



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

*La novela posmodernista
y la obra de Julian Barnes:
un espejo entre realidad y ficción*

TESINA QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

*LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)*

PRESENTA

Edgar Gómez Muñoz

Asesora:

Dra. Aurora Piñeiro Carballeda

México, D. F., 2014



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi madre y a mi padre:
un regalo simbólico en agradecimiento
por darme la vida y su amor*

AGRADECIMIENTOS

Deseo dejar plasmado mi agradecimiento a mi padre, a mi madre, a mis hermanos —en particular a mi hermano Sergio— y a mi primo Emilio por su invaluable, incondicional y siempre presente amor y apoyo en el proyecto de mi carrera universitaria.

También vaya mi agradecimiento a la UNAM, esta hermosa casa que nos cobija a todos y que me dio la oportunidad de culminar este plan de vida. Dentro de ella, en particular en la Facultad de Filosofía y letras, hay una lista gigante de bellas personas, tanto profesores —quienes amablemente me abrieron las puertas de sus clases— como colaboradores en el área administrativa —quienes me orientaron y me dieron las facilidades de continuar mis estudios. A todas ellas les ofrezco mi más profundo agradecimiento.

No obstante, de entre todas aquellas personas, hay nombres que no deseo pasar por alto debido a su importante influencia en mi vida académica e, incluso, en mi formación a nivel personal. Entre ellas están la doctora Aurora Piñeiro Carballeda, la doctora Nattie Liliana Golubov Figueroa, la doctora Gabriela García Hubard, la maestra Rocío Saucedo Dimas y el maestro Emiliano Gutiérrez Popoca, quienes cariñosos, aunque objetivamente, me guiaron en el proceso de escritura de mi tesina y se dieron el tiempo de leerla y hacerme las observaciones pertinentes. También quisiera mencionar a la doctora María de Lourdes Domínguez Gálvez, quien, quizás sin ella saberlo, imprimió una muy profunda huella en mi vida académica, profesional y personal desde una edad temprana; fueron su ejemplo y sus poderosas palabras, que retumbaron a través del tiempo en mi conciencia —como el sonido del mar dentro de una caracola—, lo que me orilló a retomar mis estudios universitarios: a ella “enmarco” un agradecimiento muy especial.

Por último, deseo extender mi agradecimiento a todos aquellos amigos que siempre me acompañaron —y algunos aún lo hacen— con sus intercambios de risas, llantos, ideas, experiencias, silencio o, simplemente, con su dulce presencia. Ellos saben a quiénes me refiero.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
ACERCAMIENTO PRELIMINAR. El posmodernismo, la metaficción historiográfica y las obras de Julian Barnes.....	4
I. PRIMERA IMAGEN DEL ESPEJO. En el nivel diegético.....	14
I.1 El mundo diegético como la representación de sí mismo y como cuestionamiento de las nociones de <i>lo original</i> y el <i>canon</i>	14
II. SEGUNDA IMAGEN DEL ESPEJO. En la frontera entre el mundo diegético y el mundo extradiegético.....	24
II.1. Sublevación contra la verosimilitud: una estrategia narrativa de la metaficción historiográfica.....	25
II.2 El poder del simulacro.....	31
III. TERCERA IMAGEN DEL ESPEJO. En el nivel ideológico y conceptual.....	42
III.1. La hibridación.....	43
III.2. Problematicación de la crítica literaria e hibridación literaria.....	47
III.3. Las obras de Barnes como dislocamiento ontológico de la experiencia humana.....	60
III.4. La belleza del caos en las obras de Barnes.....	64
IV. CUARTA IMAGEN DEL ESPEJO. Entre el texto, el narrador y el proceso de lectura.....	67
CONCLUSIONES.....	74
BIBLIOGRAFÍA.....	77

INTRODUCCIÓN

*It is important to understand that in the modern world
we prefer the replica to the original because it gives us the greater frisson.
I leave that word in French because I think you understand it well that way.*
(Julian Barnes, England, England)

Es común que el ser humano sienta la necesidad de recrear la “realidad” a través de diversas formas de expresión que él mismo ha creado —entre ellas, el arte—; en su intento, se ha esforzado por igualarla e incluso ha desarrollado una obsesión por superarla. ¿A qué se debe eso? Tal vez, una de las razones —entre muchas otras— sea que, como dice Julian Barnes, nos produce más emoción (*frisson*). ¿Emoción de qué tipo? Un aspecto de esa emoción podría ser la que se produce al sentir el poder de imitar la naturaleza o el ser humano mismo y sus creaciones.

Al respecto, en el posmodernismo, como tendencia cultural, se propone que la búsqueda de que la *imitación* refleje lo *imitado* de la manera más fiel posible ha culminado en un *aparente* desorden: una confusión entre ambos, una descomunal telaraña de preguntas sin respuesta que se interconectan como las venas en el cuerpo de un ser viviente; un problema sin solución. Este aparente desorden permea no sólo los conceptos de “realidad” e “imitación”: cuestiona todo tipo de supuestos y diversos ámbitos del pensamiento y la experiencia del ser humano.

El novelista inglés Julian Barnes, por ejemplo, explora algunas de las miles de caras de ese monstruo que es el aparente “caos”. Aproximarse a su narrativa por medio de una lectura en la que la metáfora del espejo guíe nuestra construcción de significados y conexiones en la novela, nos permite descubrir una interminable colección de comparaciones que, como espejos, reflejan diversos aspectos del pensamiento humano, mezclan la ficción con la supuesta “realidad” al grado de poner en duda la naturaleza de ambas, además de crear conexiones entre sus mismas novelas.

El objetivo del presente trabajo es proponer la metáfora del espejo —es decir, plantear diversos tipos de comparaciones— como hilo conductor en la lectura de tres obras de Julian Barnes —*England, England*, *Flaubert's Parrot* y *A History of the World in 10 ½ Chapters*— para, con la ayuda de la propuesta de la metaficción historiográfica y de algunas de las definiciones y convenciones que, por acuerdo común, hasta ahora se tienen del posmodernismo, explorar la manera en la que estas tres novelas problematizan y ponen en duda los conceptos de “realidad” y “ficción”. En esta tesina se explicará que tal imagen del espejo se puede aplicar en varios niveles y no queda sólo encerrada en el mundo de la literatura, sino que también puede usarse para plantear cuestionamientos al mundo fuera de ésta. Se verá que las tres obras de Barnes, en las que la ficción llega a opacar a la llamada “realidad”, hacen también algunas paradas en otros temas de interés capital en la literatura posmoderna, tales como la transformación, el cuestionamiento de la originalidad, los prejuicios y la discriminación, además de invitarnos a reflexionar sobre la forma en la que estos conceptos permean nuestra vida diaria.

En las obras de Barnes que abordaré, la imagen del espejo se encuentra presente en cuatro niveles distintos en los que se confunden “lo reflejado” y el “reflejo” —y que corresponden a cada uno de los capítulos de esta tesina—: (1) el nivel diegético de la novela, (2) el nivel espacial y referencial en la frontera entre el mundo diegético y el mundo extradiegético, (3) el nivel ideológico y conceptual, y (4) el nivel de la frontera entre el texto, el narrador y el proceso de lectura. Cabe hacer la aclaración que, dado que el eje de organización de mi análisis será la imagen del espejo, no abordaré las obras en orden cronológico, sino conforme se requiera acudir a ellas para explicar las diversas formas del espejo o “reflejos” analizados. Además, es necesario subrayar que en cada capítulo no se analizará sólo una imagen del espejo —aunque sí se procurará mantener una temática central de comparaciones—, sino un mosaico de ellas, en las que los conceptos de “realidad” —el supuesto elemento reflejado— y de “ficción” —el supuesto reflejo— a menudo se ramificarán en —y, en consecuencia, problematizarán— otros más, tales como el concepto de la historiografía, la historia, lo “original”, las nacionalidades, pertenencia, el canon, la literatura —particularmente, la novela—, el ser, Dios, el Cielo, el caos, el proceso de lectura, entre otros.

En lo posible procuraré separar de manera clara los cuatro niveles señalados; sin embargo, pese a que cada capítulo estará centrado en un nivel particular en el que podemos establecer comparaciones —o imágenes de espejo—, a menudo, de forma natural, las comparaciones nos llevarán a otras imágenes de espejo afines tanto al tema central del capítulo en cuestión como al de los demás de esta tesina, por lo que, con el fin de ahondar y mantener una coherencia de los temas en discusión, habrá momentos en los que será necesario “romper fronteras” y desdibujar los límites entre los capítulos. Mi justificación al respecto es que, debido a su naturaleza posmoderna, estos cuatro niveles de comparación o imágenes de espejo —junto con sus ramificaciones— no se presentan de manera separada en las obras de Barnes. Más bien, ocurren de manera simultánea y están anidados unos dentro de otros, unidos en una interminable red de significaciones dentro de un todo —o un universo— complejo, misterioso y paradójico.

ACERCAMIENTO PRELIMINAR

El posmodernismo, la metaficción historiográfica y las obras de Julian Barnes

Antes de entrar en materia, sería prudente (1) dar una somera descripción de la obra y estilo narrativo de Julian Barnes, (2) presentar una breve sinopsis de las tres novelas que se analizarán y (3) proporcionar una breve noción del posmodernismo, y de manera particular de la metaficción historiográfica, si bien a lo largo del desarrollo del presente análisis se desglosarán de manera más detallada diversas características y ejemplos de los mismos.

Como es habitual en la ficción posmoderna, la ficción¹ de Julian Barnes es subversiva, irreverente y no conformista. No acepta las nociones, los supuestos y convenciones literarias, sociales o ideológicas que de manera común se dan por “universales”; tal vez las toma, pero para después confrontarlas y colapsarlas por medio de la ironía y estrategias muy relacionadas, como el sarcasmo, lo burlesco y la sátira.² Su estilo

¹ En *A Glossary of Literary Terms*, sobre la *ficción* (y sus derivados), M. H. Abrams dice: “In an inclusive sense, fiction is any literary narrative, whether in prose or verse, which is invented instead of being an account of events that actually happened. In a narrower sense, however, fiction denotes only narratives that are written in prose (the novel and short story), and sometimes is used simply as a synonym for the novel. Literary prose narratives in which the fiction is to a prominent degree based on biographical, historical, or contemporary facts are often referred to by compound names such as ‘fictional biography’, the historical novel, and the nonfiction novel”. Y más adelante aclara que “We find in a number of other theorists the attempt to extend the concept of ‘fictive utterances’ to include all the genres of literature —poems, narratives, and dramas, as well as novels; all these forms, it is proposed, are imitations, or fictive representations, of some type of ‘natural’ discourse” (2009: 116-117).

² Debido a que estas herramientas —la *ironía*, el *sarcasmo*, lo *burlesco* y la *sátira*— son las estrategias fundamentales por medio de las cuales el pensamiento posmoderno, incluyendo las tres obras en cuestión de Julian Barnes, problematizan, difuminan y colapsan los diferentes tipos de fronteras que se analizarán a lo largo de esta tesina, considero oportuno y obligatorio proporcionar, desde este momento, una definición de ellos:

(1) El término *ironía* —que viene del nombre de un personaje de la comedia griega antigua llamado *Eiron*, quien fingía ser menos inteligente de lo que en realidad era, y que siempre salía triunfante en sus conversaciones— lleva consigo el sentido de “ocultar” algo, no para engañar al lector, sino para alcanzar efectos retóricos y artísticos. Algunos efectos que puede causar en el lector son, por un lado, el placer y la risa en el lector (o receptor en un sentido más amplio) —aunque, dependiendo de éste, también puede causar el enojo— y, por otro, la invitación a cuestionar, problematizar o reflexionar sobre el asunto al que el hablante en realidad se está refiriendo. Por otro lado, la ironía es un “cumplido” a la inteligencia del lector, pues, para entender el sentido oculto que en realidad se desea transmitir, se requiere de la agudeza intelectual de éste, al

literario es híbrido; es decir, mezcla características de diversos tipos de discursos y, al hacerlo, cuestiona convenciones literarias tanto en contenido como en formato. Sus estrategias narrativas³ y la temática de sus novelas abordan diversos temas desde múltiples perspectivas, lo que permite al lector ver varias inconsistencias de las nociones convencionales del arte, la política, la religión, la sociedad, entre otras esferas del quehacer y pensamiento humano. No obstante, debido al tono irónico de su narrativa, pese a que el contenido de sus obras puede ser controvertido para algunos, de manera simultánea su lectura produce en el lector un efecto de risa y amargura. Esto se debe a que, si bien el tema de fondo es filosófico e invita a la reflexión, las tramas que utiliza para ejemplificar el caos humano son divertidas, graciosas y accesibles para el público general. Esto, sumado al lenguaje formal que maneja para desarrollar dichas historias, crea un efecto de contraste que culmina en que el ser humano⁴ se ría de su propia condición contradictoria y la

saber entablar una comunicación ideológica con quien dice la ironía. Los expertos han propuesto un gran número de clasificaciones de la ironía. Sin embargo, en el presente trabajo profundizaré un poco en las que se conocen como *ironía estructural* e *ironía cósmica*, las cuales definiremos llegado su momento (M. H. Abrams, 1993: 97-101).

(2) El *sarcasmo* es un tipo de ironía en el que la alabanza se utiliza para transmitir lo opuesto; lo inverso a esto sería el uso irónico de la *invectiva*, que consistiría en usar insultos para transmitir afecto, como cuando dos amigos se insultan el uno al otro para expresar lo mucho que se aprecian (1993: 97-101).

(3) La *sátira* es el arte literario de disminuir o menospreciar un tema por medio de ridiculizarlo y evocar hacia él actitudes de diversión, desprecio o indignación; no debe confundirse con la comedia, que evoca la risa como su único fin, pues la sátira utiliza la risa como un arma contra algo que existe fuera de la obra de arte, como un individuo, un tipo de persona, una institución, una nación, la raza humana completa o cualquier otra cosa. Existen varios tipos de sátira, entre los que se encuentran la *sátira formal*, la *sátira de Horacio*, la *sátira indirecta* y la *sátira varroniana*, las cuales describiremos a su debido tiempo (1993: 187-189).

(4) Por último, M. H. Abrams describe lo *burlesco* como “‘an incongruous imitation’; that is, it imitates the manner (the form and style) or else the subject matter of a serious literary work or a literary *genre*, in verse or in prose, but makes the imitation amusing by a ridiculous disparity between the manner and the matter. The burlesque may be written for the sheer fun of it; usually, however, it is a form of *satire*. The butt of the satirical ridicule may be the particular work or the genre that is being imitated, or else the subject matter to which the imitation is incongruously applied, or (often) both of these together”. (1993: 17-19).

Estos cuatro recursos se encuentran presentes en las tres obras de Barnes en discusión, y no necesariamente aislados uno de otro. Muchas de las imágenes de espejo que se estudiarán pueden tener, de forma simultánea, nociones de dos o más de estos recursos.

³ En el presente trabajo, al utilizar el término *estrategias narrativas* nos referimos a una selección premeditada de varios elementos presentes en la novela, entre ellos: (1) el tipo de narrador; (2) la forma en la que el narrador relata los sucesos; (3) la forma en la que se presenta el argumento de la novela, es decir, (a) el orden de los sucesos, y (b) la forma o grado de profundidad y detalle con el que éstos se describen; (4) el manejo del tiempo diegético; (5) el manejo del espacio diegético, y (6) la descripción de los personajes — tanto de sus actividades como de sus características físicas y psicológicas. Julian Barnes dispone de ellos de tal forma que produzcan efectos de ironía, sarcasmo, sátira o burla.

⁴ Dado que las tres historias de los tres libros en cuestión se desarrollan en un contexto occidental contemporáneo (salvo algunos capítulos de *A History of the World in 10 ½ Chapters*), se podría argumentar que al hablar de *ser humano* sería más preciso decir, *individuo occidental contemporáneo*. Sin embargo,

cuestione. Ejemplos de todo lo dicho son las tres novelas que se analizarán en este trabajo: *England, England*; *Flaubert's Parrot* y *A History of the World in 10 ½ Chapters*.

En *England, England*, publicada en 1999, nos encontramos con un magnate emprendedor, Jack Pitman, quien busca obtener un beneficio económico al “acercar” Inglaterra o “lo inglés” a la gente. Dado que hacer un viaje a Inglaterra puede ser muy costoso para muchas personas, su forma de “ayudar” es construyendo un parque temático llamado “England, England”,⁵ que tiene todas las atracciones turísticas de Inglaterra reunidas en un mismo lugar. Para que tal lugar sea redituable, deberá poder recibir el mayor número de visitas posibles, lo que implica que la entrada debe tener un precio accesible, en comparación con el gasto que implicaría conocer a la Inglaterra “real” en su totalidad. Por medio de la ayuda de diferentes colaboradores, entre ellos Martha Cochrane —una mujer de inteligencia aguda cuyo trabajo en esta empresa es plantear los “peros” a todo lo que se propone— y Paul Harrison —quién más adelante tiene una relación romántica con Martha. Este proyecto alcanza tanto éxito, que incluso llega el momento en el que se necesita implementar en el parque temático un sistema político, económico y social, lo que convierte a esta pequeña isla en un nuevo país independiente.

En esta novela, el lector es guiado de la mano por un narrador omnisciente que, a lo largo de una narración cronológica de los eventos, nos informa lo que está ocurriendo en Inglaterra, en *England, England*, en la vida privada de los personajes e incluso dentro de sus mentes. Si bien la historia está llena de situaciones graciosas, la lectura nos lleva de manera gradual a un desenlace fatal en el que *England, England* llega a ser un país tan importante que reduce a Inglaterra a un país olvidado y opaco, detenido en una especie de involución, que se ve reflejada en el hecho de que Inglaterra deja de llamarse tal, y adopta el “nuevo” nombre “Anglia”, el cual también es el nombre del último capítulo de la novela. Este giro ejemplifica la manera en la que la imitación puede sustituir al elemento “original” y, al hacerlo, invita al lector a cuestionar la noción que el ser humano tiene de “lo original” y “lo artificial”.

pienso que, en muchos casos y dado al mundo globalizado en el que hoy vivimos, los cuestionamientos que las tres obras presentan pueden aplicarse al ser humano como especie.

⁵ En vista de que el nombre del parque temático tiene el mismo nombre que el libro de Barnes, cuando nos refiramos a la obra, utilizaremos cursivas (*England, England*), y cuando nos refiramos al parque temático, utilizaremos sólo redondas (*England, England*). Se utilizaron comillas sólo en esta ocasión por ser la primera vez que se menciona el nombre del parque.

En *Flaubert's Parrot*, publicada en 1986, encontramos a un doctor retirado, viudo y amante de los libros llamado Geoffrey Braithwaite, un admirador del escritor francés Gustave Flaubert. Como buen seguidor, Geoffrey intenta obtener la información más “pura”, “original” y “fidedigna” de su ídolo literario, además de tener contacto directo con los objetos personales de su estrella, entre ellos el loro disecado que Flaubert colocó en su escritorio para inspirarse mientras escribía *Un coeur simple*, una de sus principales obras. Sin embargo, al emprender esta ardua tarea, se enfrenta con múltiples dificultades que lo llevan a reflexionar sobre la obsesión humana por “atrapar el pasado”, atribuir valores de verdad a “la representación de lo original” y sobre la validez de la noción de “original”.⁶ Por un lado, descubre que existen muchas supuestas versiones fidedignas de la vida y personalidad de Flaubert. Por el otro, ocurre un incidente que ejemplifica este primer descubrimiento: en el Hotel Dieu —el hospital principal de París, que además tiene un hotel— se jactan de tener el loro original que utilizó Flaubert; después le dicen lo mismo en el pabellón de Croisset —un museo que antes fue la residencia de Flaubert—, lo cual le causa confusión. Pero el problema no termina allí: la novela culmina con la abrumadora escena en la que un conservador le cuenta a Geoffrey la ocasión cuando tuvo acceso a una bodega donde había montones de loros, de donde cada lugar tomó el supuesto loro original. Desconcertado, el doctor se da cuenta de que es imposible decir con certeza cuál de todos esos loros es el que Flaubert utilizó o si, de hecho, alguno de ellos lo sea.

Por medio de la voz de dos narradores principales —Geoffrey, que puede considerarse un narrador con una visión limitada de las cosas, y otro anónimo que parece tener más visión que el primero, aunque es difícil argumentar que sea un narrador omnisciente—, la novela explora y cuestiona el concepto de “lo original”, la búsqueda del pasado, y muestra la incapacidad del ser humano de poder corroborar estos y otros temas. Este libro es un buen ejemplo de novela híbrida, ya que en ella encontramos segmentos de crítica literaria, literatura epistolar, biografía, entre otros géneros. El eje que organiza la

⁶ En este punto es importante precisar que, en este trabajo, cuando se use la palabra *original* y sus derivados, nos referiremos, en general, al primer significado que la RAE le asigna: “Pertenciente o relativo al origen”. (Cfr. Real Academia de la Lengua Española (RAE) [en línea]. s.v. ‘original’. <<http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=original>>. [Consulta: 9 de enero, 2014.]) No obstante, en mi opinión, en muchos casos, a lo largo de este estudio se difumina la línea divisoria entre el sentido de *original* como refiriéndose al “origen de algo” y *original* con el sentido de “novedoso”, pues son dos ideas muy cercanas.

narración de la trama⁷ es una búsqueda por descubrir quién fue, en “realidad”, Gustave Flaubert, razón por la que la novela puede llegar a parecer un cuaderno de notas de un detective, o una recopilación de recortes e información dispersa referente a Gustave Flaubert. Por último, es de llamar la atención que, si bien el objeto de estudio de la novela es un personaje histórico —Gustave Flaubert—, como es característico en la literatura posmoderna, la novela le da la voz y el papel principal a un personaje no histórico y, hasta cierto punto, ordinario: Geoffrey Braithwaite,

A History of the World in 10 ½ Chapters, publicada en 1997, es una colección de historias que a algunos se les antojaría catalogar como “capítulos” de una misma novela, ya que todos ellos guardan una extraña y sutil relación en lo que respecta a sus temas, imágenes, símbolos, motivos, personajes y sucesos. Sin estar organizadas de manera cronológica, cada historia nos ofrece una segunda perspectiva desde la que se puede ver la versión de “la” historia que los poderes económicos, políticos y sociales —en busca de generar una educación hegemónica— consideran “oficial”. Las voces narrativas de las historias son las de personajes anónimos, de cuya existencia, de otra manera, no nos enteraríamos: una termita que aparece a lo largo de la obra, sobrevivientes de diferentes accidentes en el mar, una ama de casa frustrada de su vida familiar, un astronauta, un hombre vano que, en un estado incierto de muerte, vigilia o sueño, termina en el Cielo, entre otros. Estos personajes anónimos presentan al lector versiones alternas a algunas narraciones religiosas o históricas o a convenciones sociales o ideológicas de la vida común. Esto da a entender que no existe tal cosa como *la* verdad, sino sólo diferentes perspectivas de la “realidad”. Además, por medio de sus historias irónicas, esta novela cuestiona las creencias religiosas de occidente, como su concepción del alma, y problematiza también su obsesión por catalogar el universo y, en consecuencia, por

⁷ Es prudente aquí hacer una distinción entre *trama*, *historia*, *discurso* y *narración*. *Trama* (*plot*) se refiere a los eventos y acciones que se describen en un trabajo narrativo o dramático; es diferente de la *historia* (*story*) en el sentido de que esta última es el recuento general y cronológico de los eventos y hechos descritos, mientras que la trama los ordena y presenta no necesariamente en orden cronológico —e incluso puede omitir algunos hechos o agregar otros—, y lo hace de formas diversas con el propósito de producir ciertos efectos artísticos y emocionales (M. H. Abrams, 2009: 265). *Discurso* se refiere al uso del habla o de la escritura; se refiere a un cuerpo coherente de declaraciones que producen conceptos para definir un objeto desde un punto de vista en particular, y a partir de los cuales se conforma una realidad —discurso médico, discurso legal, etcétera. (C. Baldick, 2001:68). Por otro lado *narración* se refiere al proceso de relatar una secuencia de eventos, por parte de un narrador (C. Baldick, 2001:165).

establecer divisiones —sean físicas, geográficas, políticas, sociales o ideológicas— dentro de su mismo mundo.

