en un elemento del submundo efectivo del mundo de personaje de Sebastian: “es verdadero que es un alcohólico”. Por el contrario, un elemento del submundo deseado del mundo de personaje de Charles Ryder: “es verdadero que contrae matrimonio con Julia”, coincide con el elemento del submundo deseado del mundo de personaje de Julia: “es verdadero que contrae matrimonio con Charles”, y que a causa del elemento del submundo articulatorio religioso del mundo de personaje de Julia: “es verdadero que solo se puede contraer matrimonio una vez”, y puesto que contamos con el elemento del submundo real efectivo de Julia: “es verdadero que está casada con Rex Mottram”, no será posible la interacción de elementos deseados de ambos mundos de personaje.

Asumimos que todos estos procesos de activación del mecanismo transformativo ordenador obedecen a un planteamiento teórico y que en el desarrollo de la actividad literaria el autor, Evelyn Waugh en este caso, no activa conscientemente ningún mecanismo, pues las operaciones ocurren de manera simultánea y la ordenación de los elementos es intuitiva. Todas las fases enunciadas aluden al proceso sintético de creación artística del autor y es el lector quien, por su parte, a partir de la microestructura

deshace el camino en un proceso analítico inverso y configura así, al final del proceso, el referente original desde el que parte Waugh en la elaboración poética de *Brideshead Revisited*.

Siguiendo con el objetivo de este trabajo, recordamos que la accesibilidad, verosimilitud, coherencia y significación para el receptor de dichos mundos estarán determinadas por la pericia del autor en la transformación, del ámbito extensional al intensional, de las estructuras que gobiernan el mundo ficcional, junto a los seres, acciones, procesos, estados e ideas ficticiales

3. ANÁLISIS SINTÁCTICO-INTENSIONAL DE *BRIDESHEAD REVISITED*

Recordemos que el sistema de mundos estructura el contenido de la fábula y organiza la presentación y comunicación de los elementos semánticos de la fábula en el sujeto. Por tanto, la creación artística textual en microestructura será el material de análisis. Recordemos también que la variable que produce la transformación en el orden propuesto originalmente en la fábula es el factor temporal, vehiculado a través de la voz narrativa, en este caso, Charles Ryder, protagonista de la novela personal o memorias ficticias *Brideshead Revisited*.

Con este estudio determinaremos la relación entre el punto de vista de Charles Ryder, la distancia temporal de este con respecto a los acontecimientos narrados y la disposición temporal en la que son mostrados (Martín Jiménez, 1993: 163). Todo ello con el fin de elucidar si esta disposición es la que mejor adecua la relación entre fábula y sujeto, plasmado en el cauce ideal de expresión y determinando así el éxito en la recepción y comprensión por parte del lector de los mundos posibles concebidos por Evelyn Waugh.

3. 1. Punto de vista de la voz narrativa en *Brideshead Revisited*

Brideshead Revisited puede ser considerada la obra cumbre del proceso creativo de Waugh mediante la que nos conduce de las sátiras costumbristas de sus primeras obras al descubrimiento íntimo del personaje principal y a la madurez plena de su estilo narrativo, con un narrador protagonista y un abandono del estilo telegráfico que da paso al uso exuberante del lenguaje, a la delicada utilización de la metáfora y a evocadoras descripciones.

Es significativa la utilización en esta obra de un narrador en primera persona, algo que no había hecho Waugh hasta la fecha y que se aleja bastante del modelo de narrador omnisciente y distanciado que había vehiculado sus novelas anteriores. Este distanciamiento favorecía el desprendimiento emocional del Waugh satírico e irónico de sus primeras obras (Davis, 1989: 59), por lo que podemos pensar que en el caso de la novela que nos ocupa, el fin buscado es justo el opuesto: la intención de narrar algo más íntimo, para lo que elige el subgénero de memorias literarias, como el subtítulo de la novela revela, *The Sacred and Profane Memories of Captain Charles Ryder*.

Esta nueva técnica ensayada por vez primera por Waugh en *Brideshead Revisited* aparece referenciada en una de sus reseñas sobre el uso del personaje narrador en las novelas de Greene, alejado del narrador menos personal, por omnisciente, que el propio Waugh solía incluir en sus obras: “A chief character giving his distorted version; a narrator who is himself in course of evolution, whose real story is only beginning at the conclusion of the book, who is himself unaware of the fate we can dimly foresee for him” (Gallagher, 1984: 404).

El “principio en la conclusión del libro” a la que se refiere el autor en esta reseña sobre *The End of the Affair* (Greene, 1951) se ajusta a la perfección al modelo que establece en la novela analizada, cuya frase final, en la que se percibe la unión del tiempo del narrador con el tiempo narrado, confiere un giro en las expectativas (Villar Flor, 2011: 120) del protagonista respecto a la historia recién narrada: “You look unusually cheerful today”, que contrasta con la insatisfacción vital narrada pocas páginas antes, y es en sí misma reveladora de un nuevo inicio para Charles junto a “I said a prayer, an ancient, newly-learned form of words” (Waugh, 2016: 325-26).

