

ARTE Y SEUDOARTE: PATRONES DE IRONÍA EN LAS NOVELAS Y
GUIONES DE RUTH PRAWER JHABVALA

ART AND PSEUDO-ART: PATTERNS OF IRONY IN THE NOVELS AND
SCREENPLAYS OF RUTH PRAWER JHABVALA

Marta Frago
Universidad de Navarra
mfrago@unav.es

Ruth Praver Jhabvala uses irony in a good number of her novels and screenplays to evaluate, as a theme, the adulteration of art. Specifically, she turns to three different patterns of irony to articulate it. Each of these patterns is distinguished by the matter that it censures: the merchandizing of art, the idolatry which art may raise, and the corruption of art by the culture of entertainment. But all of these have elements in common. Jhabvala composes the patterns by establishing paradigmatic models of relationships between characters, which are also caricatured in various degrees. In order to understand how these structures are shaped and how they articulate the issue of art, I will develop and illustrate each of them in this article.

Key words: Ruth Praver Jhabvala, irony, film and literature, screenwriting, screen adaptations, literature and arts

Son varios los críticos que han encontrado en el arte y sus posibles manipulaciones uno de los temas más recurrentes de las novelas y filmografía de Ruth Praver Jhabvala (Shahane 1976; Gooneratne 1983; Long 1997, 2005). Esta preocupación de Jhabvala por la adulteración de lo artístico se hace especialmente clara en novelas como *A Backward Place* (1980) y *The Nature of Passion* (1986), y en las películas *Shakespeare Wallah* (1965), *The Guru* (1969), *Bombay Talkie* (Jhabvala and Ivory 1970), *Hullabaloo Over Georgie and Bonnie's Pictures* (1978), *Jane Austen in Manhattan* (1980), *Madame Sousatzka* (1989) y *The Golden Bowl* (2000).¹

En la mayor parte de estas narraciones, Jhabvala incluye a personajes convencidos de un talento artístico o gusto estético del que carecen. Se trata de pseudoartistas y falsos estetas que no sólo se engañan a sí mismos sino que habitualmente confunden a otros

¹ A excepción de *Madame Sousatzka* (1989), todas estas películas han sido producidas por *Merchant-Ivory Productions*. James Ivory las ha dirigido y ha intervenido en la escritura del guión (coguiónista) en los casos concretos de *Shakespeare Wallah* (1965), *The Guru* (1969), y *Bombay Talkie* (1970). Sobre *Madame Sousatzka* hay que decir que es el único guión que Jhabvala escribe fuera de la productora *Merchant Ivory*. Sin embargo, en esta película se repiten los rasgos estilístico-temáticos más característicos de Jhabvala. La dirigió John Schlesinger en 1989.

personajes tan ignorantes sobre el arte como ansiosos de tener alguna experiencia estética. En otras ocasiones los protagonistas están muy bien dotados, pero llegan a falsear el arte porque lo idolatran hasta el extremo.

Jhabvala recurre a la ironía para provocar sobre estos personajes un efecto ambivalente: se ríe de ellos y nos hace participar de la mofa, pero al mismo tiempo los comprende y los trata con benevolencia (Sucher 1989: 7; Agarwal 1990: 21-24; Bailur 1992: 26). Precisamente alrededor de esta doble perspectiva suscita cierta reflexión sobre la belleza y el arte. De ahí el interés de profundizar en los mecanismos de ironía que Jhabvala aplica a este particular.

Los críticos que han estudiado la obra de Jhabvala reconocen unánimemente que la ironía es una nota inherente a su estilo narrativo. Entre ellos, Raghavan (1984) y Gooneratne (1978) han analizado específicamente esta cuestión. Han descrito los recursos irónicos más utilizados por Jhabvala y han atendido a los efectos que provocan en sus novelas. Ninguno hace referencia, sin embargo, a las estructuras o patrones de ironía que la autora llega a formalizar. En relación con el arte, sostengo que Jhabvala establece hasta tres patrones de ironía, que se repiten casi idénticamente en diferentes narraciones. Por patrón de ironía entiendo aquí un esquema o estructura que implica a dos o más personajes (uno de los cuales es siempre el pseudoartista, el falso esteta o el artista manipulador), y en el que hay que considerar tanto el tipo de relación que establecen entre ellos como los diversos rasgos de su conducta. Se trata, por tanto, de un modelo que al desplegarse en cada caso concreto puede incluir un conjunto de ironías situacionales, verbales o de conducta, pero que en sí mismo es ya un esquema irónico porque establece correspondencias espejo entre el personaje y su aproximación al arte, de un lado, y el personaje y su relación con otros personajes, de otro.

En general, y como se verá, los tres patrones contienen elementos comunes y ciertos paralelismos. Todos ellos son cauce para un modo de ironía estable, en el sentido de que la autora deja en ellos huellas suficientes para que el lector pueda interpretar adecuadamente la intención que subyace (Booth 1986: 25-40). Por otro lado, los tres patrones contienen algún aspecto de denuncia.² Recriminan, respectivamente, la comercialización del arte, la sublimación irracional de lo artístico y la devaluación del arte a través de la cultura del entretenimiento.

A continuación desarrollaré cada uno de ellos con el propósito de identificar sus particularidades, describir su dinámica e ilustrarla con distintos ejemplos. Tras la exposición de los tres patrones de ironía destacaré algunas de las características que comparten. Me referiré concretamente a aquellas notas que contienen información más allá de su construcción y funcionamiento discursivos, convirtiéndose en cauce para expresar el lugar que ocupa la belleza y el arte en la obra de Ruth Praver Jhabvala.

