



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**MEMORIA Y NARRACIÓN: LAS RECONFIGURACIONES DE LA
IDENTIDAD EN *THE SENSE OF AN ENDING* DE JULIAN BARNES**

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA

Lorena Ramírez Hincapié

Asesor:

Dr. Eugenio Santangelo

Ciudad Universitaria, México, D. F., noviembre de 2015



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.

Agradecimientos

A mis padres, gracias por haberme dado la mejor educación concebible en cada etapa, de tal forma que pude encontrar mi pasión por la literatura y por el arte en general; gracias por su apoyo, confianza y amor incondicionales.

A mi hermana Andrea, por el punto de cuasi-transparencia al que nuestras conversaciones han llegado, después de tantas memorias compartidas. Eres, para mí, aquella otredad que compone lo más profundo de mi identidad, que me impide quedarme con una imagen fosilizada de mí misma.

A mis abuelos, tíos y primos, por el ejemplo de una familia con fuertes lazos de unión.

A mi asesor, el Dr. Eugenio Santangelo, por las tantas formas en que ha contribuido a mi formación, tanto académica como personal. Me siento muy afortunada de haber tenido la oportunidad de cursar tres de sus seminarios, pues éstos se caracterizan por llevar a los estudiantes a desarrollar un pensamiento altamente crítico y relacional. Fue allí que se volvieron tangibles para mí las relaciones entre la literatura, la filosofía, la teoría crítica y la vida diaria (la actualidad política y social). La literatura se tornó, con sus clases, en un mundo mucho más complejo y difícil de delimitar. Agradezco, también, la cualidad altamente dialógica de sus clases, su accesibilidad como profesor y como mentor.

A mis sinodales, la Dra. Adriana de Teresa, la Dra. Ana Elena González, la Dra. Kundalini Muñoz y la Mtra. Claudia Lucotti, gracias por sus enriquecedoras observaciones y correcciones.

A Ana Elena, con quien tuve clases en varios semestres, agradezco el permanente afán de pulir todas nuestras habilidades académicas: de expresión oral y escrita, de investigación y de profesionalidad. Gracias por manifestar en todo momento tu compromiso con nosotros en tanto profesora.

A Kundalini agradezco la riqueza visual, musical y temática de sus clases de cultura europea. Gracias por tu actitud invariablemente positiva, tus tantas recomendaciones filosóficas y tu amistad.

Al Dr. Andreas Ilg, con cuyos seminarios aprendí realmente a leer la teoría literaria y a escribir ensayos teóricos. Le agradezco profundamente sus explicaciones, tan minuciosas, originales e ilustrativas, que siempre me tenían anonadada frente al pizarrón. Gracias también por alentarme a explorar otras formas de composición teórica, de argumentación creativa y de interdisciplinariedad.

A Rocío, por completar mi formación ofreciéndome un lugar en sus clases de Inglés III como ayudante. Gracias por enseñarme a hacer close-reading de poesía, con lo cual ahora la disfruto aún más. Gracias por mostrarme que las digresiones en clase son un arte, “the art of losing”, como diría Elizabeth Bishop.

Gracias a los profesores de los primeros años, Paco Finamori, Argel Corpus, Karla Flores por la gran preparación y por la orientación que necesité en distintos momentos de la carrera.

Gracias a Mariel, a Diana, a Diego, a Regina, a Josué por compartir conmigo, desde la Facultad de Química, la experiencia de la UNAM y la vida universitaria en la ciudad. Gracias a Eugenia y a Mario, mis contactos con la literatura francófona, por tantos tesoros de pláticas, intercambio de gustos musicales, poéticos y buenas fiestas. Gracias por una amistad que, ya con tantos años, considero irremplazable. Gracias a mis amigos de la carrera Jimena, Carlos, Sofía y Lorena por los incontables momentos, clases, lecturas y tareas compartidas, por la valiosa combinación que formamos juntos. Gracias a Diego Lassala, un amigo perdido y encontrado a través de los años, con quien sin embargo siento que nuestros intereses en común han sido suficiente para tener una comunicación excepcional.

Gracias a mis compañeras del servicio social Melissa, Leslie y Eli, así como a los coordinadores Karla y a Jorge por un año de aprendizaje en literatura mexicana y de retroalimentación.

Finalmente, gracias al Dr. Zamorano y a mis compañeros del curso de Crítica de la sociología contemporánea, por un breve pero fructífero pasaje a través del cual pude identificar nuevos intereses y horizontes de estudio.