Al respecto, una de las características más sobresalientes del pensamiento posmoderno es desdibujar fronteras. En este sentido, vale la pena tener en mente durante este trabajo de investigación lo que Sandra Lorenzano, especialista en arte y literatura latinoamericanos, comenta sobre el posmodernismo:

[En esta corriente] hay una tendencia a desdibujar las fronteras entre los diversos géneros artísticos, y el uso deliberado de la ‘cita’ en clave de intertextualidad [...] una actualización del pasado a través de la ironía [...] celebración de la pérdida de poder del racionalismo [...] mezcla de lo *kitsch* y lo erudito, la fragmentación y la antiolemonidad, [...] superficialidad como lenguaje estético [...] (Lorenzano citado en Mónica Quijano, 2012: 92)

Ansgar Nünning también menciona que “The crossing of boundaries between fact and fiction, history and myth, historiography and historical fiction, individual stories and collective history has become one of the hallmarks of postmodernist historical novels” (1997: 217). Esa tendencia posmoderna a “desdibujar fronteras” por medio de la ironía —y, yo diría, a “entrecomillar” (en sentido figurado) los conceptos para restarles sentido de completud, definitividad y delimitación clara— se presenta a lo largo de las tres obras en cuestión —por medio de sus tramas, personajes, diálogos, voces narrativas, narraciones, descripciones espacio-temporales, símbolos y de la estructura misma de los textos—,⁸ en los límites de lo que se considera “culto” y “popular”, “correcto” e “incorrecto”, “puro” e “impuro”, “ordinario” y “diferente”, “real” y “ficticio”, “original” y “réplica”, y un sinfín de supuestos términos opuestos; además, esta tendencia también se encuentra presente en el arte literario, como es la clasificación de géneros.

⁸ Esto nos lleva a la noción de lo que M. H. Abrams llama *ironía estructural* (1993: 97-101), que consiste en problematizar un asunto extradiegético por medio de un aspecto estructural del texto —como el tiempo y el espacio diegéticos, los personajes, la narración, el narrador, los símbolos, la trama o la historia. Es importante tener muy presente este concepto, pues permea por completo las tres obras de Barnes que se analizan en este trabajo de investigación. De hecho, será necesario tener en cuenta que gran parte de las imágenes de espejo que se explorarán a lo largo del trabajo son, en sí, una forma de ironía estructural.

La difuminación de fronteras que se presenta en el pensamiento posmoderno invita cuestionar y repensar las convenciones que se dan por sentadas en la vida común, así como a prestar oídos a planteamientos diferentes provenientes de voces poco escuchadas. Por ello, Andreas Huyssen dice que en el posmodernismo “[se] repiensa la tradición, la relación del arte con la vida y se presta oídos a voces que vienen de fuera de la ‘institución arte’ occidental” (Huyssen citado en Quijano, 2012: 91).

Como veremos a lo largo del presente análisis, en las tres obras de Barnes encontramos símbolos, eventos, personajes, narradores, imágenes, tramas y discursos que aluden y problematizan conceptos, suposiciones y convenciones que la literatura posmoderna cuestiona y colapsa, como ya dijimos, por medio de la ironía, el sarcasmo, la sátira y los burlescos, lo cual, como dice Bran Nicol en *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, es una de las características más representativas de este tipo de literatura y es una de las formas principales con la que la actitud posmoderna demuestra estar consciente de la “realidad” como una construcción ideológica (2009: 13). Cinco de esas muchas nociones que el posmodernismo problematiza son el reflejo, la transformación —y con ello, la difuminación de fronteras entre conceptos opuestos—, lo “original”, los prejuicios y la discriminación. Estas cinco ideas, que a su vez están ligadas de manera íntima a la tesis de mi trabajo —las cuatro imágenes del espejo como hilo conductor en la lectura de las tres obras de Barnes mencionadas, para encontrar, dentro de ellas, cuatro niveles de cuestionamiento de los conceptos “realidad” y “ficción”, junto con algunas ramificaciones de estos—, están condensadas en las primeras páginas de *England, England*, en donde una temprana intervención del joven Mark resume la filosofía de Jack, el magnate: “Pounds being the real thing, and dollars the replica, but after a while the real thing becomes the replica” (Barnes, 1999: 63). Los dólares y las libras son símbolos con interesantes connotaciones. El hecho de que los dólares se consideren la réplica y las libras lo original nos recuerda un prejuicio presente en la generalidad de las personas: “lo británico es mejor que lo estadounidense”. Es común escuchar a la gente decir que el inglés británico es mejor que el inglés estadounidense por el simple hecho de que “suena más bonito”, o, en un sentido más amplio, que Estados Unidos es una versión barata de Inglaterra por el hecho de ser posterior. Los dólares se ven como el reflejo de lo que se considera “lo original” —las libras. Decimos que la idea de “original” es un concepto

caprichoso, ya que no hay nada objetivo en un tipo de moneda que lo vuelva más original que otro. La comparación es incompatible, ya que no son más que eso: dos diferentes tipos de moneda utilizados en dos diferentes países. Lo mismo ocurre con los idiomas: no pueden ser sometidos a juicios de “mejor” o “peor” ya que son sistemas lingüísticos con sus reglas fonéticas, morfológicas y sintácticas particulares e independientes. Puede ser que, desde el punto de vista político, económico y cultural, las personas de estos dos países —Inglaterra y los Estados Unidos— compitan entre ellas, pero esto no quiere decir que los idiomas o las monedas en sí lo hagan; es el individuo quien hace a un idioma o una moneda “superior” a otra; es él mismo quien adjetiva a los objetos; es sólo cuestión de perspectivas: desde dónde se ve y valora el objeto. Además, el uso de la moneda no es originario de Inglaterra, sino más bien, es una imitación de un sistema económico practicado por culturas mucho más antiguas. Por otro lado, esta cita, con la frase “the real thing *becomes* the replica”, pone en evidencia un proceso de transformación y difuminación de fronteras entre la réplica y “lo original”; la palabra *becomes* implica movimiento y transformación gradual, y es opuesto a la idea de pasividad y estabilidad. Por último, en tercer lugar vemos que este proceso de transformación termina restando autoridad a lo que llamamos “real” y concediendo poder a la réplica.

Como lo veremos a lo largo de este estudio, las nociones presentes en estos textos de Barnes están en armonía con la descripción de posmodernismo que Edmund J. Smyth propone, y en la que se profundizará a lo largo del presente trabajo de investigación:

Innovative forms of historical fiction in post-war English literature exhibit most of the textual features that are, by common consent, characteristic of postmodernist literature: ‘Fragmentation, discontinuity, indeterminacy, plurality, metafictionality, heterogeneity, intertextuality, decentring, dislocation, ludism’, as well as a very strong ‘element of self-consciousness and reflexivity’. (Edmund J. Smyth citado en Ansgar Nünning, “Crossing Borders...” 1997: 2)

Cabe también destacar que dentro de la literatura posmoderna existen diversas formas de acercarse a la historia. En la novela histórica,⁹ por ejemplo, se pretende que hay una trama ficcional que se subordina a los supuestos hechos “históricos” —uso comillas, pues, como veremos, el posmodernismo cuestiona que éstos sean lo opuesto a la ficción—; es decir, en este tipo de novela, la ficción no puede cruzar el límite establecido por éstos; además, aquí los personajes históricos juegan un papel importante en el desarrollo de la trama y los demás personajes dependen en mayor o menor grado de las actividades de éstos y de la historia convencional. No obstante, existe también otro tipo de ficción posmoderna en la que los personajes y hechos históricos siguen teniendo un papel importante, pero no de la misma manera que en la novela histórica: ocupan un lugar importante, aunque en el sentido de que éstos son justamente los elementos que este tipo de ficción cuestiona; es decir, este tipo de ficción utiliza los hechos históricos para cuestionar la autoridad de la historia “oficial”.

Debido a este diferente alcance de la ficción posmoderna, Linda Hutcheon propone un término para referirse de manera específica a este segundo tipo de ficción: *metaficción historiográfica*. En “Historiographic Metafiction: ‘The Pastime of a Past Time’”, la autora dice que este tipo de literatura “[...] is paradoxical, for it depends upon and draws its power from that which it contests; it is not truly radical; nor is it truly oppositional” (1988: 120), y la define como “literatura de confrontación sin solución” (106).

La metaficción historiográfica cuestiona a la historiografía en sus tres acepciones: (1) el arte de escribir la historia; (2) el estudio bibliográfico y crítico de los escritos sobre la historia y sus fuentes, y de los autores que han estudiado esas materias, y (3) conjunto de obras o estudios de carácter histórico (RAE).¹¹ La metaficción historiográfica toma como base los métodos y las conclusiones de la historiografía para después rebelarse contra ellos —pone en tela de juicio la misma base sobre la que se sostiene. Utiliza, como dice Tomás

⁹ En *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Chris Baldick define a la *novela histórica* como un tipo particular de novela en la que la acción ocurre durante un período histórico específico, y en la que se trata de representar con exactitud las costumbres y mentalidad del mismo; en este tipo de novela, el personaje principal a menudo se enfrenta a conflictos de lealtad entre el plano individual y el contexto histórico que está viviendo; además, la novela histórica refleja la relación entre la suerte individual y los conflictos sociales (2001: 114).

¹¹ RAE [en línea]. s.v. ‘historiografía’. <<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=historiograf%EDas>>. [Consulta: 2 de febrero, 2013.]

Monterrey, el lenguaje objetivo de la historiografía convencional, pero no para exaltarla o apoyarla, sino para volverla objeto de parodia (Monterrey, “Julian Barnes’s ‘Shipwreck’ or Recycling Chaos into Art” en *Clio*, 2004: 421). El propósito de esto es demostrar, por medio de técnicas narrativas, que la historia y la “realidad” son construcciones similares a la ficción literaria, y por tanto, cuestionables.

En los capítulos que siguen, ejemplificaremos —por medio de la imagen del espejo— lo ya dicho y, en el proceso, haremos algunas otras precisiones sobre el posmodernismo y la metaficción historiográfica, siempre usando como referencia las tres obras de Julian Barnes.

I. PRIMERA IMAGEN DEL ESPEJO

En el nivel diegético

Como lo explica Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva*, entendemos por *mundo diegético* el universo existente dentro de una obra literaria, incluyendo seres, objetos, tiempo, espacio e historia (1998: 11). Por otro lado, entendemos por *mundo extradiegético* al universo existente afuera de la novela; es decir, el mundo del lector, incluidos el nivel físico e ideológico. Para evitar caer en ambigüedades de tipo filosófico sobre el concepto de “lo real”, cabe hacer aquí la aclaración que, en lo sucesivo, cuando se hable de la “realidad” o sus derivados, nos referiremos al mundo *extradiegético* —término que también se utilizará a menudo.

En términos generales, en este capítulo veremos la forma en la que un aspecto diegético dentro de un texto puede reflejar —en la metáfora del espejo— otro aspecto diegético dentro del mismo texto. Además de ello, analizaremos —por medio de otros espejos o comparaciones— algunas de las ramificaciones de estos reflejos y sus posibles repercusiones en términos del pensamiento posmoderno en lo tocante a la noción de “lo original”, el canon, la historiografía y algunos aspectos sociales y culturales del quehacer humano.

I.1 El mundo diegético como la representación de sí mismo y como cuestionamiento de las nociones de *lo original* y el *canon*

En la novela *England, England* encontramos dos subniveles de ficción: uno que representa la Inglaterra extradiegética y otro que representa ese reflejo. Es decir, primero encontramos a Inglaterra —que representa la Inglaterra del mundo extradiegético,¹² pero, a final de cuentas, diegética por estar dentro de la novela—; por otro lado, tenemos a England,

¹² En el siguiente capítulo nos centraremos en la relación entre el texto y el mundo extradiegético. En este momento sólo pretendo destacar la naturaleza diegética de la Inglaterra *en* la novela, aunque representa la extradiegética.

England, el país artificial creado por Jack Pitman, que es el reflejo de la Inglaterra supuestamente “real” en la novela. Tenemos, entonces, dos subniveles de ficción: el primero, la Inglaterra diegética, y el segundo, England, England, la imitación o el reflejo del primero. Desde el punto de vista literario, dado que ambas representaciones son creadas con estrategias narrativas, ambas son *artificiales y ficticias*; la descripción *de algo*, no es equivalente al *algo* como tal. Al respecto, Ansgard Nünning y Hans Bertens mencionan que ésta es una de las características medulares del posmodernismo:

Moreover, postmodernist historical fiction in post-war English literature displays that ‘crisis in representation’ which Hans Bertens in his survey *The Idea of the Postmodern* has identified as the ‘common denominator to all these postmodernism’, i.e., ‘a deeply felt loss of faith in our ability to represent the real’. (Hans Bertens citado en Nünning Ansgar, “Crossing Borders...”, 1997: 219)

El hecho de que, desde el punto de vista literario, la supuesta “realidad” — Inglaterra— esté en el mismo nivel ficcional que la “representación” —el parque temático England, England— desemboca en el cuestionamiento de “la originalidad”: ¿es válida la búsqueda de “lo original”?, ¿hasta qué punto podemos asegurar que algo es *original*? Es más, ¿podemos decir que algo *no* es artificial? Después de todo, la Inglaterra presentada en la novela, y que juega el papel de “lo original”, no es más que un artificio creado con herramientas lingüísticas, al igual que England, England,¹³ el parque temático creado a imagen y semejanza del supuesto “original”. Es decir, Inglaterra, el supuesto punto referencial original, es tan artificial como su imitación, England, England: desde el punto de vista lingüístico, ambos se encuentran en el mismo nivel de ficción, ya que ambos son ilusiones creadas con palabras.

En *Flaubert’s Parrot* se repite lo mismo que se vio arriba, pero esta vez el objeto de atención es un personaje histórico. En primer lugar, recordemos que Gustave Flaubert fue un novelista que sí existió en el mundo extradiegético. Ahora, en la novela, la trama consiste en la búsqueda de la identidad real de Gustave Flaubert —que, en la metáfora del

¹³ Es curioso que el nombre del parque temático implique la repetición de un nombre: England, England. Este nombre evoca, de cierta forma, la imagen del espejo, en donde una Inglaterra es el reflejo de otra, pero sin la seguridad de afirmar cuál de las dos es la “original”.

espejo, consiste en determinar cuál es el objeto reflejado y cuál es el reflejo—; en este caso, sin embargo, por estar dentro de la novela, Flaubert pertenece al universo ficcional, de suerte que estamos hablando de un Gustave Flaubert diegético —que en mi propuesta funge como un reflejo. Además de ello, en la novela, particularmente en el capítulo “Chronology” (1986: 23-37), encontramos varias versiones diferentes de la biografía de Gustave Flaubert; es decir, encontramos otras versiones —otros reflejos— de Flaubert: en la primera parte del capítulo, se nos presentan varias versiones de la vida de Flaubert; en las tres se menciona lo que ocurrió en años importantes de su vida, pero descritos de manera diferente: encontramos una versión “optimista” (la primera parte de “Chronology”) en la que, por ejemplo, el año 1821 se describe de la siguiente manera: “Birth of Gustave Flaubert, second son of Achille-Cléophas Flaubert, head surgeon at the Hotel-Dieu [...] The family belongs to the successful professional middle class, and owns several properties in the vicinity of Rowen” (23). En esta misma versión, los años de 1851 a 1857 se describen como sigue: “The writing, publication, trial and triumphant acquittal of *Madame Bovary*. A *success de scandale*, praised by authors as diverse as Lamartine, Sainte-Beuve and Baudelaire” (25). Por otro lado, también encontramos una versión “pesimista” de los mismos años: el nacimiento de Flaubert no se describe con la grandiosidad de la primera versión: “1821 Birth of Gustave Flaubert [...]” (27); el proceso de producción de *Madame Bovary* se relata no como un gran logro, sino como una tortura: “1851-7 The composition is painful — ‘Writing this book I am like a man playing the piano with lead balls attached to his knuckles’ [...]” (29); además el narrador hace especial énfasis en muertes de diferentes personas: “1817 Death of Caroline Flaubert [...] 1819 Death of Emile-Cléophas Flaubert [...] 1846 Death of Gustave’s father [...] 1869 Death of Louis Bouilhet [...] 1876 Death of Louise Colet [...]” (27-31). Y por último encontramos una tercera versión que parecería ser la propia de Gustave Flaubert, o, quizás, narrada por “otra personalidad” del autor, que hasta ahora era desconocida por nosotros. Al presentar tres versiones de la vida de Flaubert, se reduce la noción de “veracidad” a lo “relativo”: la identidad de Flaubert es indeterminable, pues no podemos asegurar que las versiones sean falsas o verdaderas; lo más que podemos hacer es suponer que tal vez todas son distintas formas de percibir los mismo hechos y que la identidad de Flaubert es la suma de esas tres versiones. Si regresamos a la imagen del espejo, particularmente al asunto descrito líneas arriba de

determinar cuál es el objeto reflejado y cuál es el reflejo, esta incapacidad de determinar la identidad de Flaubert corresponde a decir que no es posible asegurar cuál de todos esos Flaubert es el reflejado y cuáles son los reflejos: cualquiera de ellos o ninguno podría ser uno u el otro.

En el capítulo “Shipwreck” de *A History of the World in 10 ½ Chapters* también encontramos la imagen del espejo en dos niveles de ficción. Si bien es cierto que el capítulo está dividido de manera formal en dos partes, yo propondría una lectura que lo seccione en tres. La primera parte (Barnes, 1997: 115-124) describe lo que en “realidad” ocurrió: un naufragio en el que mucha gente murió, se sufrieron grandes penurias, y para sobrevivir fue necesario practicar canibalismo, además de lanzar al agua a algunos compañeros enfermos —por supuesto que esa “realidad” también es cuestionable, pues está de por medio un narrador, cuya narración nunca puede ser inmotivada. La segunda parte (125-134) es un análisis de la representación artística —una pintura en óleo que, de hecho, sí existe en el mundo extradiegético: *Le Radeau de la Méduse*, de Théodore Géricault— de ese acontecimiento; esa pintura tampoco es confiable, pues está de por medio la mano del artista, quien por cuestiones estéticas decidió omitir ciertos detalles de la historia; por ejemplo, en esta segunda parte se describen los hechos “reales” que el artista *no* reprodujo en la pintura: “Let us start with what he did not paint. He did not paint: [...]” (126). Por último, en la tercera parte (134-139) se describe el proceso que el artista plástico utilizó para hacer su pintura: “[...] he was eight months in his studio [...] He is painting his large figures directly on to the canvas with only an outline drawing for assistance [...] a painting must be taken as a series of decisions labeled 1) to 8a) [...]” (134). Vemos, por un lado, que, mientras que la tercera parte de “Shipwreck” habla del proceso que se usó para realizar la segunda parte —la pintura—, la segunda parte es, a su vez, la representación —un reflejo— de la primera parte —otro reflejo. Pero dado a que las tres partes forman parte de la novela, todas son ficción.

Hagamos de lado la tercera parte —de la que abundaremos un poco más adelante— y centrémonos en la primera y segunda parte, de acuerdo con mi propuesta de división del capítulo “Shipwreck”. Hemos dicho que la primera parte —el supuesto objeto reflejado— no es del todo confiable ya que está de por medio la voz de un narrador, quien siempre tiene una motivación que deforma los hechos para causar ciertos efectos artísticos o

estéticos en la lectura de su narración. Por otro lado, la segunda parte de “Shipwreck” —el supuesto reflejo— tampoco es confiable, pues en ella está de por medio la mano del artista, quién, al igual que el narrador, prescindió de ciertos detalles para alcanzar ciertos efectos artísticos y estéticos. Nuevamente, regresando a la imagen del espejo, vemos que es imposible determinar cuál es el objeto reflejado y cuál es el reflejo, o si, de hecho, existe un objeto reflejado “original”. Además de ello, esta imagen de espejo en “Shipwreck” a la vez también ejemplifica —o es un reflejo de— la incapacidad de la historiografía para representar el pasado tal y como en “realidad” fue. Establezcamos una comparación entre las tres partes del capítulo “Shipwreck” y la historiografía: la primera parte representa el pasado (el hecho supuestamente “real”); la segunda, a la representación de ese pasado (al producto de la historiografía: la historia), y la tercera parte representa el proceso que utiliza la historiografía para “hacer” la historia. Con esta idea en mente, si la pintura (la segunda parte) representa la historia (la primera parte), y, si la misma narración nos dice que la pintura no representa de manera fiel la “realidad”, esto implica que lo que nosotros damos por hecho como *la* historia no puede ser equiparado con *el* pasado, sino que es un resultado parcial, producto de un proceso de selección que puede tener diversas motivaciones; dicho de otra manera, el registro *del* pasado —la pintura—, no es lo mismo que *el* pasado —el verdadero naufragio. También la historiografía puede considerarse como un reflejo del arte, ya que ambos se valen de los mismos métodos para crear su producto, y el resultado es de la misma naturaleza: ambos implican una “[...] series of decisions labelled 1) to 8a)” (135); en ambos casos, “[...] the painting [la historia] which survives is the one that outlives its own story” (135); y en ambos casos, “Time dissolves the story into form, colour, emotion [...] we reimagine the story” (135). Por eso Ansgar Nünning, en “Crossing Borders and Blurring Genres” dice que la metaficción historiográfica “[...] deals less with historical facts than with the epistemological problems attached to the reconstruction of historical events and to the writing of history” (1997: 226).