² Tal y como contempla la retórica clásica, toda ironía estable encierra en sí misma algún juicio, punto de vista o evaluación del ironista que la ha creado (Jankelevitch 1982: 59; Booth 1986: 73-78; Hutcheon 1995: 37-43).

1. Primer patrón: sobre el arte y la mercadotecnia

Uno de los esquemas de ironía más recurrentes en la narrativa de Jhabvala se plantea a partir de la antítesis arte/dinero y se apoya en dos tipos de personajes: a) aquellos que trafican con obras de arte, compran, venden y coleccionan piezas para ellos o para museos, y b) aquellos que utilizan su talento artístico para obtener un claro beneficio económico. En ambos casos, el esquema de la ironía se fragua a base de correspondencias entre el comportamiento de estos personajes frente al arte y el tipo de relaciones afectivas que establecen con otros personajes. Jhabvala crea en estas correspondencias un efecto metonímico o efecto espejo. Así por ejemplo, es fácil que el personaje que comercia con objetos artísticos termine aplicando los mismos criterios utilitaristas a sus relaciones afectivas, corrompiendo en esencia el vínculo de amistad o de eros. Algo similar ocurre en los personajes que atesoran objetos artísticos sin otro propósito que el poseerlos. Estos personajes tienden a elegir cuidadosamente sus relaciones, guiándose por criterios formales y de mera atracción. Admiran a esos terceros personajes como a sus colecciones, pero no saben amarlos con desinterés ni asumir sus defectos. Podría decirse que estos coleccionistas también *coleccionan* personas. Por último, en el caso de los artistas que corrompen su talento por obtener ganancias, se los presenta incapaces de establecer cualquier relación humana que no tenga como propósito directo el acaudalar más dinero.

Estos circuitos de ironía funcionan en distintas novelas y guiones cinematográficos, si bien en cada caso de forma particular. Los ejemplos más significativos son la novela *The Nature of Passion* (1956), el guión original *Hullabaloo over Georgie and Bonnie's Pictures* (1978) y las adaptaciones de *Quartet* (1981), y *The Golden Bowl* (*La copa dorada*, 2000).

En el guión de *Hullabaloo over Georgie and Bonnie's Pictures* (1978) encontramos por primera vez el esquema de ironía sobre coleccionistas de arte. Esta película, realizada para la BBC, si bien recuerda el esquema del cuento de hadas, con moraleja y final feliz, es una historia para adultos con una temática seria y reminiscencias de la novela de Henry James *The Aspern Papers* (Long 1997: 92-93). La trama gira en torno al palacio de Jodpur, donde el Maharajá esconde unas miniaturas pictóricas muy codiciadas, que atraen la visita de dos coleccionistas extranjeros. Ambos se convierten en competidores en busca del mismo tesoro, y utilizan parecidas estratagemas para hacerse con las miniaturas. Por un lado, Lady Gee (una británica amante del arte que busca llevar esa colección a un museo de su país) planea una intriga en la que Lynn, su joven acompañante, deberá cortejar al Maharajá para obtener su favor. Por otro lado y con un propósito similar, el norteamericano Clark Haven, coleccionista privado, coqueteará con la hermana del Maharajá. Estas notas falsas en relaciones amorosas son el reflejo de otra perversión: la que radica en el afán de posesión y dinero con respecto al arte. No obstante, el tono cordial de la película suaviza este esquema irónico, que se mueve dentro de la comedia amable.

En la adaptación de *The Golden Bowl* (2000), por el contrario, el patrón funciona en una historia más sutil y de mayor carga dramática. Como han apreciado diferentes críticos, este mismo patrón ya estaba implícito en la novela de Henry James. En ésta, el

personaje de Adam Verver (coleccionista de arte) se relaciona con la joven Charlotte Stant y el Príncipe Amerigo con el mismo pragmatismo con el que negocia la compra y venta de obras de arte (Bellringer 1988: 70-72; Holland 1987: 78). Concretamente, el matrimonio entre Adam Verver y Charlotte Stant se formaliza después de que Adam compre una hermosa pieza de arte acompañado de Charlotte. Se sugiere así que su matrimonio es una extensión vital de la transacción económico-artística que han llevado a cabo. De un lado, Charlotte es bella como una diosa; de otro, la unión con ella soluciona lo que inquieta de verdad a Adam: que su hija Maggie esté excesivamente preocupada de su viudedad (James 1963: 135-147).

En la adaptación, Jhabvala no sólo recoge esta ironía de James sino que juega a partir de ella y la subraya en un ejercicio muy significativo. Mientras que en la novela el personaje de Adam Verver es una figura siempre refractada en la conciencia de otros personajes, en la película pasa a tener una presencia objetiva y de mayor peso. Se ha dicho incluso que la película puede resumirse narrativamente en la ejecución de un castigo por adulterio a manos de Adam Verver, tal y como sugieren simbólicamente las primeras imágenes en el prólogo, pertenecientes a un *flashback*, y las imágenes finales de American City, a modo de epílogo (Person 2002: 25-37). Independientemente de esta interpretación, sin duda Jhabvala aplica a este personaje las características del patrón irónico que estamos considerando. Por ejemplo, subraya en el guión la afición coleccionista de Adam y su afán por comprar todo lo bello que Europa pueda ofrecerle, conectando su modo de proceder en los negocios artísticos con su conducta como padre y como esposo. Como indica Stewart, Adam Verver se convierte en “el hombre que puede comprar personas” (2002: 4); él es quien obtiene para su hija un buen partido: Amerigo, un aristócrata arruinado que necesita de su dinero para sobrevivir sin trabajar. Así, antes de que acontezca la boda, Jhabvala introduce una escena en la que, mientras Adam examina un medallón renacentista, Maggie confiesa a Amerigo: “Well, thank heavens that in this generation it was you... Because –Shall I tell him? It’s what made Father and me first fall in love with you –yes, yes, yes, your name!” (2000: 5).