Según Martín Jiménez (2015: 93) la presencia de un narrador protagonista en primera persona en la obra ficcional implica que la acción, o parte de ella, se centrará en la relación de su propia historia:

Para entender mejor la naturaleza de la ficción homodiegética, conviene tener en cuenta que consiste en la creación de un personaje ficcional que crea después un relato biográfico. El personaje puede ser el protagonista de dicho relato, o ser un testigo del mismo. Para el primer caso, Genette acuña, como es sabido, la denominación más específica de narrador autodiegético (Genette, 1989: 300). Pues bien, la narración ficcional autodiegética consiste en la creación de un personaje ficcional, cuyo mundo se rige por un modelo

de mundo de tipo II o de tipo III, que compone después un *texto inserto* de carácter autobiográfico.

Y, de acuerdo con estas afirmaciones, hemos de tener en cuenta la clasificación de la obra analizada dentro del modelo de novela autobiográfica, según los modelos de literatura íntima propuestos por Lejeune (1994: 49 y ss.). Los textos autorreferenciales, como el que nos ocupa, dado el modelo de narrador homodiegético (en primera persona) y autodiegético (protagonista), son clasificados conforme a su comportamiento adecuado en mayor o menor grado de coincidencia con los rasgos propios de la definición de autobiografía.

En *Brideshead Revisited*, obra narrativa en prosa que trata como uno de los temas principales la vida individual o la historia de la personalidad del narrador, y que coincide con el personaje principal con perspectiva retrospectiva de la narración, pero que anula la identidad con el autor desde el momento en que los nombres propios de autor y narrador no coinciden —Evelyn Waugh ≠ Charles Ryder—, no cabe adscripción a ningún otro modelo que no sea la novela personal (o memorias ficcionales), sin tener mayor peso en esta consideración el subtítulo que presenta la novela en la edición en inglés, *The Sacred and Profane Memories of Captain Charles Ryder*, ya que entendemos que el mundo al que vamos a acceder mediante los canales semióticos que nos proporciona la obra de arte verbal corresponde a la ficción. Alega en su obra Lejeune que el tema de la identidad ambigua es incuestionable:

Por otra parte, hay dos condiciones sometidas a una ley de todo o nada, y esas son, con certeza, las condiciones que oponen la autobiografía (y, a la vez, las otras formas de la literatura íntima) a la biografía y a la novela personal; son las condiciones 3 [identidad del autor y del narrador] y 4a [identidad del narrador y del personaje principal].² En este caso no hay transición ni libertad. Una identidad es o no lo es. No hay gradación posible, y toda duda implica una conclusión negativa (Lejeune, 1994: 50-51).

Por otro lado, en la consideración de la naturaleza de nuestro relato, y teniendo en cuenta la atención prestada por parte de la crítica a determinadas circunstancias similares en la vida de Evelyn Waugh y del

² Los corchetes son un añadido a la cita para aclarar los conceptos a los que remite Lejeune con los dígitos “3” y “4a”.

narrador protagonista de *Brideshead Revisited*, interesaría detenerse³ en la cuestión concreta de coincidencia entre la historia del personaje narrador y la del autor, bien por comparación con otros textos previos, bien por informaciones externas.

En todo caso, la intención del autor ha sido otorgar una identidad distinta al héroe al concederle un nombre propio distinto. Para Lejeune (1994: 63-64), la situación en cuanto a la clasificación es clara: “El héroe puede parecerse tanto como se quiera al autor: mientras no lleve su nombre no tiene nada que ver con él”. No nos encontramos, por tanto, ante una autobiografía, sino, como ha sido señalado previamente, ante una novela personal, cuyas características determinarán el siguiente eje de nuestro estudio.

Articularemos este bloque de análisis en torno a las dos coordenadas que estructuran la secuenciación de los referentes temporales tras la activación del mecanismo transformativo ordenador de manera especialmente adecuada a una novela personal, subtitulada como memorias. Esta elección en cuanto al género y subgénero, cuya propia definición implica la presencia de un narrador autodiegético, se inclina con especial cuidado al tratamiento de dos coordenadas temporales: la de la distancia del narrador con respecto a los acontecimientos contados y la de la disposición cronológica de dichos acontecimientos.

3. 2. Distancia del narrador con respecto a los acontecimientos contados

En *Brideshead Revisited* el narrador es homodiegético, del tipo yo-protagonista (Friedman, 1955: 1160-184) o autodiegético y narra los hechos con posterioridad a que se produzcan, ya que pertenecen a su propio pasado, haciendo un ejercicio de memoria. Por tanto, la novela se caracteriza por la expresión de unas acciones inmodificables en relación con la primera coordenada y por la mínima alteración del orden lógico-cronológico, que tiende en todo caso a la imitación de la alteración del orden de los recuerdos del propio narrador.

La narración abarca más de veinte años y hay dos momentos fundamentales en ella: el tiempo en el que transcurren el prólogo y el epílogo, durante la Segunda Guerra Mundial y que corresponde con el

³ Esta cuestión sería apropiadamente analizada en profundidad en el eje pragmático del análisis, dadas las referencias extratextuales que la definen.

tiempo del narrador, Charles Ryder, protagonista de la novela; y el otro momento, de gran amplitud temporal, en el cual rememora el pasado desde su juventud, al inicio de sus estudios en Oxford, hasta el final de su relación con Julia, unos años antes de la guerra.