Por otro lado, el hecho de que la segunda parte de este capítulo sea el espejo de la primera, es decir, que la pintura sea el espejo de la supuesta “realidad”, nos lleva también a la idea de *autoreferencialidad*. Si pensamos que *A History of the World* es una manifestación del arte de la ficción y que la segunda parte de “Shipwreck” es una crítica al arte —a una pintura—, entonces la obra de Barnes es *arte de ficción* que trata del *arte de la*

ficción; es ficción consciente de su naturaleza ficcional. Y como nos lo confirma Bran Nicol, en efecto, ésta es una de las muchas características del posmodernismo; y de manera muy particular, es el significado de la palabra *metaficción*:

Metafiction is the main technical device used in postmodern fiction. It may be defined as ‘fiction about fiction’ —fiction, that is, which is about itself or about fiction rather than anything else. John Barth described his novel *Giles Goat-Boy* (1966) as one of those ‘novels which imitate the form of the Novel, by an author who imitates the role of Author’ (Barth, 2002, 145). Metafiction is fiction (and other kinds of art such as film or visual art) which is ‘self-conscious’, that is, aware of itself as fiction (as if it has [*sic*] its own consciousness), or ‘self-reflexive’ or ‘self-referential’ fiction, that which reflects on or refers to itself as a work of fiction rather than pretending it is offering the reader an insight into the real world. More precisely we might define metafiction as fiction that in some way foregrounds its own status as artificial construct, especially by drawing attention to its form. The effect of metafiction is principally to draw attention to the frames¹⁴ involved in fiction, which are usually concealed by realism. (Nicol, 2009: 35)

“Parenthesis”, de *A History of the World*, es otro ejemplo de autoreferencialidad. En este capítulo, que más que una narración literaria parece ser un ensayo sobre el amor, la historia y la verdad, encontramos referencias a otros capítulos de la misma obra. Por ejemplo, mientras la voz narrativa delibera sobre la autoridad de “la” historia, el narrador dice: “We make up a story to cover the facts and spin a new story round them. Our panic and our pain are only eased by soothing fabulation; we call it history” (Barnes, 1997: 240). Estas líneas son casi una repetición textual de otras que aparecen en el capítulo “The Survivor”: “We make up a story to cover the facts we don’t know or can’t accept; we keep a few facts and spin a new story round them” (109). Un capítulo del libro hace referencia a otro capítulo del mismo libro; la referencia de *A History of the World* es *A History of the*

¹⁴ Es importante llevar en mente el concepto de “marcos” (*frames*) de los que habla Nicol, pues la lectura de estas tres obras que estamos analizando constantemente nos lleva hacia ellos. Profundizaremos en esto más adelante.

World. Por medio de la autorreferencialidad de su novela, se sugiere el cuestionamiento de la autoridad de la historiografía, ya que ésta también es autoreferencial en el sentido de que saca sus referencias de otros estudios de la misma naturaleza: historiográficos.

Podríamos aquí preguntar ¿por qué en vez de hacer que los parafraseos fuesen *exactamente* iguales, sólo se presentan referencias *casi* iguales? Pareciera que con la narración se pretende ejemplificar la lógica que se propone a lo largo del libro, la cual se resume también en el capítulo “Parenthesis”: la historia nunca se repite de manera exacta, sino que se “eructa” a sí misma: “History just burps, and we taste again that raw-onion sandwich it swallowed centuries ago” (Barnes, 1997: 239); es decir, la reacción que el lector podría tener al leer esta frase es pensar que lo que nosotros consideramos como la repetición de la historia es, más bien, una versión degradada y de mala calidad de la primera. También podría considerar a esta “semirepetición” como la naturaleza del ser humano: nunca repite sus errores de la misma manera; los puede cometer peor. Incluso podríamos ver esta estrategia narrativa como otro reflejo de la historiografía: lo que la historiografía nos presenta como la historia “oficial” y “original” es, más bien, una versión degradada del pasado. Cabe destacar que esta frase nos lleva a muchas otras reflexiones, todas ellas subjetivas —aparte de la mencionada arriba. Por ejemplo, hay que considerar las ideas connotativas —que, por cierto, al igual que todo el proceso de adjetivación, también son ideas relativas impuestas por el individuo— que evoca la frase *cebolla cruda*: podríamos proponer ideas como “hace llorar”, “tiene capas”, “para ciertas personas es desagradable, mientras que para otras es todo lo contrario”, entre otras ideas. La lectura de este fragmento invita al lector a atribuir a “la” historia todas las ideas connotativas relacionadas con la cebolla. El eructo también conlleva otras ideas; por ejemplo, “algunas personas eructan, o bien cuando disfrutaron lo que comieron, o bien cuando no les cayó bien”. Nuevamente se deja en el campo de la ambigüedad la interpretación de esto: alguien podría pensar que esto se puede interpretar como “la historia se vuelve a repetir pero de una peor manera”; otros podrían pensar: “la historia nunca se termina de digerir; se cae mal a sí misma”; “para los poderosos, la historia es muy agradable —de la misma forma en que hay gente que ama la cebolla—, pues se vuelve a ‘eructar’ a favor de éstos”; “no todos tenemos

acceso a ciertas aspectos —como las capas que tiene la cebolla— de la historia”, entre un universo de diferentes formas de leer o entender esta frase.¹⁵

Esta reflexión sobre la forma de leer esta frase puede, a su vez, verse como un reflejo del cuestionamiento de “lo original”. Como se dijo en la sinopsis de *Flaubert’s Parrot*, vemos que la búsqueda del loro original culmina en el descubrimiento de montones de loros “originales”: “You want the parrot? they said. Then we go to the section of the birds. They opened the door, and they saw in front of them... fifty parrots. *Une cinquantaine de paerrouquets!*” (Barnes, 1986: 187). Bien podríamos argumentar que el hecho de que todos ellos o cualquiera de ellos pudiera ser el original le quita originalidad a todos. Este es otro enfoque desde el que se pone en tela de juicio la idea de “lo original”; se sugiere que el término *original* es subjetivo, y que nadie puede jactarse de poseer “lo original”. Al final de cuentas, como dice el filósofo y antropólogo argentino Néstor García Canclini, estudiado por Mónica Quijano Velasco en *Transculturación, heterogeneidad e hibridación: tres conceptos de crítica literaria y cultural en América Latina*, es muy difícil, si no imposible, encontrar algo original, en el sentido más estricto de la palabra. En su modelo teórico de la hibridación, Canclini sostiene que lo que la gente llama “original”, es, mejor dicho, un modelo construido, nunca preexistente (Néstor García Canclini citado en Quijano, 2012: 62); esto es justo lo que se insinúa en *Flaubert’s Parrot*: el supuesto loro original de Flaubert ejemplifica ese escepticismo de Canclini.

Al mismo tiempo, también se cuestiona la noción de “lo canónico”. Geoffrey encuentra un loro en el Hotel-Diew, el cual tiene la leyenda: “Parrot borrowed by G. Flaubert from the Museum of Rouen and placed on his work-table during the writing of *Un cœur simple*” (Barnes, 1986: 16); después, en Bar Le Flaubert, encuentra otro: “Then I saw it. Crouched on top of a high cupboard was another parrot. Also green. Also, according to both the gardienne and the label on its perch, the very parrot which Flaubert had borrowed from the Museum of Rouen for the writing of *Un cœur simple*” (21). ¿Por qué estos dos lugares dicen tener al loro original de Flaubert? Canclini respondería a esta pregunta que

¹⁵ En el capítulo IV, “Cuarta imagen del espejo. Entre el texto, el narrador y el proceso de lectura”, hablaremos un poco del papel del lector ante un texto posmoderno. Por ahora me limito a proponer los significados connotativos como construcciones hechas por el lector a través de su proceso de lectura.

esto es el resultado de la búsqueda de prestigio al apegarse al canon¹⁶ y por intereses comerciales y políticos: “[...] la influencia en el juicio estético de demandas ajenas al campo es visible [...] los agentes encargados de administrar la calificación de lo que es artístico —museo[s], bienales, revistas, grandes premios internacionales— se reorganizan en relación con las nuevas tecnologías de promoción mercantil y consumo” (Canclini citado en Quijano, 2012: 62). El título de “original” lo dictamina el canon, lo que también implica intereses de varios tipos, entre ellos, comerciales. Después de todo, las instituciones que tienen piezas “originales” reciben más visitas y obtienen más apoyo económico que las que no las tienen. El hecho de tener el loro original de Flaubert daría prestigio a la institución en turno, y garantizaría su permanencia en el grupo de organizaciones que establecen el canon.

En *England, England*, aparte de que se cuestionan los conceptos de *original* y *canon*, también —a manera de reflejo de este cuestionamiento— se problematiza el concepto de *identidad nacional* por medio de la trama de la novela:¹⁷

A vacation here [en England, England] may look expensive, but it's a once-in-a-lifetime experience. Besides, after you've visited us, you don't need to see Old England. And our costings show that if you attempted to cover the “originals” it would take you three or four times as long. (Barnes, 1999: 184)

Una vez más, el hecho de que *England, England* incluyera varios de los elementos que conforman lo que por lo general se conoce como la “identidad inglesa” se traduciría en beneficios económicos. Pero además esta cita pone de manifiesto un tema que destaca a lo largo de esta novela: la arbitrariedad de la identidad nacional. La idea de “lo original” juega un papel importante en la construcción del concepto de identidad nacional de cada país. En su afán por catalogar su entorno y poder definirse a sí mismas, las naciones hacen uso de un

¹⁶ Aludiendo a Mónica Quijano, por *canon* me refiero al todo aquello que, por razones políticas, sociales o culturales, representa a la ideología dominante y que por lo mismo es admitido cultural y socialmente (2012: 74). Referente al *canon literario*, M. H. Abrams comenta que este término se usa para referirse a los trabajos que los expertos aceptan como genuinamente escritos por un autor particular; también menciona que se utiliza para designar los autores que, por consenso de críticos y eruditos, han de considerarse “grandes”. Más adelante, dice que este canon es más tácito que explícito, que sus límites son vagos, que está sujeto a cambio y que hay quienes consideran que es eurocéntrico. Por último, escribe que existen puntos de vista encontrados al respecto: hay quienes lo apoyan y hay quienes piensan que éste debería abrirse, es decir, ser multicultural y más incluyente (1993: 19-22).

¹⁷ Este es uno de los muchos ejemplos de ironía estructural que encontramos en las obras de Barnes.

repertorio de símbolos, mitos, acontecimientos históricos y otros elementos, para establecer una identidad nacional “canónica” que los diferencie las demás. El criterio que usan para delimitar estas fronteras es establecer las características “originales” que las distinguen de las demás naciones. Un ejemplo de ello, en *England, England*, es una lista de cincuenta elementos de lo que se considera “inglés” (86-88), elaborada por uno de los asistentes de Jack Pitman para determinar las características que el parque temático debía tener. En ella se incluyen lugares, personajes históricos, costumbres, alimentos, frases, documentos legales, literatura, escritores, objetos comunes, entre otros elementos. Si bien es verdad que estos atributos se consideran típicos de Inglaterra, es de resaltar que no son necesariamente originarios de ese país y que son una selección ideológica. Por ejemplo, la homosexualidad (la cual ocupa el número 35 en la lista de elementos ingleses que se encuentra en la novela) existe en todo el mundo y desde mucho antes que Inglaterra existiera; la cerveza (número 45 en la lista) tampoco es originaria de Inglaterra: por lo general se piensa que es originaria de Alemania, pero hay historiadores que “[...] creen que ya existía en Mesopotamia y Sumeria en el año 10 000 a. C”.¹⁸ Lo que ocurre es justo lo que Canclini propone: la identidad nacional no puede existir en un estado “puro” y “original”, sino que sólo existe en un estado híbrido; es el producto de algo preexistente a ella; los ejemplos que se utilizan para definir la identidad nacional son el producto de conquistas y encuentros con otras naciones, que a su vez son el producto de otras mezclas anteriores. Y en consecuencia, el “canon” —en este ejemplo, el canon de “lo inglés”, aunque más adelante veremos también el concepto del canon aplicado a la noción de *novela*—, que se funda en lo que se considera “original”, también resulta ser igual de relativo, impreciso y motivado. Por ello, esta forma de leer las obras de Barnes puede hacer que uno se pregunte sobre la relatividad del canon, la identidad nacional y “lo original”: ¿éstos existen con anterioridad al ser humano o, más bien, el ser humano los establece?

¹⁸ Información tomada de European Food Information Council [en línea]. <<http://www.eufic.org/article/es/artid/cerveza/>>. [Consulta: 2 de abril, 2013.]

II. SEGUNDA IMAGEN DEL ESPEJO

En la frontera entre el mundo diegético y el mundo extradiegético

Anteriormente se dijo que una de las características importantes del pensamiento posmoderno es “desdibujar fronteras” por medio de colapsar las nociones que, de forma convencional, se dan por hechos. También se dijo que la forma de colapsar estos presupuestos es por medio de la ironía y otros términos relacionados, tales como el sarcasmo, lo burlesco y la sátira, todos ellos efectos que ocurren por una decisión premeditada de los elementos del texto, como la historia diegética, la trama, el narrador, la narración, los personajes, el espacio y el tiempo diegéticos, los símbolos, la estructura formal del texto, entre otros factores.

Explicado lo anterior, es preciso aclarar que en el presente capítulo exploraremos, por medio de la imagen del espejo, otra de las muchas maneras en las que se refleja esta tendencia a desdibujar fronteras en las tres obras de Barnes: en este capítulo, las imágenes de la “realidad” —lo supuestamente reflejado— se referirá a un aspecto temporal o espacial extradiegético, mientras que la representación de ésta “realidad” —el supuesto reflejo— se referirá a un aspecto temporal o espacial dentro del universo diegético de los textos. Además, tales imágenes también nos llevarán a otras ramificaciones de comparaciones entre el realismo literario y la ficción, la “realidad” y la noción de “simulacro”, así como entre la ficción y la historiografía. Pero en todos los casos, veremos que la línea divisoria entre conceptos supuestamente opuestos se difumina, lo que invita al lector a cuestionar los métodos de separación.

II.1. Sublevación contra la verosimilitud: una estrategia narrativa de la metaficción historiográfica

En *England, England*, se dice que en el parque temático England, England:

They had a half-size Big Ben; they had Shakespeare's grave and Princess Di's; they had Robin Hood (and his Band of Merry Men), the White Cliffs of Dover, and beetle-black taxis shuttling through the London fog to Cotswold villages full of thatched cottages serving Devonshire cream teas; they had the Battle of Britain, cricket, pub skittles, Alice in Wonderland, *The Times* newspaper, and the One Hundred and One Dalmatians. (Barnes, 1999: 145-146)

Encontramos recursos descriptivos que dan verosimilitud a la ficción. Por ejemplo, un aspecto que brinda un aparente “realismo”¹⁹ a ésta obra es el uso de nombres motivados o referenciales. Aquí vale la pena repasar algunas precisiones que Luz Aurora Pimentel nos da referentes a los nombres de los personajes y de los objetos en las obras literarias, las cuales será conveniente retener, ya que nos servirán para arrojar luz a diversas características importantes de las obras estudiadas: en primer lugar, Pimentel dice que “El nombre [del personaje] es el *centro de imantación* semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite conocerlo a través de todas sus *transformaciones* (1998: 63)”.²⁰ Más adelante dice que existen nombres “llenos” —referenciales o motivados— y “vacíos” —no referenciales o no motivados— (65);

¹⁹ En este punto, es necesario definir los términos *verosimilitud*, *realismo* y *credibilidad*. *Verosimilitud* es la apariencia de verdad o realidad en un trabajo literario; es decir, es un principio literario que requiere una consistente ilusión de apego a la realidad; excluye improbabilidades, o cuando las hay, las disfraza muy bien. (C. Baldick, 2001: 270); también puede definirse como un método literario basado en la precisión descriptiva (212). Por otro lado, M. H. Abrams comenta que *realismo* es un término que se aplica en dos sentidos: (1) el movimiento literario —particularmente en el ámbito novelístico— del siglo XIX que incluye a escritores como Honoré de Balzac, George Eliot, entre otros, y (2) un método recurrente, en varias épocas y formas literarias, que consiste en representar la vida y experiencia humana en la literatura; se refiere al *efecto* que, de manera premeditada, se pretende que el texto tenga en el lector: que representa la vida y al mundo social tal y como le parece al lector común. Para lograr tal efecto, este tipo de novela se vale de la selección cuidadosa de elementos de la vida diaria y de la detallada descripción de los mismos (2009: 304). Por último, la RAE define el término *credibilidad* como “la cualidad de creíble”; es decir, la capacidad de ser creído. (Cfr. RAE [en línea]. s.v. ‘credibilidad’. <<http://lema.rae.es/drae/?val=credibilidad>>. [Consulta: 9 de octubre, 2013.]) Aquí utilizo los términos verosimilitud y realismo porque, en mi opinión, son los que mejor destacan el contraste que se busca resaltar en el texto de Barnes.

²⁰ En ésta y las próximas cinco citas, las cursivas son mías.

comenta que “[...] los nombres referenciales, desde el inicio, son síntesis de una ‘historia’ ya leída, que el tiempo *modifica* al tiempo que la despliega” (66); en cuanto a los nombres vacíos o no referenciales, éstos “[...] se presentan, en un primer momento, como *recipientes vacíos*. Su nombre constituye una especie de ‘blanco’ semántico que el relato se encargará de ir llenando progresivamente” (65). Por último, Pimentel dice que “[...] el personaje puede ser reconocido como el mismo [...] gracias a los procedimientos discursivos y narrativos de la repetición, la acumulación y la transformación” (67). Además es importante tener a la mano la definición de *contrato de inteligibilidad*:

Un relato es, como diría Jonathan Culler (1975, 192 ss), un “contrato de inteligibilidad” que se pacta con el lector [...] con objeto de entablar una relación de *aceptación, cuestionamiento o abierto rechazo* entre su mundo y el que propone el relato. Pero al cuestionar el mundo de acción propuesto, el lector *cuestiona* también el *propio*. [...] Scholes y Kellogg definen la significación narrativa como “una función de la *correlación* entre dos mundos: el mundo *ficcional* creado por el autor y el mundo ‘real’, el universo aprehensible (1966, 82 ss)”. (10)

Los nombres motivados utilizados en la literatura tienen un referente en el mundo extratextual, y por ende dan la sensación al lector de que, en efecto, se está hablando del objeto, lugar o persona que se conoce en “la realidad”, con lo que se entabla una *relación de aceptación* dentro del contrato de inteligibilidad entre el lector y la ficción. En *England, England*, encontramos nombres que nos refieren a la Inglaterra extratextual: nombres de calles, edificios, monumentos, leyendas o relacionados con su historia —junto con sus eventos y personajes importantes. De hecho, al ver más de cerca la cita, descubrimos que los elementos seleccionados en la narración tienen también peso referencial en cuanto al concepto estereotipado de la identidad inglesa, al cubrir aspectos sociales, políticos, históricos y de la cultura popular de Inglaterra. Por ejemplo, se mencionan monumentos importantes que encierran contenido histórico, como el Big Ben; se mencionan también elementos que son del dominio popular de varias generaciones y de diversos ámbitos

sociales, como lo son las historias de los *Ciento un dálmatas* y de Robin Hood, así como la Princesa Diana, una figura política de gran arraigo en la cultura popular de dicho país.

Al respecto, es fundamental resaltar que Barnes, como escritor posmoderno inglés, tiene una escuela que da un sabor particularmente “realista” a su novela. Parafraseando a M. H. Abrams, el realismo es una manera artística de representar la vida y experiencia humanas tal y como se perciben comúnmente; se centra en el efecto que tiene en el receptor y, a diferencia del romanticismo, que presenta la vida como “nos gustaría que fuera”, el realismo la representa de tal manera que el lector común la perciba como algo que “puede ocurrir”, además de que privilegia los personajes y lugares cotidianos por encima de lo exótico (Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 1993: 174). Por otro lado, Bran Nicol menciona que la “[...] historiographic metafiction does have a particularly British relevance, given its relation to the realist literary tradition” (2009: 106). ¿En qué consiste esta relevancia particular? En que este “[...] apparent conservatism of this variety of metafiction [...] gives it an extra subversive power compared with its more obviously radical, dazzling North American counterpart” (174). Siguiendo la tradición literaria realista de la ficción inglesa (105), *England, England* primero dibuja un escenario que permite al lector sentirse en un mundo que conoce, bien sea de manera física o intelectual: los rasgos de los personajes corresponden a los que el lector puede ver en la gente con la que tiene o podría tener contacto en el mundo extradiegético; es decir, representan seres humanos ordinarios; quizás Sir Jack es un millonario, pero aun así sigue siendo un personaje con características que entran en el ámbito común de lo humano. Por otro lado, el espacio en el que se desarrolla la trama —Inglaterra— también es un lugar que el lector puede —teniendo los recursos económicos— visitar en el mundo extradiegético, o en el peor de los casos, del que el lector puede obtener información a través de los medios de comunicación. Se muestran aspectos que, si bien caprichosos, se han convertido en el estereotipo de lo que el lector común entiende por “lo inglés”; por ejemplo, se muestra el orgullo de la identidad inglesa y su espíritu de superioridad por encima de las demás naciones. Además, el parque temático *England, England* también da la sensación de ser un lugar conocido, ya que éste tiene las mismas características que la Inglaterra extradiegética. No obstante, pese a que el lector tiene la sensación de estar leyendo sobre un “universo” conocido, al mismo tiempo puede experimentar en su lectura la sensación de estar en una

especie de lugar mágico y desconocido. El efecto que el texto provoca en el lector es justo lo que Sir Jack quiere que sientan los visitantes de England, England:

What we want [...] is magic. We want here, we want now, we want the Island, but we also want magic. We want our Visitors to feel that they have passed through a mirror, that they have left their own world and entered a new one, different yet strangely familiar, where things are not done as in other parts of the inhabited planet, but as if in a rare dream. (Barnes, 1999, 123)

Es decir, pese a que la narrativa de Barnes es creíble, aun así tiene elementos — como el parque temático England, England— que hacen sentir al lector que hay *algo* que no encaja, algo que sale del ámbito de lo cotidiano. Y esta sensación llega a su extremo cuando la trama voltea por completo el esquema “tradicional” de lo que es supuestamente “real” y lo que es “ficticio”, lo “original” y la “réplica”, el “reflejo” y lo “reflejado”: England, England llega a tener más valor de “real” que Inglaterra misma; lo que *en la novela* el lector percibía como el “reflejo” (en mi metáfora del espejo) o lo “ficticio” —el parque temático— se convierte en “lo reflejado” o lo “real”, y lo que en principio era “lo real” —Inglaterra— pierde su valor de importancia. Una vez más se repite lo que Linda Hutcheon dice sobre la metaficción historiográfica: se rebela contra su fundamento (1988: 106); una vez que la novela ha presentado un mundo verosímil como su fundamento, se rebela contra éste —la misma base sobre la que se sostiene—, y lo distorsiona, pero no desde un nivel superficial, sino desde la noción de “lo real”. El resultado de este juego es que tanto lo “real” como lo “ficticio” —el “reflejo” y “lo reflejado”— parecen ser, más bien, construcciones susceptibles a cambiar, de acuerdo con la perspectiva con la que se miren; la esencia supuestamente “intrínseca” que los define como tales se reduce a una mera cuestión de perspectivas: una noción muy acorde con la postura antiesencialista del pensamiento posmoderno.