Parecida conexión se repite en el caso del compromiso y matrimonio de Adam con Charlotte Stant. La primera atracción hacia ella surge cuando un tercer personaje (Fanny Assingham) le hace ver que Charlotte “is a very grown-up woman... And a beauty –but one hardly needs to point out beauty to a great collector” (2000: 20). El compromiso llega, por otro lado, cuando comprueba que Charlotte entiende de arte, se interesa por sus colecciones y participa en una operación de compra de antigüedades persas (2000: 23-24 y 26). Con esta secuencia de acontecimientos se está sugiriendo que Charlotte interesa a Adam porque puede serle útil.

Una vez casados, dos escenas confirman la obsesión de Adam Verver por la belleza de Charlotte. En la primera de ellas, Charlotte le anuncia que, según el dictamen médico, nunca podrá darle hijos. Adam la tranquiliza: “Perhaps it’s for the best... Childbirth does change a woman’s body... her beautiful body...” (2000: 38). Y en la escena que precede al regreso del matrimonio a American City, Adam comenta a su esposa que los habitantes de aquella ciudad se admirarán: “When they see my treasure, all my plunder, unpacked and displayed, they’ll learn to like it, all right... and when they see you, my dear, won’t they just sit up and take notice!” (2000: 117).

Si de la caracterización de Adam Verver depende buena parte de las ironías que contiene la película y es el personaje en el que mejor puede identificarse el esquema

irónico acerca del arte y el comercio, los efectos no son tan sobresalientes en la adaptación de *Quartet* (1981). En este caso, Jhabvala introduce pequeñas alteraciones sobre la novela de Jean Rhys que permiten que el patrón funcione. Concretamente, cambia la profesión de Mr. Heidler de escritor a intermediario en la compra-venta de obras artísticas en el Montparnasse parisino de entreguerras (Long: 2005: 256). Con esta modificación sobre la novela, Jhabvala vincula el oficio de este personaje con su comportamiento moral, pues al tiempo que Heidler ofrece mecenazgo artístico a la joven y desorientada Marya, también aprovecha su situación de superioridad para hacerla víctima de sus vicios personales. En esta ocasión, la clave trágica del relato crea una de las ironías más negras de la narrativa jhabvaliana.

Hay que señalar que de este patrón surgen otros usos irónicos puntuales, a través de los que Jhabvala denuncia indirectamente ciertos comportamientos. Un ejemplo lo encontramos en *The Remains of the Day* (*Lo que queda del día*, 1993). En esta película la conexión entre tráfico de arte y comportamiento corrupto aparece amalgamada en una breve escena, de fuerte carga simbólica, dentro de una trama secundaria: aquella que relaciona a Lord Darlington (a quien sirve el mayordomo Stevens) con la presión nazi sobre Inglaterra en los preludios de la Segunda Guerra Mundial. Se trata de una escena de nueva creación y, por tanto, sin apoyo alguno en la novela de Kazuo Ishiguro. Stevens recibe en el vestíbulo de la mansión a los habituales amigos y contertulios de Lord Darlington, un grupo de políticos y diplomáticos que discuten sobre el futuro de Inglaterra. De entre ellos, varios alemanes anotan cada uno de los cuadros de valor que penden de las paredes de la mansión. Se adivina en esta imagen una ironía sobre el expolio futuro de la casa y, más allá de ella, un posible expolio de toda Inglaterra a manos del III Reich. La escena, además, actúa como imagen de la clara manipulación a la que se ven sometidos Lord Darlington e indirectamente su mayordomo.

Queda todavía por señalar algún ejemplo de esquema irónico que contenga a personajes capaces de pervertir su talento artístico a causa del dinero. El más evidente lo encontramos en *The Nature of Passion* (1986). Como indica Gooneratne, en esta novela el afán de prosperidad económica que se genera en los sectores más favorecidos de la India recién independizada se extiende a muchas esferas, entre ellas la del arte y la cultura (1983: 72). El uso irónico funciona en los personajes secundarios de Bawha y Zahir-ud-din. Son dramaturgo y músico respectivamente, cuyo afán por llevar una vida acomodada les ha acercado al espectáculo popular y fácil. Son personajes satirizados, a los que la autora presenta no como artistas sino como pseudoartistas, tal y como puede verse en la descripción de Zahir-ud-din:

He wanted money very badly. It was true that he wanted to be a famous artist, but above all he wanted to be a rich one. This was understandable; for though he was young and gay and spent a lot of money in expensive restaurants, he had sitting at home, never seen and never heard of, a wife and three small children. (1986: 33)

Estos personajes sólo funcionan dentro de la trama como contrapeso de una figura más central: el adolescente Viddi. Tanto Bahwa como Zahir-ud-din, aunque se comportan como amigos de Viddi, en realidad se aprovechan de su ingenuidad e idealismo para tratar de hacer negocios con su padre. Éste, como empresario, podrá comprar cuadros, subvencionar espectáculos o incluso convertirse en su mecenas

(Jhabvala 1986: 32, 57-63). Este modo de pervertir su amistad con Viddi aparece como un reflejo o extensión de la conducta de estos personajes hacia el arte mismo. El efecto cómico que produce esta concordancia se vuelve, en este caso, muy explícito, puesto que ambos personajes, en su función de secundarios, están también visiblemente caricaturizados:

Viddi was flattered that they regarded themselves as his friends; but he said: 'If I went into business, you would not want to be my friends any more.' When the other two made no comment, he added: 'And your friendship is worth more to me than any money my father could give me.'

