



## TIPOS DE TEXTOS EN *THE BALLAD OF PECKHAM RYE* DE MURIEL SPARK. NIVELES ESTRUCTURALES Y TRATAMIENTO LINGÜÍSTICO

**Pilar Alonso Rodríguez**  
*Universidad de Salamanca*

### *Abstract*

This study is a text analysis of Muriel Spark's *The Ballad of Peckham Rye*. It focuses on the use the author makes of two different text types: the ballad and the novel and their corresponding types of language and structures. The essay attempts to show how a highly complex set of linguistic resources are combined and activated by the author to obtain the greatest informativity at the lowest narrative expense.

Dentro de la variedad de características textuales que todo texto, sea o no de ficción, posee, hemos de convenir que es la intención comunicativa la que más intrínsecamente relaciona a éste con su autor. El uso de todo otro componente textual: cohesión formal, coherencia interna, localización, alusiones, inferencias... habrán de estar siempre en función de esa primera intención a la cual sirven. Todo proceso comunicativo viene precedido de una serie de decisiones, tomadas por el autor o productor del texto, que se plasman lingüística, conceptual y contextualmente en el cuerpo textual creado. Cuando el texto es de ficción, el autor construye un modelo textual cuyo referente no es ya la realidad vigente, aunque se nutra de ella, sino la realidad literaria. El autor se somete además a la convención literaria de ceder parte de su capacidad comunicativa a esas otras entidades hablantes y actantes —narrador, personajes...— por él creadas. La única vía de acción y de control que queda pues en manos del autor de ficción para influir sobre su obra es la de la selección indirecta <sup>1</sup>. Existe sin embargo un reducto de actuación que permite al escritor entrar en contacto no mediatizado con el receptor de su texto o lector. Es el reducto ocupado por todo aquello que precede al mundo de ficción en sí, es decir, el título de la obra y cualquier nota o cita previa que el autor elige y cuya selección se atribuye.

La novela que tratamos de analizar, *The Ballad of Peckham Rye*, cuarta en la producción literaria de Muriel Spark, es un buen ejemplo de intencionalidad y eficacia comunicativa, ya desde su título. Dice Spark que al escribirla “I wanted to give my mind a holiday and to write something light and lyrical –as near a poem as a novel could get, and in as few words as possible”<sup>2</sup>. Todos los elementos expresados en este propósito creativo de la autora, se ponen al alcance del lector tan pronto como éste entra en contacto, incluso meramente físico, con la obra. Los primeros exponentes de las palabras de Muriel Spark son las escasas páginas de que consta *The Ballad of Peckham Rye*, su formato de novela y, principalmente, la selección de su título ambivalente y de una gran riqueza semántica, que logra activar automáticamente en el lector dos campos de conocimiento bien determinados y diferentes. De un lado, el universo literario de la balada, explícitamente mencionado y portador de unos valores textuales propios. De otro, el universo social de la clase obrera inglesa con sus marcadas características contextuales, sugerido por el lugar seleccionado para dar cabida al contenido esencialmente ficticio de la novela, el barrio londinense de Peckham.

La interacción entre estos dos componentes y los tipos de textos a que cada uno de ellos da lugar será una constante utilizada por Spark a lo largo de toda la obra en un intento sostenido siempre con éxito de obtener la máxima complejidad informativa<sup>3</sup> con la mayor economía. Esta interacción constituye además la estrategia narrativa con que se escribe *The Ballad of Peckham Rye*. La balada actúa como punto de referencia globalizador y ofrece al mismo tiempo una amplia cantidad de recursos estructurales y lingüísticos que la autora aprovecha abundante y significativamente a lo largo de la narración. La novela social proporciona a su vez la macroestructura<sup>4</sup> del mundo de ficción creado, con sus correspondientes y múltiples niveles. Los elementos de engarce fabricados para dar cohesión y coherencia a este entramado, complejo e intrincado, son los personajes, entidades actantes todos ellos, pero en su mayoría más afectados por las acciones en las que participan, que agentes de las mismas.

Dice Spark también, en otro lugar, que ve la ficción como “a kind of parable. You have got to make up your mind it’s not true. Some kind of truth emerges from it, but it’s not fact”<sup>5</sup>. Este carácter de parábola donde pervive lo irreal —por oposición al mundo real y tangible de los hechos o al mundo de ficción que tal cual lo reproduce— tiene cabida en *The Ballad of Peckham Rye* precisamente por la relación intertextual que a través de su título —y de forma expresa sólo a través de él— se establece con el género de la balada. Muriel Spark es especialmente cuidadosa con el tratamiento dado a este préstamo literario que ha decidido utilizar en su obra en su propio beneficio creativo y que le permite incorporar elementos fantásticos, líricos, tradicionales, orales... a un mundo de ficción contemporáneo y en esencia realista como es el de la novela industrial y social.

Fiel a este principio, *The Ballad of Peckham Rye* comienza y termina con dos capítulos (primero y décimo) fuertemente marcados por los rasgos típicos de la balada y ésta se convierte así, como apuntábamos anteriormente, en punto referencial del

texto y en abstracción literaria del mismo. Consideremos brevemente cómo empieza la obra:

‘from here, you dirty swine,’ she said.

‘There’s a dirty swine in every man,’ he said.

‘Showing your face round here again,’ she said.

‘Now, Mavis, now, Mavis,’ he said.

She was seen to slam the door in his face, and he to press the bell, and she to open the door again.

‘I want a word with Dixie,’ he said. ‘Now, Mavis, be reasonable.’

‘My daughter,’ Mavis said, ‘is not in.’ She slammed the door in his face.

All the same, he appeared to consider the encounter so far satisfactory. He got back into the little Fiat and drove away along the Grove and up to the Common where he parked outside the Rye Hotel. Here he lit a cigarette, got out, and entered the saloon bar.

Three men of retired age at the far end turned from the television and regarded him. One of them nudged his friend. A woman put her hand to her chin and turned to her companion with a look.

His name was Humphrey Place. He was that fellow that walked out on his wedding a few weeks ago...<sup>6</sup>

El primer indicio de que nos hallamos inmersos en el terreno literario de la balada es esa irrupción precipitada y abrupta en el tema narrativo, precisamente en el momento de su mayor conflicto: el regreso del novio a la casa de la novia sólo unas semanas después de haberla abandonado ante el altar. También refuerza esta apreciación el tipo de lengua que la autora selecciona para sus personajes. Encontramos un uso importante de los rasgos heredados de las canciones populares de transmisión oral: un diálogo directo y abundante en términos y expresiones coloquiales (‘get away from here’, ‘dirty swine’, ‘showing your face round here’, ‘now, Mavis, now, Mavis’), introducido somera y brevemente por los correspondientes ‘she said’, ‘he said’, sin más comentario aclaratorio.