Así, aunque los hechos podrían parecer inamovibles para el lector, es necesario señalar que hay muy pocas alusiones durante la narración que compone el cuerpo principal de la novela —el transcurrir de la vida de todos los personajes en torno al Charles joven y su evolución— al tiempo actual del narrador, por lo que, aunque anunciada la analepsis desde el comienzo de la obra, se pierde la perspectiva de distancia entre el tiempo del narrador y el tiempo narrado.

Dicha escasez de referencias entre ambos momentos narrativos facilita la efectividad de los recuerdos como articuladores de la acción, orientando la atención de los lectores exclusivamente al momento narrado. Esta pérdida de perspectiva no viene dada solamente por la carencia casi total de menciones explícitas, sino por la propia forma de presentar el momento, rememorado mediante el uso de elementos temporales que comunican inmediatez de los hechos expuestos, antes que lejanía pretérita. No obstante, dicha relación se evidencia de cuando en cuando para no perder de vista la razón por la que el protagonista está recordando su vida, que no es otra que la justificación del desenlace final del relato primero.

Cabe señalar que todas estas alteraciones temporales afectan casi en exclusiva al mundo del personaje de Charles Ryder, ya que, si bien implican en determinados casos a alguno de los particulares ficcionales, son expresiones todas ellas enunciadas por el narrador como apoyaturas en el discurrir del relato de sus recuerdos.

Examinaremos, en primer lugar, la coordenada temporal que articula las —deliberadamente— limitadas referencias que remiten a la distancia entre el tiempo del narrador y el de lo narrado. La analepsis principal que confiere estructura de memorias ficcionales a la novela, salvando el tiempo del relato principal desarrollado en el prólogo en plena Segunda Guerra Mundial, comienza desde la primera frase de la obra: “«I have been here before,» I said; I had been there before; first with Sebastian more than twenty years ago” (Waugh, 2016: 17). Este breve uso del pluscuamperfecto se hace extensivo hasta el segundo párrafo del primer capítulo del Libro I, *Et in Arcadia Ego*, y apenas vuelve a utilizarse en el resto de la obra, al menos no para marcar la distancia entre el pasado del relato principal y el remoto de veinte años atrás propio de la analepsis externa que articula la mayor parte de la novela.

Otro elemento destacable, junto a la ausencia del uso de pretérito pluscuamperfecto, es la escasa presencia de deícticos que indiquen anterioridad o lejanía al tiempo de narración, elemento característico del estilo indirecto, y cuya excepción también ilustra el ejemplo recién comentado: observamos en la frase mencionada la reelaboración de la proposición pronunciada en estilo directo y convertida a un estilo indirecto que enuncia ya el tiempo actual del narrador.

Tiempo que, presumiblemente, es el inmediatamente posterior al fin de la acción principal que concluye con la salida de Charles de la capilla de Brideshead en el epílogo de la obra. Se percibe no solo cómo “have been” se convierte en “had been” (pretérito perfecto – pretérito pluscuamperfecto), sino cómo “here” se convierte en “there” (deíctico de proximidad – deíctico de lejanía). Estos elementos que refieren distancia temporal desaparecen a lo largo de la narración para reaparecer en escasas y contadas ocasiones que aquí mencionaremos. Estas características proporcionan la posibilidad de olvidar durante la lectura de la novela el hecho de que estamos asistiendo al relato de unos recuerdos que convierten en inalterables las acciones que se presentan.

Al final de este primer capítulo encontramos el siguiente párrafo como otra de las raras referencias a que lo narrado ocurrió hace más de veinte años: “That is the account of my first brief visit to Brideshead; could I have known then that it would one day be remembered with tears by a middle-aged Captain of infantry?” (Waugh: 2016, 34). Cuando el lector se ha retrotraído al año 1923, es desterrado súbitamente de aquella belleza de verano y juventud para ser instalado de nuevo en medio de la contienda junto a un capitán de infantería de mediana edad en un escenario desolado.

Al comienzo del segundo capítulo, el tiempo de narración sigue coincidiendo con el tiempo del Charles actual: “Towards the end of that summer term I received the last visit and Grand Remonstrance of my cousin Jasper. I was just free of the schools, having taken the last paper of History Previous on the afternoon before” (Waugh, 2016: 35). Encontramos de nuevo en este fragmento las marcas que remiten a la distancia temporal entre ambos momentos narrativos. Obsérvese el uso de elementos que señalan las distancias temporales entre tiempo narrado y tiempo del narrador: “that” por “this” (deíctico de lejanía – deíctico de proximidad), “having taken” por “taking” (perfectivo – imperfectivo), y “on the afternoon before” por “yesterday afternoon” (adverbio temporal indirecto – adverbio temporal directo).

Una vez se introduce el siguiente movimiento narrativo, olvidamos de nuevo cualquier referencia al tiempo del narrador del relato principal. Curiosamente, esta práctica parece seguir un patrón —referencias al tiempo del narrador al principio de capítulo—referencias al tiempo del narrador al final de capítulo— pero no es siempre regular. Reaparece, como veremos a continuación, al final del tercer capítulo—principio del cuarto y desaparece durante la mayor parte de la novela, para aparecer de nuevo al final del primer capítulo del Libro II y en el principio del segundo, con la gran analepsis interna sobre Julia, que merece comentario aparte y será analizada con respecto a la segunda coordenada temporal.

