

## “EN TORNO A LA DESACRALIZACION DEL ARTISTA: WILLIAM GOLDING Y *THE SPIRE*”

Por Luisa-Fernanda RODRIGUEZ PALOMERO  
Dto. de Filología Moderna  
Universidad de León.

### I

Es éste un capítulo, o parte de un capítulo, de una secuencia por la que se intenta penetrar en lo que significa ser artista en el siglo XX. Supone esta secuencia el estudio de una serie de autores que escriben en inglés y cuya aportación a este tema de retratos de artista o *Kunstlerroman* es no sólo fundamental sino también definitiva. Las obras de James Joyce, Virginia Woolf o Dorothy Richardson así lo proclamaron a principios de siglo. Entre estos autores y los narradores actuales como John Fowles o William Golding hay un cambio que se ha producido de forma acelerada a partir de los años setenta.

James Joyce en *A Portrait of the Artist as a Young Man* presenta como héroe al artista que se hace. Este artista es un rebelde, el modelo es romántico, byroniano. Stephen Dedalus se escapa de entre “las redes del nacionalismo, la religión y la lengua” (“*I will fly the nets of nationality, religion, language*”) y desafía lo establecido instalándose en el exilio para así verse libre de toda atadura. Su finalidad es la de adquirir el estado de libertad y de pureza intelectual que le permita imitar a Dios en la tierra, es decir, crear. Es éste su derecho y su destino.

El tema del artista se ha repetido en la literatura porque el modelo, sobre todo después de la segunda guerra mundial, se ha cuestionado. La naturaleza de ese cambio es la que me interesa reseñar, porque la muy especial situación del artista, su desarrollo, su lucha con el mundo, consigo mismo y con su arte son de especial importancia para entender cada periodo histórico y el estatus especial que adquiere la literatura.

Con este propósito he elegido a un autor inglés y una de sus obras más significativas, *The Spire*. William Golding fue Premio Nobel de Literatura en 1983, y hasta entonces no era conocido del gran público, aunque siempre gozó de una reputación sólida en círculos más restringidos. Su obra más popular es *The Lord of the Flies* (1959), su primera novela que se llevó al cine en 1963 y que se ha traducido al castellano. Como otras obras suyas también traducidas a raíz del Premio Nobel, la traducción es apresurada y deficiente y su lectura en nuestro idioma es más un impedimento que una vía de aproximación<sup>1</sup>.

(1) William Golding nació en 1911, estudió en Marborough Grammar School y Brasenose College, Oxford. Ejerció durante algún tiempo de maestro. Entre su obra más conocida

William Golding ha vivido retirado en los alrededores de Salesbury, evitando el contacto con la gran ciudad. Puede que sea ésta una razón que justifica la elección de sus temas que casi siempre tienen que ver con la introspección del ser humano. En este aspecto representa como pocos una tradición literaria de lo interior, de la internalización del mal y de un análisis de lo que en apariencia representa el bien. La crítica literaria no ha sido especialmente abundante en su caso, aunque sí generosa. La razón no es otra que la gran dificultad que presenta su obra para el lector poco habituado. La suya no es literatura de consumo y su público es restringido, y no es exagerado decir que sólo de especialistas. El propósito que me anima a dirigirme al lector interesado a través de este autor y de esta novela espero dejarlo claro una vez leídas las páginas que siguen.

Como ya he dicho las obras de Golding han sido siempre oscuras, y la que nos ocupará, *The Spire* (*La Torre, El Chapitel*, como podría traducirse, aunque ya se ha hecho como *La Construcción de la Torre*), puede definirse de la misma manera, y con mucha más razón que otras. Por tanto el propósito más urgente no puede ser otro que el de dilucidar sus misterios. Es ésta ocasión para recordar y poner en práctica, en la medida que aquí se hace posible, la naturaleza exploradora de la crítica literaria. Como veremos más tarde no puede ser de otra manera.