Dentro de la misma línea hemos de situar la voz pasiva que se utiliza para la primera serie coordinada de acciones narradas (‘she was seen to slam the door in his face, and he to press the bell, and she to open the door again’). Con ellas se otorga entidad a la voz común del pueblo, hacedora y portadora de la tradición oral en un género, el de la balada, cuyo rasgo más destacado es, sin duda, su carencia de autoría.

Con la combinación de estos elementos, Muriel Spark consigue transformar la historia de Humphrey y Dixie -no más que una mínima parte del conjunto de la novela y en absoluto la más interesante- en producto del dominio público (“a legend referred to from time to time in the pubs”<sup>7</sup>) y convertirla en sustancia del nivel estructural que corresponde a la balada. Esto se hace evidente cuando el narrador, de forma explícita, atribuye a la colectividad indiferenciada y anónima la fabricación de los hechos, como puede observarse en las siguientes palabras :

Round at the old-fashioned Harbinger various witnesses... *were putting the story together...*

Before closing time the story had spread to the surrounding public bars, where *it was established* that Humphrey had called at 12 Rye Grove earlier in the evening.<sup>8</sup>

Aunque a partir del segundo capítulo los rasgos narrativos se diversifican, como tendremos ocasión de comprobar, la autora recupera este espíritu colectivo al final de la obra donde vuelve a utilizar profusamente términos orales, en boca siempre de un sujeto plural que ofrece múltiples variantes —nunca exactas— del asunto. De hecho, el décimo y último capítulo se cierra con un párrafo casi idéntico al que se emplea para poner fin al capítulo primero<sup>9</sup>. Este es el pasaje que corresponde al capítulo diez:

Some said Humphrey came back and married the girl in the end. Some said, no, he married another girl. Others said, it was like this, Dixie died of a broken heart and he never looked at another girl again. Some thought he had returned, and she had slammed the door in his face and called him a dirty swine, which he was. One or two recalled there had been a fight between Humphrey and Trevor Lomas. But at all events everyone remembered how a man had answered ‘No’ at his wedding.<sup>10</sup>

La diferencia en el tratamiento dado al tema en ambos capítulos estriba en que mientras el primer capítulo concluye con este aire de balada que se aprecia en el extracto, el décimo aporta, antes de poner definitivamente fin a la obra, una corrección del narrador que devuelve al lector a la ficción novelística, de voces singulares y hechos concretos. “In fact they got married two months later”<sup>11</sup> rectifica el narrador, en un tono más acorde con los parámetros de la realidad extratextual que el que corresponde a la deformadora invención de la voz popular.

No es posible, sin embargo, afirmar que *The Ballad of Peckham Rye* es, siquiera en esencia o pretensión, una balada propiamente dicha. Su condición de texto escrito y la responsabilidad creativa de su autora son los dos elementos cuando menos más evidentes para probarlo. La balada es, como indicábamos anteriormente, punto de referencia y abstracción literaria, la novela contenido sustancial de la obra. Y así, cuando se inicia el segundo capítulo, con el que se da paso verdaderamente al desarrollo de la trama, se hacen coincidir en el tiempo el comienzo de la relación amorosa entre Humphrey y Dixie —único elemento de la globalidad textual que se adecua mejor a las exigencias estructurales y temáticas del género de la balada— y la aparición en el universo de ficción de Dougal Douglas, protagonista de la novela<sup>12</sup>.

Hasta ese momento y a nivel balada, Dougal Douglas había existido simplemente en la memoria colectiva, reducido a estribillo lingüístico, muy significativo por lo que de referencia al entramado de la novela —que el lector aún desconoce— contiene: “It wouldn’t have happened if Dougal Douglas hadn’t come here”<sup>13</sup> es

todo lo que de él se dice en el primer capítulo. Pero aunque su presencia en la obra esté radicalmente en función de la novela de la que no sólo es protagonista, sino también causa y artífice, no es menos cierto que los componentes elegidos por la autora para dar forma y carácter a su personaje son de hecho los que hacen posible la estrecha interacción que existe entre los dos tipos textuales que estamos considerando, como veremos con detalle más adelante. Por el momento digamos que Dougal Douglas está impregnado en su esencia de todos los elementos componenciales —líricos, tradicionales e históricos— que la balada comporta y que difícilmente aflorarían en el seno de la sociedad industrial de que se ocupa la novela si él no lograra metamorfosearla con su presencia. La inmersión de Dougal Douglas en el mundo de Peckham provoca la fusión textual de ambos géneros y confiere a *The Ballad of Peckham Rye* ese rango tan peculiar que la caracteriza.

Muriel Spark consigue de hecho este efecto mediante el empleo de dos técnicas narrativas distintas que se mantienen sin embargo en fluida y constante interacción. En primer lugar está el juego estructural con que se construye la narración; en segundo, el papel lingüístico que corresponde a los personajes. Si dejamos temporalmente de lado el tema de la balada ya contemplado, encontramos que en la novela, a la que nos hemos referido como macroestructura del conjunto de la obra, coexisten distintas microestructuras —cada una de ellas con su proyección semántica, su cohesión formal y sus condicionantes situacionales—. Estas microestructuras se van alternando en el curso narrativo de manera independiente, sin mediar entre ellas, por lo general, más hilación ni separación que la que proporcionan varios espacios dejados en blanco. La sucesión de episodios, significativos en sí mismos aunque ligados por el contexto, los personajes y la trama común, hacen avanzar la narración en direcciones múltiples hacia una composición única y macroestructural: la novela.