Como acabamos de mencionar, otro de estos fragmentos que refieren vuelta al presente del tiempo del narrador se encuentra al final del tercer capítulo del Libro I, en una referencia al submundo ético del mundo del protagonista: “...and when next morning, while I was saving, I saw from my bathroom window Julia [...], I felt a sense of liberation and peace such as I was to know years later when, after a night of unrest, the sirens sounded the «All clear»” (Waugh, 2016: 70). Es curiosa esta referencia recién señalada, porque no avanza hasta el tiempo del narrador actual, sino a otro momento de la narración previo a este que todavía no conocemos. Actúa, por tanto, este elemento como prolepsis interna repetitiva (Genette, 1989: 124), ya que hace un avance hasta un futuro del narrador que será de nuevo desarrollado en el momento preciso y adelantado en otro momento de la obra.

Abundando en la cuestión, quizá uno de los elementos más llamativos, por no encontrarse al principio ni al final de ninguno de los capítulos, es este que hace referencia a las primeras obras pictóricas del protagonista: “My drawing were worthless; in my own rooms I designed elaborate little pastiches, some of which, preserved by friends of the period, come to light occasionally to embarrass me”. Nótese el cambio súbito de tiempo verbal del pretérito —“were”, “designed”, “preserved”— al presente “come” y la utilización del adverbio “occasionally” (Waugh, 2016: 97). En este caso, y gracias al adverbio de frecuencia, la referencia temporal de retorno al presente funciona como una bomba de racimo temporal, que disgrega dicha referencia a diferentes instantes futuros respecto al tiempo de la narración.

Observamos a continuación uno de los detonantes del triste final de la amistad con Sebastian, hacia el final del Libro I, que sigue doliendo a Charles en el momento de la narración principal, adscribiéndose también al submundo ético del protagonista: “He said more than I can bear to

remember, even at twenty years' distance. At last I got him to sleep and very sadly went to bed myself" (Waugh, 2016: 123). No encontramos más referencias explícitas al tiempo del narrador, en el relato primero, hasta el Libro II, *Brideshead Deserted*, casi al final del primer capítulo cuando Charles recuerda el vino que bebió con Rex Mottram en París, en referencia al submundo estético del protagonista, y menciona haber vuelto a probarlo recientemente, ya durante la guerra: "By chance I met this same wine again, lunching with my wine merchant in St James's Street, in the first autumn of the war" (Waugh, 2016: 163).

Este instante aleatorio en la larga vida de Charles, y elegido para volver al presente cercano del tiempo del narrador, remite al submundo estético del mundo de Charles, quien aprecia un buen Borgoña más allá de sus cualidades enológicas y que como comenta líneas antes: "It seemed a reminder that the world was an older and better place than Rex knew, that mankind in its long passion had learned another wisdom than his". El vino retrotrae al narrador, y a nosotros con él, a un tiempo aún más pretérito: a la historia de la humanidad, al mundo como un lugar de tradición; pero a la vez nos proyecta al futuro, a una tarde de otoño de la guerra, en la que Charles junto a su vinatero saborea el mismo vino que ha cambiado con los años, pero: "it had softened and faded in the intervening years, but it still spoke in the pure, authentic accent of its prime, the same words of hope". Aquel vino seguía expresando las mismas palabras de futuro y esperanza en que la bondad y la antigüedad del mundo aún no estaban perdidas ni olvidadas.

Parece pertinente mencionar aquí a uno de los críticos de Waugh, Douglas Lane Patey, cuando sobre la coordenada temporal que acaba de ser analizada reflexiona de esta manera sobre las correcciones que el viejo Ryder se hace a sí mismo cuando es joven:

At intervals we hear the voice of the older Ryder wryly commenting on the pretensions and errors of his younger self. When Charles leaves Brideshead after falling out with lady Marchmain, he consoles himself with a display of adolescent sententiousness: "I felt that I was leaving part of myself behind, and that wherever I went afterwards I should feel the lack of it, and search for it hopelessly, as ghosts are said to do"; "I shall never go back"; "I have left behind illusion. Henceforth I live in a world of three dimensions – with the aid of my five senses". Amidst all this posturing the older Ryder cuts in: "I have since learned that there is no such world". Later, when Charles comments of a kindly monk at Fez, "Poor simple monk, I

thought, poor booby”, the older Ryder interposes: “Good forgive me!” (Patey, 1998: 225).

Pocas más referencias significativas encontramos que sirvan de puente entre el tiempo recordado del relato segundo y el actual, el presente inmediato del narrador en el relato primero, pero serán mencionadas en el siguiente estudio en torno a la dislocación temporal de los elementos semánticos tras la activación del mecanismo transformativo ordenador. El motivo de esta decisión es que dichas referencias se encuentran insertas en las anacronías que van a ser analizadas, formando parte de estos movimientos que alteran la lógica temporal de la fábula.

3. 3. Disposición cronológica de los acontecimientos

Comenzamos el estudio de *Brideshead Revisited* de acuerdo con la coordenada que articula la disposición cronológica de los acontecimientos narrados. Antes de comenzar, es preceptivo exponer que las anacronías — en las que se incluyen las dislocaciones temporales activadas por el mecanismo transformativo ordenador como las analepsis y las prolepsis— constituyen, en relación con el relato en las que son insertadas, un relato temporalmente segundo, subordinado al primero en la sintaxis narrativa.