*The Spire* es uno de los puntos más altos en la carrera literaria de Golding. Es una novela que permite una perspectiva crítica de su obra, porque es, entre otras cosas, un libro sobre la relación del artista con su obra; sobre la idea visionaria y la obra acabada; sobre el mundo y su relación con la obra de arte. Es sobre todo una reflexión sobre la obra de arte y el esfuerzo creador. Se publicó en 1962 por Faber & Faber, editorial que siempre ha demostrado un excelente olfato ante el artista excepcional.

La historia que en ella se narra, la fábula, es en uno de sus planos, el superficial, la historia de un sacerdote, Jocelin, dean de la catedral y que está convencido de haber tenido una visión de inspiración divina; se cree elegido por Dios para construir el Chapitel, la aguja de la torre. Esta ha de estar situada sobre los cuatro pilares del crucero. Contrata para su ejecución a Roger Mason, maestro de obras, el mejor, el único capaz de resolver los problemas arquitectónicos que aparecen como insolubles.

Que los problemas son insolubles se demuestra desde el primer capítulo. Roger así lo hace, los cuatro pilares que pretenden soportar el peso de la torre no tienen cimientos. No fueron diseñados más que para soportar su propio peso,

---

además de *The Lord of the Flies*, *Pincher Martin* (1956), *Free Fall* (1959), *The Spire* (1962), *The Pyramid*, *Darkness Visible* y *Rites of Passage* (1980) ganadora de uno de los más prestigiosos premios literarios en el mundo anglosajón, el *Booker Prize*. Algunos de estos títulos se han traducido tan mal que un ejemplo puede ser el de la obra que analizamos, *The Spire*, que aparece mencionada por un crítico literario español como *La espiral*.

No aguantan nada más que el tejado, y nunca fueron concebidas para soportar otra cosa que no fuera su propio peso<sup>2</sup>.

Esto lo dice Roger Mason de una u otra manera muchas veces en la primera parte de la novela. Como se infiere, si el espacio de la novela será la catedral, el tiempo en que se desarrolla es la Edad Media, la época de la construcción de las grandes catedrales europeas.

Para Jocelin, los hechos, por mucho que se demuestren, no cuentan. Es la fuerza de la fe, la voluntad, para él es "la voluntad de Dios la que está en este asunto"<sup>3</sup>. La realidad puesta en evidencia por la razón y los obreros que descubren que no hay cimientos, no es capaz de convencer a Jocelin de que la empresa es imposible. "Reverendo padre, le admiro, pero la sólida tierra le contradice"<sup>4</sup>. Jocelin está obsesionado por la idea de la torre y de que ésta se sustenta en la fuerza de su voluntad, de su fe y sobre sí mismo. Sobre él, sobre sus espaldas, y veremos que ésta no es sólo una frase hecha que yo empleo aquí, se edificará su obra.

Así pues, el libro aparentemente narra en los ocho primeros capítulos que es lo que se tarda en construir la torre, la historia de una obsesión. La narración desvela penosamente su simbolismo a lo largo de doce capítulos. Veremos que este número, que es el mismo de *The Lord of the Flies*, es también forma y contenido de la narración.

La obsesión, tal y como está analizada en esta novela, no es tampoco el objetivo y fin de ella. Podría ser una novela psicoanalítica, pero es algo más. La obsesión como proyección distorsionada de la mente, está tomada aquí como punto de partida para situarnos en el mundo irreal de los sueños y de la pesadilla. Me explico: la naturaleza obsesiva distorsiona la realidad; como la realidad está distorsionada, también lo está aislado en su obsesión. Está solo. Jocelin, solamente está unido de una forma misteriosa a Roger Mason y a un cantero que es mudo. No ve más paisaje que el paisaje interior de la catedral en términos de sus partes estructurales: naves, crucero, vitrales, paramentos, muros, contrafuertes y pilares.

La mente obsesiva sobrevalora las cualidades del objeto que la ocupa y preocupa. En este caso la visión que supone mandato divino de construir una obra. Esta obra es una prolongación de su persona y por tanto *su obra*. No es capaz de entender otras razones y otras realidades que no sean las que conduzcan a su fin. Bien claro leemos en el primer capítulo, "en el momento de la visión los ojos no ven nada"<sup>6</sup>.