At this they gave him up. Zahir-ud-din said sadly: 'At least, ask your father if he would not like his portrait painted. Tell him I will give him a beautiful picture of which he will be proud.' (34)

2. Segundo patrón: sobre la idolatría hacia el arte

Otro modelo de ironía que alberga la narrativa de Jhabvala atañe a personajes que, lejos de pervertir el arte con dinero, lo subliman hasta convertirse en excesivamente celosos. Se trata de artistas a menudo célibes, pues se han entregado a la actividad artística con tal sumisión que han renunciado a desarrollar una esfera personal. Para establecer la ironía, Jhabvala conecta estos personajes con jóvenes discípulos a quienes tratan de enseñar su ascética, sin grandes resultados a la larga. El camino que imponen a estos jóvenes se convierte en el espejo en el que ver los aspectos más contradictorios de su propia renuncia. Por otro lado, Jhabvala hace consciente al lector de las hipocresías que rodean a estos personajes, dejando entrever las notas falsas en su aparente sumisión al arte. Este patrón se encuentra, de forma parcial o completa, en varios guiones distanciados en el tiempo: *The Guru* (*El gurú*, 1969), *Jane Austen in Manhattan* (1980), y la adaptación de *Madame Sousatzka* (1989).

En *The Guru* (1969) encontramos el primer dúo artista/discípulo. Ustad Zafar Khan, un reconocido músico de la India, toma como discípulo al británico Tom Pickle, una estrella del pop que se desplaza hasta Bombay para aprender a tocar el sitar. Khan ejerce realmente de maestro y gurú, y no está dispuesto a enseñar una técnica sino un programa de espiritualidad que es la base de la interpretación de este instrumento. A primera vista, la superficialidad y afán de protagonismo de Pickle contrasta con la mesura y discreción de Khan. Sin embargo, y como señala Long (1997: 59), Jhabvala se encarga de mostrar que este segundo personaje no está realmente ajeno a la vanidad mundana. Así, mientras amonesta a Tom por vivir de cara a la galería y estropear las cualidades que ha de poseer un verdadero músico, le reprocha: "When I first heard you were coming, I was proud. The famous idol of the West! It was a triumph for me (...) but when you came, then I wasn't proud. I was humble" (Jhabvala 1969: 42). Y de forma similar, Khan envidia un *tour* de conciertos de Tom que le ha preparado su *manager* o los autógrafos que le piden sus seguidores, pero no deja de reprochárselo a su discípulo. Este tipo de ironías se multiplican a lo largo del filme y hacen de Khan el

personaje más contradictorio, aquél sobre el que gira realmente la película (Long 1997: 59).

Los artistas célibes que aparecen en *Jane Austen in Manhattan* (1980) y *Madame Sousatzka* (1989) también son personajes paradójicos y, en último término, tristes y solitarios. Son Pierre e Irina Sousatzka, respectivamente, y están caracterizados de forma muy similar. Ambos defienden el postulado de *una vida para el arte* y se han impuesto a sí mismos duras cargas para llevarlo a la práctica. En ambos casos, y casi en una actitud de desprecio, tratan de obligar a otros a asumir las mismas exigencias.

El carismático y autoritario Pierre, en *Jane Austen in Manhattan*, dirige una compañía de teatro *avant-garde*. En su afán de conseguir los derechos de representación de una obra teatral atribuida a la novelista Jane Austen, reclama todo el esfuerzo de su compañía. Concretamente, a la joven Ariadne le aconseja que deshaga su reciente matrimonio con Víctor como requisito para seguir en la compañía y prosperar profesionalmente. Este afán de dominar y poseer el talento artístico de otras personas se vislumbra en la película como el resultado de una obsesión desmedida por el arte. Esta impresión se repite en *Madame Sousatzka*, donde Irina, una concertista y profesora de piano a la antigua usanza, reclama de sus pupilos una dedicación exclusiva que implica un modo de entender la vida y vivirla. Manek, un joven de gran talento, es presionado por Sousatzka para que lleve una vida casi monacal en favor de la música.

Muchas de las ironías que aparecen en ambas películas surgen del contraste entre lo que predicán estos maestros a sus pupilos y el resultado que, como espectadores, vemos reflejado en su conducta. Ni Pierre ni Irina son personajes atractivos, pues no han llegado a una plenitud de vida. El rigor de Pierre y la soledad de Irina son el irónico espejo de un programa vital fallido. Así se sugiere, por ejemplo, en una de las descripciones sobre Sousatzka que Jhabvala introduce en el guión:

Sousatzka goes to the piano and looks at the keyboard. In a series of short, sharp cuts taken at different and extreme angles, it looks like teeth that might bite her. Sousatzka stares at the keyboard motionless, and then at piles of music on the top of the piano ... In the distance, she looks a forlorn and lonely figure. (1989: 49-50)

Por otro lado, las paradójicas situaciones a las que se enfrentan los jóvenes alumnos son otra fuente de ironías. El ensimismamiento de Ariadne hacia Pierre, en *Jane Austen in Manhattan* (1980), obliga a su marido, en una situación ridícula, a pedir ayuda para que ésta regrese a casa. Y en *Madame Sousatzka* (1989), Manek se ve enfrentado casi de continuo al programa al que le alienta su profesora. Cuando ella le habla sobre las cualidades de la música clásica, él se siente atraído por una cantante de pop sin futuro. Y cuando ella le enseña que su porte y sus maneras han de ser clásicas porque “everything is one. The way we dress, the way we speak, the way we play” (1989: 21), Manek no es capaz de renunciar a utilizar sus patines y su walkman.