Consideramos como relato primero el nivel temporal de la narración respecto al que la anacronía se define como tal (Genette, 1989: 104). La utilización por parte del autor de esta especial configuración en la presentación de las acciones, que en la mayor parte de esta novela son recuerdos del propio narrador, parece sobradamente justificada por la adecuación de la fábula al tipo de relato concreto, adscrito al género narrativo memorias o novela personal, encontrando así el cauce de representación ideal o, como indica Rodríguez Pequeño (1995: 193), el único para esta forma narrativa. Es de esta manera como se consolida finalmente la realización en la microestructura de la estructura de orden general que articula los mundos de personaje.

Para comenzar, y volviendo al principio del primer capítulo, el narrador, un capitán del ejército inglés de más de cuarenta años, invadido por la nostalgia al reconocer en el nuevo asentamiento de su regimiento la casa de campo de sus amigos donde fue tan feliz —en lo que llamamos relato primero— rememora, constituyendo una anacronía, su primera

visita a la casa, mediante una analepsis externa homodiegética completa⁴ con una distancia de más de veinte años. Pero no es ese el momento más remoto al que se retrotrae el narrador ya que, tras pocas páginas, vuelve a saltar hacia el pasado de unos meses atrás a la primera visita, cuando conoce al dueño de la casa, Sebastian, compañero en Oxford: “This was my third term since matriculation, but I date my Oxford life from my first meeting with Sebastian, which had happened, by chance, in the middle of the term before. We were in different colleges and came from different schools...” (Waugh, 2016: 20).

Pero la historia no se centra inmediatamente en el momento en el que Charles conoce a Sebastian, sino que, saltando en esos meses en Oxford previos al encuentro, divaga recordando consejos de su padre y de su primo Jasper sobre su estancia en la universidad que concluyen con estas palabras tan significativas: “It is easy, retrospectively, to endow one’s youth with a false precocity or a false innocence; to tamper with the dates marking one’s stature on the edge of the door” (Waugh, 2016: 22). Se disculpa, de esta forma el narrador, ante la posibilidad de que, en el relato de sus memorias, sus recuerdos no estén ordenados prioritaria o cronológicamente, achacando tal desliz a la juventud tendenciosa.

Dentro del mismo capítulo, una vez relatado el inicio de su amistad, lo que constituye una analepsis de segundo grado —al haber un salto hacia atrás en el tiempo dentro del relato segundo— prosigue Charles el relato del primer viaje a Brideshead con Sebastian y continúa sin presencia de ninguna anacronía más, salvo las lógicas elipsis que evitan presenciar el transcurrir completo de la vida del narrador protagonista.

Es muy llamativa la desaparición de Sebastian, aparentemente uno de los personajes principales, al final del segundo libro. No vuelve a interactuar con el narrador protagonista, por lo que solo tenemos noticia de él por terceros. Centraremos la atención en los dos personajes que protagonizan las analepsis heterodiegéticas⁵ más significativas para completar la historia de Sebastian.

⁴ Según Genette, la analepsis se denomina externa porque su amplitud temporal entera permanece exterior a la del relato primero; homodiegética porque se refiere al mismo contenido diegético del relato primero, relativo al mismo narrador protagonista; y completa porque su objetivo es recuperar el antecedente narrativo completo. Este tipo de analepsis constituyen generalmente una gran parte de la narración, convirtiendo el relato primero en una mera anticipación del desenlace. (Genette, 1989: 105 y ss.).

⁵ Para Genette las analepsis internas o heterodiegéticas son aquellas que se apoyan en una línea de la historia y, por lo tanto, en un contenido diagético diferente al del relato

En el segundo capítulo del Libro I encontramos a Anthony Blanche, amigo esteta de Sebastian y portavoz de las principales analepsis heterodieéticas que completan la historia de Sebastian antes y después de su aparición y desaparición efectiva del relato: “Of course, you haven’t known him as long as I have. I was at school with him...” (Waugh, 2016: 44). Es así como conocemos a la familia de Sebastian y el escándalo que marcó su infancia. En algunos estudios, Anthony Blanche es considerado como un personaje oráculo, ya que no solo marca el contrapunto a la imagen casi beatífica que de Sebastian nos muestra el narrador, sino que anticipa con excepcional clarividencia el infausto destino del aristócrata. No en vano, en su presentación a los lectores, Blanche recita en el balcón de las habitaciones de Sebastian unos versos de T. S. Eliot pronunciados en el poema por Tiresias, el ciego con dotes proféticas de *The Waste Land* (Villar Flor, 2011: 114).

Anthony Blanche no reaparece en la novela hasta el tercer capítulo del Libro II para anunciar la situación en la que Charles encontrará a Sebastian en Fez. Pone de nuevo sobre la pista a Charles —y con él a todos los lectores— y completa los huecos necesarios para entender las circunstancias vividas por Sebastian en el último año: “Almost immediately, inevitably, we began to talk of Sebastian. «My dear, he’s such a sot. He came to live with me in Marseille...»” (Waugh, 2016: 190). Es esta una analepsis heterodieética y parcial, muy similar a la que protagoniza Cordelia —hermana pequeña de Sebastian— en el Libro III, capítulo cuarto, mediante la que confía a Charles sus hallazgos acerca de su hermano, al que visitó en Túnez tras terminar la guerra en España, realizando un sumario de lo que será la última aparición de Sebastian en la novela: “And the next day, walking though the wind-swept park, she told me: «I heard he was dying.» she said. «A journalist in Burgos told me, who’d just arrived from North Africa»” (Waugh, 2016: 284-85).