(2) "They support nothing but the roof; and they were never intended to bear much more than their own weight" Cap. 1, pág. 41. La traducción al castellano es de la autora. La edición que se utiliza es la de Faber and Faber, 1964.

(3) "It is God's will in this business" Ibid.

(4) "Reverend Father, I admire you. But the solid earth argues against you", 3, 85.

(5) "At the moment of vision the eyes see nothing".

(6) "I shall take this burning will of mine up the tower" Cap. 5, 100.

La obsesión puede convertirse en patológica. El elemento patológico de la obsesión es la desproporcionada reacción ante su objeto. "Elevaré este ardiente deseo mío hasta la torre". Es ésta una imagen de claro significado sexual. No es la única en el libro: la pasión más fuerte, o una de las más fuertes que el hombre experimenta es la pasión sexual. El lenguaje metafórico que Golding emplea no tiene, naturalmente, un fin en si mismo. Por medio de símiles expresivos del deseo más urgente nos habla de la voluntad, del deseo incontenible, imparable, de Jocelin de culminar *su obra*.

La obsesión condiciona la unidad de acción de la novela y también la unidad de espacio. La catedral es el único escenario en el que se desarrolla la acción: es un microcosmos con vida independiente. La planta sugiere la de un hombre tendido con los brazos en forma de cruz. Es una cosa viva, que respira, envuelve y axfisia.

En el mundo de la mente obsesiva no hay fronteras entre la realidad y el ensueño. La mente obsesiva sueña en términos de su obsesión. El cuerpo de Jocelin es en sueños la catedral. Se sueña a si mismo tendido y con los brazos en cruz. Y sobre su cuerpo emergiendo de él como un inmenso pene, se prolonga la torre.

Esto ocurre al final del capítulo tercero. Hay pues una relación directa entre el mundo real de la construcción de la catedral y el mundo onírico del sueño obsceno, en el que la torre no es más que una prolongación fálica.

Jocelin se aísla de su entorno y a lo largo de los ocho primeros capítulos llega a no tener contacto con ese entorno. Es en suma víctima también de la obsesión de construir la torre. Porque a medida que la torre se eleva y la construcción avanza, la catedral se va llenando de polvo, de gritos, de acciones violentas, y se llega a convertir en impracticable para el culto. Todo en ella se hace inseguro y frío.

Hay desde los primeros capítulos como un abismo omnipresente: la oquedad que se ha abierto en el crucero en busca de terreno firme sobre el que asentar la torre. Esta oquedad se va agrandando con la esperanza de hallar una seguridad para los pilares que han de sujetar la aguja y permanece amenazante, oscura e incierta casi todo el tiempo que dura la construcción del chapitel.

El techo del crucero encima de la oquedad, está abierto y da paso a una luz fría, "penetrando en la piedra sin calentarla" y se va cerrando a medida que la torre sube, y se estrecha, dejando solamente abierto el abismo debajo de ella.

Los personajes centrales son Jocelin y Roger Mason; les acompañan Pangall, que ha vivido en una casa que emerge del muro de la catedral; está casado con Goody, joven y hermosa; el cantero mudo que talla las gárgolas a imagen y semejanza de Jocelin, gárgolas que reproducen su cara distorsionada con distintas muecas. Es su ego, su espejo, el artífice que repite el mismo motivo con tesón inútil. De esto se da cuenta el lector sin revelaciones trascendentales. Ruth, la mujer de Mason no es más que una voz, un torrente de palabras que Jocelin no escucha; el Padre Adam, que Jocelin llama Padre Anónimo porque para él no tiene cara. Todos ellos, los niños del coro, el Padre Anselmo, los trabajadores,



pululan por la catedral con una u otra misión, sin cara. Son muchedumbre anónima. Homúnculos en las naves de la catedral, perdidos en la obra que todo lo absorbe y priva de individualidad:

El número de caras tensas, silenciosas, caras de ojos brillantes ante la luz que sugería la presencia de la Hostia- se sumaban a una multitud por siempre para él instrumentos suyos, esta gente que él había de usar, parecían ahora más que simios que trepaban por el edificio<sup>7</sup>.