Hemos visto que en *England, England* se mencionan otras obras literarias, tales como *Alicia en el país de las maravillas*, y se señalan nombres de personajes de leyendas antiguas, tales como Robin Hood. Esto parece potenciar aún más la verosimilitud de la novela al dar la sensación, en primer lugar, que dichas obras y leyendas son ficción, y, en

segundo lugar, que *England, England* no lo es tanto, sino más bien, que menciona a aquellas historias de ficción. Y en efecto, esta novela no *es* sólo de ficción, sino que además *habla de* ficción; es decir, es otro enfoque de lo que ya se discutió: es ficción que habla de la naturaleza de su ficción; es ficción que reflexiona sobre su naturaleza de ficción; es ficción autoreflexiva.²¹

Pareciera que se está rompiendo el contrato de inteligibilidad entre el mundo de ficción de la novela y el del lector, pero no es así; el contrato se respeta, sólo que en este caso, la relación entre el lector y el texto no es de *aceptación*, sino de *cuestionamiento*: el texto invita al lector a cuestionar el texto mismo.²² Dicho de otra manera, en ningún momento se vuelve incomprensible el texto, pero el resultado de dicha comprensión es el cuestionamiento de su contenido. Incluso, quizás valdría la pena, ahondar un poco aquí y enfatizar que la relación entre la narración y el lector depende, en gran parte, del horizonte de expectativas de este último. Por ejemplo, en el caso de un lector, por decirlo de alguna manera, “tradicionalista” y “no especializado”, podría ser que su relación con este tipo de textos sea de *cuestionamiento*, e inclusive en algunos casos, de *rechazo* total. Por otro lado, el lector que tiene algún conocimiento del posmodernismo y que comulga con éste, quizás encuentre de lo más atractivo este tipo de textos precisamente por el hecho de que éstos invitan a su cuestionamiento, en cuyo caso la relación narración-lector sería, más bien, de *aceptación*.²³

Por otro lado, es verdad que al descubrir esta estrategia, la novela podría (por lo menos de manera aparente) perder un poco de verosimilitud. Pero el hecho de que la metaficción historiográfica “arruine” lo que Nicol llama el “contrato de verosimilitud” no es accidental sino que tiene un objetivo: sugiere que hay una “falla fundamental” en la estructura interna del “realismo”, la cual hace ilógico e imposible obtener la esencia pura de la “realidad” a través del método de transmisión de conocimiento utilizado por este tipo de narrativa (2009: 24). Lo que encontramos es justo eso: no es posible producir una obra

²¹ Utilizo el adjetivo *autoreflexiva* en vez de *autoconsciente*, pues, mientras que el segundo denota la idea de, digamos, “completud de un estado”, el primero está más relacionado con la idea de “incompletud”, “duda” o un proceso de búsqueda aún no terminado.

²² Recordemos los tres tipos de relación que el lector puede tener con el texto por medio del contrato de inteligibilidad: aceptación, cuestionamiento o rechazo total (Pimentel, 1998, 10).

²³ Este punto está muy relacionado con el capítulo IV de esta tesina. Aquí deseo sólo enfatizar que la relación que el lector tiene con el texto depende en gran medida de la forma en la que se realiza la lectura.

verosímil en su totalidad, ya que su fundamento, el “realismo”, tiene una falla: la herramienta con la que se crea es el lenguaje escrito, una creación artificial del ser humano, además de que es mediada por los intereses del mismo. Este es un ejemplo claro de lo que, como vimos anteriormente, Nicol nos dice referente a los marcos: “The effect of metafiction is principally to draw attention to the frames involved in fiction, which are usually concealed by realism” (Nicol, 2009: 35). En el realismo, el objetivo principal es precisamente evitar que nos fijemos en los marcos de la obra literaria; es decir, lo que se busca es que el lector se sienta sumergido en un universo que parece real. Por otro lado, lo que busca la metaficción es precisamente que el lector dirija su atención a los marcos de la obra literaria, es decir, que vea los límites de la obra y ponga atención en la naturaleza de ésta como una construcción artificial. Para clarificar esto, yo propondría una comparación con una pintura: si nos presentaran la imagen de una pintura hiperrealista —que, por cierto, hoy en día son de una calidad sorprendente—²⁴ que representara algún aspecto del mundo extradiegético, si no pudiéramos ver el marco en el que ésta se encuentra —es decir, si no tuviéramos acceso más allá de la pintura como tal—, quizás sería difícil darnos cuenta que es una pintura. Sin embargo, si nuestro ángulo de visión se expandiera y pudiéramos ver que, en efecto, esta pintura está limitada por un marco y, quizás, que este marco se encuentra colgado en una pared, sería más fácil para nosotros percibir a esa pintura como una construcción.

Hemos visto entonces que la imagen del espejo se encuentra presente en *England, England* por medio del artificio y el uso de elementos extradiegéticos que subvierten su propia naturaleza. Pero otro reflejo de esta distorsión también lo encontramos en otros textos de Barnes. Ejemplo de ello es el capítulo “Emma Bovary’s Eyes” de *Flaubert’s Parrot*, en donde la voz narrativa, Geoffrey, critica a los que critican el aparente descuido que Flaubert tuvo. Allí se hace uso de elementos extradiegéticos para dar fuerza a un “argumento crítico-diegético” —dentro de la novela—, y al hacerlo, se da más verosimilitud a la ficción. Una vez más, la estrategia posmoderna que da credibilidad a este capítulo en particular es la confrontación de universos (Nicol, 2009, 33). En primer lugar, hay que analizar a Gustave Flaubert, el objeto principal de estudio de la novela: podríamos

²⁴ Para una idea de la calidad de hiperrealismo que hoy en día podemos encontrar, se sugiere consultar la siguiente liga: <<http://www.boredpanda.com/hyper-realistic-art/>>. [Consulta: 14 de marzo, 2014.]

decir que hay un Flaubert extradiegético y otro diegético. El extradiegético es el ser humano nacido en Francia y que vivió entre los años 1821 y 1880,²⁵ mientras que el diegético es el que aparece en la novela. En segundo lugar, el tema central del capítulo “Emma Bovary’s Eyes” ocurre tanto en el universo diegético de la novela como en el mundo extradiegético: la controversia referente al color de ojos de Emma Bovary también existió —y existe— en el mundo extradiegético debido a una inconsistencia narrativa en la obra *Madame Bovary* de Flaubert : en efecto, él fue y es criticado por su inconsistencia en la forma de describir el aspecto físico de Emma Bovary, ya que en verdad le dio diferentes colores a sus ojos: “Her black eyes seemed blacker than ever” (Flaubert, *Madame Bovary*, trad. Eleanor Marx, 2000: 44); “Her real beauty was in her eyes. Although brown they seemed black because of the lashes [...]” (14); “The mass of sad thoughts that darkened them seemed to be lifted from her blue eyes [...]” (201). Por último, en este capítulo, Geoffrey —el narrador— cita una crítica literaria extradiegética sobre Flaubert respecto a esta inconsistencia del color de ojos de Emma Bovary (Barnes, 1986: 74):²⁶ la doctora Enid Starkie de hecho existió,²⁷ al igual que su crítica a Gustave Flaubert. Una vez más, la referencia extradiegética se transfiere a la ficción de la novela, produciendo así un reflejo casi idéntico al referente, pero a final de cuentas, por ser parte de la novela, también es un artificio. De nuevo, la verosimilitud de la novela es justo contra lo que la novela se revela; el efecto de verosimilitud se cuestiona con estrategias narrativas de la misma naturaleza: verosímiles.

II.2 El poder del simulacro

En estas obras literarias de Barnes, a menudo se sugiere que lo ficticio o “la imitación” puede llegar a tomar el lugar de “lo imitado”, y, a su paso, se cuestiona la noción de

²⁵ Una biografía completa de Gustave Flaubert puede encontrarse en la siguiente página: <<http://www.online-literature.com/gustave-flaubert/>>. [Consulta: 16 de febrero, 2013.]

²⁶ La cita completa de esta crítica literaria se encuentra en el apartado “Hibridación literaria y problematización de su crítica” del capítulo III de esta tesina, titulado “Tercera imagen de espejo. En el nivel ideológico y conceptual”.

²⁷ Podemos encontrar la biografía completa de la crítica irlandesa Enid Starkie registrándonos en Oxford Dictionary of National Biography, la cual está disponible en página que a continuación se proporciona: <<http://www.oxforddnb.com/index/40/101040857/>>. [Consulta: 13 de febrero, 2013.]

“realidad” y “ficción”. Aquí es muy propicio recordar el modelo crítico del filósofo francés, Jean Baudrillard. En su libro *Cultura y simulacro*, él compara “lo real” con un territorio físico, y “la imitación” con un mapa que representa ese territorio, y al hacerlo sostiene que “lo real” ha pasado a segundo plano al haber sido sustituido por su imitación, su *simulacro*:

Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio —PRECESIÓN DE LOS SIMULACROS— y el que lo engendre, y si fuera preciso retomar la fábula, hoy serían los girones del territorio los que se pudrirían lentamente sobre la superficie del mapa. Son los vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del Imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real. (1978, 5-6)

El tema central de *England, England* es éste: la sustitución de la “realidad” por el simulacro. *England, England* es un simulacro —un reflejo— de Inglaterra; una especie de Disneylandia que permita a la gente olvidarse de “la realidad” —lo reflejado—, e inclusive sustituirla. Por medio de la ficción, se hace el mismo cuestionamiento que Baudrillard hace: Mark se da cuenta que el plan de Jack es construir una copia que llegue a sustituir a “la realidad”.²⁸

En *A History of the World in 10 ½ Chapters* también encontramos otro Disneylandia: el Cielo. En el capítulo “The Dream” se describe un cielo alejado por completo de la concepción cristiana; más bien parece un parque de diversiones para adultos o un club de vacaciones con todo tipo de lujos: hay sexo, comida, acción, deporte, aventura, placer, diversión y, lo mejor de todo: ¡No hay Dios! Claro, a no ser que el “cliente” así lo solicite:

²⁸ Al respecto y como dato curioso, se recomienda ver el siguiente artículo, en el cual se describe un hecho de la vida real en el que justamente ocurre lo que se analiza en *England, England*: <<http://www.nybooks.com/blogs/nyrblog/2013/jun/06/faking-it-china/#.UbHyKRdSafs.facebook>>. [Consulta: 9 de octubre, 2013.]

‘I don’t want to sound ungrateful, [...] but where’s God?’
 ‘God. Do you want God? Is that what you want?’
 ‘Is it a question of what I want?’
 ‘That’s exactly what it’s a question of. Do you want God? [...] Heaven is democratic these days [...] We don’t impose Heaven on people. (Barnes, 1997: 298)

Lejos de recordarnos al Cielo cristiano de la cultura occidental tradicional, este cielo parece una versión mejorada y aumentada de los placeres que tenemos en la vida terrenal; el narrador dice: “[...] I had no idea so many different means of intoxication had been devised” (285). Por eso, en “A Worm’s Eye View or History: Julian Barnes’s *A History of the World in 10 ½ Chapters*”, Brian Finney dice que “[...] Barnes’s heaven is a collective projection of the twentieth-century psyche” (2003: 58). A manera de otra imagen del espejo, el Cielo —al igual que la historia “oficial”, y la identidad nacional— es también una construcción humana basada en nuestras experiencias vividas —o no vividas— en el mundo terrenal; de hecho, el Cielo cristiano supuestamente “real” está también delimitado por la ficción, en tanto que su existencia se basa en la Biblia, que, a final de cuentas y desde el punto de vista literario, es una narración no completamente comprobable de forma empírica. Por medio de los personajes de la novela, se sugiere que el Cielo es el resultado de una selección y elección humana: “Heaven is democratic these days [...] We don’t impose Heaven on people [...] we listen to their needs [...] they get the sort of Heaven they want [...] a continuation of life” (Barnes, 1997: 289-299). En este sentido podríamos proponer una comparación —otra imagen del espejo— entre dos tipos de Cielo: digamos que el concepto cristiano del Cielo funge el papel de lo “convencional” —o el punto de referencia (o, en la metáfora del espejo, “lo reflejado”)—, mientras que el Cielo presentado en el texto es el simulacro —o una versión burlesca²⁹ (el “reflejo”)— del primero. Luego

²⁹ M. H. Abrams comenta que existen dos tipos de lo burlesco —que, como se dijo, en términos generales es una disparidad ridícula entre la manera y el asunto (ver definición completa en las notas del capítulo “Acercamiento preliminar”)—: “If the form and style are high and dignified but the subject is low or trivial, we have ‘high burlesque’; if the subject is high in status and dignity but the style and manner of treatment are low and undignified, we have ‘low burlesque’” (1993: 17-19). De acuerdo con estas definiciones, pienso yo

entonces, dado que, en el texto de Barnes, el Cielo cristiano resulta ser la mentira, y el Cielo del texto, la “realidad”, vemos que se repite una vez más la idea de Baudrillard: el simulacro llega a sustituir a “lo real”.

Lo que no sabe el habitante del Cielo en “The Dream” ni tampoco los habitantes de England, England es que, dentro de su aparente libertad, son prisioneros. Dijimos anteriormente que el Cielo de *A History of the World* parece una especie de Disneylandia —una imagen del espejo—, y también planteamos otra imagen del espejo entre Disneylandia y England, England al mencionar que este último es un parque temático. Al respecto, Baudrillard compara los “centros recreativos” con campos de concentración; microcosmos sociales en miniatura diseñados para enceguecer a sus visitantes y hacerles caer en una doble ilusión:

Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real, mientras que cuanto la rodea, Los Ángeles, América entera, no es ya real, sino perteneciente al orden de lo hiperreal y de la simulación. No se trata de una interpretación falsa de la realidad (la ideología), sino de ocultar que la realidad ya no es la realidad [...] (Baudrillard 1978: 26)

La primera ilusión es creer que lo que está afuera de estos centros de diversión es la “realidad”; la segunda, es creer que lo que está adentro de Disneylandia, es ilusión. Para Baudrillard, no existe tal cosa como “lo real” y “lo no real”; sólo son dos caras de la misma moneda, una ilusión en varios grados. Otro ángulo —otra imagen del espejo— desde el que podemos decir que ocurre esta propuesta en “The Dream” es el siguiente: el narrador dice: “I dreamt that I woke up. It’s the oldest dream of all, and I’ve just had it. I dreamt that I woke up” (1997: 281); el sueño —lo “no-real”— es una especie de reflejo de la vigilia —lo “real”—; pero al mismo tiempo el sueño es el Cielo. Tenemos, entonces, tres entornos: el mundo de vigilia, el mundo del sueño, y el Cielo. Pero los tres son tan parecidos que resulta difícil trazar una línea de separación entre cada uno de ellos. Utilizando la imagen del espejo, el lector podría preguntarse: ¿cuál de estos tres mundos es reflejo de cuál?, ¿cuál es

que el Cielo descrito en este capítulo se aproxima más al *low burlesque*, pues banaliza y trata con poca seriedad al Cielo, un tema que, por lo general, es manejado con mucho respeto y seriedad.

el mundo reflejo y cuál es el mundo reflejado? Dado que el texto mismo le impide al lector tener un punto de referencia desde donde pueda emitir un juicio, el lector se ve obligado a plantearse preguntas tales como: ¿existe de hecho algún reflejado y un reflejo?, ¿será que son reflejos de algo que el ser humano no alcanza a ver o que nunca existió?³⁰

Discutida la idea de simulacro, es tiempo de analizar el concepto de *icono*³¹ desde el punto de vista de Baudrillard. Según él, los iconoclastas temían dos cosas: (1) descubrir que el icono, la imagen de la divinidad, puede ser o es más poderoso que la Divinidad misma, e incluso puede llegar a sustituirla por completo, y (2) descubrir, como consecuencia del punto uno, que la Divinidad misma es un simulacro:

[...] ¿qué va a ser de ella [la divinidad] si se la divulga en iconos, si se la disgrega en simulacro? ¿Continuará siendo la instancia suprema que sólo se encarna en las imágenes como representación de una teología visible? ¿O se volatilizará quizá en los simulacros, los cuales, por su cuenta, despliegan su fasto y su poder de fascinación, sustituyendo el aparato visible de los iconos a la Idea pura e inteligible de Dios? Justamente es esto lo que atemorizaba a los iconoclastas, cuya querrela milenaria es todavía la nuestra de hoy. Debido en gran parte a que presentían la todopoderosidad de los simulacros, la facultad que poseen de borrar a dios de la conciencia de los hombres; la verdad que permiten entrever, destructora y anonadante, de que en el fondo Dios no ha sido nunca, que sólo ha existido su simulacro, en definitiva, que el mismo Dios nunca ha sido otra cosa que su propio simulacro. (1978: 11)

La ficción de Barnes puede funcionar como un reflejo de esta reflexión de Baudrillard. Las últimas páginas de *England, England* revelan que England, England, el “icono”, llega a ser tan “real”, que incluso desplaza por completo a Inglaterra, el supuesto

³⁰ En mi opinión, en *A History of the World*, el Cielo se maneja como un sueño que se tuvo en el pasado — quizás reciente (“[...] I’ve just had it” [281])—, pero el juego de palabras (“I dreamt that I woke up”) hace que el lector no tenga la certeza de en dónde está ahorita el narrador: ¿muerto?, ¿dormido?, ¿en vigilia? Por ende, es difícil ubicar temporalmente a la narración.

³¹ Para el sentido de icono que queremos enfatizar aquí, la RAE define al *icono* como una “Representación religiosa de pincel o relieve, usada en las iglesias cristianas orientales” y como un “Signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado”. (Cfr. Real Academia de la Lengua Española (RAE) [en línea]. s.v. ‘icono o ícono’. <<http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=7DW6STdInDXX2dmiRYxa>>. [Consulta: 9 de enero, 2014.]

“real”. En las últimas páginas de la novela, nos enteramos, por ejemplo, que Inglaterra experimenta un retroceso significativo: “[...] the place had been in a state of free-fall, had become an economic and moral waste-pit. [...] its diminishing population knew only inefficiency, poverty, and sin; depression and envy were apparently their primary emotions” (Barnes, 1999: 207).

No sólo ocurrió un retroceso, sino que además Inglaterra quedó detenida ahí, en un tiempo “anterior”, por el que hace años ya había pasado: vemos, por ejemplo, que se vuelven a utilizar los carruajes; de hecho, no es accidente que Inglaterra cambie su nombre a *Anglia*, un nombre que nos remite al pasado. Y allí no termina la triste historia de Inglaterra: al final, llega a desaparecer, tal vez no de manera física, pero sí se vuelve casi invisible en un mundo cosmopolita e, incluso, según la narración, se pierde a sí misma: “Old England had lost its history, and therefore —since memory is identity— had lost all sense of itself” (259). Su destino es el de una estrella: primero es luminosa e irradia vida a otras; después, pierde su luz; pero no desaparece: sólo se queda allí, oscura, suspendida en el espacio, sin ser vista, sin verse...

Por otro lado, England, England llega a ser mucho mejor que Inglaterra en varios sentidos: “[...] there was no crime [...] and therefore no judicial system and no prisons — at least, not real ones” (207). Incluso la política interna de England, England llega a tener tanto poder, que puede llamarle la atención al rey de Inglaterra: “I’m afraid there’s been an official complaint against you [...] Your Majesty, I’m going to have to give you an executive instruction not to attempt relations with Miss Gwynn” (193).³² No obstante, esta aparente perfección de England, England es, en sí, la deformidad de la sociedad inglesa —y a su vez, quizás una representación de la generalidad de la sociedad humana— que el lector podría pensar que se pretende evidenciar: la preferencia por la imitación. En otra parte de la novela, referente a la historia sexual de Paul Harrison, uno de los principales asistentes de Jack y amante de Martha Cochrane, se dice que “He didn’t think he would ever, ever be able to handle being alone with a girl (who wasn’t his sister). It was much easier to be alone with magazine women. They always seemed to understand him when he had sex with

³² Anteriormente, Nell Gwynn había sido la encargada de desarrollo de conceptos en la empresa de Jack Pitman, pero terminó en un puesto de jugos en England, England. En sus visitas al parque temático, el rey de Inglaterra la había estado acosando (190).

them” (102). Un vez más, se evitan los inconvenientes de lo corporal y se hace evidente la contradictoria falta de interés en lo original: la satisfacción llega con obtener placer, siempre y cuando éste se parezca al original. Digo “contradictoria falta de interés” por lo siguiente: por un lado, pareciera que el individuo muestra falta de interés en “lo original” en el contexto que aquí se está discutiendo —la preferencia por el icono—; por otro lado, muestra un interés obsesivo por encontrar “lo original” para delimitar y establecer la identidad de sí y de su mundo.

Flaubert’s Parrot también explora la fuerza del icono. Desde la primera página del libro encontramos esta premisa en las palabras de Braithwaite: “Let me start with the statue [...] This statue isn’t the original one. The Germans took the first Flaubert in 1941 [...] I begin with the statue, because that’s where I began the whole project.” (Barnes, 1986, 11-12). Vemos que una imagen —o en términos de Baudrillard, un simulacro o un icono— desencadena en Geoffrey el deseo de recuperar un pasado perdido —el “origen” o “lo original”. Su obsesión por el pasado es tal, que en diferentes partes de la novela se detiene para reflexionar sobre cómo atraparlo. Encontramos también que la fascinación fetichista propicia la búsqueda de las reliquias, objetos en los que podemos anclar nuestras nociones de “realidad”:

Why does the writing make us chase the writer? Why can’t we leave well alone? Why aren’t the books enough? Flaubert wanted them to be: few writers believed more in the objectivity of the written text and the insignificance of the writer’s personality; yet still we disobediently pursue. [...] What makes us randy for relics? Don’t we believe the words enough? Do we think the leavings of a life contain some ancillary truth? (12)

Así como a raíz de una estatua —una forma del simulacro— Braithwaite inicia su investigación de la vida de Flaubert —que, al final, es otra especie de simulacro—, de la cita anterior se podría desprender la idea de que es un libro, otra representación, lo que incita a la gente a buscar reliquias del escritor, simulacros que construyen una figura de autor. Aquí podríamos proponer una comparación —otra imagen del espejo—, de acuerdo con la corriente posmoderna, entre el gusto por las reliquias y la búsqueda del pasado: esta

“lujuria por las reliquias” es el motor de la historiografía; es el gusto por el simulacro lo que nos lleva a investigar, congelar y reproducir un pasado imposible de conocer con certeza —ejemplificado en la persona de Gustave Flaubert. Pero en *Flaubert’s Parrot*, la búsqueda del icono culmina en la problematización de la historiografía.

En la novela, el loro puede verse como el “icono” —o el reflejo— de Flaubert. A su vez, la búsqueda de Flaubert y de su “icono” podría verse como el reflejo de la búsqueda del pasado, la cual es una tarea ardua, llena de vacíos sin respuesta. De hecho, Geoffrey dice que esta búsqueda es como la definición de una red para pescar: “You can define a net in one of two ways, depending on your point of view. Normally, you would say that it is a meshed instrument designed to catch a fish. But you could, with no great injury to logic, reverse the image and define a net as a jocular lexicographer once did: he called it a collection of holes tied together with string” (Barnes, 1986: 38). Y para la metaficción historiográfica eso es la historiografía: una red de pescar, una colección de agujeros unidos con hilos. Geoffrey trata de realizar un estudio histórico y “objetivo” de la vida de Gustave Flaubert; se vale de herramientas que los estudiosos de la historia también utilizan: libros, reliquias, visitas a museos, entrevistas con expertos y testigos, etcétera. Sin embargo, el resultado de su estudio es confusión e indeterminación. Al final, Geoffrey, al igual que el lector, se queda en la incertidumbre: no sabe quién fue Flaubert, conoce algo de su imagen pública, pero Gustave, la persona, continúa siendo un misterio; no sabe cuánta información se le ha escapado por los agujeros de la red; así como hay montones de “loros originales”, también existen montones de “versiones originales” de la vida de Flaubert; lo que obtiene es un retrato multidimensional lleno de signos de interrogación y espacios en blanco. Vemos entonces que la confrontación de datos pone en duda el procedimiento con el que se obtienen, su validez, y desplaza el foco temático hacia otros asuntos. Este es otro ejemplo del asunto de los marcos descrito anteriormente, pues, recordando el ejemplo de éstos y una pintura, la confrontación de datos y el cuestionamiento del procedimiento para obtenerlos nos lleva a pensar que lo que vemos dentro del marco —es decir, la pintura— es sólo un fragmento de una totalidad representada, y que esa representación es subjetiva, ya que está de por medio la mano del artista. Por ser una novela de metaficción historiográfica, celebra la relatividad de lo que nos rodea y cuestiona la existencia de un centro unificador de las cosas. Tal como Linda Hutcheon señala, la metaficción historiográfica subraya que no

existe tal cosa como *la* verdad, sino sólo *verdades*, en plural (Hutcheon, 1988: 108-109); cuestiona la base sobre la que se sostiene (106); es decir, se basa en la historiografía, pero no para apoyarla, sino para cuestionar su método: “Historiographic metafiction incorporates [data], but rarely assimilates such data. More often, the process of attempting to assimilate is what is foregrounded” (116).