Cada una de estas microestructuras posee entidad propia y constituye por sí sola un submundo de ficción. Existen en función de hechos que tienen principio, desarrollo y final en todos los casos. Los campos semánticos que conforman activan sus propios conceptos y dan lugar cada cual a una simbología propia. Así encontramos por ejemplo la historia de Merle Coverdale y Mr. Druce con alusiones reiteradas y premonitorias al tema de la muerte con que se pondrá un fin dramático a esta relación amorosa típica entre la secretaria y su jefe. Hay elementos relativos a este suceso, que tendrá lugar en el capítulo noveno, ya en el tercer capítulo —el más largo de toda la obra junto con el séptimo y, junto a él también, el de una acción más intensa—. En su primer encuentro narrativo con Merle Coverdale en la mañana de un sábado, el protagonista, Dougal Douglas, lleva a Coverdale de paseo hasta el cementerio y señala repetidas veces lo singular de su cuello, que será más tarde objeto de la agresión. Douglas lo describe largo como el de un okapi, animal que, también según la versión del protagonista, especialmente sugerente si la aplicamos a Merle Coverdale, “looks a little like a deer, but it tries to be a giraffe.”<sup>14</sup>

Del mismo modo habríamos de considerar microestructura, por su autonomía conceptual y formal, el entorno familiar de Humphrey y Dixie con la moralidad sin-

dicalista de Humphrey, la avaricia de Dixie, el romanticismo trasnochado y sin fundamento de la madre, Mavis, y la incapacidad del padrastro, Crewe. Todos ellos son conscientes de su inferioridad social y se muestran ansiosos por remontarla. Esto se ve claramente en sus usos lingüísticos esforzadamente correctos pero dispuestos a traicionar el sustrato de la baja procedencia social tan pronto como la fibra emocional domina sobre la cabeza. Dougal Douglas descubre con rapidez esta debilidad en el uso de la lengua que caracteriza no sólo a esta familia, pero sí muy especialmente a ella, y la incorpora a sus métodos de actuación como técnica de coacción por medio de la palabra. De este modo Douglas consigue hacer aflorar los sentimientos inconfesables de todos aquellos que componen el submundo industrial de Peckham y lo utiliza con profusión, dando lugar a veces a situaciones de gran hilaridad, como la siguiente, donde Dixie intenta mostrar su superioridad cultural corrigiendo la sintaxis de su madre, que le reprocha su desmedido afán por ahorrar:

...Why, at your age I was putting all my wages what I had left over after paying my keep on my back.'

'My own American dad pays my keep,' Dixie said.

'He thinks he do, but it don't go far.'

'Does. Doesn't,' Dixie said.

'I better put the kettle on,' Mavis said.

Dougal said then to Dixie, 'I didn't never have no money of my own at your age.' He heaved his shoulder and glittered his eyes at her, and she did not dare to correct him. But when Humphrey laughed she turned to him and said, 'What's the joke?' <sup>15</sup>

El círculo juvenil y laboral creado por Muriel Spark en torno a Humphrey y Dixie le permite asimismo conectar tangencialmente con otro de los componentes microestructurales de la novela, el de los clubes juveniles, protagonistas en Peckham del ocio nocturno de fin de semana y elemento importante de la narrativa de corte industrial que se escribe en los años cincuenta <sup>16</sup>. Ni Humphrey ni Dixie pertenecen propiamente a este grupúsculo, aunque se relacionan con él interponiendo las debidas distancias <sup>17</sup>. El personaje más destacado de este submundo es Trevor Lomas, que llegará a ser efímero rival de Humphrey en el microcosmos de la balada por la incipiente relación amorosa que entabla con Dixie y que a nivel de la novela tiene la clara función de ser enemigo visceral del protagonista Dougal Douglas. Trevor Lomas es un sujeto narrativo ambivalente, situado entre la legalidad y la marginalidad, con un trabajo socialmente aceptado —es electricista por cuenta propia— pero con una serie de actividades o aficiones que le colocan junto a los ilegales y contra la policía en el entramado novelístico. Dentro de este plano hay que encuadrar la triple dimensión de Lomas como jefe de la pandilla de pequeños “gangsters” formada por Collie Gould y Leslie Crewe —hermanastro de Dixie que terminará en un reformatorio—; como pretendiente de la díscola Beauty; y finalmente como aliado a sueldo de Mr. Druce en la causa ruin que culminará con el asesinato de Merle Coverdale.

Otro pequeño apartado a considerar dentro de la macroestructura que presenta *The Ballad of Peckham Rye* es el reducido universo que se teje en torno a la figura de Miss Frierne, la vieja y soltera patrona de Humphrey y Dougal. En principio y a lo largo de toda la historia la casa de Miss Frierne funciona como “terreno neutral” para Dougal Douglas. Es el lugar donde el protagonista vive y recibe a otros personajes de Peckham; también desde allí se relaciona, por teléfono, con los elementos que componen su existencia fuera de las fronteras del barrio (Jinny, Maria Cheeseman) y recibe información sobre los tiempos pasados a través de las conversaciones confidenciales que mantiene con la patrona, una de las viejas glorias del lugar. Sin embargo, bien avanzada la obra —en el capítulo sexto— Miss Frierne comienza a erigirse en protagonista de su propio drama generando así otra microestructura temática. Dice Dougal Douglas en el curso de la novela que ha descubierto en Peckham cuatro tipos de moral: “Emotional... Functional... Puritannical... Traditional... which in its simplest form is Christian”<sup>18</sup>. A su juicio, todos los personajes del barrio participan en mayor o menor medida de estos tipos de moral. Miss Frierne es uno de ellos e ilustra con su historia esta afirmación. Ella, que representa lo más tradicional de Peckham, se niega a reconocer a su hermano —al que después de muchos años sin saber de él ve salir de una tienda del barrio— porque en su juventud había sido una desgracia para la familia. El hermano muere repentinamente y aun entonces Miss Frierne rechaza ante la policía conocerlo. El climax se alcanza cuando un ataque al corazón pone fin a la vida de la vieja Miss Frierne y cierra con ello otro episodio estructural más.

Muriel Spark utiliza esta estructuración fragmentada que venimos comentando para abordar el tema de la novela industrial desde múltiples niveles, con un reparto equilibrado de peso entre ellos. No existe un solo punto de vista ni una sola realidad textual dominante, sino un combinado complejo de situaciones donde es posible encontrar una amplia gama de individualidades cada cual con su correspondiente y singular carga conflictiva. Y sin embargo la obra no es en ningún momento inconexa. Muy al contrario, la autora la dota de fuertes mecanismos internos de cohesión y coherencia que la presentan como un todo íntegro e inseparable. El primero de ellos es la función específica y polivalente de su protagonista que introduce en la novela un campo conceptual amplio y aglutinador. Veamos cómo funciona.