Es esta la forma que utiliza el autor para dar a conocer a los lectores las líneas argumentales que se han separado de la principal: si los lectores conocen el mundo posible a través de los ojos del narrador y algunos personajes salen de su campo visual, solo podremos acceder a ellos mediante recursos narrativos tales como el testimonio de otros personajes,

primero y que se ocupan de presentar los antecedentes de un personaje de reciente aparición o seguir el hilo argumental de un personaje que ha salido de la historia durante algún tiempo y del que es necesario recobrar su pasado reciente. (Genette, 1989: 105 y ss.).

o la lectura de una carta o de una noticia, elementos estos últimos que no siempre se identifican con las anacronías, pero a los que también recurre el autor y cuyos ejemplos estudiaremos a continuación.

Respecto a las demás alteraciones en el orden cronológico del relato segundo, comprobamos que al margen de algunas analepsis heterodieéticas más, la cronología es fundamentalmente lineal y causal. Dignas de mención son, no obstante, las activadas por el señor Samgrass—tutor de Sebastian en Oxford—y, de nuevo, por Cordelia.

El señor Samgrass, en el primer capítulo del Libro II, resume a la familia el viaje llevado a cabo por el Mediterráneo junto a Sebastian durante una sesión de diapositivas, recurso muy adecuado para contar un viaje: “«And when we reached the top of the pass,» said Samgrass, «we heard the galloping horses behind, and two soldiers rode up to the head of the caravan and turned us back...»” (Waugh, 2016: 139). Se resuelve así en breves párrafos el hilo argumental relativo al viaje que pretendía ser una cura para Sebastian y que no hace sino potenciar sus deseos de huir y que utiliza como excusa para seguir bebiendo a solas. Es este relato en el que Samgrass miente para salvaguardar su posición ante la familia, aunque poco después el propio Sebastian cuenta la verdad a Charles y finalmente Lady Marchmain descubre la mentira.

Este descubrimiento es trasladado con posterioridad por Cordelia mediante una carta dirigida a Charles a París, con lo que se inserta otra analepsis: “«*Darling Charles*», she said. «*I was so very miserable when you went. You might have come and said good-bye! ...*»” (Waugh, 2016: 159).

Al final de este mismo capítulo primero, con el recurso de la noticia leída en el periódico, Charles nos hace partícipes del anuncio del compromiso de Julia con Rex: “I saw the notice in the *Continental Daily Mail* [...]. But things did not go as were expected. The next news I had of them was in the middle of June, when I read that they had been married very quietly at the Savoy Chapel” (Waugh, 2016: 166).

Una de las remembranzas que puede parecer baladí en el momento de ser presentada por Cordelia al final del Libro II, durante su último encuentro con Charles antes de que Marchmain House sea derruida, y que cobra sentido en las postrimerías de la novela, es la que relata con todo lujo de detalles el cierre y desacralización de la capilla de Brideshead tras la muerte de Lady Marchmain: “«They’ve closed the chapel at Brideshead, Bridey and the Bishop; mummy’s Requiem was the last mass said there»” (Waugh, 2016: 206). Es esta una de las pocas escenas que fue retocada por

Evelyn Waugh tras la primera edición a instancias del sacerdote y amigo Ronald Knox. Curiosamente es Cordelia, uno de los personajes que más informado puede estar sobre estos ritos, la que lo presencia casi a hurtadillas para transmitirlo con posterioridad al protagonista, que, aunque hubiese sido testigo directo, no hubiese entendido la riqueza del detalle:

Evelyn had never witnessed such an event and he imagined how it would occur. Ronald Knox gave him the facts, which are more prosaic than would appear from Evelyn's original description. He shortened the passage, which remains nonetheless one of the most memorable in the book (Sykes, 1997: 336).

Pero, sin duda, el caso más especial de anacronía en la novela es el segundo capítulo del Libro II dedicado en exclusiva a retomar la línea argumental de Julia, quien se presenta a partir de este momento como personaje principal y crucial en las memorias del protagonista. Este recurso utilizado por el narrador explota una vez más la analepsis heterodiegética, pero en este caso no hay relator como en las ocasiones anteriores, sino que el propio Charles presenta los hechos que han marcado los tres años que abarca la analepsis en la vida de Julia en paralelo a los protagonizados por él y Sebastian durante la primera mitad de la novela.

Es importante recordar que este capítulo está situado antes de que se precipiten los acontecimientos que ponen fin al Libro II con el viaje de Charles a Fez, la muerte de Lady Marchmain y la demolición de Marchmain House, es decir entre la primavera y el verano de 1926. La analepsis es completa ya que se remonta al verano de 1923, con una Julia de 18 años, hasta inmediatamente después de su boda con Rex en junio de 1926, que ya ha sido anunciada al final del capítulo anterior. Genette distingue este tipo tan especial de analepsis como completivas. Pero en el caso que nos ocupa no se trata de completar una elipsis o salto en la cronología del relato, sino que completa uno de los elementos constitutivos de la situación, en un período que transcurre en paralelo al ya cubierto por el relato principal y que se conoce como paralipsis:

La primera, que llamaré analepsis completivas, o “remisiones”, comprende los segmentos retrospectivos que vienen a llenar posteriormente una laguna anterior del relato, que se organiza así mediante omisiones provisionales y reparaciones más o menos tardías, según una lógica narrativa parcialmente independiente del transcurso del tiempo. Estas lagunas anteriores pueden ser elipsis puras y simples, es decir, fallas en la

continuidad temporal. [...] Pero hay otra clase de lagunas, de tipo menso estrictamente temporal, que ya no consisten en la elisión de un segmento diacrónico, sino en la omisión de uno de los elementos constitutivos de la situación, en un período en principio cubierto por el relato. Aquí el relato no salta, como en la elipsis, por encima de un momento, sino que pasa junto a un dato. Llamaremos a ese tipo de elipsis lateral, de conformidad a la etimología, una paralipsis (Genette, 1989: 106-107).