Por otro lado, nuestra lectura también puede llevarnos a cuestionar la autoridad de la historia “oficial” al personificarla en Flaubert: Geoffrey se percata de la relatividad de la identidad de Flaubert al comprobar que no hay evidencias concluyentes sobre ésta. Cuando le pide a Ed Winterton —un académico que había logrado apropiarse de las cartas originales que Flaubert escribió (Barnes, 1986, 39)— que le dé alguna evidencia de lo que le ha dicho sobre Flaubert, Ed contesta que no la tiene:

‘So when can I see them [las cartas]? You did bring them with you?’

‘Oh, no.’

‘You didn’t? [...] You didn’t even bring a single one with you?’

‘No. You see, I burnt them’

‘You what?’

‘Yes, well, that’s what I mean by its being an odd story’. (46)

Incluso, más adelante Ed le comenta que, en una carta que Flaubert escribió a su amante, y que Ed tuvo en un momento, Flaubert da la siguiente instrucción: “[...] if anyone ever asks you what my letters contained, or what my life was like, please lie to them. Or rather, since I cannot ask you of all people to lie, just tell them what it is you think they want to hear” (48). Este consejo nos recuerda las palabras de Barthes citadas por Brian Finney:

Barthes sees historical discourse as “in its essence a form of ideological elaboration, or to put it more precisely, an imaginary elaboration” (16). Barthes believes that “[t]he historian is not so much a collector of facts as a collector and relater of signifiers; that is to say, he organizes them with the purpose of establishing positive meaning and filling the vacuum of pure, meaningless series” (16). Barnes adopts a similar view of history in his book: “We make up a story to

cover the facts we don't know or can't accept; we keep a few facts and spin a new story round them". (Finney, 2003: 50)

Aquí, de manera muy apropiada, Finney cita un fragmento del capítulo "The Survivor" de *A History of the World*: "We make up a story to cover the facts we don't know or can't accept; we keep a few facts and spin a new story round them" (Barnes, 1997: 109). En efecto, en las encarnizadas discusiones que Kathleen Ferris —una mujer que, cansada y aburrida de su vida hogareña y de su esposo, decide escapar de su casa y emprende un viaje por el mar— entabla con aquel ser misterioso que siempre se encuentra en la profundidad de sus sueños, éste le dice que lo que ella ha estado haciendo es retener unas pequeñas muestras de "hechos reales" y alrededor de ellas, ha inventado una historia en la que ella es la protagonista. En este capítulo, "The Survivor", encontramos otra imagen del espejo y una confusión entre "lo reflejado" y el "reflejo", la cual es, a su vez, un reflejo de la confusión que encontraremos en el capítulo "The Dream", dentro de la misma novela:³³ pareciera que hay una confusión sobre cuál es el sueño —el mundo espacial imaginario— y cuál es la "realidad" —el mundo espacial "real". El lector podría verse tentado a argumentar que, en un estado de locura, más bien, ella confundía el estado de sueño con el estado de vigilia y viceversa; tal vez, cuando ella "soñaba", despertaba a la "realidad", y aquel ser misterioso era un psiquiatra intentando hacerla entrar en razón. Tal vez, la travesía que ella hizo por el mar, no era más que una historia inventada por ella misma para escapar de lo que no quería aceptar: la vida miserable que llevaba con su esposo, junto con la difícil situación del mundo. Tal vez, "It was the mind [...] the cause of it all. The mind simply got too clever for its own good, it got carried away. It was the mind that invented these weapons [...]" (102).

Hay que destacar que si bien la metaficción historiográfica problematiza los procedimientos y los resultados de la historiografía, no la rechaza de manera categórica, lo cual, según Nicol, es un error muy común en los lectores de este tipo de ficción (Nicol, 2009: 102). La metaficción historiográfica no es una negación abierta de la historia; no es

³³ Esta idea, si bien es oportuna en el presente capítulo de la investigación por abarcar aspectos espacio-temporales, también es apropiada en el capítulo uno, ya que además se trata de la imagen del espejo entre dos capítulos de la misma obra.

un llamado a un anarquismo en contra de la búsqueda del conocimiento; no niega la historia en sí ni tampoco a la historiografía como tal. Lo que cuestiona es la objetividad de su método; no niega que el pasado haya ocurrido; lo que cuestiona es la capacidad del ser humano de conocer y relatar ese pasado (Nünning, 1997: 231). Duda de nuestra capacidad de conocer el pasado y escribirlo (Hutcheon, 1988: 119). Sostiene que una cosa es la vida —el pasado “real”—, y otra muy diferente son los libros —la historiografía (Nicol, 2009: 119). Lo que la metaficción historiográfica propone es que la historia no es el pasado, sino una reconstrucción del mismo (Nünning, 1997: 231). Cuestiona el hecho de que a la historia se le considere “más real” que la ficción literaria, ya que a final de cuentas, como lo ejemplifican las citas de las obras de Barnes, ambas hacen uso del artificio para llenar sus “huecos”, sin tener las pruebas, o sin poder demostrar sus teorías de manera definitiva. Además, ambas respetan un contrato de inteligibilidad pactado con el receptor, en el que este último juega a aceptar lo que le cuentan, mientras que la historia y la ficción juegan a decirle al lector lo que éstas “creen” que dicho receptor “quiere escuchar”; además, tanto la ficción como la historia se construyen con el lenguaje, una herramienta que simula los elementos abstractos y concretos de nuestro mundo. Como Linda Hutcheon dice, tanto los historiadores como los novelistas construyen universos por medio de la narrativa: “Both history and fiction are cultural sign systems, ideological constructions whose ideology includes their appearance of being autonomous and self-contained” (111-112).

Esto no quiere decir que la historiografía sea inútil y que los historiógrafos e historiadores son ciegos a este problema, o que deberían abandonar sus investigaciones. Nicol comenta que no son pocos los estudiosos de la historia que se han dado cuenta del problema de la narratividad en la historiografía, y a raíz de ello se han hecho diferentes propuestas y modelos críticos sobre el tema.³⁴

³⁴ Michael Foucault (*The Archeology of Knowledge*, entre otros), Hayden White (*Metahistory: the Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, entre otros), Roger Chartier (*El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*, entre otros), y Michel de Certeau (“Historia, Ciencia y Ficción”, entre otros), son algunos de los varios expertos que han presentado algunas teorías al respecto.

III. TERCERA IMAGEN DEL ESPEJO

En el nivel de las ideas y de lo conceptual

El estilo literario híbrido de Julian Barnes tiene, entre otras, cuatro funciones simultáneas que abarcan el plano de lo ideológico y de lo conceptual:³⁵ (1) hacer ver al individuo que, en el proceso de lectura, él también usa el mismo método caprichoso que la historiografía usa para construir la historia, (2) cuestionar los criterios convencionales de clasificación en la literatura, (3) cuestionar el método con el que la historiografía reconstruye el pasado, y (4) plantear algunas incongruencias y contradicciones de la sociedad. En el presente capítulo se desarrollarán principalmente estos cuatro puntos, tomando como guía la metáfora del espejo, en donde —entre otras ramificaciones que se verán— el supuesto objeto reflejado u “original” serán las ideas o conceptos aceptados de manera convencional —bien sea en el proceso de la lectura (función 1),³⁶ en el ámbito literario (función 2), en la historiografía (función 3) y en el ámbito social y cultural (función 4)—; por otro lado, el supuesto reflejo serán las diversas apuestas a “lo diferente” que se presentan en las obras de Barnes. Sin embargo, a lo largo del análisis se verá que, por medio de la ironía, las supuestas ideas y conceptos “originales” o reflejados son tan relativos como sus supuestos reflejos —es decir, se verá que las supuestas líneas divisorias entre estos se difuminan—, por lo que, nuevamente, se vuelve difícil decidir si, de hecho hay tal cosa como ideas o conceptos “originales”.

³⁵ Entendemos por *ideológico* aquello que está relacionado con las *ideologías*, es decir, con el “Conjunto de ideas fundamentales que caracteriza el pensamiento de una persona, colectividad o época, de un movimiento cultural, religioso o político, etcétera”. RAE [en línea]. s.v. ‘ideología’. <<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=ideolog%EDa>>. [Consulta: 7 de octubre, 2013.] Por otro lado, usamos el término *conceptual* para referirnos a la *opinión* o *juicio* que se tiene sobre algún tema en particular. Cfr. RAE. s.v. ‘concepto’. <<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=ideolog%EDa>>. [Consulta: 7 de octubre, 2013.]

³⁶ Ahondaremos en este punto en el capítulo IV, “Cuarta imagen del espejo. Entre el texto, el narrador y el proceso de lectura”. Por el momento, sobre este punto, nos enfocaremos más al hecho de que el lector puede leer un texto de tal forma que éste se ajuste a sus ideas y convicciones, como por ejemplo, en este capítulo, su noción de *novela*.

III.1. La hibridación

El tema de la discriminación se encuentra presente de diferentes maneras en los tres textos en discusión. Por ejemplo, en *A History of the World* se hace alusión constante al rechazo a lo híbrido y se evidencia la idea “fabricada” de separar las cosas con base en criterios establecidos por los individuos. Desde el comienzo del primer capítulo de la obra, “The Stowaway”, en la que se presenta una versión alterna a la historia del Arca de Noé, leemos que al momento de albergar a los animales en el arca, se les separa tomando en cuenta ciertos criterios. La narradora del capítulo —una termita— dice: “[...] among us there had always been, from the beginning, a sense of equality [...] But then it slowly began to emerge. Noah —or Noah’s God— had decreed that there were two classes of beast: the clean and the unclean. Clean animals got into the Ark by sevens; the unclean by twos” (Barnes, 1997: 10). Es decir, según la termita, los conceptos de “pureza” e “impureza” son construcciones hechas *a posteriori* por el individuo. Fue el ser humano quien separó a los animales mediante la imposición de adjetivos. Más adelante la termita acusa a Noé de haber matado a otras especies que hoy en día sólo vemos en historias mitológicas:

You’ve never seen one, of course. But if I describe a four-legged cock with a serpent’s tail, say that it had a very nasty look in its eye and laid a misshapen egg which it then employed a toad to hatch, you’ll understand that this was not the most alluring beast on the Ark. Still, it had its rights like everyone else, didn’t he? After the basilisk it was the griffon’s turn; after the griffon, the sphinx; after the sphinx, the hippogriff. You thought they were all gaudy fantasies, perhaps? Not a bit of it. (15)

Según la termita, lo que hoy en día nosotros llamamos “animales mitológicos” fueron borrados del mundo por Noé. ¿Por qué? Porque tenían algo en común: “And do you see what they had in common? They were all cross-breeds. We think it was Shem —though it could well have been Noah himself— who had this thing about the purity of the species” (16); eran híbridos: una combinación de diferentes especies. La noción de *lo híbrido* es uno de los centros temáticos de *A History of the World*, ya que tiene directa relación con la

búsqueda de “lo original”. Pareciera que todo aquello que no concuerda con lo que se considera “puro”, “lo establecido” o “lo aceptado” está condenado a ser desechado o, en el mejor de los casos, discriminado. Y ¿quién fue el que empezó este juego de discriminación? Noé mismo, el progenitor de la humanidad, o incluso —sospecha la termita— “Noah’s God” (10). Usando la imagen del espejo, vemos que “lo puro” puede equipararse a “lo reflejado” y lo “híbrido”, a “el reflejo”. Pero las palabras de la termita ponen a los animales puros e impuros en el mismo nivel que los híbridos —sin mencionar que, a su vez, también ubica a los animales puros en el mismo nivel que los impuros—, lo que los hace iguales a todos; es decir, se difumina el límite entre “lo reflejado” y el “reflejo”, y se presenta como creación humana y caprichosa el proceso de separación y catalogación.

En el segundo capítulo, “The Visitors” —el cual trata del secuestro de un crucero en el que viajaban personas de distintas nacionalidades, entre ellas un historiador inglés—, la obsesión por separar las cosas también está presente: “Tricia was sent to the far end, where the British had been put in one corner and the Americans in another. In the middle of the room were the French, the Italians, two Spaniards and the Canadians. Nearest the door were the Japanese, the Swedes and Franklin, the solitary Irishman” (44). Los secuestradores del crucero dividen a los pasajeros de acuerdo con su nacionalidad, y ya hemos mencionado que la noción de identidad nacional también se denuncia como un acto caprichoso. Incluso el jefe de los terroristas secuestradores está consciente de la obsesión humana por discriminar; de hecho, le extraña que el señor Hughes, un estudioso de la historia, no se haya dado cuenta de esto:

The world is not a cheerful place. I would have thought your investigations into the ancient civilizations would have taught you that. But anyway... I have decided to take your advice. We shall explain to the passengers what is happening. How they are mixed up in history. What that history is. (51)

Esta idea de separar a la gente por nacionalidades nos remite al pensamiento de Milan Kundera: el ser humano se ha vuelto la parodia de sí mismo al construir una cárcel —las nacionalidades— en la que se ha metido por su propia voluntad y de la cual no puede

salir. Por medio de la razón, se ha encargado de crear los barrotes de su propia cárcel; su mundo creado con conceptualizaciones artificiales se ha convertido en su propio dueño; ha creado las fronteras entre países para establecer la paz del mundo; y al hacerlo, también ha construido su cárcel; y la paz del mundo consiste en —así Kundera— que nadie puede salir (1987: 17).

Por medio de las palabras y actitudes de los secuestradores, el lector podría inclinarse a pensar que lo que se sugiere es que la “historia oficial” es un sistema artificial de división dentro del cual vivimos; todo ser humano es parte de ella, resultado de ella y al mismo tiempo generador de ella (“We shall explain to the passengers what is happening. How they are mixed up in history. What that history is” [51]). Quién sobrevive y quién sucumbe dependerá de quién hace la división entre los individuos: del más fuerte. Por eso, en *Shame*, Salman Rushdie dice:

History is natural selection. Mutant versions of the past struggle for dominance: new species of fact arise, and old, saurian truths go to the wall, blindfolded and smoking their last cigarettes. Only the mutations of the strong survive. The weak, the anonymous, the defeated leave few marks... History loves only those who dominate her: it is a relationship of mutual enslavement. (Rushdie citado en Hutcheon, 1988: 120)

Al respecto, Daniel Candel, en “Julian Barnes’s A History of Science in 10 ½ Chapters”, compara la ciencia con la historia, ya que ambas se apegan a la teoría de Darwin: la teoría de la sobrevivencia del más fuerte. Candel dice que la ciencia a menudo ha criticado a la historia por sólo presentar la versión del más fuerte (2001: 254-255), pero después de todo, la ciencia misma respalda esta tendencia “natural” de la vida. Además, la ciencia y la historia tienen una relación contradictoria: por un lado la ciencia cuestiona la objetividad de la historia al no apegarse a un riguroso método científico, pero, por otro lado, todo descubrimiento científico requiere también de la historia para ser “comprobado” y “avalado”: “[It] requires the help of another discourse, history” (254). Ambas requieren de otro discurso para comprobarse a sí mismas; y “[...] both history and science have partly lost their ‘scientific’ dimension. Both have shown to consist not of one, but of many and

sometimes contradictory discourses” (254). El asunto de la “autoridad” de la historia es una fabulación fundada sobre un mundo caótico lleno de predilecciones del más fuerte, conexiones y relatividades. Con razón el narrador de “Parenthesis” en *A History of the World* dice que “History isn’t what happened. History is just what historians tell us” (Barnes, 1997: 240), y más adelante concluye: “The history of the world? Just voices echoing in the dark; images that burn for a few centuries and then fade; stories, old stories that sometimes seem to overlap; strange links, impertinent connections” (240).

En *England, England* también encontramos los temas de discriminación y rechazo al mostrar de manera paródica y satírica la idiosincrasia inglesa. Como se dijo, encontramos una lista explícita de lo que la gente piensa cuando escuchan la palabra *Inglaterra* (Barnes, 1999: 86-87), pero a lo largo de la novela también encontramos algunos supuestos aspectos negativos de *lo inglés*, o en inglés, *Englishness*. Por ejemplo, vemos el supuesto sentido inglés de superioridad cuando Jack dice: “We are already what others may hope to become” (Barnes, 1999: 41) y “We must sell our past to other nations as their future” (41), y al respecto, más adelante vemos que, de hecho, son los estadounidenses, sus rivales también estereotipados, quienes más visitan England, England. La frialdad del inglés también sale a flote al describir al no-inglés: “[...] non-English people, frequently regard making friends on holiday as a bonus” (111), lo que podría sugerir que el inglés no siente la necesidad de hacer amigos fuera de su país. En estas citas encontramos un espíritu separatista que busca mantener la “pureza” del espíritu inglés. En *England, England*, Inglaterra busca establecer una línea clara que permita diferenciarla de los demás países y evite la mezcla con ellos. Esta idea se insinúa de manera sutil al decirse que el inglés no gusta del contacto físico con otras personas: “That’s because you’re English [...] You think being touched is invasive” (Barnes, 1999: 110). Más aún, para enfatizar y nutrir esa noción de identidad estereotipada, Inglaterra accede a que se construya England, England, el ya mencionado parque temático, en donde se condense la identidad inglesa en un solo lugar.

¿Qué efecto tiene esto en el lector? O planteada la pregunta de otra forma, ¿qué refleja esto que acabamos de discutir? Podría evidenciar la tendencia humana a buscar la superioridad por medio del proceso de categorización, de separación entre el “yo” y el “otro”, que se relaciona con la noción de “pureza” —o, en otra imagen del espejo, “lo reflejado” y “lo original”, en contraposición con “lo diferente” o el “reflejo”. En este punto

es prudente recordar las reflexiones que han hecho diversos estudiosos de la antropología y crítica literaria. Parafraseando a Mónica Quijano, la delimitación de lo “propio” y lo “ajeno” es un tema que ha tenido un lugar importante en los debates de la identidad de las naciones (2012, 8). Y para fortalecer esta delimitación, al principio parece que *England, England* es una excelente idea, pues fomenta el espíritu nacional del inglés. Sin embargo, el desenlace de la novela parece estar de acuerdo con la opinión del crítico y escritor uruguayo Ángel Rama. Para él, la fusión es un fenómeno inevitable además de necesario para asegurar la sobrevivencia de las culturas. El hecho de que un grupo de personas (sea un país, un estado, un grupo étnico, etcétera) se niegue a la apertura, al cosmopolitismo, al extranjerismo, a la modernización y a la tecnología, sólo puede llegar a dos cosas: la desaparición total de dicho grupo de personas o bien, en el mejor de los casos, a la discriminación y marginación (Rama citado en Quijano, 2012, 16-18).³⁷ Esto le ocurre a Inglaterra: en el afán por mantener su pureza, se pierde a sí misma; el elemento que iba a fortalecer su identidad —*England, England*— termina siendo su destructor.

Por eso Mónica Quijano sostiene que *evolución* implica “plasticidad cultural” (19), es decir, capacidad de cambiar y resistir al cambio. Después de todo, negarse a la mezcla cultural es negarse a existir, ya que “[...] es evidente que la sociedad es producto de encuentros y desencuentros, de contacto con otras culturas, es decir, de relaciones interculturales” (9). Es por ello que el posmodernismo celebra la mezcla por encima de la búsqueda de la pureza y cuestiona el supuesto “progreso” contruido a partir de una noción artificial de “pureza”.

III.2. Problematización de la crítica literaria e hibridación literaria

Flaubert's Parrot es una mezcla interesante de discurso narrativo ficcional y discurso de la crítica literaria —otro ejemplo de la tendencia posmoderna a desdibujar límites.³⁸ En

³⁷ Es verdad que el libro *Transculturación, heterogeneidad e hibridación: tres conceptos de crítica literaria y cultural en América Latina*, de Mónica Quijano, se centra, como el título lo indica, en la forma en que estos tres fenómenos se desarrollan en América Latina; sin embargo, en mi opinión, estas teorías también se pueden aplicar en otros ámbitos, incluida la temática que se está discutiendo en el presente trabajo.

³⁸ Considero que *Flaubert's Parrot* es también una mezcla de otros tipos de texto, tales como la novela epistolar, la biografía, e incluso tiene algunas características de un diccionario. Sin embargo, aquí me centro en la mezcla de ficción y crítica literaria.

diversos momentos de la lectura, se podría pensar que se está leyendo un ensayo crítico sobre literatura, en vez de una novela. Por citar un ejemplo, podemos recordar de nuevo las reflexiones críticas que Geoffrey, el narrador del capítulo “Emma Bovary’s Eyes”, hace respecto a la aparente inconsistencia involuntaria de parte de Gustave Flaubert al describir el color de los ojos de Emma Bovary en su novela *Madame Bovary*. Allí, Geoffrey incluso intercala citas de otros críticos del mundo extradiegético para darle fuerza a sus opiniones críticas. Al respecto, es imperativo citar en su totalidad el siguiente fragmento de *Flaubert’s Parrot*, ya que es un claro ejemplo —dentro de la novela— de crítica literaria a la crítica literaria, de hibridación literaria, así como otro juego de espejos y reflejos:

[...] the reason I hate critics —well, some of the time— is that they write sentences like this:

Flaubert does not build up his characters, as did Balzac, by objective external description; in fact, so careless is he of their outward appearance that on one occasion he gives Emma brown eyes (14); on another black eyes (15); and on another blue eyes. (16)

This precise and disheartening indictment was drawn up by the late Dr. Enid Starkie, Reader Emeritus in French Literature at the University of Oxford, and Flaubert’s most exhaustive British biographer. The numbers in her text refer to footnotes in which she spears the novelist with chapter and verse. (Barnes, 1986: 74)

Aquí tenemos un ejemplo claro de literatura híbrida, ya que es una mezcla de crítica literaria y narración ficcional. Pero “Emma Bovary’s Eyes” es además una crítica literaria a la crítica literaria, otro reflejo de las estrategias asociadas con la literatura posmoderna autoreflexiva:³⁹ la cita textual que Geoffrey nos proporciona es una crítica literaria a la narrativa de Gustave Flaubert. Pero en un nivel por encima de ese, Geoffrey cita esa crítica literaria hecha por Enid Starkie no para seguir criticando a Flaubert, sino para criticar a *esa*

³⁹ La naturaleza autoreflexiva de la literatura posmoderna se puede valer de la *ironía estructural* para colapsar algún asunto del mundo extradiegético. Aquí, por ejemplo, la estructura espacial y estilo —junto con la narración— de este capítulo de *Flaubert’s Parrot* se utiliza para problematizar a la crítica literaria.

crítica literaria citada. En otras palabras, el mecanismo para criticar a la crítica literaria es la crítica literaria misma. El método que utiliza Geoffrey es, en efecto, el reflejo del que utiliza la metaficción historiográfica: funda su argumento en aquello contra lo que después se subleva.