Gracias a todos, gracias a la UNAM, por haber hecho de mi carrera una etapa tan satisfactoria y la formación que más me define en este momento.

Índice

<u>Introducción</u>	p. 7
Resumen anecdótico de la trama	p. 12
<u>1- Triple <i>mimesis</i> e identidad narrativa en Paul Ricoeur</u>	
Modelo de la Triple <i>mimesis</i> de Ricoeur	p. 15
<i>Mimesis</i> I	p. 18
<i>Mimesis</i> II	p. 21
<i>Mimesis</i> III	p. 26
Las identidades <i>idem</i> e <i>ipse</i>	p. 29
La identidad narrativa como mediación entre <i>idem</i> e <i>ipse</i>	p. 32
<u>2 – Tiempo y narración en <i>The Sense of an Ending</i></u>	
Wobbly Bridge: La representación del ‘tiempo subjetivo’	p. 34
Las metamorfosis de la memoria	p. 42
La lucha entre memoria y olvido	p. 50
<u>3 – “The story we have told about our life”: La identidad personal, producto de la narración</u>	
Narrar para comprender	p. 54
La identidad narrativa	p. 57
Narratividad: donde historia y ficción se confunden	p. 62
La configuración y reconfiguración del mundo narrado	p. 65
Un narrador poco fiable.....	p. 70
<i>Unrest</i> : El final inacabado	p. 73

La lectura y relectura de *The Sense of an Ending*: una conclusión..... p.79

Bibliografía p. 87

Introducción

The Sense of an Ending (2011) destaca, entre las novelas de Julian Barnes, por una suerte de disparidad entre la brevedad de su extensión y la profundidad de las reflexiones a las que invita, la mayoría filosóficas. En tan sólo 160 páginas, Barnes reactiva los problemas fundamentales que han desconcertado a la historiografía y a la literatura desde el punto de vista de sus ambiciones y sus restricciones epistemológicas. Por otro lado, hace un comentario más general sobre la relación entre la ontología y los procesos de construcción de significado, que siempre implican un desarrollo en el tiempo. ¿Qué es el tiempo? ¿Qué es la historia? ¿Cómo extraemos significado de los recuerdos? ¿Quién soy y quién he sido? son sólo algunas de las preguntas que se hace Tony, el protagonista, cuando lanza una mirada retrospectiva a “la historia” de su vida. Lo que crea este efecto de densidad conceptual en una novela tan corta no es tanto un tratamiento exhaustivo de cada problema sino la abundancia de detonadores filosóficos que orientan al pensamiento en varias direcciones a la vez, dificultando la operación clave tanto para el narrador como, tal vez, para el lector: la creación de una totalidad significante.

En esta novela, el escritor británico retoma la variedad de temas que ha abordado en el resto de su obra. El paso del tiempo, el envejecer y la mortalidad, son ampliamente tratados en *Pulse* (2011) y *Nothing to be Frightened Of* (2008), mientras que la subjetividad de la memoria y el relativismo de cualquier empresa epistemológica son el punto focal de *Flaubert's Parrot* (Kakutani). En un segundo tiempo, Barnes lleva estas limitantes del sujeto al plano de la historia en *A History of the World in 10 ½ Chapters* (1989), demostrando que todo relato histórico es una versión monológica y excluyente de lo

sucedido, que inevitablemente silencia a otras voces. Barnes ejemplifica con su prosa lo que demostró Hayden White en sus estudios narrativistas, es decir, que la historiografía no puede pretender alcanzar objetividad absoluta ni acceder a la verdad de los hechos porque depende de estructuras narrativas que, por sí solas, impiden cualquier tipo de neutralidad, imponen un orden y una perspectiva a todo lo que es narrado. “Several scholars have drawn from White’s theories to explain how Barnes emphasizes the similarities between fiction and history, stories and History, underlining their discursive and narrative dimension, their fictive and constructed character” (Guignery 66). De forma similar que en *A History of the World in 10 ½ Chapters*, *The Sense of an Ending* problematiza la frontera entre historia y ficción a través de su propia forma híbrida y modifica los estatutos a los que una y otra pueden aspirar. Finalmente, el amor, los celos y la complejidad de las relaciones de pareja fueron explorados en *Before She Met me*, *Talking It Over* y en *Love, etc.*

The Sense of an Ending reintegra todos estos grandes hilos temáticos con una nueva madurez. Tony encarna la ambición historiográfica de reconstruir un pasado, solo que esta vez no se trata de un pasado colectivo, sino de uno personal; es lo que él llama “our personal, largely undocumented, piece of [history]” (Barnes 66). Aunque en apariencia debería ser fácil reunir nuestra propia historia en la forma de un relato, esto resulta difícil porque, en el intento de contar un relato del “yo” lo más apegado a la verdad, lo más completo posible, no sólo se interponen las pasiones y el ego del propio narrador sino que el acto mismo de narrar presenta obstáculos en todos sus niveles.