Dougal Douglas es extranjero, recién llegado a la comunidad de Peckham y eso permite a la autora, como comentábamos anteriormente, concederse una serie de licencias de gran provecho retórico. Spark inventa un protagonista de origen escocés y nombre doblemente típico de una balada. Además, por contraposición al resto de los personajes, lo concibe culto, licenciado en letras, hombre de teatro<sup>19</sup> y de condición escritor con lo cual le otorga el poder de actuar sobre la realidad como si de ficción se tratara. A todo esto hay que unir el hecho de que Dougal Douglas se adentra en el mundo de la industria precisamente en el momento en que ésta ha alcanzado la madurez necesaria para saltar desde el ámbito oscuro y rutinario a que la tenían relegada las novelas de corte realista hasta latitudes más líricas, más imaginativas e in-

novadoras. Este parece ser al menos el concepto de que parte Spark, de ahí el juego literario que elige para su obra.

“Industry and the Arts must walk hand in hand”<sup>20</sup> dice en su primera intervención en el capítulo segundo Mr. Druce, jefe de Meadows Meade y representante de esta nueva era industrial, además de responsable de la contratación de Dougal Douglas como “Arts Man” de la empresa. Las dos conversaciones que ambos personajes mantienen cuando se lleva a cabo esta contratación son muy clarificadoras. Vamos a detenemos unos momentos en la segunda:

Dougal leaned forward and became a television interviewer. Mr. Druce stopped walking and looked at him in wonder.

‘Tell me,’ coaxed Dougal, ‘can you give me some rough idea of my duties?’

‘It’s up to you, entirely up to you. We feel there’s a place for an Arts man to bring vision into the lives of the workers. Wonderful people but they need vision, we feel. Motion studies did marvels in the factory. We had a man from Cambridge advising on motion study. It speeded up our output thirty per cent. Movements required to do any given task were studied in detail and he worked out the simplest pattern of movement involving the least loss of energy and time.’

‘The least loss of energy and time!’ Dougal commented.

‘The least loss of energy and time,’ said Mr. Druce. ‘All our workers movements are now designed to conserve energy and time in feeding the line. You’ll see it on the posters all over the factory, “Conserve energy and time in feeding the line.”’

‘In feeding the line!’ Dougal said.

‘In feeding the line,’ Mr. Druce said. ‘As I say, this expert came from Cambridge. But we felt that a Cambridge man in Personnel wouldn’t do. What we feel about you is you’ll be in touch with the workers, or rather, as we prefer to say, our staff; you’ll be in the know, we feel. Of course you’ll find the world of Industry a tough one.’<sup>21</sup>

El primer elemento que apreciamos en estas palabras es la teatralidad del protagonista, su capacidad creativa y de transformación ante las circunstancias (“Dougal... became a television interviewer”) que a lo largo de la obra demostrará no tener límites y ser de una gran utilidad. Por su parte, Mr. Druce —que en buena lógica debería ser el interrogador— asume la inversión de papeles y se convierte en interrogado<sup>22</sup>. De este modo, mientras Dougal se muestra escueto y directo en sus manifestaciones, Mr. Druce, contrariamente a lo que sería previsible, dado su condición de hombre de empresa, realiza un discurso plagado de términos semánticamente afectivos (“wonder”, “feel”, “arts man”, “vision”, “wonderful”, “marvels”) dando clara primacía al campo de los sentidos sobre el campo de la razón. El protagonista percibe de inmediato el lirismo que esta relación léxica conlleva, y la fomenta, convirtiendo en estribillo rítmico, reiterado, y, cómo no, propio de una balada, algunos de



los principios básicos del progreso industrial. El lector escucha así la repetición de las siguientes frases: “the least loss of energy and time” (tres veces), “to conserve energy and time in feeding the line” (dos veces), “in feeding the line!” (dos veces), con un resultado, como puede apreciarse, altamente poético.

También aparece otro atisbo de este afán dignificador que mueve a Druce —quien participa del deseo de elevar la industria a esferas más sensibilizadas y cultas— en su preferencia eufemística del término “staff” sobre el más común, ajustado y realista “workers”. Sin embargo, donde realmente se brinda a Dougal Douglas la posibilidad de llevar a cabo la misión transformadora que se le encomienda es en el concepto “the world of Industry” que Druce introduce al final del parlamento citado. Al seleccionar este término, clave para el funcionamiento de la obra, la autora establece indirectamente —desde el control retórico que ejerce sobre ella— una configuración específica del mundo industrial como ente que se contiene a sí mismo: real para sus habitantes —personajes secundarios— que se ven condicionados por él; referencial para el protagonista que como escritor y como elemento ajeno al mismo puede manipularlo y recrearlo mediante la acción vivida en su interior, y sólo más tarde ficcionalizada<sup>23</sup>. En lo concerniente al lector, Spark consigue también un efecto importante, que éste se disponga a aceptar el mundo de la industria como un universo textual de características propia<sup>24</sup>.

Dougal Douglas aprovecha de inmediato las ventajas de esta nueva tipificación. Dentro de la misma conversación con Druce, Dougal retoma el término en dos ocasiones para profundizar en sus posibilidades y perfilarlo. En la primera de ellas define el concepto y su propia posición con relación al mismo: “the world of Industry throbs with human life. It will be my job to take the pulse of the people and plumb the industrial depths of Peckham.” En la segunda avanza de lleno y definitivamente en lo que es el fundamento de la obra:

‘Industry is by now,’ declared Dougal, ‘a great tradition. Is that not so? The staff must be made conscious of that tradition.’

‘A great tradition,’ said Mr. Druce. ‘That is so Mr. Douglas. I wish you luck...’<sup>25</sup>

Inspirado por Druce, Dougal Douglas equipara la industria a una tradición. Al elevarla a este rango el protagonista consigue, para satisfacción de su empleador, ennobecerla, y Muriel Spark da un paso certero en su objetivo de poetizar la novela industrial. El término “tradición” (“a great tradition”) activa una vez más en el lector conceptos que en principio no asociaría a este género —como ya ocurrió con el término “balada”— y éste se prepara así para aceptar lo insospechado dentro de la novela. Spark parte de la base de que toda tradición es patrimonio del pueblo y de que la gente que conforma este universo industrial que le interesa recrear es de extracción sencilla. Sobre estos dos pilares construye una obra cuyo vehículo comunicativo es eminentemente oral, iletrado, propio de una balada en suma, y de ahí lo acérta-do de la conjunción de los dos tipos de textos elegidos. En función de este hecho,

*The Ballad of Peckham Rye* desarrolla un entramado lingüístico de apariencia simple pero de una fina complejidad y una eficacia perfectamente controlada.