“Emma Bovary’s Eyes” no sólo es una propuesta de hibridación en cuanto al contenido de la novela, sino que también es una propuesta de hibridación en cuanto a su forma. Es verdad que ya de por sí podría parecer exótico ver una cita textual de crítica literaria dentro de una novela; pero incluir, dentro de ésta, otro nivel de citas textuales es aún más interesante. Y es esto lo que ocurre en “Emma Bovary’s Eyes”: Geoffrey no sólo hace la cita de la doctora Enid Starkie; además de ello, hace hincapié en que esa cita, a su vez, nos remite a otras citas más: él dice que los números entre paréntesis corresponden a las notas a pie de página en donde la doctora “arponea al autor”. Con esto en mente, el juego de la imagen del espejo se ve en varios niveles y se multiplica: primero, en esta tesina yo hago referencia al capítulo “Emma Bovary’s Eyes”; dentro de ese capítulo, Geoffrey hace referencia a las palabras de la doctora Starkie, y por último, esta referencia alude a otras referencias más. Tenemos la imagen de una serie de espejos, uno dentro de otro, en una cadena interminable de reflejos, en la que el lector experimenta el vértigo de la sucesión infinita. Esta imagen de un espejo más chico dentro de otro también nos recuerda al recurso literario conocido como *mise en abyme*, el cual consiste en el juego de la inclusión de un elemento dentro de otro elemento de la misma naturaleza, en una cadena de sucesión que puede ser tan larga como el autor lo deseé. Por ejemplo, dentro de una historia, puede estar incluida otra historia, que a su vez incluye otra, y así sucesivamente. Este recurso también nos recuerda a la idea del simulacro que se está estudiando aquí.⁴⁰

La estructura narrativa y formal de *A History of the World in 10 ½ Chapters* es otro enfoque de hibridación, y por sus importantes implicaciones temáticas considero necesario analizarla. Uno de los aspectos más importantes es la dificultad en catalogar al texto como novela o un libro de historias cortas. Mi opinión al respecto, es que la estructura del libro nos orilla a la ambigüedad, la reflexión, el cuestionamiento y a la relatividad de opiniones. Hay quienes podrían pensar —con ciertos argumentos— que se trata de un libro que

⁴⁰ The Literary Encyclopedia. Exploring Literature, History and Culture [en línea]. s.v. ‘mise en abyme’. <<http://www.litencyc.com/php/sttopics.php?rec=true&UID=729>>. [Consulta: 10 de febrero, 2014.]

recopila historias independientes que giran en torno a un tema en común, y otros que sostendrían que se trata de una novela con varios capítulos. Por tratarse de un asunto medular que toca muchos otros aspectos con igual importancia, a continuación trataré de presentar algunos de estos argumentos en pro y en contra.

Por un lado, podríamos pensar que, quizás de manera parcial, sería factible argumentar que el texto cubre algunos requisitos formales de una novela:⁴¹ la termita parece ser un personaje común presente en casi todas las secciones del libro —si bien, de hecho, no en todos funge como tal, en muchas partes, más bien, sólo se le menciona como un elemento secundario (o parece ser sólo un símbolo)— y uno de los hilos conductores que las unen. Pero para aseverar o negar que *A History of the World* es una novela, necesitaremos una explicación que haga más justicia a la complejidad del asunto.

Discutamos primero el asunto sobre el personaje principal en *A History of the World*, y para ello, recordemos que Aurora Pimentel nos dice que existen nombres referenciales (motivados o llenos) y nombres no referenciales (no motivados o vacíos). En *A History of the World* encontramos los dos. Por ejemplo, en el capítulo “The Stowaway” encontramos al personaje Noé, cuyo nombre es motivado, ya que nos remite a la cultura religiosa cristiana y a un personaje con un bagaje de características anteriores a la lectura de la novela. Por otro lado, también hay un personaje vacío, a quién típicamente la literatura posmoderna pone más atención y otorga más autoridad y voz: en este caso, una termita. Al principio de la lectura, este es un “personaje” tan vacío que ni siquiera tiene nombre ni sabemos qué es. Es sólo hasta el final del capítulo que su identidad se nos revela, y no porque ella se presente de manera directa, sino porque el lector tiene que descubrir su

⁴¹ Respecto a la *novela*, el *Oxford Dictionary of Literary Terms* proporciona las siguientes características (algunas de las cuales, en mi opinión, parecen subjetivas y, en ocasiones, contradictorias): (1) por lo general se considera que es un trabajo de narrativa ficcional escrito en prosa —aunque algunas están escritas en verso y ni siquiera cuentan una historia—; (2) es libre en cuanto al tema que trata, el estilo y la estructura; (3) se distingue de las historias cortas por el volumen de páginas que tiene, que debe ser lo suficientemente grande como para que convenga su publicación en un libro aislado (lo que no ocurre en las historias cortas), y (4) debe contar con (a) por lo menos un personaje principal y, preferentemente, otros secundarios; (b) una trama; (c) una historia, y (d) un entorno. Dado que la novela dispone de más páginas que permiten la descripción más detallada de las cosas, estos cuatro elementos deben ser más complejos que los que encontramos en las historias cortas. Respecto a la historia del término *novela*, aunque existen narraciones del siglo I que pueden considerarse novelas, el concepto de *novela* como tal se comenzó a usar en diferentes épocas, dependiendo del país. En Inglaterra, por ejemplo, se considera que el año de “aparición” de la novela es 1719 (siglo XVIII) con la publicación de *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe. (Cfr. *Oxford Dictionary of Literary Terms* [en línea]. s. v. ‘novel’. <<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100240607>>. [Consulta: 18 de mayo, 2014.]

identidad a través de una especie de acertijo: “Apart from anything else, we’d eaten enough gopher-wood to last a lifetieme”. Es hasta el final del capítulo que nos enteramos de que quien nos está narrando la historia es una termita. Y dado que requerimos de un nombre en donde podamos depositar la información diegética que al paso de la lectura habíamos y seguiremos recaudando, en ausencia de un nombre, optamos, de manera arbitraria, por bautizar a la termita como “*la termita*”.

Una vez identificada la termita como “*la termita*”, el lector, a través de los procesos de *repetición* y *acumulación* (Pimentel, 1998: 68) llena, poco a poco, ese nombre con la información que recopila a lo largo de la lectura: cada vez que aparece la palabra *woodworm* (termita), el lector de inmediato coloca la información obtenida en su recipiente, el nombre *la termita*; y no son pocas las veces en que entra en escena la termita. Por ejemplo, en otro capítulo de la obra, “The Wars of Religion”, es una termita a quien se quiere excomulgar por haber ofendido a la Iglesia —la esposa de Cristo— al haber roído el trono del obispo de Besançon y hacerlo caer al piso, y con ello “[...] casting [him] into the darkness of imbecility” (65);⁴² inclusive en el último capítulo, “The Dream”, en medio de una descripción del Cielo, también aparece su nombre: “There was marble everywhere and freshly polished brass and great stretches of mahogany that you knew would never get *woodworm*” (291);⁴³ si bien el ser humano parece deshacerse de las termitas en el Cielo, el nombre de la “plaga” lo sigue inclusive después de su muerte. Aparte de que la palabra *woodworm* aparece de manera repetida a lo largo del texto, cada vez que ocurre, también está acompañada de información connotativa periférica que gira alrededor de ella; esta información también queda almacenada en el nombre *la termita*. Por ejemplo, cada vez que

⁴² Este capítulo de *A History of the World*, trata de un juicio que aparentemente ocurre en la Edad Media, en el que el acusado —una termita—, su defensor y los acusadores hacen gala su vocabulario rebuscado, de su intelecto y de su capacidad de argumentación para convencer al juez de sus puntos de vista. Sin embargo, el contraste entre sus argumentos absurdos y la forma rimbombante con la que los plantean, inevitablemente provoca risa en el lector. Por ello, este capítulo es un buen ejemplo de lo que algunos expertos llaman *sátira varroniana* —una subdivisión de la *sátira indirecta*, en la que los personajes se ridiculizan a sí mismos por medio de lo que hacen, dicen o piensan—, que consiste en un debate entre personas excéntricas, pedantes e intelectuales que se ridiculizan a sí mismas ante el lector por medio de sus absurdos comentarios, puntos de vista y conclusiones (1993: 187-189). También podemos proponer este capítulo como un ejemplo de *sarcasmo* (1993: 97-101), que es un tipo de ironía en el que la alabanza se utiliza para transmitir lo opuesto. En este caso, mientras que se trata con mucho respeto al obispo de Besançon —el representante de la Iglesia—, a la Iglesia —la institución como tal— y al juez —el poder público y político—, pareciera que lo que se quiere transmitir es justo lo opuesto: burlarse de todos ellos.

⁴³ Las cursivas son mías.

se habla de ella, se aluden los temas de discriminación, minorías explotadas, el uso de la fuerza del más fuerte para aplastar al débil, la imagen del viaje en búsqueda de algo mejor —sea en el ámbito terrenal o divino—, entre otros temas recurrentes.

Por lo anterior, de manera gradual la termita se convierte en un personaje *redondo*, es decir, un personaje complejo por sus múltiples características psicológicas y por sus variados papeles actanciales y temáticos en una obra (Pimentel: 68). Además, es factible pensar que se trate de la misma termita: después de todo, en el capítulo “The Stowaway”, la termita que nos narra los hechos pasados desde *este* presente dice haber sido testigo presencial de las atrocidades de Noé; si esto es así, ¿por qué no podría ser la misma que fue juzgada en la Edad Media? Tal vez se trata de una termita inmortal —al final de cuentas, estamos leyendo ficción. Con esto en cuenta, el lector puede llegar a sentirse tentado a suponer que la termita es el personaje principal, y por ende, que *A History of the World* cumple con una de las posibles convenciones del género novela: tener un personaje principal. Sin embargo, hay otra perspectiva desde la que podemos ver el planteamiento de la termita como personaje principal del texto, y que desemboca en otros temas que se exploran en el mismo.

El giro radica justo en el proceso de construcción de nuestro “personaje”: es verdad que tanto la *repetición* como la *acumulación* de atributos ocurren en el proceso de la lectura. El problema es que cada uno de ellos ocurre en diferentes niveles: el primero ocurre *en la novela* y es demostrable: podemos contar las veces que la palabra *woodworm* aparece en el texto. Pero el segundo ocurre *en la cabeza* del lector. ¿Con base en qué éste puede asegurar que la termita que aparece en el primer capítulo es la misma que aparece en capítulo tres, en el seis, y así de manera sucesiva hasta llegar al diez? Es improbable: no hay nada en el libro ni en la palabra *woodworm* que nos diga que se está hablando de la misma termita. ¿No será que estamos depositando información de diferentes entes en un solo nombre? ¿Será que, trasladando al asunto de la termita el concepto de “verdad” de Hutcheon (“no existe tal cosa como *la* verdad, sino sólo *verdades*, en plural” [109]), no existe tal cosa como *la* termita, sino *termitas* en plural? ¿Acaso será que el título mismo de la novela, *A History of the World in 10 1/2 Chapters*, nos está dando una pista sobre el misterio de la termita? Con este argumento que estamos desarrollando, podemos argumentar que el hecho de querer ver a esta obra como una novela —insistiendo en que

“la” termina es el personaje principal de la obra— es un reflejo claro de la tendencia caprichosa a clasificar, determinar —la tendencia a usar el artículo determinado “la” en vez de “una”— y encajonar las cosas dentro un marco supuestamente preexistente —lo cual es, de hecho, uno de los temas que el posmodernismo busca colapsar.

Por medio del juego de los artículos, se hace ver al lector que éste también participa en el proceso de selección que la historiografía utiliza para “crear” “la” historia. Tal vez deberíamos hacer un ajuste gramatical: de la misma manera en que el título del libro sugiere que digamos *una historia* en vez de *la historia*, deberíamos sustituir el artículo definido *la* en “*la* termita” por el artículo indefinido *una*. Con este ajuste —negar a la termita su carácter de personaje principal— sería fácil dejar de pensar en *A History of the World* como una novela —al carecer de un personaje principal—, aunque quizás, alguien podría pensar lo contrario, es decir, que el uso del artículo indefinido *una* acentúa el carácter ficticio o novelístico del texto. Así, la selección del artículo indefinido inglés *a* (*una*), en oposición al artículo definido *the* (*la*), es un reflejo o una manera de evidenciar la relatividad del discurso historiográfico, además de que, a su vez, es un reflejo —por medio del proceso de lectura— de la naturaleza humana de determinar las cosas: la incomodidad del lector frente al artículo indeterminado, y su deseo de volverlo determinado es un reflejo de la naturaleza racionalizadora del ser humano: atrapar el universo por medio de su razón. Parfraseando esta idea, pero esta vez con las reflexiones de Milan Kundera, el deseo de determinar lo indeterminado es el espejo de la necesidad que tiene el ser humano de volverse esclavo y prisionero de su propia creación: la historia. Esto suena contradictorio, y de hecho lo es: Milan Kundera dice que es “[...] el momento de la victoria total de la razón, es lo irracional en estado puro (la fuerza que no quiere sino su querer) lo que se apropiará de la escena del mundo porque ya no habrá un sistema de valores comúnmente admitidos que pueda impedirselo” (1987: 17). Dicho de otra manera, en el momento en el que la razón se convierte en el único objeto de la razón, reina lo irracional; en ese momento, la única razón aceptada es la razón compartida que pasa a convertirse en un totalitarismo intolerante: una cárcel. ¿Por qué? Porque ya no se permite racionalizar más de lo que está “permitido” racionalizar: en lo que no entre dentro de lo racional. Por eso para Kundera, el ser humano “[...] ha pasado a ser su propia parodia [...]” (16). Él mismo se ha encargado de crear los mecanismos para volverse esclavo de ellos:

Esta paradoja [...] es una de las que me gustaría llamar terminales [...] la Edad Media cultivaba el sueño de una humanidad que, dividida en diversas civilizaciones separadas, encontraría un día la unidad y, con ella, la paz eterna. Hoy, la historia del planeta es, finalmente, la que realiza y garantiza esa unidad de la humanidad largo tiempo añorada. La unidad de la humanidad significa: nadie puede escapar a ninguna parte. (17)

Otro elemento importante del título de este libro es la fracción $\frac{1}{2}$, la cual nos remite a la idea de “lo incompleto”; el libro nos presenta *una* versión incompleta —una entre muchas otras— de *una* historia *incompleta* —también entre muchas otras. Se propone que la historia, y en general la existencia humana, no está escrita aún; está en un estado inconcluso.

En lo que respecta al aspecto temporal de la obra, existe una continua fusión del pasado con el presente, y los capítulos no están acomodados en orden cronológico. Pero esto no es nuevo en el mundo de la narrativa; en el capítulo “La dimensión temporal del relato” de *El Relato en perspectiva*, Luz Aurora Pimentel nos advierte que el uso de las *anacronías* —“[...] rupturas causadas por una relación discordante entre el orden de los sucesos en el tiempo diegético y su orden en el tiempo del discurso” (1998: 44)— no son algo nuevo en la narrativa; nos explica que la *analepsis* (pausas del discurso para referir al lector a un acontecimiento ocurrido en un tiempo diegético anterior al tiempo discursivo) y la *prolepsis* (pausas en el relato para referir al lector a un acontecimiento que aún no ocurre) son estrategias que de manera común aparecen en el género narrativo (44). No obstante, en el caso de *A History of the World*, las anacronías son tan drásticas que incluso resulta difícil referirnos a ellas como tales; las narraciones son tan anacrónicas, que podría antojarse considerar al libro ya no una novela, sino una colección de cuentos cortos. El lector puede tener la sensación de que el texto está desorganizado desde el punto de vista temporal: el primer capítulo, “The Stowaway”, presenta una nueva versión de la historia del Arca de Noé; en el segundo capítulo el lector se da cuenta de que ha dado un salto cronológico al siglo XX; más adelante retrocede varios siglos para enterarse de un juicio que, por sus características parece haberse llevado a cabo en un pasado medieval existente

sólo en el mundo ficcional de la obra, pero que, a su vez, es una parodia de los muchos enjuiciamientos arbitrarios⁴⁴ y absurdos que sí ocurrieron en la Edad Media por parte de la Iglesia. Así, el lector tiene que lidiar con la “irregularidad” cronológica del texto hasta llegar al último capítulo, el cual nos habla de un Cielo más allá de las leyes del tiempo.

En contraposición al argumento anterior, si analizamos la novela desde otra perspectiva, se podría también proponer que *A History of the World* sí tiene un cierto orden; quizás diferente del convencional, pero a final de cuentas, un orden. En este caso, estaríamos hablando de un orden lógico-cronológico: empieza con la reescritura de un mito fundacional, y termina con una banalización de la idea de la salvación, el Cielo y la eternidad. De manera que vemos que la novela traza un arco que nos recuerda la lógica “origen-fin” del discurso teológico judeocristiano. En ese sentido, sí podríamos pensar que este libro tiene un orden cronológico: el camino que recorre el alma en búsqueda de su salvación. Y por ende, podríamos considerar este libro como una novela: una novela que reescribe la historia del alma.

Además de lo anterior, hay otros argumentos que algunas personas podrían usar para insistir en que *A History of the World* es una novela. Por ejemplo, los temas explorados que se repiten obsesivamente a lo largo de la obra, junto con los símbolos utilizados dentro de los capítulos podrían considerarse como hilos conductores de una novela.⁴⁵ Son varios los símbolos que vemos en *A History of the World*. Por ejemplo, el agua, encarnada en el mar y en el diluvio, es un símbolo que aparece en los capítulos uno, dos, cuatro, cinco, nueve y, de manera intermitente, en los otros. Y ¿a qué temas nos lleva el símbolo del mar? A la sensación de estar solo en un universo desconocido, el contacto con lo desconocido, la lucha por la sobrevivencia, el sacrificio del débil, el descubrimiento, la cercanía del fin, la existencia humana como un viaje o peregrinación hacia la salvación, entre otros temas que también están presentes de forma explícita en las historias y

⁴⁴ Aquí usamos el término *arbitrario* refiriéndonos a la definición que la RAE de *arbitrariedad*: “Acto o proceder contrario a la justicia, la razón o las leyes, dictado solo por la voluntad o el capricho” (RAE [en línea]. s. v. ‘arbitrariedad’. <<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=arbitrariedad>>. [Consulta: 9 de octubre, 2013.]

⁴⁵ Respecto a esto, en *A Glossary of Literary Terms*, M. H. Abrams, nos dice que los símbolos son “[...] anything which signifies something [...] a word or phrase that signifies an object or event which in its turn signifies something, or has a range of reference, beyond itself [...] some symbols are ‘conventional’ or ‘public’ [...] some poets, however, [...] use symbols whose significance they largely generate themselves, and these pose a more difficult problem in interpretation” (1993: 206).

narraciones de los capítulos del libro. El hecho de que los símbolos y los temas se compartan en los capítulos de la obra, junto con la aparente concordancia secuencial y simbólica de recorrido hacia la eternidad que hemos dilucidado en los párrafos anteriores, son argumentos para proponer que *A History of the World* podría considerarse una novela.⁴⁶

Por otro lado, la lectura de este libro invita al lector a establecer una conexión — otra imagen de espejo— entre la historiografía y la aparente “irregularidad” temporal de *A History of the World* al problematizar dos temas cruciales: (1) la naturaleza del pasado y (2) el proceso por el que el ser humano trata de “atrapar” y comprender ese pasado. El pasado está lleno de “huecos”; existen muchas preguntas sin contestar que separan un evento de otro. De manera similar, *A History of the World* está llena de huecos entre los capítulos. El pasado es, recordando a Geoffrey en *Flaubert’s Parrot*, una colección de huecos unidos por hilos. Y el lector, confundido por la aparente falta de conexión entre los capítulos, es tentado a “encontrar”, “descubrir” o acaso “inventar” algunas conexiones entre ellos. Esto es otro reflejo de lo que se hace en la historiografía: teorizar; tratar de llenar los vacíos históricos con el propósito de presentar un modelo histórico coherente y creíble. Eso también opina el crítico-narrador de “Parenthesis”: “[...] we, readers of history, the sufferers from history, we scan the pattern for hopeful conclusions” (Barnes, 1997: 240). Como un detective,⁴⁷ el lector y el historiador recolectan pistas que le permitan construir un patrón que resulte lógico en su mundo. La termita de “The Stowaway” también está consciente de esta naturaleza “creadora” obsesiva del ser humano; ella dice: “I know you’ve got some theory to make sense of it all” (13).

A History of the World también problematiza el presente y el pasado por medio de la mezcla de elementos “viejos” dentro de una historia contemporánea y viceversa; es decir, hace una actualización del pasado por medio de la ficción. En “The Stowaway” la termita nos cuenta una versión actualizada de la historia del Arca de Noé. A manera de paréntesis, lo mismo ocurre en *Flaubert’s Parrot*: se *re-cuenta* la vida de un hombre que existió en el pasado, aunque esta vez con un aire nuevo. Pero al hacer esa reconstrucción, el resultado no

⁴⁶ En relación con las posibles propuestas para proponer a *A History of the World* como una novela, quizás podríamos plantear que esto nos lleva a la noción de ironía estructural (1993: 97-101), pues, por medio del manejo del tiempo diegético, los personajes, los símbolos, la trama o la historia, se problematiza la noción de novela. Además, también se cuestionan otros conceptos, tales como la historia, lo “original”, las nacionalidades, además del proceso de construcción de “la historia”, entre otros.

⁴⁷ En el último capítulo discutiremos la idea del *detective* descrita por Bran Nicol.

es una, sino varias versiones de su vida. En *England, England* también vemos lo mismo: Inglaterra “repite” su pasado; pero no con la misma calidad: si bien en su momento la Inglaterra preindustrializada representó el preámbulo de la civilización moderna, repetir esa época en nuestros días representaría lo opuesto: una involución. Y eso es lo que le ocurre a Inglaterra: se convierte en una mala repetición de ella misma, porque —recordemos— la repetición como tal no existe: “People [...] Stopped making the old mistakes, or new ones, or new versions of old mistakes? (And does History repeat itself, the first time as tragedy, the second time as farce? No, that’s too grand, too considered a process. History just burps, and we taste again that raw-onion sandwich it swallowed centuries ago” (Barnes, 1997: 239).