Casi todos quedan en la superficie, en el suelo. Sólo Roger Mason, que es capaz de superar el miedo a las alturas, algunos trabajadores que Jocelin piensa elegidos, Goody, que sube a encontrarse con Mason que se ha convertido en su amante, y Jocelin que no es consciente del peligro, trabajan en lo alto. Todos sin excepción se asoman al agujero central excavado en el crucero. Todos excepto Jocelin. Unos, los anónimos, se alejan en cuanto se dan cuenta del peligro de que la torre se venga abajo. Porque los pilares crujen y la estructura se resiente.

Pangall muere víctima de un rito pagano, víctima propiciatoria de los obreros que trabajan en la torre. Goody muere al abortar al hijo de su adulterio con Roger, en otro capítulo más adelante. Son parte del costo de la torre:

No sabía cuánto costarías allá arriba, tus cuatrocientos pies. Creía que no ibas a costar más que dinero. Pero aún así, cuesta lo que quieras<sup>8</sup>.

La última frase se repite obsesivamente en la novela, "que así sea, cuesta lo que quieras"<sup>9</sup>.

Pero la obra cuesta más. Además de muerte cuesta degradación: la de Roger Mason, que los obreros que aceptan subir a la torre no son más que los degradados. La degradación del lugar, la de Jocelin, física y moral, que también muere al final del libro. El motivo superficial, aparente, racional, es la tuberculosis ósea que afecta a Jocelin y que explicará muchas cosas, entre otras la espalda retorcida y purulenta, corrompida, lo mismo que la torre, que aunque conclusa está ya amenazada de ruina, medio desprendiéndose la piedra y también inclinada y retorcida.

En primer lugar vemos bien claro que la construcción, el motivo de la obsesión, cuesta no sólo oro, sino vidas. Cuando un obrero muere sepultado en el fondo de la oquedad leemos: "esta muerte se ha sumado a una cuenta que algún día sería presentada"<sup>10</sup>. Para Jocelin, en realidad todo se reduce a esta frase:

---

(7) "The number of faces strained, silent, shining-eyed faces before the light that betokened the presence of the Host- increased to a crowd... for ever to him his instruments. these people he had to use, seemed like more than apes now that clambered about the building. 3, 55.

(8) "I didn't know how much you would cost up here, the four hundred feet of you. I thought just you would cost no more than money. But still, cost what you like" 2, 35.

(9) "Let it be so, cost what you like"

(10) "This death had been added to some account that one day would be presented", 3, 54

¿Ves?, había tres clases de gente. Los que huyeron, los que se quedaron y aquellos sobre los que se construyó<sup>11</sup>.

La tensión de la narración está sostenida con arte de maestro. No cede en los primeros ocho capítulos que dura la construcción de la torre. El lector ve como se eleva, lenta y penosamente a costa de todo. Mientras más metros sube, más tiemblan y crujen los cuatro pilares que no son más que "cuatro agujas clavadas en la tierra, soportando este mundo de madera y piedra"<sup>12</sup>.

Cuando se termina, la situación física de Jocelin está como su torre, al borde del colapso. La espalda en carnes vivas y retorcida. Roger, se ha convertido en un alcohólico, consciente de que no puede separarse de Jocelin y de su idea. La tensión comienza a ceder cuando llega la procesión inquisitorial, se abre la investigación y el proceso de revelación o anagnósis comienza. Enseguida volveremos a este proceso y sus razones.

El lenguaje narrativo es inmanente a la esencia obsesiva del personaje central: pasa de la primera a la tercera persona sin solución de continuidad; la variedad de artificios narrativos es enorme, narración en primera, tercera persona, estilo indirecto libre, monólogo interior para volver a la tercera persona a partir del capítulo IX que es el comienzo de la anagnósis o revelación.