Si consideramos que se trata de una novela que contiene un altísimo porcentaje de lengua dialogística tanto a nivel de selección léxica como de organización sintáctica, hay que resaltar el hecho de que el verbo “say” —el más básico de todos los verbos introductores de estilo directo e indirecto— sea utilizado novecientas cuarenta y ocho veces a lo largo de la obra, frente a las setenta y dos en que se escogen otros verbos (“remark”, “coax”, “speak”, “call”, “cry”...) <sup>26</sup> para introducir las diferentes intervenciones de los personajes, preferentemente por el narrador pero también por los mismos personajes. Esto es un indicio marcado y significativo por dos razones evidentes: primero, porque con ello se consigue neutralizar en la práctica la voz del narrador, con lo que esto conlleva de pérdida de protagonismo narrativo y de potenciación de la voz anónima; segundo, porque el lector adquiere inconscientemente la sensación de que escucha —no lee— aquello que se le cuenta. De esta forma sutil y a simple vista sencilla, se incorporan a la novela componentes que pertenecen a la lírica popular, sin que por ello haya de renunciar a los rasgos estructurales que le son propios.

Encontramos además en *The Ballad of Peckham Rye*, que en el microcosmos estructural que conforma el núcleo textual de la novela (“the world of Industry”) se disocia la lengua escrita de su función primera, es decir, la función comunicativa. Esto no deja de ser paradójico en un género literario cuyo vehículo de transmisión es precisamente la palabra escrita. Ciertamente, si descartamos al protagonista y a su reducido círculo de relación fuera de Peckham (Jinny, Maria Cheeseman), en este universo industrial nadie parece conocer el verdadero valor del acto de escribir. Los habitantes de Peckham apenas lo realizan y cuando lo hacen lo desprovveen de sus propiedades más básicas, llegando casi a destruirlo. Consideremos tres pasajes, muy elocuentes, en los que esto ocurre. En el primero de ellos Dixie, mecanógrafa de profesión, escribe cartas mientras habla de Dougal Douglas con su compañera Connie Weedin:

Dixie sat at her desk at the typing pool and, without lifting her eyes from her shorthand book or interrupting the dance of her fingers on the keyboard, spoke out her reply to her neighbour.

‘He’s all one-sided at the shoulders. I don’t know how any girl could go with him.’

Connie Weedin, daughter of the Personnel Manager, typed on and said, ‘My Dad says he’s nuts. But I say he’s got something. Definitely.’

‘Got something, all right. Got a good cheek. My young brother doesn’t like him. My mum likes him. My dad likes him so-so. Humphrey likes him. I don’t agree to that. The factory girls like him - what can you expect? I don’t like him, he’s got funny ideas.’ She stopped typing with her last word and took the papers out of the typewriter. She placed them neatly on a small stack of papers in a tray, put an envelope in her typewriter, typed an address, put more papers in her typewriter, turned over the page of her shorthand notes,



and started typing again. 'My dad doesn't mind him, but Leslie can't stand him. I tell you who else doesn't like him.'

'Who?'

'Trevor Lomas. Trevor doesn't like him.' <sup>27</sup>

Es interesante comprobar como las intervenciones comunicativas de Dixie, de carácter oral, se presentan al lector directamente relacionadas con su actividad mecanográfica ("without lifting her eyes from her shorthand book or interrupting the dance of her fingers on the keyboard, spoke out her reply to her neighbour"). Esto podría no ser en absoluto extraño, porque lo que Dixie mecanografía es reproducción automática, no creativa, de lo pseudo-escrito ("her shorthand notes"). Sin embargo, la autora convierte el hecho en significativo cuando más adelante supedita toda la actividad conversacional de su personaje al comportamiento de ésta ante la máquina de escribir. Así "she stopped typing with her last word" y sólo reanuda el diálogo cuando vuelve a teclear ("And started typing again, 'My dad doesn't mind him...").

Muy al final de la obra tenemos otro indicativo de la misma especie. Cuando Merle Coverdale, presa ya de un nerviosismo premonitorio de su final dramático, visita a Dougal para contarle que Mr. Druce planea abandonar el país sin llevarla a ella, encontramos otro nuevo caso de desvirtuación de la lengua escrita. Para calmar a Coverdale, Dougal Douglas le dicta un pasaje de la obra que está escribiendo para que ella consiga relajarse al pasarlo a máquina. Se trata de un trozo de la biografía que María Cheeseman, la vieja actriz londinense surgida de una comunidad semejante a Peckham, ha encargado a Dougal y que es en el fondo la verdadera razón de la estancia de éste en el barrio. Esta es la forma en que se presenta el texto al lector:

"Peckham was fun exclamation mark but the day inevitably dawned when I realized that I and my beloved pals at the factory were poles apart full stop The great throbbing heart of London across the river spelt fame comma success comma glamour to me full stop I was always an incurable romantic exclamation mark New para The poignant moment arrived when I bade farewell to my first love full stop Up till now I had had eyes for no others but fate —capital F— had intervened full stop We kissed dot dot dot a shudder went through my frame dot dot dot every fibre of my being spoke of gratitude and grief but the budding genius within me cried out for expression full stop And so we parted for ever full stop New para I felt a grim satisfaction as the cab which bore me and my few poor belongings bowled across Vauxhall Bridge and into the great world —capital G capital W— ahead full stop Yes comma Peckham had been fun exclamation mark" Now leave a space, please, and—'

'What's all this about?' Merle said. <sup>28</sup>

Aunque Coverdale, a diferencia de Dixie, pregunta sobre la naturaleza del tema ("what's all this about?" Merle said"), ciertamente lo que Spark facilita al lector en este pasaje es una reproducción exacta de lo dictado, donde los caracteres grá-

ficos prevalecen sobre su propio significado con la consecuente distorsión del producto creativo. La inclusión de las instrucciones tipográficas a igual nivel que las instancias comunicativas, como ocurre habitualmente en los mensajes administrativos, distrae la atención del receptor-lector hacia lo puramente mecánico y devalúa el contenido del texto, esencialmente lírico, dejándolo reducido a una superficie plana sin relieve informativo. Sometida a este proceso, la lengua escrita pierde toda su informatividad, al menos, el tipo de informatividad que siguiendo la norma el lector espera.

Podemos establecer también una relación entre el trato dado a este fragmento y el que recibe otro anterior, cuando los tres miembros de la banda juvenil: Trevor Lomas, Collie Gould y Leslie Crewe analizan el cuaderno de notas que han robado a Dougal Douglas. En él encuentran una serie de apuntes que dan lugar a comentarios que conducen el interés del lector en el mismo sentido:

'Listen to this,' Trevor said. 'It's called "Phrases suitable for Cheese".'  
 'Suitable for what,' said Collie.  
 'Cheese, it says. Code word, obvious. Listen to this what you make of it. There's a list.