Para concluir el asunto de si *A History of the World in 10 ½ Chapters* es o no una novela, primero sería conveniente responder una pregunta que le antecede: ¿qué es una novela? Y para responder ésta, primero tendríamos que responder otra aún más general: ¿qué es un género literario? Al respecto, Bran Nicol considera que “A poetics is the practice of breaking down a series of related texts into their constituent parts so that a taxonomy of features can be built. These features can then be regarded as the *essential* properties of a particular genre or grouping of texts” (2009: 31). Abrams también nos proporciona una definición que parece resolver el asunto desde el mismo principio: él nos dice que la palabra *genre* es un término francés que denota cierto tipo recurrente de literatura, el cual es llamado “forma literaria” (1993: 75-76). Esta definición parece clara, pero más adelante, Adams también nos comenta que “For most critics at the present time, however, genres are widely conceived to be rather arbitrary ways of classifying literature [...]” (77). En acuerdo con esta idea, Heather Dubrow dice que intentar responder qué son los géneros literarios nos llevará una vez más al asunto de antiesencialismo:

[...] definitions of genres, like those of biological species, tend to be circular: one establishes such a definition on the basis of a few examples, and yet the choice of those examples from the multitude of possible ones implies a prior decision about the characteristics of the genre. (Dubrow citado en Noemí Novel, en *Circulaciones*, Adriana de Teresa Ochoa, coord., 2010: 95)

Esto es una paradoja, como muchas que evidencia el posmodernismo. ¿Qué hay en un género particular que nos diga que debemos llamarlo como tal? Y aplicado a la novela, ¿qué hay en una novela que nos diga que *es* una novela? Nada; todo obedece a un criterio creado *a posteriori* por el ser humano.⁴⁸ Tiene mucha razón Dubrow al decir que el asunto de definir los géneros es circular: el fin o el objetivo de la genealogía —definir un género literario para, luego, poder dar ejemplos claros de éste y diferenciarlo de los demás— es su mismo principio —ejemplos ese género literario en particular. ¿Se relacionará este planteamiento de Dubrow con la idea de “ir en círculos” planteada por Kathleen en “The Survivour” de *A History of the World*? Yo creo que sí. En su ensayo “Aires de familia: teoría de los géneros y comunicación textual”, Noemí Novell dice que “[...] el género [...] funciona y se define a partir de un centro rector alrededor del cual giran el resto de características atribuibles a él. La dificultad, desde luego, radica en la definición de dicho centro rector” (*Circulaciones*, 2010: 98). Más adelante dice que “El género se torna tan inasible que cada estudioso puede delimitar un género a partir de un rasgo destacado, o de su ausencia” (98). Retomando la idea del espejo, vemos una vez más que, nuevamente por medio de llevar nuestra atención hacia los “marcos” del texto, se sugiere que “lo reflejado” —en este caso, la noción convencional de *novela* (“lo original”)— es un concepto construido y caprichoso al igual que su “reflejo” o supuesta “imitación” o “deformación” —las creaciones literarias híbridas o “diferentes”—: ambas ideas se sostienen en presupuestos creados *a posteriori*, y al difuminarse la línea divisoria entre ellas, se las coloca aparentemente en el mismo nivel.

⁴⁸ Aunque me parece de lo más atractivo y a fin a este asunto, hablar del lingüista suizo Ferdinand Saussure (1857-1913) implicaría extender este trabajo a varias páginas más o, incluso, quizás valdría la pena convertirlo en tema de una investigación aparte. En consecuencia, por el momento me limitaré a puntualizar que la idea que aquí estamos tratando me remite a la noción de arbitrariedad del signo lingüístico, propuesta por él —quien, por cierto, por muchos es considerado como uno de los principales precursores del estructuralismo y, en consiguiente, del pensamiento posmoderno. En su propuesta, Saussure sostiene, en términos muy generales, que no hay nada intrínseco en un objeto —físico o abstracto— que nos indique cómo debemos llamarlo; los nombres de estos se los asigna el individuo con base en diversos factores posteriores al objeto como tal. Al respecto, podríamos añadir que algunos de esos factores son la cultura, la sociedad, lugares geográficos, “la” historia, leyendas, anécdotas, personajes “históricos” o “ficticios”, los sonidos que producen los objetos (nombres onomatopéyicos) —que, por cierto, no son universales, pues suelen variar de acuerdo con el individuo que los escucha (por lo que, por ejemplo, el canto del gallo puede ser diferente en español y en inglés)—, entre un sinnúmero de otros motivos, muchos de los cuales ya perdidos en el tiempo. (Cfr. Ferdinand de Saussure. 1945. *Curso de lingüística general*. 12ª ed. Trad. Amado Alonso. Buenos Aires: Editorial Losada.)

Determinar si *A History of the World* es o no una novela depende de los parámetros que se utilicen para definir una novela —los cuales, por cierto, como hemos insistido, la literatura posmoderna busca cuestionar y difuminar. Si nos basamos en las *convenciones* que por mucho tiempo se han utilizado para determinar qué texto es o no una novela, quizás este libro no pueda ser considerado como tal, sino, más bien, como una colección de historias cortas. Algunos argumentos a favor de esta idea son: (1) en rigor, no hay un personaje principal ni secundarios que aparezcan en todo el libro, de los que, a lo largo de la lectura, nos enteremos de sus transformaciones internas o externas, o de sus actividades, y (2) no hay una trama clara —espacio-temporal— que se vaya desarrollando de forma gradual a lo largo de la lectura de todo el libro. Por otro lado, hay otros argumentos que podrían llevarnos a pensar en *A History of the World* como una novela: si nos abrimos a la hibridación y, como dice Ángel Rama, a considerar que “[...] los procesos artísticos [entre ellos los géneros literarios, incluidos la novela] y los productos culturales se dan siempre en una articulación dinámica y por lo tanto nunca son fijos e inamovibles” (Rama citado en Quijano, 15) —y, por consiguiente, a pensar, cuestionar, repensar y reformular los criterios convencionales—, quizás sería posible incluir esta obra de Barnes en el catálogo de las novelas del mundo, argumentando (como hemos tratado de hacerlo en los párrafos anteriores) que este libro quizás no tiene una estructura, una trama, personajes o una narración que se ajusta a lo convencional, sino que, más bien, estos elementos tienen su propia coherencia particular y única *dentro del mismo libro*, tomado esté como un todo; es decir, que esta obra es autoreflexiva y autoreferencial, y no se basa en los parámetros convencionales —o si lo llega a hacer, es para confrontarlos e ironizarlos.

La hibridación es inevitable. De hecho, es una necesidad de sobrevivencia: aquello que no accede a la hibridación está destinado a involucionar, como le ocurre a Inglaterra y al parque temático England, England en la novela *England, England*. Decimos que el parque temático —conformado ahora como un nuevo país—, en medio de su “éxito”, también tuvo el mismo destino que Inglaterra, ya que, al ser el reflejo de éste último, también compartía parte de la naturaleza del país al que imitaba, y, por ende, también se enfrascó en las ideas egocentristas y separatistas, y no se permitió mezclar con las otras naciones ya existentes; es decir, England, England, no permite que su perfección —la cual es, en sí, su propia deformidad— se manche con la influencia de otros países. Bien

podemos sospechar que, de haber sido más extensa la novela, podríamos también haber leído la caída de esta “nueva nación”.⁴⁹

En conclusión, por medio de su estilo y estrategia narrativa,⁵⁰ estos textos sugieren que, para sobrevivir, la novela —como todo en el quehacer humano— necesita mutar a fin de adaptarse al mundo cambiante que la rodea. La novela es inagotable, y si desaparece, no será porque haya agotado su capacidad, sino porque “se encuentra en un mundo que ya no es suyo” (Kundera, 1987: 22). Esperemos que su destino no sea el de los seres “mitológicos” que desaparecieron de la tierra por el simple hecho de ser híbridos.

III.3. Las obras de Barnes como dislocamiento ontológico de la experiencia humana

Considero oportuno hacer algunas reflexiones de tipo ontológico que tienen relación con las tres obras en cuestión, y, para ello, será menester esclarecer de manera muy somera los términos *ontología* y *epistemología*, ya que a partir de éstos, se explicará el papel del primero en el pensamiento posmoderno.

En *Postmodernist Fiction*, Brian McHale nos da una explicación muy sencilla de ambos términos, relacionándolos con las preguntas que cada uno de ellos plantea. Además nos indica que el modernismo se inclina más por las preguntas epistemológicas, mientras que el posmodernismo, por las ontológicas. Él nos dice que las preguntas de las que el modernismo se ocupa son:

How can I interpret this world of which I am a part? And what am I in it? [...]

What is there to be known? Who knows it? How do they know it, and with what

⁴⁹ El hecho de que al lector no se le permita saber cuál fue el devenir de England, England puede remitirnos a la noción de lo *inconcluso* y de la “continua construcción de la historia”, que se mencionó, páginas atrás, al discutir la fracción $\frac{1}{2}$ del título de *A History of the World in 10 $\frac{1}{2}$ Chapters*.

⁵⁰ Es necesario hacer una distinción entre *estilo narrativo* y *estrategia narrativa*. El *estilo* se refiere a la manera en la que el escritor o el hablante dice lo que quiere decir (M. H. Abrams, 2009: 349); en este caso específico se refiere a la manera en la que se narran los acontecimientos en una obra literaria. Referente al término *estrategia*, éste se define como el arte para dirigir un asunto (RAE [en línea]. s.v. ‘estrategia’. <<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=estrategia>>. [Consulta: 9 de octubre, 2013.] Es decir, es una selección de recursos hecha con anticipación, con el propósito de obtener un producto deseado. En la narrativa, podríamos referirnos a la selección premeditada de relaciones entre el narrador, lo narrado, el espacio diegético, el tiempo diegético y los personajes, con el fin de producir ciertos efectos artísticos y emociones en el lector.

degree of certainty? How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability? How does the object of knowledge change as it passes from knower to knower? What are the limits of the knowledge? And so on. (2004: 9)

Por otro lado, las preguntas de las que se ocupa el posmodernismo son:

Which world is this? What is to be done in it? Which of my selves is to do it? [...] What is a world? What kinds of worlds are there, how are they constituted, and how do they differ? What happens when different kinds of world[s] are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated? What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects? How is projected world structured? And so on. (10)

Las tres obras de Barnes estudiadas en esta tesina abordan varias de las preguntas epistemológicas citadas: la problematización del proceso para “hacer” historia encierra la cuestión de falta de confiabilidad en el conocedor (“Who knows it?; How do they know it, and with what degree of certainty?”), el conocimiento (“What is there to be known?”) y el método por el que transmite ese conocimiento (“How is knowledge transmitted from one knower to another, and with what degree of reliability?”). ¿Significa eso que estos textos son modernistas? No necesariamente. El posmodernismo, según Nicol, no hace nada que otra ficción no haya hecho; la única diferencia es el *grado* en que los elementos de las preguntas modernistas se encuentran presentes (31). De hecho, las preguntas ontológicas del posmodernismo son la consecuencia natural de llevar a su extremo a las preguntas epistemológicas del modernismo. Por eso vemos que estos textos abordan, en principio, las preguntas de orden epistemológico, y éstas desembocan en cuestionamientos de orden ontológico. Dicho de otra manera, las preguntas epistemológicas dan por hecho al ser y al mundo, y a raíz de esa presuposición, se plantean preguntas relacionadas con el conocimiento. Pero las preguntas ontológicas son de otro orden, ya que preguntan sobre la naturaleza —o acaso la existencia— del ser y del mundo. Y es esta última idea la que la metaficción historiográfica de Julian Barnes problematiza hasta un grado extremo.

Por otro lado, en *Introducción a la historia de la filosofía*, Ramón Xirau define la ontología como “la teoría del ser en cuanto ser” y dice que “suele utilizarse como sinónimo de metafísica” (2010: 540). En otra parte explica el problema ontológico del ser: “Cuando preguntamos, ¿qué es el ser?, somos nosotros, los seres humanos los que hacemos la pregunta. Parece justificado que empecemos un estudio ontológico mediante el estudio de este ser que se pregunta acerca del ser” (457).

Recordemos que la termita de *A History of the World* se atreve a culpar a Dios de haber sido quien comenzó el asunto de los prejuicios y la discriminación. ¿Hasta dónde puede llegar el cuestionamiento? Hagamos un breve recuento de ello. Hemos visto que en el capítulo “The Dream” en *A History of the World*, se banaliza la noción ontológica de Dios al reducirlo a una “opción” que el ser humano puede tomar o rechazar de manera voluntaria (1997: 298). Lo mismo ocurre con la noción ontológica del ser:⁵¹ en el Cielo de Julian Barnes, el alma puede dejar de ser eterna: en “The Dream” el narrador, siendo ya alma y habitante del Cielo, pregunta a las damiselas espirituales:

‘What happened to the Old Heaveners?’⁵²

Margaret shrugged [...] ‘They died off’

‘Just like that? You mean, you closed down their Heaven and so they died off?’

(Barnes, 1997, 302)

El verbo *die off* puede traducirse con la frase “extinguirse de manera natural”.⁵³ Al indicar que el alma, incluso estando en el Cielo, puede *die off*, se colapsa la noción

⁵¹ Ya dijimos que el Cielo de este capítulo es un ejemplo de *low burlesque*. Ahora quiero enfatizar que, basándonos en la definición que M. H. Abrams nos da de la *sátira* (1993: 187-189), todo este capítulo también es un buen ejemplo de ésta, pues en él se menosprecia —por medio de la ridiculización y la evocación de diversión— el tema del Cielo, Dios y el ser. Además, esto no se hace por el simple hecho de divertir —como ocurre en la comedia—, sino que el objetivo es utilizar la risa como arma para colapsar las convenciones relacionadas con estos temas. De forma más específica, pienso que se aproxima más a la *sátira formal de Horacio*, en la que un narrador en primera persona se dirige al lector con un lenguaje informal para criticar lo absurdo del ser humano. También considero que podríamos proponer a este capítulo como un ejemplo de *ironía cósmica*, pues en ésta, una deidad, el destino o el curso del universo se representa de una forma manipulada, de tal forma que el protagonista se enfrenta con falsas esperanzas, las cuales cuestiona este tipo de ironía (1993: 97-101).

⁵² En el libro, los “Old Heaveners” son los habitantes del cielo que se apegaban al concepto cristiano tradicional del Cielo, quienes vivían en una “sección” ya casi en desuso y despoblada del Cielo descrito por el narrador. Por otro lado, los “New Heaveners” son los habitantes del cielo que prefieren el Cielo descrito en el libro. Dado a que el narrador no había visto a ningún “Old Heavener”, preguntó por ellos.

ontológica convencional de eternidad del alma, fuertemente arraigada en los individuos. Incluso más adelante las damiselas del Cielo dicen que el alma puede morir si así lo desea y que la eternidad del alma es una simple cuestión de predilecciones: “Everyone has the option to die off if they want [...] People die when they decide they’ve had enough” (302-303). De esta manera, se transfiere el proceso caprichoso de selección que la historiografía utiliza para crear la historia a la noción ontológica del alma, y, al hacerlo, se sugiere que el aspecto ontológico de ésta es tan caprichoso como la “historia oficial”.

En el mismo capítulo, el narrador comienza su discurso con una frase que invita al lector a reflexionar sobre el concepto de “realidad” y de “ficción”: “I dreamt that I woke up. It’s the oldest dream of all, and I’ve just had it. I dreamt that I woke up” (281). Esta cita de inmediato nos obliga a plantearnos una serie de preguntas de orden ontológico: ¿Quiere decir esto que la vida es el sueño, y el sueño es la verdadera vigilia? Si es el sueño más viejo, ¿por qué apenas lo tuvo?, ¿acaso vivía dormido?, ¿en qué universo vivía?, ¿a qué universo despertó?, ¿qué es sueño?, ¿qué es vigilia?, ¿qué posibles significados se pueden construir para el término *despertar*? Es ésta la razón por la que Nicol apunta que el género de ciencia ficción ilustra muy bien el cuestionamiento ontológico del posmodernismo: dos mundos mutuamente desconocidos entran en contacto, creando así un conflicto de identidad en ambos (34).

El narrador de “The Dream” se siente incómodo en un cielo diferente del Cielo cristiano que él había aprendido —o digamos, conocido en el plano conceptual e ideológico— en su vida terrenal. Pero, ¿con base en qué supone el narrador conocer el Cielo?, ¿cómo es que el narrador podía conocer el Cielo antes de morir? El hecho es que se basaba en el mismo método que utiliza la historiografía: humanizar y manipular su entorno, un tema medular de la metaficción historiográfica. En este caso, vemos que el ser humano tiene necesidad de utilizar su imaginación para poder racionalizar y hacer “suyo” lo desconocido. Una vez más, el texto sugiere que lo que el ser humano supone “saber” de su condición ontológica y de la existencia de *su* Cielo —que en la imagen del espejo figuraría como “lo reflejado” o “lo original”— es tan relativo y “construido” como la historia

⁵³ Cfr. *Oxford Dictionaries* [en línea]. s. v. ‘die off’. <<http://oxforddictionaries.com/definition/english/die-off?q=die+off>>. [Consulta: 6 de abril, 2013.], y *Merriam Webster Dictionary* [en línea]. s. v. ‘die off’. <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/die%20off>>. [Consulta: 6 de abril, 2013.]

“oficial” y como el cielo y la noción del ser descritos en “The Dream” —el supuesto “reflejo”.

III.4. La belleza del caos en las obras de Barnes

No se puede pensar que las tres obras en discusión carezcan de sentido, es decir, que sean ejemplo de un caos total, pero algún lector podría pensar que sí existe un cierto nivel parcial de caos. A mi parecer, aunque pueda parecer contradictorio, el orden en estas tres obras de Barnes consiste en el *aparente* caos⁵⁴ que lo conforma —y digo *aparente* porque, como veremos, en realidad no lo es del todo. Es decir, la noción de *caos* es lo que uniforma y da *orden* a estos tres textos. De hecho, este *otro* tipo de orden cuestiona la noción “convencional” del orden. Además, el aparente caos es la vena conductora por la que se interconectan las imágenes del espejo abordadas en este estudio.

En términos muy generales, el caos que ocurre en la novela *England, England*, ejemplifica el poder avasallador y la superioridad que el simulacro —England, England— puede tener sobre el elemento simulado —Inglaterra. Pero el caos también ocurre a nivel interno en el parque temático England, England: los “empleados” o actores llegan a identificarse tanto con sus empleos o papeles asignados, que de hecho se convierten *en* los personajes que están encomendados a imitar: los “ladrones” se vuelven verdaderos ladrones (Barnes, 1999: 204); “Robin Hood” se toma tan en serio su trabajo, que comienza a causar problemas a la gente de la isla; como dice el texto mismo: “[...] the Island was itself responsible for turning ‘Dr. Johnson’ into Dr. Johnson, for *peeling off the protective quotation marks*⁵⁵ and leaving him vulnerable” (223). Hay una ideología dominante que termina por naturalizar el artificio, y el humano se somete a ella.

En *History of the World*, el aparente caos también abarca los aspectos del caos de *England, England*, aunque con algunos otros matices: existe una confusión ontológica sobre la naturaleza del ser (¿es eterno?, ¿existe Dios?, ¿el ser siempre es ser o se

⁵⁴ La RAE define al término *caos* como sinónimo de ‘confusión’ y ‘desorden’. (Cfr. RAE [en línea]. s. v. ‘caos’. <<http://lema.rae.es/drae/?val=caos>>. [Consulta: 9 de octubre, 2013.]

⁵⁵ Las cursivas son mías.

construye?, ¿el ser puede dejar de ser?, ¿existe la “realidad” o más bien es una construcción al igual la experiencia humana?); también existe caos referente a los conceptos de “lo puro” y “lo impuro”.

En *Flaubert's Parrot*, el lector también experimenta la sensación de caos que en las novelas anteriores, pero con otro tipo de particularidades: los elementos que desencadenan la sensación de desorden y confusión son, por un lado, el poder del icono o el símbolo — en la novela ejemplificado por las pertenencias de Flaubert, entre ellas, el loro, sus libros o sus cartas—, el cual puede llegar a representar y ser igual o más importante que el mismo Gustave Flaubert. Por otro lado, otra manifestación del caos la encontramos en la forma de una frenética, casi enfermiza, búsqueda por encontrar “lo original” y la posterior frustración al no lograr encontrarlo.

En su artículo “Julian Barnes's ‘Shipwreck’ or Recycling Chaos into Art”, Tomás Monterrey hace una comparación entre la teoría del caos con *A History of the World*. Pero esta teoría —qué, en términos muy generales, consiste en encontrar el orden en estructuras aparentemente caóticas, lo que, en mi opinión, equivale a agregar el adjetivo *aparente* al sustantivo *caos*— también se refleja —como en un espejo— en los otros dos textos que estamos analizando. En su artículo, Monterrey menciona algunos principios de la teoría del caos (2004: 417), de los cuales destacaremos algunos ejemplos generales.

Una forma de producir caos es por medio de los cambios drásticos. Esto ocurre en las tres obras y en diversos niveles. Recordemos los drásticos cambios temáticos y temporales en *A History of the World*; de *Flaubert's Parrot*, recordemos los cambios de estilo: encontramos literatura epistolar, biografía, y hasta un diccionario. En *England, England*, el cambio drástico ocurre en el nivel de las sustituciones de lo imitado y la imitación.

El caos también se produce al tomar al azar pequeños pedazos, y luego juntarlos de manera caprichosa. ¿Pedazos de qué? En las obras en cuestión, pueden ser muchas cosas: de tiempo, de sucesos, de rasgos personales o de lugares. Esta esparción de fragmentos y el posterior proceso de reconstrucción se ve reflejado —como en un espejo— en las tres obras en discusión. En *Flaubert's Parrot*, Geoffrey intenta juntar pedazos de información para reconstruir a Gustave Flaubert; y esto mismo es lo que hace el lector. En *A History of the World* el lector se ve tentado a hacer lo mismo: intenta reorganizar lo que lee para darle

algún sentido coherente y encontrar “conexiones”. Y también eso hace Jack al reconstruir Inglaterra en un parque temático, en la novela *England, England*.

Por último, otra de las maneras de producir caos es no someterse al orden “convencional”. Ya hemos discutido los saltos temporales drásticos que encontramos en *A History of the World*; también dijimos que los capítulos de *Flaubert’s Parrot* a veces parecen no tener relación uno con otro, y que algunos de ellos incluso parecen ser digresiones en forma de ensayos o crítica literaria. *England, England* también tiene capítulos que parecieran ser digresiones que distraen de la trama principal.

Es verdad: en muchos sentidos, ninguno de los textos que estamos estudiando se someten al orden “convencional”, pero eso está lejos de decir que no estén organizados; más bien, como dice Monterrey, están “auto-organizados”. *A History of the World* puede no estar organizado cronológicamente, pero tiene un orden; el lector lo intuye; tal vez es un orden temático-referencial disfrazado de caos, que para algunos puede parecer un caos total. También se ejemplifica el orden del caos en *England, England*: es verdad que *England, England* causa un verdadero caos en Inglaterra —a tal grado, que llega a convertirlo en un país congelado en el pasado—, pero con todo y sus deformidades, este nuevo “país” tiene su orden interno, sus leyes, sus empleos, su política, su economía; inclusive, su moneda: aspectos que nos remiten a la idea de otro tipo de orden. *Flaubert’s Parrot* tiene algo muy particular: al parecer el orden de la novela consiste en su propio desorden: hay información dispersa aquí y allá.

Vemos pues, que el orden que encontramos en estos tres libros implica también un aparente caos, por lo que el principio ordenador junto con la noción “convencional” de *orden* se cuestionan en las obras de Barnes estudiadas aquí; es decir, no sólo cuestionan el método utilizado para establecer el orden, sino también el concepto de *orden* como tal. Visto el “caos” desde este punto de vista, podríamos proponer que, en rigor, éste no es tal, pues es este aparente “caos” lo que da sentido de “orden” a las tres novelas de Barnes.

Para finalizar este apartado, valdría la pena plantear la pregunta “¿Qué hace Barnes con este caos?” Y lo maravilloso es la respuesta: lo convierte en arte. Y ¿por qué? Quizás porque a final de cuentas, como dice el narrador del capítulo “Shipwreck”: “Perhaps, in the end, that’s what catastrophe is for” (Barnes, 1997: 125).