A través de estos detalles, más cotidianos que excepcionales, Jhabvala subvierte el ideal de *una vida para el arte*, y sugiere que en esas renunciaciones descansa la incorrección del planteamiento. La abnegación de los discípulos conecta irónicamente con la postura que adoptaron sus profesores en el pasado, que se revela tan baldía como sus vidas entregadas al arte.

3. Tercer patrón: sobre el arte y la cultura del entretenimiento

Si los patrones de ironía considerados hasta ahora giran en torno a alguna perversión del arte, este tercero indaga en la confusión de lo artístico con otros sucedáneos. Los personajes a los que implica este esquema no son ya inteligentes manipuladores (como Adam Verver, Pierre o Mr. Heidler) sino que son, por un lado, pseudoartistas arrogantes, y por otro, jóvenes ingenuos. Precisamente porque estos personajes se nos presentan como inferiores, el patrón adquiere un tono cómico y satirizado en torno a ellos y al mundo del cine comercial y del espectáculo popular que representan.

Son varias las novelas y películas de Jhabvala que se atienen a un esquema similar para establecer la ironía en este sentido. Las novelas *To Whom She Will* (1955), *The Nature of Passion*, y *A Backward Place* (1965), y las películas *Shakespeare Wallah* (1965) y *Madame Sousatzka* (1989) relacionan a un personaje joven, idealista en extremo, con algún actor, actriz, o profesional del mundo del entretenimiento. La relación se sustenta sobre la admiración de los primeros hacia los segundos. Los jóvenes creen encontrarse ante artistas, se dejan deslumbrar por su palabrería y quieren emular su estilo de vida. Pero el modo caricaturesco con el que Jhabvala dibuja a estos pseudoartistas provoca un buen número de situaciones cómicas que, a la postre, hacen evidente la irrealidad en la que se mueve el personaje joven. Además, en la ridiculización de estos caracteres se percibe la aguda crítica de la autora hacia la sublimación de la cultura popular.

Hay que señalar que esta relación entre el pseudoartista y el joven tiende a establecerse como trama secundaria dentro de la historia. Ahora bien, el personaje joven implicado en este esquema siempre se relaciona con un tercero, que sí es protagonista dentro del relato. Este personaje es también joven, habitualmente una mujer (novia o esposa) en proceso de maduración. Le caracterizan un mayor sentido común y una visión menos idealizada.

En dos primeras novelas que Jhabvala ambienta en Nueva Delhi, encontramos esta relación de personajes jóvenes y pseudoartistas. En *To Whom She Will* (1985), el joven Hari disfruta con la compañía de Vaidya, un compañero de la emisora de radio en que trabaja. Vaidya, si bien no trabaja directamente en el mundo del cine o del espectáculo, hace alarde de un bagaje cultural que sólo ha extraído de las películas y los medios de comunicación. La ironía se establece a través del respeto que su verborrea despierta en Hari, y mediante la reacción de Amrita, novia de éste. A diferencia de Hari, ella percibe la escasa educación de Vaidya y siente un rechazo instintivo hacia sus modales. Así, por ejemplo, estando los tres personajes en el restaurante *The Cavalier*, y ante una actuación musical de escaso nivel, se establece la primera de estas correspondencias:

The band stopped playing again and Vaidya, tipping his chair backwards, applauded loudly and cried, 'Encore!' Everybody now looked at their table. Amrita whispered, 'Let us go home, please, Hari.' But he did not hear her; he was intent on admiring Vaidya.

'What are you shouting?' he asked him, and Vaidya replied: 'Encore. It is French. It means once more. Encore!' he shouted. 'Encore!' (Jhabvala 1985: 44-45)

En *The Nature of Passion* (1986) encontramos un esquema parecido. El joven Viddi se siente atraído por un grupo de amigos de la nueva ola cultural india: el dramaturgo Bahwa y el pintor Zahir-ud-din. Aunque son personajes astutos y están viciados por una excesiva atracción hacia el dinero (de ahí que se hayan insertado en un patrón anterior), tienen mucho en común con Vaidya y otros pseudoartistas de la narrativa jhabvaliana. Están caricaturizados en exceso, son arrogantes y pretenciosos, y alardean de un gusto que resulta extremadamente sentimental, como puede advertirse en el siguiente fragmento:

'I have wonderful ideas for film decor,' Zahir-ud-din said. 'Listen, how do you like this? The heroine sings; she is sitting on a little golden chair by the side of a lake. It is night and there is a moon and everything is silver. In the middle of the lake is a lotus; as the heroine sings the lotus spreads and grows and grows and as it spreads and grows, slowly there come out of the petals beautiful girls wearing only gauze scarves, and all these beautiful girls will dance. The lotus will grow so high that it is level with the moon and the girls will dance against the moon. Then as the heroine ends her song, the lotus will get smaller again and fold up and all the girls will disappear within it, and then there is a silence again and the lake is very still, with the lotus floating on it and the reflection of the moon. Is not beautiful?' 'First class,' said Bahwa. 'I have a lyric all ready, which will suit this theme very well.' (1986: 61)