'I thrilled to his touch.  
 I was too young at the time to understand why my mother was crying.  
 As he entered the room a shudder went through my frame.  
 In that moment of silent communion we renewed our shattered faith.  
 She was to play a vital role in my life.  
 Memory had not played me false.  
 He was always an incurable romantic.  
 I became the proud owner of a bicycle.  
 (...)

'Read us it again, Trev,' Leslie said. 'It sounds like English Dictation. Perhaps he's a teacher as well.'  
 Trevor ignored him. He tapped the notebook and addressed Collie.  
 'Code,' he said. 'It's worth lolly.'<sup>29</sup>

Las frases son malinterpretadas porque se las sitúa en el contexto de los receptores —actividad delictiva— por desconocimiento total del contexto del productor —creación literaria—. El lector puede reconocer algunas de las frases que encuentra entre las notas de Dougal porque las ha oído en boca de algunos personajes secundarios de la obra. Pero los jóvenes delincuentes, dando pruebas de su ignorancia, las transfieren a otros conceptos, según sus luces. Para Leslie "it sounds like English Dictation", lo mismo que pensaba el lector con relación al texto dictado a Coverdale. Para Trevor —más inteligente y fuera ya de la edad escolar— no pueden significar por sí mismas, son "code" y su valor, como corresponde a una buena sociedad industrial, es económico: "its worth lolly."

Mediante la utilización de estas actuaciones muy expresivas, Muriel Spark muestra en su obra el verdadero tejido humano de la sociedad que está representando, con unos personajes que no poseen la capacidad de abstracción intelectual y que con su mera presencia traducen a realidad tangible cualquier intento que en ese sentido se realice. Ahorra así descripciones extensas que aunque literariamente valiosas serían probablemente mucho menos directas y convincentes. Spark se une de este modo al método narrativo que defiende y actualiza su protagonista, Dougal Douglas: “Actions more effective than words. Enact everything. Depict”, logrando al mismo tiempo su objetivo de conseguir una obra “as near a poem as a novel could be, and in as few words as possible”<sup>30</sup>.

El cuadro, sin embargo, no estaría completo si no se dieran en la obra otras actuaciones que ofrecieran el contrapunto a estos aspectos comentados, esta vez sin manipulación ni sesgo alguno por parte de la autora o de su protagonista. En *The Ballad of Peckham Rye* encontramos ejemplos a otros dos niveles que perfilan el marco por contraste y que son pertinentes. En primer lugar se da un intento real, aunque ineficaz, de comunicación escrita, si bien es preciso señalar que esto ocurre entre los personajes de una posición social más alta. En segundo lugar debemos resaltar la eficacia contundente y creativa que se otorga al mensaje oral entre los habitantes de Peckham, dándose ahí y no en el lenguaje escrito la capacidad para la fabulación y la leyenda, más alta cuanto menos mediatizada por las aspiraciones sociales y su papel deformador.

Consideremos el primer punto. Esporádicamente, dos personajes utilizan la lengua escrita como medio de comunicación dentro de lo que es el ámbito cerrado del barrio industrial. Resulta significativo que los dos pertenezcan, como ya indicábamos, a la esfera social superior de directivos empresariales, con lo que ello comporta de connotación sociolingüística. Como en el medievo de las baladas, sólo los más ricos consiguen en Peckham traspasar las fronteras de la iliteraridad. No obstante, ni Mr. Druce, jefe de Meadows Meade, ni Mrs. Willis, esposa de Richard Willis que es jefe de la empresa Drover Willis's para la que de forma fraudulenta también trabaja el polifacético Dougal, consiguen utilizar la lengua escrita en toda su dimensión comunicativa.

Druce escribe mensajes a su esposa con la que no habla, con lo cual equipara lengua escrita a incomunicación. “We don't even speak to each other”, confiesa un día a Dougal Douglas. “Haven't spoken for nearly five years. One day, it was a Sunday, we were having lunch. I was talking away quite normally; you know, just talking away, And suddenly she said, “Quack, quack.” She said, “Quack, quack.” She said, “Quack, quack,” and her hand was opening and shutting like this... Well, from that day to this I've never opened my mouth to her. I can't.” Cuando Dougal pregunta lógicamente: “How do you communicate with Mrs. Druce?” Druce responde “Write notes”<sup>31</sup>.

Mrs. Willis por su parte también hace un uso desvirtuado del acto de escribir, porque cuando lo utiliza se limita a reproducir básicamente lo que ya ha dicho de

forma oral. Comparemos dos pasajes en los que Mrs. Willis se dirige al protagonista. El primero pertenece a una conversación mantenida con Dougal, el segundo es parte del texto de una postal amistosa que Mrs. Willis envía también a Dougal desde su lugar de vacaciones.

...Her face was oval; she posed it to one side; she said, "Of course it has been a disappointment that we had no children. If there had been a son to support Richard on the Board ... Sometimes I feel, quite frankly, the firm should be called Drover, Drover, Drover Willis, not just Drover Willis.

...Richard is very pleased with the arrangements we came to the other evening. It will be so much better to have someone to support him as there are so many Drovers in the firm now. (I almost think, quite frankly, the firm should be called Drover, Drover, Drover Willis instead of Drover Willis!) I hope you yourself are satisfied with the new arrangements...<sup>32</sup>

Así pues podemos afirmar en términos más teóricos que entre los habitantes de Peckham los textos escritos no funcionan plenamente como lo que deberían ser: unidades de comunicación, porque su mensaje o se ignora (Dixie) o se relativiza (Coverdale) o se malinterpreta (la pandilla juvenil) o es símbolo de incomunicación (Mr. y Mrs. Druce) o simplemente carece de una de sus propiedades más básicas, la capacidad informativa (Mrs. Willis)<sup>33</sup>.

Como ya anticipábamos, la elaboración lingüística más creativa y perfecta pertenece en el submundo industrial a la voz oral de los personajes secundarios, y sus resultados son más logrados y eficaces cuanto más básico es el substrato social del hablante. Mavis, la madre de Dixie, es uno de los mejores ejemplos de ello. Veamos cómo relata, en vivo a Dougal Douglas, su aventura de juventud al casarse durante la Segunda Guerra Mundial con un militar americano del que más tarde se divorciaría y con el que tuvo a Dixie.