IV. CUARTA IMAGEN DEL ESPEJO

Entre el texto, el narrador y el proceso de lectura

El cuarto nivel de reflejo une los otros tres niveles. Esta imagen de espejo ocurre en la frontera entre el texto mismo y el proceso de lectura, que en gran medida es mediado por un narrador; ocurre gracias al contrato de inteligibilidad, el cual, como ya dijimos, es un pacto entre el texto y el lector con el fin de establecer una relación de aceptación, cuestionamiento o rechazo abierto entre el mundo extradiegético y el universo propuesto en la historia (Pimentel, 1998: 10).

Al respecto y para tener un panorama más general de lo que a continuación vamos a discutir, quizás sería prudente primero recapitular los temas relacionados con este capítulo, pero que se vieron en otros anteriores. En primer lugar, en el capítulo I (“Primera imagen del espejo. En el nivel diegético”) vimos que las ideas connotativas que el lector pueda relacionar con algún aspecto del texto —los símbolos, por dar sólo un ejemplo— a final de cuentas, en realidad no existen del todo en el texto, sino que son construcciones mentales hechas por el lector, las que a su vez se basan en todo un bagaje cultural, social o intelectual que éste tenga y un sinfín de factores más. En segundo lugar, en el capítulo II (“Segunda imagen del espejo. En la frontera entre el mundo diegético y el mundo extradiegético”) mencionamos que la relación —de aceptación, cuestionamiento o rechazo total— que el lector entablará con un texto de corte posmoderno dependerá, en gran medida, de las expectativas, la información y la afinidad que sienta por este tipo de pensamiento. Por último, en tercer lugar, vimos en el capítulo III (“Tercera imagen del espejo. En el nivel ideológico y conceptual”) que el lector puede, consciente o inconscientemente, “forzar” —por decirlo de alguna manera— a un texto para que éste concuerde con sus ideas o conceptos (en particular, exploramos un poco la tendencia de hacer que *A History of the World in 10 ½ Chapters* entre en la categoría de *novela*). Vemos pues, que en los tres casos, el factor denominador parece ser *el proceso de lectura*. Dicho de otra forma, es verdad que lo que dice el texto es importante, pero parece tener más peso la forma en la que el lector se

acerca al texto, es decir, la forma en la que lo lee. En relación con esto, en el presente capítulo veremos que la literatura posmoderna parece poner especial atención en la forma en la que el individuo la lee.

Para ello, en el presente capítulo, se propondrán algunas comparaciones entre el proceso de construcción de conexiones de significado a lo largo del proceso de lectura y el proceso del que, según la metaficción historiográfica, se vale la historiografía para “hacer” la historia. En esta imagen del espejo habrá que tomar en cuenta tres elementos: (1) por un lado, tendremos un objeto de estudio, que se equipará al texto como tal y que, a su vez, se sugerirá como una representación del pasado —antes de que estos dos elementos sean interpretados, bien sea por el lector, el narrador o la historiografía—; (2) también tendremos un primer “reflejo”, que será la interpretación que el lector pueda hacer del texto, acción que, a su vez, se propondrá como el reflejo de la interpretación que el estudioso de la historia hace del pasado; por último, (3) tendremos un segundo “reflejo”, que será la voz del narrador, quien, a su vez, se presentará como el reflejo de otros documentos historiográficos en los que se basan los demás historiadores para “hacer” la historia.

Si bien es cierto que la metaficción historiográfica problematiza el mecanismo mismo de la historia —que consiste en buscar conexiones—, también es un tipo de literatura que, lejos de invitarnos a no buscar conexiones, más bien nos invita a encontrar otras, y al mismo tiempo, quizás, a hacernos conscientes de nuestra tendencia a crearlas; es decir, a hacernos conscientes de los mecanismos por los que damos significados en el proceso de la lectura.

Referente al proceso de lectura, Nicol comenta que una de las diferencias entre la literatura modernista y posmodernista es el objeto de atención: “[...] postmodernism in fiction is not simply a matter of how writers write, but how readers read [...] Modernist literary innovation is often summed up through the poet Ezra Pound’s command to writers to ‘make it new’. Postmodern might be characterized by a more implicit but just as insistent demand to ‘read in a new way’” (2009: 40). Es decir, el foco de atención gira hacia el lector y su proceso de lectura: ahora lo que interesa es lo que el texto hace, cómo lo hace y lo que esto provoca en el lector. Por eso subraya que “[...] in the late twentieth century, it is not as

much what art is *about* that matters [...] but what it *does* and how this makes us respond to it” (40).

En el caso de *Flaubert’s Parrot* e *England, England*, podríamos decir que tienen una trama general que se desarrolla a lo largo de todas las páginas, por lo que podríamos decir que sí está el elemento “trata de” (*about*) del que Nicol nos habla. Lo mismo podríamos decir de *A History of the World in 10 ½ Chapters*, sea que la consideráramos como una novela o como un libro de historias cortas: no sería muy difícil decir de qué trata cada capítulo de este libro (la respuesta a la pregunta “¿de qué tratan?”). Sin embargo, pareciera que las tres obras, más bien, dirigen nuestra atención a algo más allá que la simple trama diegética: por medio de los elementos de esta ficción —el tiempo y el espacio diegético, la trama, la historia, los personajes, los símbolos, la narración o los narradores— (la respuesta a la pregunta “¿Cómo lo hacen?”, que yo añadiría) llevan al lector a pensar en algo más allá de la mera trama del texto (la respuesta a la pregunta “¿Qué hace y cómo nos hace responder a ella?”).

La respuesta a esta última pregunta constituye, en términos generales, el contenido de este trabajo de investigación —por eso propongo que este capítulo es el que une a los demás y es de donde emanan las imágenes de espejo que hemos propuesto—, y, para resumirla en pocas palabras, podríamos mencionar, entre otras, las siguientes ideas, todas conectadas unas con otras y planteadas a través de la difuminación de fronteras: (1) la naturaleza autoreflexiva del texto invita al lector a hacerse consciente del mecanismo por el cual él mismo hace conexiones a lo largo de la lectura, y, al mismo tiempo, se ve tentado a pensar que este mismo proceso ocurre, en varios sentidos, en el mundo extradiegético; como dice Nicol, “Self-conscious writing [...] produces self-conscious reading” (40); (2) también siguiendo a Nicol (39), impide que el lector se absorba en la ficción, sino que constantemente le recuerda a éste que lo que está leyendo es ficción, es decir, una construcción, y, nuevamente el lector puede inclinarse a pensar que el mundo extradiegético también comparte algunas de las características de la ficción; (3) el lector puede pensar que la forma en la que el autor maneja la ficción puede tener algo que ver con nuestra noción del mundo extradiegético; (4) el lector puede sentirse “extraviado” en el texto y, a manera de reflejo, en el mundo extradiegético —en varios sentidos: ideológico, conceptual, social, político, físico, entre otros—; (5) al reflejar en el mundo extradiegético

la naturaleza de constructo del texto ficcional, el lector quizás podría poner en duda diversas ideas o conceptos que, por convención, se dan por hechos —las nociones de *historia, pasado, historiografía, realidad, simulacro, originalidad, imitación, hibridación, pureza, impureza, novela, Dios, alma, Cielo, caos, orden*, entre otras nociones que hemos estudiado en este análisis.

Por todo ello, Bran Nicol dice que este tipo de literatura entra en lo que Roland Barthes denominaba *writerly texts*, que es un tipo de obra en la que el lector participa, junto con el escritor, en la producción de significados y conexiones; se caracteriza por ser literatura difícil de leer debido a su alto nivel de ambigüedad. A diferencia de los *readerly texts*, los cuales entregan al lector la información ya “predigerida”, los *writerly texts* obligan al lector a hacer una lectura activa del texto; es decir, a darle significado por medio del descubrimiento de conexiones a través de la lectura (Barthes citado en Nicol, 2009: 44-45).

En la metaficción historiográfica, los *writerly texts* pueden ser tan exigentes con el lector, que puede llegar el momento en el que éste se sienta “sólo” en la construcción de significados del texto; es verdad que hay un narrador en este tipo de textos, pero el lector ya no sabe si puede confiar en él (Nicol, 2009: 118).

Referente a la falta de confiabilidad en el narrador, recordemos, por ejemplo, que en el capítulo “Shipwreck” de *A History of the World*, el narrador de la segunda parte nos dice que Théodore Géricault, al pintar su óleo llamado *Le Radeau de la Méduse* —que pretende ser una representación de un hecho real—, omitió ciertos detalles “reales” y añadió otros “ficticios”:⁵⁶

[He] did not paint:

- 1) The Medusa striking the reef;
- 2) The moment when the tow-ropes were cast off and the raft abandoned;
- 3) The mutinies in the night;
- 4) The necessary cannibalism;
- 5) The self-protective mass murder;

⁵⁶ Uso comillas en ambos términos porque precisamente eso es lo que hace la metaficción historiográfica: poner en el mismo nivel de constructo a ambos conceptos.

- 6) The arrival of the butterfly;
- 7) The survivors up to their waists, or calves, or ankles in water;
- 8) The actual moment of rescue. (126)

Incluso dice que los muertos parecen como si acabaran de salir del gimnasio:

Why does everyone—even the corpses— look so muscled, so... healthy? Where are the wounds, the scars, the haggardness, the disease? These are men who have drunk their urine, gnawed the leather from their hats, consumed their own comrades. Five of the fifteen did not survive their rescue very long. So why do they look as if they have just come from a body-building class? (136)

De hecho, el narrador de esta segunda parte tiene razón: la pintura no concuerda con la versión que nos da el narrador de la primera parte, la cual supuestamente corresponde a lo que “en realidad” ocurrió. Pero, ¿podemos confiar en el narrador de la primera parte? ¿Cómo podemos comprobar que el narrador de la primera parte nos está contando la verdad? ¿No tendrá la termita otra versión de ese evento? Es imposible saberlo. Por eso el lector se siente solo, como un astronauta en un planeta desconocido (Nicol, 2009: 49) o como los naufragos de “Shipwreck”, en un océano de incertidumbre, esperando ser rescatado por alguna voz narrativa confiable que nunca llega.

Tal desconfianza en el narrador tiene tres efectos. El primer efecto es la tendencia del lector a interpretar todo, lo que algunos críticos llaman *paranoid reading*. En este tipo de lectura el lector siente que todo lo que lee es o puede ser importante (McHale y Siegel citado en Nicol, 2009: 46). En el proceso de lectura, el lector intenta retener toda la información posible porque siente que en cualquier momento puede ser de utilidad para hacer las más conexiones posibles; dicho de otra manera, el lector tiene la sensación que todo lo que lee significa algo más de lo que significa en primer plano; todo lo que lee es un símbolo de otra cosa. El resultado de este tipo de lectura es una red de ideas interconectadas por medio de los símbolos, personajes, escenarios, tiempos y la trama general de la obra literaria.

El segundo efecto, consecuencia natural del primero, consiste en la desconfianza que el lector tiene de su propia interpretación del texto, o, dicho de otra forma, en la problematización del proceso de interpretación del texto: el lector se percata de la probable falta de certeza de sus conclusiones, pues sabe que todas estas se basan (1) en lo que el narrador le permite conocer de la historia diegética y (2) en la versión que éste le da de ella (recordemos que una cosa es la historia y otra es la trama). Si a este segundo efecto aplicamos el concepto de los “marcos” que Nicol propone referente a la metaficción, junto con el ejemplo de la pintura —mencionado páginas atrás—, diríamos que el lector se hace consciente de que su visión de la pintura está limitada a lo que el artista —el reflejo del narrador— le permite ver: en primer lugar, no tiene acceso a toda la escena, pues no puede ver más allá de los límites del marco; en segundo lugar, a lo que sí tiene acceso —la pintura como tal— también está limitado por la mano del artista —o del narrador.

El tercer efecto, que está muy estrechamente unido a los demás, es que la falta de confiabilidad en el narrador, la cual, a su vez, puede funcionar como un reflejo de la falta de confiabilidad en el lenguaje historiográfico para conocer el pasado. Así como para el lector desconfiado no es de fiar el narrador de la primera parte de “Shipwreck”, de igual manera, para la metaficción historiográfica las fuentes en las que se basa la historiografía para reconstruir la historia no tienen un atributo de “verdad”. Por ejemplo, los historiadores recurren mucho a los libros; pero los libros no *son* el pasado sino que *hablan del* pasado (Nicol, 2009: 119). Parafraseando a Ansgar Nünning, la falta de confiabilidad en el proceso para hacer la historia consiste en que el ser humano imperfecto trata de conocer su pasado leyendo textos escritos por otros seres humanos, también imperfectos (1997: 227). Y ¿cuál es el resultado de ese método imperfecto? Algo imperfecto. Por lo anterior, podríamos proponer la comparación entre el lector y el historiador, pues ambos basan sus conclusiones en otras versiones, digamos, “moduladas” por otras terceras personas. Vemos que la metaficción historiográfica problematiza la historiografía por medio de la estructura de sus textos: al igual que el lector, el historiador también construye sus conclusiones e interpretaciones —que pueden no ser certeras— con base en las conclusiones de otros historiadores, quienes, a su vez, sea intencionalmente o no, pueden haber llegado a conclusiones no certeras. Y aquí también podríamos trazar otra especie de *mise en abyme*, pues esta cadena de interpretaciones puede remontarse hasta tiempos inmemorables.

Otro ejemplo de la falta de confiabilidad en el proceso para hacer historia lo encontramos en *Flaubert's Parrot*, en donde podemos proponer otra comparación dividida en una especie de trinidad: (1) podríamos ver a Gustave Flaubert como un reflejo de la historia, el objeto de estudio de la historiografía; (2) a Geoffrey, como el reflejo del historiador, y (3) a los medios por los que él se vale para investigar la vida de Flaubert, como el reflejo de los recursos de la historiografía como tal. Con esta idea en mente, el lector puede pensar que se sugiere que lo que conocemos como “historia” y nuestra percepción del mundo son tan construidas como la ficción narrativa. Bran Nicol, dice que la metaficción historiográfica es “[...] fiction which uses metafictional techniques to remind us that history is a construction, not something natural that equates to ‘the past’. History is not ‘the past’, but a narrative based on documents and other material created in the past (Nicol, 2009: 99). Por eso cuando Geoffrey recuerda su vida de estudiante de medicina, ironiza la figura del historiador al contarnos que “[...] some pranksters at an end-of-term dance released into the hall a piglet which had been smeared with grease. It squirmed between legs, evaded capture, squealed a lot. People fell over trying to grasp it, and were made to look ridiculous in the process. The past often seems to behave like that piglet” (99).

Resumiendo este capítulo: por medio de la imagen del espejo —o de diversas comparaciones— hemos visto que la relación entre el individuo y la historia es la misma que existe entre el narrador, el lector y el texto: caprichosa y cuestionable. Por un lado, podemos sugerir que el pasado y el texto representan el estado neutro de las cosas; por otro, las interpretaciones que el narrador, el lector y el historiador hacen de ellos son subjetivas, dependientes unas de otras y sujetas al cuestionamiento, pues los procedimientos con los que se comprueban son también cuestionables y susceptibles al error. Así pues, nuevamente el texto se inclina por la ambigüedad, la indeterminación, y la difuminación de conceptos, nociones y fronteras.

CONCLUSIONES

En primer lugar, podemos concluir que la literatura posmoderna, y de manera muy particular, la metaficción historiográfica de Julian Barnes, por medio de su temática, estilo, estructura y demás elementos de su ficción —como el espacio y el tiempo diegéticos, la historia, la trama, los narradores, la narración, los personajes, entre otros—, imita, cuestiona e ironiza (1) el procedimiento por el que la historiografía llega a sus conclusiones, (2) el resultado de dicho procedimiento, (3) su propia narrativa como creación literaria, (3) los métodos ordenadores de los que el ser humano se vale para dar significado a su universo y (4) la noción de “orden” que el ser humano crea.

Como metaficción historiográfica que son, las tres obras que estudiamos son irreverentes con la experiencia humana, incluidas las relaciones humanas, sus relaciones con el mundo animado e inanimado, su historia, su universo religioso e, incluso, su naturaleza ontológica. Para decirlo con más rigor aún, son tan irreverentes, que incluso se sublevan contra ellas mismas, ya que problematizan su naturaleza como metaficción historiográfica y el mecanismo con el que se autoconstruyen.

En el presente trabajo de investigación se procuró analizar los aspectos arriba mencionados, y el método que se utilizó para ello fue el de la comparación y contraposición. Dicho de otra manera, se utilizó la metáfora del espejo como hilo conductor de la lectura de las tres novelas a fin de hacer diversas comparaciones en cuatro diferentes niveles: (1) el nivel diegético, es decir, imágenes del espejo en donde, tanto el elemento reflejado, como el reflejo pertenecen al universo ficcional de la novela; (2) el nivel espacial y referencial entre el universo diegético y el extradiegético; es decir, se presentaron algunas comparaciones en las que el objeto reflejado era un aspecto espacial del universo extradiegético, y el elemento reflejo era otro aspecto espacial, pero dentro de la novela; (3) el nivel ideológico y conceptual entre el universo diegético y el extradiegético; es decir, se hicieron comparaciones tocantes (a) al pensamiento social —incluyendo el universo religioso del pensamiento humano—, (b) a los prejuicios del pensamiento humano —

incluyendo los alcances de la discriminación y el papel de la hibridación en diversos campos de la experiencia humana—, (c) al cuestionamiento de las convenciones referentes al arte, y de manera particular, a la literatura, (d) el cuestionamiento del ser humano a nivel ontológico, y (e) al caos como motivo de arte. Por último (4), se utilizó la imagen del espejo para explorar la relación que el lector tiene con el texto —a través del proceso de lectura y con un narrador como intermediario—, y las implicaciones que esta relación puede tener en la construcción del significados dentro del mismo texto, así como en la dimensión humana extradiegética.

Como resultado de tal análisis de reflejos contrapuestos unos con otros, vemos que las novelas posmodernas de Julian Barnes nos permiten ver múltiples situaciones del quehacer humano desde varios puntos de vista, y hacen evidente la tendencia del ser humano a unificar y hacer suyo su entorno por medio de la adjetivación de éste. No obstante, la contraposición de perspectivas problematiza este proceso de adjetivación —“verdadero” y “falso”, “real” y “ficticio” y “original”, “copia” y “puro” e “híbrido”, etcétera. Al hacer esto, se cuestiona de forma abierta todo aquello que convencionalmente se ha elevado a la categoría de *verdad* y, al hacerlo, denuncia algunas incongruencias en diversos ámbitos de la experiencia humana, como lo es la historia, la religión, las nacionalidades, las razas, el pensamiento filosófico, las ideas religiosas, e incluso lo ontológico. Además, no sólo se evidencia este incongruente caos humano, sino que también se sugiere que precisamente es éste caos el hilo medular que ha regido la historia del ser humano desde su aparición en esta tierra. No obstante, por medio de la trama de las novelas —algunas de las cuales aluden de manera distorsionada a algunos hechos extradiegéticos e “históricos”— y el lenguaje utilizado en la narración, este tipo de lectura hace que el ser humano se ría de su propia existencia contradictoria y caótica, al mismo tiempo que lo obliga a reflexionar sobre ésta.

Pese a que se intentó separar las ideas, los temas y los tipos de comparaciones de manera sistemática, esto no fue siempre posible debido a la naturaleza posmoderna de las obras analizadas. El presente análisis terminó siendo “contaminado” por el estilo literario de la metaficción historiográfica de Julian Barnes, que también es una casa de espejos, de miles de espejos; algunos planos, otros cóncavos, otros convexos; algunos que producen imágenes deformes —acaso horrendas—; distorsiones del reflejo que reflejan... Pero al

final de cuentas, todos reflejos; una casa de los espejos en donde un espejo refleja la imagen de otro, que a su vez refleja la imagen de otro; un laberinto en donde el ser se extravía de sí mismo en una cadena interminable de reflejos que llega hasta el infinito de la conciencia humana.

En efecto, las tres novelas que discutimos son eso: un laberinto conceptual en donde el único orden es uno de *otro* tipo: el aparente caos, un caos que ejemplifica la experiencia humana, la cual es una gigantesca y vieja frase “entrecomillada”; una historia de confusiones, versiones, simulacros y mezclas de mezclas: un caos presentado de manera artística y exquisita en la obra de Julian Barnes.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M. H. 1993. *A Glossary of Literary Terms*. 6^a ed. Cornell University: Harcourt Brace College Publishers.
- _____. 2009. *A Glossary of Literary Terms*. 9^a ed. Cornell University: Wadsworth Cengage Learning.
- BALDICK, Chris. 2001. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. New York: Oxford University Press.
- BARNES, Julian. 1986. *Flaubert's Parrot*. New York: Vintage Books.
- _____. 1997. *A History of the World in 10 ½ Chapters*. New York: Vintage Books.
- _____. 1999. *England, England*. New York: Vintage Books.
- BAUDRILLARD, Jean. 1978. *Cultura y simulacro*. Trad. Pedro Rovira. Barcelona: Kairós.
- CANDEL, Daniel. 2001. "Julian Barnes's A History of Science in 10 ½ Chapters", en *English Studies: A Journal of English Language and Literature* 82.3: 253-261.
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=mzh&AN=2001270039&site=ehost-live>>. [Consulta: 15 de noviembre, 2012.]
- FINNEY, Brian. 2003. "A Worm's Eye View of History: Julian Barnes's *A History of the World in 10 ½ Chapters*", en *Papers On Language & Literature* 39.1: 49-70.
Humanities Full Text (H.W. Wilson). 2012.
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=hft&AN=505040495&site=ehost-live>>. [Consulta: 15 de noviembre, 2012.]
- FLAUBERT, Gustave. 2000. *Madame Bovary* Trad. Eleanor Marx-Aveling. Pensilvania: Universidad del estado de Pensilvania, A Pen State Electronic Class Series Publication. <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/flaubert/m_bovary.pdf>. [Consulta: 16 de febrero, 2013.]
- HUTCHEON, Linda. 1988. "Historiographic Metafiction: 'The Pastime of a Pastime'" en *A Poetics of Postmodernism*. London and New York: Routledge.
- KUNDERA, Milan. 1987. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets Editores.

- MCHALE, Brian. 2004. *Postmodernist Fiction*. Nueva York: Routledge.
- MONTERREY, Tomás. 2004. "Julian Barnes's 'Shipwreck' or Recycling Chaos into Art", en *Clio (Fort Wayne, Ind.)* 33.4: 415-426. *Humanities Full Text (H.W. Wilson)*.
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=hft&AN=509731559&site=e=ehost-live>>. [Consulta: 15 de noviembre, 2012.]
- NICOL, Bran. 2009. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- NÜNNING, Ansgar. 1997. "Crossing Borders and Blurring Genres: Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960's", en *European Journal of English Studies* 1.2: 217. *Academic Search Complete*.
<<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=5670511&site=e=ehost-live>>. [Consulta: 15 de noviembre, 2012.]
- PIMENTEL, Luz Aurora. 1998. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI.
- QUIJANO VELASCO, Mónica. 2012. *Transculturación, heterogeneidad e hibridación: tres conceptos de crítica literaria y cultural en América Latina*. México: UNAM, FFL, DGAPA.
- TERESA OCHOA, Adriana de, coord. 2010. *Circulaciones: trayectorias del texto literario*. México: UNAM, FFL / Bonilla Artigas Editores.
- XIRAU, Ramón. 2010. *Introducción a la historia de la filosofía*. 10ª ed. México: UNAM, Coordinación de Humanidades