Esto naturalmente tiene una explicación: la estructura del mundo irreal de la mente obsesiva sólo puede analizarse desde la realidad consciente. De ahí que el autor pasa del mundo visionario de Jocelin, que se entrevé en la narración,

Pero él sabía que sólo estaba avergonzada con la vergüenza de una mujer desdeñada, y su vergüenza le destrozaba el corazón. Pero mi voluntad tiene más que hacer que ayudar, pensaba. Tengo tanto deseo que todo lo demás con su fruto. Mi voluntad está en los pilares y los muros. Me he ofrecido. Y estoy aprendiendo<sup>13</sup>.

pasa del mundo visionario de Jocelin en primera persona y la revelación que se hace no desde su interior, sino confrontando éste con la realidad exterior, que sólo descubre Jocelin cuando contesta a las preguntas inquisitoriales.

El uso de la primera persona, sugiere distanciamiento por parte del autor, y proporciona información sobre el interior del personaje. Es un medio de proporcionar lucidez, éste de ver a través de la mente y las palabras del personaje obsesivo. La ficción adquiere niveles de veracidad y el narrador nos permite asomarnos a sus pensamientos y husmear en él.

---

(11) You see, there were three sorts of people. Those who ran, those who stayed and those who were built in", 9, 166.

(12) "Four needles stuck in the earth holding up this world of wood and stone". 8, 198.

(13) "But he knew that she was only ashamed with the name of a deserted woman, and her shame squeezed his heart. But my will has other business than to help, he thought. I have so much will it puts all business by. I am like a flower that is bearing fruit... My will is in the pilars and the high wall. I offered myself. And I am learning. 5, 97.

## II

Los libros de Golding revelan una imaginación mitopoeica, que es la fuente de la fuerza de su obra y que es la misma fuente de la mejor literatura. La novela que nos ocupa de la evolución psicológica de un individuo. La esencia del mito literario es la progresión, el proceso. *The Spire* comienza con la afirmación de un mundo y de un edificio imposibles, pero termina y se disuelve en la revelación de una cruda verdad. La revelación del mito es siempre gradual, va tomando fuerza por debajo de la superficie lingüística. En cuanto a la presentación de personajes esto quiere decir que las características individuales se desvanecen para revelar fuerzas arquetípicas.

Como mito nos revela una estructura mucho más profunda que la del individuo que sirve de símbolo. La estructura mítica posibilita la revelación, que es gradual. Las características individuales del personaje se diluyen hasta revelar fuerzas arquetípicas que ya fueron clasificadas en su momento por los grandes psicólogos, por eso, el mito siempre ha de estar expresado en términos de personaje, de héroe, en ese caso enmarcado en una estructura también mítica.

Y en el mito, acontecimiento y significación no están nunca presentes de forma simultánea. Es decir, no tenemos significado sin un proceso interpretativo. No hay significación sin interpretación. La naturaleza de lo mítico ha de tener que ver con la semiótica y la teoría de la interpretación. El patrón externo de la novela así lo proclama. Como otras del mismo autor está dividida en doce capítulos que deben considerarse como entidades aisladas y a la vez interdependientes. Doce es una unidad universal, su importancia simbólica es la más alta.

Nada está en la novela por sí mismo. Toda ella, situaciones, relaciones, protagonistas, están controlados y van más allá de sí mismos. Tienen un propósito analítico. La percepción de las correspondencias entre personajes y situaciones que son simbólicos y una realidad más allá de ellos mismos, está en relación directa con nuestra capacidad de lectores de analizarlas. Porque la fábula que se desarrolla en el mundo de la imaginación tiene una correspondencia con el mundo real. Pues entramos en el mundo de la imaginación para analizar y comprender el mundo real con mayor libertad y claridad. Continuamente estamos buscando apoyos en la realidad. Así el proceso de lectura implica una continua necesidad de traducción y correspondencia.