'Well, it was romantic,' Mavis said, 'and it wasn't. It was both. Glub -that was my first husband- Glub was wonderful at first.' Her voice became progressively American. 'Made you feel like a queen. He sure was gallant. And romantic, as you say. But then Dixie came along... everything sorta wenna pieces. We were living a lie,' Mavis said, 'and it was becoming sorta immoral to live together, not loving each other.' She sighed for a space. Then pulling herself together she said, 'So I come home.'<sup>34</sup>

Las eficaces modulaciones comunicativas de Mavis, pausas dramáticas incluidas, se multiplican a lo largo del pasaje. Hay una completísima utilización de recursos retóricos, imputables unos al personaje otros a la autora. A nivel sintáctico es eficaz la yuxtaposición (afirmación, negación, dualidad) con que Mavis inicia sus palabras ("it was romantic... and it wasn't. It was both") logrando dilatar la atención del receptor sobre el componente romántico de su vida, del que alardea. A nivel fóni-

co también es eficaz la afectación teatral que consigue mediante el uso del fingido acento americano (“sorta wenna pieces”, “sorta inmoral”). A nivel semántico produce igualmente efecto la selección de la frase moralizante (“we were living a lie”) con la que se imprime interés cinematográfico a su mezquindad cotidiana. Todo ello lo vemos rematado con el rasgo oral supremo de la incorrección morfológica (“So I come home”) que la autora utiliza para anclar al personaje en lo que es su referencia real.

Este no es más que un mínimo exponente de la importancia comunicativa que alcanza la lengua oral en el conjunto de la obra. Incluso el personaje marginal de Nelly Mahone con sus recitaciones bíblicas, en apariencia carentes de significado, cumple una importante función a este nivel, aunque esto sólo sean capaces de apreciarlo los componentes “letrados” que forman parte de la realidad textual de la obra, es decir, la autora, su protagonista y el lector. Nelly con sus plegarias va narrando, desde su papel de observadora, en ocasiones a sueldo, lo que es exactamente el asunto de la novela y, con su sistema peculiar, lo reviste del tono legendario y místico que le aportan las palabras sublimes del “libro” por antonomasia<sup>35</sup>.

Tras este análisis en el que nos hemos ocupado básicamente de ver cómo funcionan en *The Ballad of Peckham Rye* la lengua oral y la lengua escrita y los valores que a ambas se asocian, debemos mencionar no obstante que sobre el engranaje textual de Peckham ya contemplado planea siempre la estructura artística y escrita que a modo de tela de araña superpuesta va tejiendo el protagonista, Dougal Douglas, con un fin último: la creación de una obra de arte (la autobiografía de Maria Cheeseman); y con un método adecuado: la búsqueda investigadora de datos entre el elemento humano (“human research”). La extremada singularidad de Dougal Douglas, que consigue sin duda cautivar al lector, es una imagen exacta de lo que para Spark es un escritor: un personaje entre documentado, perceptivo y diabólico<sup>36</sup> capaz de transformar la realidad en una irrealidad aún más creíble. “I thought it was a work of art you wanted to write” contesta Dougal a las quejas de Maria Cheeseman cuando la biografía de ésta todavía no estaba acabada. “If you only want to write a straight autobiography you should have got a straight ghost. I’m crooked.”<sup>37</sup> El júbilo posterior que siente Cheeseman al leer la obra ya terminada es indicativo suficiente para comprobar que el encargo ha sido realizado con éxito:

‘Doug, I just wanted to say. You’ve re-written my early years so beautifully. Those new Peckham stories are absolutely sweet. I’m sure you feel, as I feel, that the extra effort was quite worth it. And now the whole book’s perfect, and I’m thrilled.’<sup>38</sup>

Un juicio semejante al contenido en la última frase merece esta obra de Spark. La autora cumple plenamente su objetivo y logra en *The Ballad of Peckham Rye* una perfecta confluencia entre dos tipos de textos: el poema oral y la novela industrial. Su personaje central, Dougal Douglas, no sólo protagoniza la trama sino que además la escribe con sus actos, construyendo en última instancia una parábola del arte de

escribir, y nunca más apropiado el término que la propia autora elige para definir la ficción. En la obra, todos los extremos textuales armonizan: la sociedad real que sirve de referencia; la creación lírico-narrativa que sobre esta sociedad se escribe; la abstracción literaria que el lector puede extraer de la obra inspirado en las pautas que le va marcando el protagonista. La complejidad en la selección y en la actualización del amplio material activado es muy alta. Debemos reconocer a Muriel Spark su gran valor narrativo no ya por haber incorporado tan variados recursos a su texto, sino sobre todo por haber sabido combinarlos tan sutilmente, con una admirable sencillez de formas que fascina al lector.

### Notas

- <sup>1</sup> Puede consultarse a este respecto el capítulo "Pragmatics and the rhetoric of fiction" en la obra de Jon K. Adams *Pragmatics and Fiction*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Co., 1985.
- <sup>2</sup> Muriel Spark, "How I Became a Novelist", *John O'London's*, December 1st. 1960, pág. 683.
- <sup>3</sup> Entendemos aquí el término 'informativo' según la definición que de él hace Beaugrande: "the aspect of newness and variability that knowledge has in some context." Robert de Beaugrande, *Text Discourse and Process*, Ablex Publishing Co., Norwood New Jersey, 1980, pág. 103.
- <sup>4</sup> Van Dijk define el concepto de 'macroestructura' como "a semantic representation of some kind" equiparable en parte a la noción de 'topic' y admitiendo siempre la posible existencia de diferentes niveles en la misma. Teun A. van Dijk, *Text and Context*, Longman, London and New York, 1977, pág. 137.
- <sup>5</sup> Muriel Spark, "My Conversion", *Twentieth Century*, Autumn 1961, pág. 63.
- <sup>6</sup> Muriel Spark, *The Ballad of Peckham Rye*, Harmondsworth, 1972, pág. 7.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, pág. 14.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, 12-13. Cursivas mías.
- <sup>9</sup> Véase *ibid.*, primer capítulo, pág. 14.
- <sup>10</sup> *Ibid.*, pág. 143.
- <sup>11</sup> *Ibid.*
- <sup>12</sup> Esta es la primera frase del segundo capítulo: "Dixie had just become engaged to marry Humphrey when Dougal Douglas joined the firm of Meadows, Meade & Grindley..." *Ibid.*, pág. 15.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, págs. 7 y 9.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, pág. 30. Hay otras manifestaciones del mismo tipo referidas al largo cuello de Merle o al arma con que se cometerá el crimen, un sacacorchos que Druce clavará nueve veces en el cuello de su amante en el penúltimo capítulo, en las páginas 53, 73, 82, 100, 101 —donde Douglas describe el cuello como 'a maniac's delight'— y finalmente en las páginas 134 y 136 cuando se produce el asesinato.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, pág. 38.
- <sup>16</sup> Recordemos sólo a modo de ejemplo, muy representativo de lo que aquí se dice, la famosa novela *Saturday Night an Sunday Morning* de Alan Sillitoe publicada en 1958.
- <sup>17</sup> Las diferencias sociales están muy claras en Peckham, como se ve en este diálogo mantenido por Dougal Douglas y Humphrey muy al comienzo de la obra:  
 'Dixie will know', Dougal said, 'about the youth clubs'.  
 'No she won't. She doesn't have anything to do with youth clubs. There are classes within classes in Peckham'.  
 Muriel Spark, *The Ballad of Peckham Rye*, ed. cit., pág. 29.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, pág. 83.