La confusión estética que estos personajes provocan en Viddi es similar a la que Vaidya suscita en Hari en *To Whom She Will* (1985). También Viddi se deja impresionar por sus conversaciones y anhela integrarse en su círculo 'artístico':

Viddi was left thinking about what were the things he wanted . . . Perhaps also he would go to a University and study some more. He would learn about modern art and literature, and then when he came back he would be able to speak about these things with authority, while he treated his companions to whisky and cigars. (31)

Precisamente esta conexión entre ingenuidad juvenil y tratamiento de la cultura popular como arte está en la base de diversas ironías que vuelven a repetirse en la novela *A Backward Place* (1980). Esta vez el personaje inmaduro está encarnado en Bal, un joven indio casado con una mujer europea, sin un trabajo estable que asegure el porvenir a su esposa y dos hijos de corta edad. El espejo en el que el lector ve dibujados los extremos a los que puede llegar con su idealismo se encuentra, otra vez, en una figura parodiada, Kisham Kumar, un popular actor de cine de la industria de Bombay, a quien la voz narrativa introduce en los siguientes términos:

He was taller than any of them, handsomer, more charming, more expensively, more beautifully dressed. As a matter of fact, he was more so than anyone in the airport, and indeed more than anyone to be met with in this everyday world: and so he walked as king, knowing he was splendid yet carrying it off with ease and grace. He chatted and laughed with his friends, a trifle too loudly and to all appearances so much engrossed that he was totally unaware of all the looks he drew. When he was asked -as he soon was, by porters, drivers and college boys- for his autograph, he gave it with a kind of professional humility

which was rather at odds with the huge portentous squiggle in which he wrote his name on the proffered scraps of paper. (1980: 76)

Como ha indicado Gooneratne, este personaje, además de traer implícita la actitud crítica de Jhabvala hacia el mundo cinematográfico de Bombay y el lugar que ocupa en la era poscolonial india, resulta ser una imagen amplificada de la vulnerabilidad de Bal (1983: 172-173). Si Bal es idealista, Kisham Kumar vive ya en un mundo irreal, que no le permite reconocerse a sí mismo con defectos. Por ello, la admiración que Kisham Kumar suscita en el joven protagonista provoca una mezcla de hilaridad y compasión en el lector. El deseo de Bal de seguirle hasta Bombay y encontrar de su mano un trabajo como actor que lo ubique personal, profesional y económicamente, da la pauta del grado de ingenuidad que padece y la ruina a la que esta decisión final le puede conducir. El contrapunto a la relación entre Bal y Kisham Kumar está en el personaje de Judi, esposa de Bal, que trata de persuadirle desde el sentido común, sin demasiado éxito. La escasa atención que Bal presta a su esposa, en contraste con su actitud hacia Kisham Kumar, hace crecer la ironía sobre este personaje. Pero también esta ironía termina proyectándose en Judi. Ella es un personaje central en la novela y describe un viaje interior hacia la renuncia de sus raíces europeas y la aceptación abnegada de la cultura india. En su decisión última de seguir a su marido e instalarse en Bombay para que Bal encuentre su oportunidad en el mundo del espectáculo, planea un fatal presagio. Y esa posible tragedia puede leerse como irónica, en cuanto que castiga en lugar de premiar la actitud abnegada de Judi.

En estos ejemplos puede verse que el patrón de ironía aquí descrito se fragua en las primeras novelas indias de Jhabvala. También pueden encontrarse secuelas del mismo en algunos guiones cinematográficos cercanos en el tiempo, como *Shakespeare Wallah* (1965) y *Bombay Talkie* (1970), y en otros posteriores, como es el caso de *Madame Sousatzka* (1989).

En *Shakespeare Wallah* este patrón de ironía funciona en los personajes de Sanju y Manjula. Esta última, actriz de cine, vuelve a constituir una parodia del pseudoartista y una crítica a la industria cinematográfica de Bombay. Sanju, en cambio, es la imagen del joven idealista que todavía no ha madurado e idolatra a Manjula. Como ya ocurriera en las novelas de *A Backward Place* (1980) y *To Whom She Will* (1985), un tercer personaje vinculado afectivamente con el joven ingenuo hace de contrapunto realista, y potencia por contraste el idealismo de éste. Aquí es Lizzie Buckingham, novia de Sanju, que experimenta durante la trama un proceso de maduración que le lleva a alejarse de Sanju, al igual que ocurriera con Amrita, novia de Hari, en *To Whom She Will*.

Bombay Talkie (1970) recoge también los dos personajes tipificados que se vienen refiriendo: el del arrogante y superficial pseudoartista, en este caso encarnado en Lucia Lane, una escritora norteamericana de novelas baratas y de gran tirada, que visita Bombay; y el del joven idealista, que en esta ocasión se llama Vickram, un actor joven que se ha convertido demasiado rápido en estrella del cine. No obstante, el esquema irónico en esta película se desarrolla de modo particular, pues Vickram, inmerso en la superficialidad de Bollywood, ha perdido la ingenuidad de otros jóvenes jhabvalianos. Está más caricaturizado y contiene algunos rasgos típicos del pseudoartista, si bien no llega al grado de corrupción que alcanza el personaje de Lucia Lane. Es menos

experimentado y todavía mantiene el idealismo de la juventud. No es extraño que Jhabvala genere a través de la relación entre estos dos personajes una historia trágica que, según sus propias palabras, “conecta el mundo superficial y hueco del cine indio con la imaginación basura occidental” (Pym: 1983: 46). Vickram se deja envolver por la atracción que experimenta hacia Lucia y se sumerge en una relación superficial, muy satirizada por Jhabvala a través de ironías verbales y de situación. Paralelamente, otros personajes, como la mujer de Vickram y otro admirador de Lucia, ven heridos sus sentimientos y provocan el estallido de la tragedia final: un enfrentamiento pasional que se salda con la muerte de Vickram. Esta catástrofe choca brutalmente con la frivolidad precedente y provoca una ironía de conjunto, que contiene una fuerte denuncia.