Curiosamente, este capítulo muestra algunos elementos que, o bien han sido perfilados por otro personaje previamente, como es el caso de la incorporación de Rex a la Iglesia Católica con la catequesis preceptiva; o que serán rememorados más adelante por otro personaje, como el caso de la propia Julia de diez años después o de Cordelia. Esta paralipsis cumple la función de ampliar y actualizar el mundo de Julia para lo que acontecerá en el Libro III en el que será tratada como personaje fundamental en las memorias y como precursora, junto a Sebastian, de la decisión final del protagonista.⁶

Es llamativo también el desenlace del capítulo dedicado a Julia en el que, a través de otra anacronía, comprendemos que fue ella misma la que contó a Charles los detalles en él consignados, aunque diez años después: “It was ten years later that she said this to me in a storm in the Atlantic” (Waugh, 2016: 187). Curiosamente esta frase configura en sí misma una prolepsis del relato segundo, de un hecho que no conoceremos hasta el capítulo siguiente, pero ya anunciado por Charles en el capítulo tercero del Libro I, la tempestad durante la cual se enamora de Julia.

Otro movimiento anacrónico notable es la prolepsis que pasa casi desapercibida en el capítulo cuarto del Libro I, en la que Charles empieza a reflexionar sobre la religiosidad de Sebastian y la suya propia, en lo que bien podría calificarse como resumen de su relación con la fe a lo largo de su vida y que finalmente se convierte en una proyección de lo que será:

My mother, I think, was devout. It once seemed odd to me that she should have thought it her duty to leave my father and me and go off with an ambulance, to Serbia, to die of exhaustion in the snow in Bosnia. But later I

⁶ Parece significativo que tanto la pomposa conversión de Rex como su boda fallida con Julia, vividas sin autenticidad y de manera poco sincera, sean relatadas por otros personajes tiempo después. Contrasta en cierto modo con la conversión de Charles sincera, sencilla y silenciosa, intuida solamente por pequeños gestos y fugaces pensamientos.

recognized some such spirit in myself. Later too, I have come to accept claims which then, in 1923, I never troubled to examine, and to accept the supernatural as the real. I was aware of no such needs that summer at Brideshead (Waugh, 2016: 77).

Casi para terminar, nos detenemos en el comienzo del Libro III, *A Twitch upon the Thread*, que inicia la recta final de la novela tras una elipsis de diez años con estas palabras:

My theme is memory, that winged host that soared about me one grey morning of war-time.

These memories, which are my life – for we possess nothing certainly except the past – were always with me. Like the pigeons of St Mark’s, they were everywhere, under my feet, singly, in pairs, in little honey-voiced congregations, nodding, strutting, winking, rolling the tender feathers of their necks, perching sometimes, if I stood still, on my shoulder; until, suddenly, the noon gun boomed and in a moment, with a flutter and sweep of wings, the pavement was bare and the whole sky above dark with a tumult of fowl. Thus it was that morning of war-time (Waugh, 2016: 211).

En el primer capítulo del Libro III, Charles resume en pocas páginas lo que le ha acontecido en la última década, y la presentación de los nuevos personajes y su interacción con ellos hace que el lector complete los huecos necesarios para acceder a la nueva configuración del mundo del narrador. Encontramos en Nueva York a un Charles hastiado de la vida, desengañado del matrimonio y en la cumbre del éxito artístico, que coincide con Julia en el trasatlántico que los lleva de regreso a Europa. Y es durante la tempestad, anunciada en los capítulos anteriores, cuando el protagonista recupera la ilusión perdida.

La narración continúa de manera lineal hasta la muerte de Lord Marchmain —a excepción del relato de Cordelia sobre Sebastian— y no es hasta el epílogo, unos cuatro años después de la muerte del marqués, cuando Charles en la capilla reabierta realiza un resumen en el que menciona a los arquitectos y a los personajes de la tragedia que él mismo ha protagonizado:

...The flame which the old knights saw from their tombs, which they saw put out; that flame burns again for other soldiers far from home, farther, in heart, than Acre or Jerusalem. It could not have been lit but for the builders

and the tragedians, and there I found it this morning, burning anew among the old stones (Waugh, 2016: 326).

CONCLUSIONES

Termina así el análisis en su eje sintáctico, articulado a su vez en torno a dos coordenadas relacionadas con el carácter temporal y al punto de vista del narrador y protagonista de estas memorias ficticias.