El lenguaje mítico de este libro es un verdadero "tour de force" para el lector. La revelación, la anagnóresis, no es un proceso que sigue de inmediato a un acontecimiento o *peripetia*, en este caso, sino que requiere una larga andadura y que es primero un proceso de revelación para el protagonista, para Jocelin, y segundo un proceso de revelación para el lector (ya lo dijo Proust).

La *peripetia* o acontecimiento que permite desvelar significados o verdades es el proceso inquisitorial a que la jerarquía eclesiástica somete a Jocelin. No es un proceso cruel, es sencillamente una secuencia de preguntas que permite que Jocelin se revele a sí mismo la razón profunda de su obsesión. Y lo va haciendo

lentamente. Descubre que la visión que le había dado fuerza sobrenatural, una vez traducida en palabras y leída en público es absolutamente intrascendente y vanal.

Descubre que el Santo Clavo, o lo que él tomó por tal, excepcional reliquia que le habría mandado el obispo Walter desde Roma, no era más que una punta ordinaria, y una broma del obispo. El descubrimiento público de la naturaleza vulgar del objeto del culto es causa de risa por parte de los concurrentes.

Descubre algo peor, reconoce algo que ya el lector sabe, que Goody era objeto de deseo suyo; que la utilizó como gancho para retener a Roger atado a la torre, a su construcción cuando quería irse porque el empeño era imposible; que había casado a Goody con Pangall que era impotente para así tenerla cerca.

El descubrimiento o reconocimiento de estas verdades para Jocelin es amargo, y lo que parece en si un castigo y una purga no es más que el comienzo. La catarsis no está completa. Jocelin acepta como castigo su espalda enferma, y quiere purgar sus pecados. La claridad parece que se abre paso en su mente: el Padre Anónimo resulta que tiene cara, y unos rasgos tan sutiles y expresivos como la mejor miniatura.

El reconocimiento de la culpa es el paso siguiente y necesario a la anagnóresis o revelación. Sólo cuando esto ocurre es la anagnóresis catártica y limpiadora. Pero el proceso de revelación aun no ha concluido. El lector descubre que la catástrofe final, la muerte del heroe, y la imperfección de una obra que había soñado perfecta, no ha sido capaz de restaurar el orden. El caos producido permanece. La vida no ha sido restaurada por la vida. La obra de Jocelin, su sueño, prolongación de si mismo tampoco es definitiva.

Se revela al lector la relación del hombre con su obra, del sacrificio y del sufrimiento, de la condición visionaria y obsesiva. Descubre que la obra como proyección del hombre no es más que una proyección de su ego, que llega a ser destructor. Que la visión que pone en marcha la obra, no es más que una alucinación febril producida por la tuberculosis ósea en este caso. Descubre también el pesimismo lacerante del autor, de Golding, que después de tan terribles esfuerzos para culminar el trabajo artístico simbolizado en la torre y su chapitel, a imagen y semejanza de su autor ha nacida ya imperfecta, y ni siquiera duradera, porque se destruirá sin tardar mucho.

Descubre sobre todo, ese fatalismo por el que el autor afirma que el artista, lo mismo que cualquier hombre, ha sublimado la importancia de sí mismo y la importancia de su obra. La catarsis, la purga de las pasiones, está ahora completa.

Porque lo que también está en el fondo de esta obsesión, lo que es en si el corazón de esta novela es la tiniebla imposible. No está la tiniebla asociada al mal y a la violencia en todas sus formas, sino también al bien. Está envuelta en misterio, ajena a definiciones. El artista es consciente de que la revelación absoluta no puede existir, de que como mucho sólo existe la revelación de un momento, entrevista con el rabillo del ojo: es ésta la última de esta difícil novela.