- <sup>19</sup> “In the University Dramatics” Dougal ha representado precisamente “the part of Rizzio in a play about Mary, Queen of Scots”. *Ibid.*, pág., 15.
- <sup>20</sup> *Ibid.*
- <sup>21</sup> *Ibid.*, págs. 16-17.
- <sup>22</sup> Esto será así con todos los personajes que irán reaccionando uno tras otro bajo la sutil influencia del protagonista, liberándose paulatinamente de su cerrada envoltura social. Sirva de muestra la siguiente escena, donde Dougal en conversación amistosa con Humphrey escenifica con gran comicidad el supuesto abandono de Dixie, la novia de éste, ante el altar:
- ‘I wouldn’t marry her’, Dougal said, ‘if you paid me’.
- ‘My sister Elsie doesn’t like her’, Humphrey said out of the side of his mouth.
- Dougal stood up and took the plate of bacon in his hand. He held this at some way from his body and looked at it, moving it slightly back and forth towards him, as if it were a book he was reading, and he short-sighted.
- Dougal read from the book: ‘Wilt thou take this woman’, he said with a deep ecclesiastical throb, ‘to be thai wedded waif (sic)?’
- Then he put the place aside and knelt; he was a sinister goggling bridegroom. ‘No’, he declared to the ceiling, ‘I won’t quite frankly’. (*Ibid.*, pág. 112).
- Como el lector sabe ya desde la página 8 de la obra, una respuesta muy parecida a ésta (‘to be quite frank I won’t’) será la que dé Humphrey en su primer intento de boda con Dixie.
- <sup>23</sup> Dougal Douglas es consciente de la primacía de la acción sobre la palabra, como se desprende de sus anotaciones literarias: “Actions more effective than words. Enact everything. Depict.” (*Ibid.*, pág. 92). Esto concuerda con lo visto en la nota anterior a propósito de sus actuaciones teatrales.
- <sup>24</sup> Beaugrande define el concepto “textual world” como “the cognitive correlate in the mind of a text user for the configuration of concepts activated in regard to a text”. R. de Beaugrande, *Op. cit.*, pág. 77.
- <sup>25</sup> Muriel Spark, *The Ballad of Peckham Rye*. Ed. cit., págs. 17-18. Aunque tanto Druce como Dougal comparten este sentir ante el ente industrial, está claro que sus objetivos son antagónicos. Mientras Druce quiere “industrializar” el elemento humano, Dougal quiere descubrir —como su autora— un “componente humano” dentro de la en apariencia sistematizada y amorfa industria. Esto se pone claramente de manifiesto si contrastamos la actitud de ambos ante el problema central del absentismo laboral: Druce quiere erradicarlo, Dougal Douglas lo promueve.
- <sup>26</sup> El cómputo ha sido realizado de forma cuidadosa pero mentalmente por lo cual hay que admitir la posibilidad de un pequeño margen de error.
- <sup>27</sup> Muriel Spark, *The Ballad of Peckham Rye*. Ed. cit., págs. 70-71.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, pág. 128.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, pág. 91.
- <sup>30</sup> Ambos presupuestos han sido mencionados ya en otros lugares de este análisis. Véanse las notas 2 y 23.
- <sup>31</sup> Muriel Spark, *The Ballad of Peckham Rye*. Ed. cit., págs. 65-66.
- <sup>32</sup> *Ibid.*, págs. 119 y 131-132 respectivamente.
- <sup>33</sup> Dicen Beaugrande y Dressler en el primer capítulo de su obra *Introduction to Text Linguistics* (Longman, London 1981) que para que un texto pueda ser considerado instancia comunicativa han de darse en él siete criterios básicos: cohesión, coherencia, intencionalidad, aceptabilidad, informatividad, situacionalidad, intertextualidad. Los textos escritos que encontramos en el mundo textual de Peckham son, como hemos visto, dudosos a este respecto. No obstante hay que constatar que Dougal Douglas sí comunica por escrito con otros personajes ajenos al barrio. Por ejemplo, en la pág. 41 de la misma edición, el protagonista recibe una carta de su novia Jinny en la que le dice que rompe su relación con él.
- <sup>34</sup> *Ibid.*, pág. 38.
- <sup>35</sup> Nelly es consciente del poder de la palabra sagrada: “I get that excited by Holy Scripture I’m afraid to get my old lung trouble back.” También lo es Dougal Douglas: “‘It seems to me’; Dougal said, ‘that my course in life has much support from the Scriptures’”. *Ibid.*, pág. 79.

<sup>36</sup> A propósito de esto dice Peter Kemp en su obra *Muriel Spark* (Barnes and Noble, New York, 1975) "Novels, as she sees it, are valuable untruth; those engaged in writing them, 'professional liars'; the art they exercise, 'very like the practice of deception' and in keeping with this view, she defines her own books bluntly as 'a pack of lies'. To approach them looking for naturalism... is to invite disappointment." (pág. 8). Como el lector de *The Ballad of Peckham Rye* sabe bien, las alusiones en la novela al "increíble" carácter diabólico del protagonista son numerosas. En una ocasión Dougal habla a Humphrey de uno de sus sueños, donde este rasgo va ligado a su condición de intelectual: "In the dream I'm the Devil and Cambridge". (Muriel Spark, *The Ballad...*, pág. 50). En cuanto a su capacidad de percepción de la que el protagonista también da muestras abundantes en la obra, no hay que olvidar que Dougal Douglas es contratado por la firma Meadows Meade "to bring *vision* into the lives of the workers" (Ibid., pág. 16). *Cursivas mías.*

<sup>37</sup> *Ibid.*, pág. 76.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pág. 136.