Tanto el estudio sobre las referencias al relato primero presentes en el relato segundo, como el estudio de la distorsión temporal cronológica de la fábula presente en el discurso, concluyen en que dichas alteraciones juegan a favor de la mejor recepción de la obra como novela personal o memorias, y facilitan, en este caso, la adecuación de *res a verba*, lo que propicia el éxito comunicativo presupuesto por el autor.

Este éxito radica, como uno de los factores principales, en la configuración del referente por parte del autor y las posteriores elecciones que lo conducen finalmente a la expresión ideal de dicho referente, la novela personal en este caso. Las manipulaciones artísticas realizadas en la microestructura convienen a la coherencia y verosimilitud. Del mismo modo, dichas manipulaciones artísticas convienen al proceso de recepción, a la correcta descodificación y comprensión del modelo de mundo.

Estos movimientos cronológicos especialmente marcados mediante saltos temporales, tanto los ordenados en torno a la primera coordenada de análisis como en torno a la segunda, remiten a momentos significativos de los recuerdos de Charles en el relato de sus memorias: la primera vez que visita Brideshead, la remembranza de su madre, la conciencia de fe que se despierta en él con los años, el momento en que se enamora de Julia, el placer de saborear un gran vino, sus primeros intentos como dibujante que lo consagrarán como un relevante artista, la pena y la impotencia ante el abismo al que se precipita su amigo, o la desacralización de la capilla y su ulterior reapertura.

Parece que con este recurso Waugh intenta subrayar la importancia de estos acontecimientos relevantes para la recepción adecuada del modelo de mundo del protagonista y que, por referencias, afecta a los modelos de mundo de personaje de los particulares ficcionales que lo rodean. Dichos movimientos temporales destacan especialmente elementos pertenecientes a los submundos artísticos ético, estético y religioso, que son fundamentales en la constitución del modelo de mundo de esta obra.

El plano sintáctico de la obra contribuye a la presentación y a la adecuada construcción del mundo propuesto por el autor en el plano semántico. De este modo, el autor consigue que el mundo sea comprendido por el lector a través de un canal ideal de expresión: gracias a la especial elaboración artística de los elementos de significado, plasmados a través del mecanismo transformativo ordenador en la microestructura con la ayuda de la voz del narrador protagonista.

BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo, Tomás (1981), “Aspectos del análisis formal de textos”, *Revista Española de Lingüística*, 11, 1, pp. 117-160.
- Albaladejo, Tomás (1983), “Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual”, *Lingua e Stile*, XVIII, 1, pp. 3-46.
- Albaladejo, Tomás (1986), *Teoría de los mundos posibles. Macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1998 (reimpresión).
- Albaladejo, Tomás (1991), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- Aristóteles (1974), *Poética*, edición trilingüe por Vicente García Yebra, Madrid, Gredos.
- Davis, Robert (1989), *Evelyn Waugh and the Forms of His Time*, Washington D.C., Catholic University of America Press.
- Friedman, Norman (1955), “Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept”, *Publications of the Modern Language Association of America* 70. I, pp. 1160-1184.
- Gallagher, Donat (ed.) (1984), *The Essays, Articles and Reviews of Evelyn Waugh*, London, Methuen.

- García Berrio, Antonio y Albaladejo, Tomás (1983), “Estructura composicional. Macroestructuras”, *E.L.U.A.*, 1, pp. 127-180.
- Genette, Gérard (1989), *Figuras III*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen.
- Hernández Ruiz, Victoria. (2020). “Análisis comparativo de las estructuras articulatorias de los mundos posibles en las transducciones de «Brideshead Revisited» de Evelyn Waugh”. *ACTIO NOVA: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada* 4, pp. 34-63. Disponible en línea: <https://doi.org/10.15366/actionova2020.m4.003> [02/01/2022].
- Lejeune, Philippe (1994), *El pacto autobiográfico y otros estudios*, trad. de A. Torrent, Madrid, Megazul-Endymion.
- Martín Jiménez, Alfonso (1993), *Tiempo e imaginación en el texto narrativo*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- Martín Jiménez, Alfonso (2015), *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Berna, Peter Lang.
- Petőfi, János (1973) “Towards an Empirically Motivated Grammatical Theory of Verbal Text”, en J. Petőfi, H. Rieser (eds.), *Studies in Text Grammar*, Dordrecht, Reidel, pp. 205-275.
- Patey, Douglas Lane (1998), *The Life of Evelyn Waugh. A Critical Biography*, Oxford, Blackwell.
- Rodríguez Pequeño, Francisco Javier (1995), *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- Rodríguez Pequeño, Francisco Javier (2008), *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida.
- Segre, Cesare (1985), *Principios de análisis del texto literario*, trad. de M. Pardo de Santallana, Barcelona, Crítica.

Sykes, Christopher (1977), *Evelyn Waugh: A Biography*. Harmondsworth, Penguin.

Todorov, Tzvetan (1971), *Literatura y significación*, trad. de G. Suárez Gómez, Barcelona, Planeta.

Tomasevskij, Boris (1981), *Teoría de la literatura*, trad. de M. Suárez, Madrid, Akal.

Villar Flor, Carlos (2011), *Personajes y caracterización en las novelas de Evelyn Waugh*, Logroño, Universidad de la Rioja.

Waugh, Evelyn (2010). *Retorno a Brideshead*, trad. de Caroline Philipps, Barcelona, Tusquets.

Waugh, Evelyn (2016), *Brideshead Revisited*, London, Penguin Classics.