Por último, y retornando a la película de *Madame Sousatzka* (1989), pueden verse reminiscencias de este patrón irónico en la atracción y admiración de Manek, el jovencísimo alumno de piano, hacia Jennie, una simple aspirante a cantante pop, que paga los servicios de un agente artístico. Esta relación, en contraste con la que mantiene Manek con su exigente profesora de piano, produce un buen número de situaciones cómicas en torno a la cultura del entretenimiento. Estas culminan en una escena final en la que Manek, tras abandonar las clases con Sousatzka, asiste a su primera cita con un nuevo profesor de piano que le ha proporcionado Ronnie, el agente artístico de Jennie. Durante la clase, el pianista aconseja a su pupilo: “The audience, whoever they are, is still the King and the performer is there to please. That’s all. To please the King” (1989: 112). Y estas palabras, en contraste con las habituales que le dirigía Irina Sousatzka, abren al espectador la puerta a una ironía que apunta hacia la totalidad de la historia.

4. Hacia una reflexión sobre el arte

Hasta aquí he expuesto los tres patrones de ironía que Jhabvala configura repetidamente y a través de los cuales expresa su preocupación por el arte y la belleza. En todos ellos la intención que subyace a la ironía es tanto correctiva (denuncia ciertos vicios), como apelativa (la ironía apunta más allá de la historia y llama la atención sobre notas de la sociedad y de la misma naturaleza humana). No es mi intención desarrollar ampliamente este particular, lo cual excedería los límites de esta investigación. No obstante, anotaré algunas observaciones que pueden inferirse de los mismos patrones, especialmente de sus notas comunes, y que apuntan en esta dirección.

La principal coincidencia entre los patrones es que, en todos los casos, la adulteración de lo artístico se subraya a través de conductas universalmente reprobables en cuanto que desvirtúan en esencia el amor o la amistad. Esta corrupción de las relaciones humanas se convierte en el espejo indirecto en el que mirar y juzgar la conducta que, con respecto al arte, mantienen los personajes. En este sentido, son una marca clara a través de la que interpretar estos patrones irónicos en términos de denuncia. Jhabvala, sin duda, censura en estas obras la subversión de lo artístico por criterios pragmáticos, utilitarios y egoístas, así como por una idolatría obsesiva que desfigura el papel del arte en la vida humana.

Hay que decir que subrayar lo incorrecto a través de construcciones irónicas implica, al menos, un deseo de lo correcto, esto es, de un arte y belleza puros, no

contaminados ni contaminantes. El significado positivo del arte no aparece de forma explícita en la narrativa jhabvaliana: sólo se puede inferir a partir del negativo de la ironía, invirtiendo los patrones señalados.

Jhabvala es consciente de las limitaciones e imperfecciones humanas. Como apunta Bawer (1987: 7), en sus obras no hay personajes centrales buenos o malos, ni del todo espirituales ni del todo materialistas. El arte, al igual que el amor y la religión, se hace expresión de la búsqueda de trascendencia por parte de estos personajes, pero una búsqueda que habitualmente resulta infructuosa y contradictoria.

En este sentido, es revelador el tipo de personajes que participan en todos los patrones de ironía que he desarrollado y que constituye otra nota común a ellos. Se trata de dos modelos de personaje que funcionan además en otros contextos de la narrativa de Jhabvala. Por un lado, y como hemos visto, adquieren importancia los personajes *manipuladores*, aquellos pseudoartistas que tergiversan tanto el arte como las relaciones humanas (Bahwa, Zahir-ud-din, Kisham Kumar, Adam Verver, Mr. Heidler, Pierre, Irina Sousatzka). Éstos pueden ser manipuladores conscientes o inconscientes, estar más o menos caricaturizados, pero todos ellos actúan de obstáculo y confunden al segundo arquetipo: el personaje *desorientado* o *buscador*. Este es, en realidad, víctima de la ironía y generalmente el personaje que Jhabvala dibuja con un mayor esmero. Es el joven idealista con una personalidad por terminar de definir (Viddi, Hari, Bal, Vickram, Lizzie, Manek, Ariadne), o el adulto desarraigado que busca alguna salida a su crisis de identidad (Charlotte Stant, Marya).

El hecho de que este personaje buscador sea manipulado y confundido con respecto al arte es la expresión de una ironía existencial o metafísica que algunos autores han reconocido como una marca característica del universo jhabvaliano. Radica ésta en la contradicción que experimenta el ser humano, siempre aspirando a lo infinito y siempre encontrándose abocado a la imperfección (Bawer 1987: 7). Tal contradicción levanta a menudo un fuerte sentimiento de nostalgia y anhelo en los relatos de Jhabvala, de la mano de estos personajes desorientados (Crane 1992: 67; Gooneratne 1978: 45; Sucher 1989: 10).³ Buscan, a través del arte, un escenario para su felicidad, pero la tergiversación artística con la que se topan, y que no saben advertir, augura casi siempre su desdicha.