Se busca en esta novela, como en otras de éste u otros autores, la verdad. Este amor por la verdad que aparece como la mayor virtud poética, puede ser



engañoso en cuanto a sus apariencias estéticas. Culturalmente estamos acostumbrados por una deformación imperceptible para nosotros, a definir lo bello como lo agradable para los sentidos, como lo que no suscita inquietudes sin nombre; lo que no perturba, lo que no inquieta. Sin embargo, la verdad, cuando se busca, puede ser turbadora, puede producir horror, y cómo no, inquietud. La verdad puede convertirse en pesadilla, mucho más a menudo que en ensoñación placentera. Y es ésta la estética de nuestros días. La estética moderna es herencia directa del romanticismo: pero aquí tenemos que precisar, es más acertado decir que es una traducción del romanticismo. Es un romanticismo que se interroga, se revuelve contra sí mismo, con sentido crítico. Permanece el valor de lo individual, de lo interior en sus formas sin nombre.

Como en el cuento de terror, las unidades clásicas de tiempo y espacio están amenazadas de disolución. Hay un espacio frecuentemente cerrado, lo cerrado es esencial en esta moderna pesadilla. Es así como se desarrolla la idea de que somos no uno sino varios individuos. En la novela moderna y contemporánea es esta una noción que ha renovado la temática de la narrativa. Se trata de temas de conciencia, de visión de percepción, temas del "otro yo", problemas generados por el deseo, por el inconsciente. La relación del yo y del otro yo está mediatizada por el deseo. Se narran versiones variadas de aquel deseo, normalmente en sus formas transgresivas. Se hacen explícitos deseos inconscientes estructurando interrelaciones, la interacción del yo y del otro yo a un nivel humano.

Todos estos esfuerzos no son otra cosa que intentos de explorar el mal en todas sus formas. No es éste un asunto nuevo en la literatura. En el pasado el mal era un parte en cierto modo ajena a la naturaleza humana que luchaba por penetrar en ella. Eran los demonios que recibían distintos nombres o tomaban apariencias humanas próximas. Desde aquella expresión o representación del mal en la literatura occidental a esta exploración que nos ocupa existe una metamorfosis. Lo moderno se caracteriza por un cambio radical de nombre, o de interpretación de lo demoníaco. Este tipo de ficción se estructura alrededor de un dualismo que revela el origen interno del mal, del *otro*. Lo demoníaco se va configurando no como sobrenatural, sino como un aspecto de la vida personal y de relación con otras personas, una manifestación del deseo inconsciente. Esta interrelación crea dificultades en el conocimiento del yo, de reconocimiento de estados de culpa, y crea problemas de discurso narrativo. El texto se estructura como una especie de diálogo entre el narrador y ese otro yo que le deja perplejo. Hay una confrontación de las tendencias del inconsciente con las normas establecidas. Y ese descubrimiento produce pánico en el protagonista y también en el lector.

Podríamos decir que en la novela de Golding que ponemos como ejemplo, lo que produce horror, o al menos inquietud y desde luego turbación, no es el mal en sí, sino el impulso incontrolado e implacable que lleva a él, y que permanece oculto y se enmascara con la apariencia del bien. Es el dualismo o la multiplicidad del ser lo que Golding pone de manifiesto. Y es esto lo que más nos importa, el motivo que genera el mal. El motor que lo pone en movimiento y

que es aquí el hombre y su obra, que es una metáfora del artista y del proceso creador. El artista hace un esfuerzo titánico de control de la imaginación y a la vez produce una reflexión sobre la naturaleza, validez y finalidad de ese esfuerzo. El proceso creador en cuanto que genera caos ya no es de naturaleza buena, su validez se cuestiona en cuanto se pone en una balanza el costo y el objeto terminado. El peso del primero hace parecer aun más trivial y vana la finalidad del objeto artístico.

El artista de principios de siglo afirmaba con arrogancia su esfuerzo creador. Golding pone de manifiesto amargas verdades sobre el arte y su inutilidad, y sobre la mentira y la degradación a que puede llevar el impulso obsesivo de la creación artística. Otros autores que nos sirvan de ejemplo podrán darnos otras visiones del tema. El *Kunsterroman* es abundante en estos tiempos. Es éste un signo sobrecargado de significación.