En definitiva, los patrones de ironía aquí estudiados también son un vehículo retórico que permite expresar ese contrasentido existencial que preocupa a la autora. En todos ellos, los personajes manipuladores provocan ironías, a menudo satíricas, y en relación a ellos se puede escuchar la voz de la censura. Pero, al mismo tiempo, la suerte que corren los personajes desorientados es el contrapeso a la denuncia. Se convierten éstos en el cauce de una ironía metafísica, que apunta al drama existencial que percibe la autora y sobre el que se pregunta y nos pregunta, sin incluir una respuesta.

³ Un recurso irónico puntual muy utilizado por Jhabvala, incluso fuera de los patrones estudiados, consiste en relacionar el gusto estético de un personaje con el grado de desorientación en el que está inmerso. El mal gusto se convierte con frecuencia en el espejo de su fractura interior o crisis de identidad. Así ocurre en el personaje de Jenny (en *The Guru*, 1969); en el mayordomo Stevens (*The Remains of the Day*, 1993); en India Bridge (*Mr. And Mrs. Bridge*, 1990), en Louise y Marieta (*In Search of Love and Beauty*, 1983); en Harriet Wishwell (*Three Continents*, 1987); o en Henry (*Shards of Memory*, 1995).

Obras citadas

- Agarwal, Ramlal G. 1990: *Ruth Praver Jhabvala. A Study of Her Fiction*. Nueva Delhi: Sterling.
- Bailur, Jayanti 1992: *Ruth Praver Jhabvala, Fiction and Film*. Nueva Delhi: Arnold.
- Bawer, Bruce 1987: 'Passage to India: the Career of Ruth Praver Jhabvala'. *The New Criterion* 6: 5-19.
- Bellringer, Alan W. 1988: *Henry James*. Londres: McMillan.
- Booth, Wayne 1986 (1974): *Retórica de la ironía*. Trad. Jesús Fernández Zulaica y Aurelio Martínez Benito. Madrid: Taurus.
- Crane, Ralph J. 1992: *Ruth Praver Jhabvala*. Nueva York: Twayne.
- Gooneratne, Yasmine 1978: 'Irony as an Instrument of Social and Self-analysis in Ruth Praver Jhabvala's *Heat and Dust*'. *New Literature Review* 4: 41-50.
- 1983: *Silence, Exile and Cunning. The Fiction of Ruth Praver Jhabvala*. Londres: Sangam.
- Holland, Laurence Bedwell 1987: 'The Crisis of Transformation: The Golden Bowl'. *Henry James*. Ed. Harold Bloom. Nueva York: Chelsea.
- Hutcheon, Linda 1995: *Irony's Edge, the Theory and Politics of Irony*. Londres: Routledge.
- James, Henry 1963 (1904): *The Golden Bowl*. Londres: Methuen.
- Jankelevitch, Wladimir 1982 (1964): *La ironía*. Trad. Ricardo Pochtar. Madrid: Taurus.
- Jhabvala, Ruth Praver 1969: *The Guru*. Guión original no publicado. Londres: British Film Institute. Special Collections.
- 1978: *Hullabaloo over Georgie and Bonnie's Pictures*. Guión original no publicado. Londres: British Film Institute. Special Collections.
- 1980 (1965): *A Backward Place*. Harmondsworth: Penguin.
- Jhabvala, Ruth Praver 1980 (guionista): *Jane Austen in Manhattan*. U.S.: Merchant-Ivory Productions y Polytel.
- 1981: *Quartet*. Guión adaptado no publicado. Londres: British Film Institute. Special Collections.
- 1983: *In Search of Love and Beauty*. Harmondsworth: Penguin.
- 1985 (1955): *To Whom She Will*. Harmondsworth: Penguin.
- 1986 (1956): *The Nature of Passion*. Londres: Penguin.
- 1987: *Three Continents*. Londres: John Murray.
- 1990: *Mr. and Mrs. Bridge*. Guión adaptado no publicado. Londres: British Film Institute. Special Collections.
- 1993: *The Remains of the Day*. Guión adaptado no publicado. Londres: British Film Institute. Special Collections.
- 1995: *Shards of Memory*. Londres: John Murray.
- 2000: *The Golden Bowl*. Guión adaptado no publicado. Londres: British Film Institute. Special Collections.
- Jhabvala, Ruth Praver y James Ivory 1970: *Bombay Talkie*. Guión original no publicado. Londres: British Film Institute. Special Collections.
- 1965 (filme), 1973 (publicación del guión): *Shakespeare Wallah. A Film*. Londres: Plexus.
- Jhabvala, Ruth Praver y John Schlesinger 1989: *Madame Sousatzka*. Guión adaptado no publicado. Londres: London: British Film Institute. Special Collections.
- Long, Robert Emmet 1997: *The Films of Merchant Ivory*. Nueva York: Citadel.
- 2005: *James Ivory in Conversation*. Los Angeles: U of California P.
- Person, Leland S. 2002: 'The Golden Film: Charlotte Stant and the Palace Guards'. *The Henry James Review* 23.1: 25-37.
- Pym, John 1983: *The Wandering Company. Twenty-One Years of Merchant-Ivory Films*. Londres: BFI.

-
- Raghavan, Ellen Weaver 1984: *Irony in the Works of Ruth Praver Jhabvala*. Tesis doctoral no publicada. Houston: University of Houston, Department of English.
- Shahane, Vasant 1976: *Ruth Praver Jhabvala*. Nueva Delhi: Arnold Heinemann.
- Stewart, Garret 2002: 'Citizen Adam: The Latest James Ivory and the Last Henry James'. *The Henry James Review* 2: 1-24.
- Sucher, Laurie 1989: *The Fiction of Ruth Praver Jhabvala*. Nueva York: St. Martin's Press.

Received 18 February 2006

Revised version received 22 April 2006