Ganadora del Man Booker Prize 2011, la novela fue bien recibida tanto por la prensa cultural del mundo anglófono como por la crítica académica internacional, que aún es escasa. Heller McAlpin señala que la ambigüedad, aparente desde el título, es lo que da

tanta substancia a la prosa estratificada de Barnes: “This purposeful ambiguity is typical of Barnes’ lucid but multilayered prose and explains how he manages to pack so much meaning into such a compact novel” (NPR Books). Las reseñas, aunque abordan ciertos temas ineludibles, varían bastante, lo cual dice mucho de la habilidad de Barnes para producir una novela entretenida y, además, intensa. Mientras algunos críticos se empeñan en citar las preguntas que versan sobre la memoria, otros le prestan mucha más atención al contexto socio-histórico del narrador, y otros más se ven cautivados por la representación del personaje de Adrian. De cualquier forma, la aclamación ha sido unánime: *The Sense of an Ending* ha sido considerado “nightmarish” (Kemp), “mesmerising” (Tonkin), “a grey, grim, near-perfect novella” (Williamson), “an elegantly composed, quietly devastating tale, [full of] somber insights” (McAlpin). Una de las reseñas más perspicaces es la de Justine Jordan, para *The Guardian*:

A secret permeates the text, heavily withheld. But this schematic element pales beside the emotional force of Tony’s re-evaluation of the past, his rush of new memories in response to fresh perspectives, and the unsettling sense of the limits of self-knowledge... With its patterns and repetitions, scrutinising its own workings from every possible angle, the novella becomes a highly wrought meditation on ageing, memory and regret (Jordan, July 2011).

Efectivamente, la palabra que los críticos han usado más frecuentemente para describir esta obra de Barnes es la de “meditaciones”. William Deresiewicz repara en su estilo ensayístico y encuentra que es detrás de observaciones cotidianas donde se dejan entrever las preocupaciones filosóficas sobre la naturaleza del tiempo, de la vida o de la muerte:

His books are philosophical excursions, though ‘philosophical’ is perhaps too grand a word. They are Montaigne, not Kant. Call them meditations, softened to the texture of ordinary thought by their way of edging up to philosophical questions, of gripping them and letting

them go. ... And yet the most interesting thing about the novel may be the way it shows its autor reflecting on the ideal of reflection itself. ... Barnes, it seems, is mounting a critique of Barnesianism” (*The New Republic*, 2012).

Deresiewicz señala también un ejercicio posmoderno de auto-crítica, pues el narrador termina siendo víctima de aquella tendencia reflexiva tan recurrente en los personajes de Barnes y, probablemente, en el autor mismo.

En línea con estos enfoques, en esta tesis partiré de las teorías de Paul Ricoeur para analizar la configuración temporal, la reflexión filosófico-lingüística sobre la experiencia y la representación del tiempo, las problemáticas de la memoria y la configuración de la identidad, desde el punto de vista narrativo, en *The Sense of an Ending*. El primer capítulo sobre el marco teórico estará basado en el modelo de la Triple *mimesis*, que Ricoeur expone en *Temps et récit*, y en dos estudios sobre la identidad narrativa de *Soi-même comme un autre*. Si bien Ricoeur presenta a la Triple *mimesis* como el núcleo para su teoría sobre el tiempo y el relato, puede alcanzarse a vislumbrar que este modelo describe, de forma más fundamental, las operaciones cognitivas que hacen posible la aprehensión del mundo y de uno mismo porque, a través de sus etapas, el sujeto puede conferir sentido a sus experiencias y fabricarse, mediante la narración de éstas, una identidad. Me interesa mostrar la relación de correspondencia triple entre el proceso de construcción del relato, el de la identidad del narrador y el de *The Sense of an Ending* como novela.

En el segundo capítulo estudiaré la manera en que el tiempo es experimentado por el narrador, poniendo particular énfasis en los retratos de la memoria y el importante papel que juega ésta en el relato autodiegético. Mi intención aquí será evidenciar, por un lado, la distensión del relato a causa del tiempo subjetivo y, por el otro, la subsecuente necesidad de configurar los acontecimientos de la historia para lograr una concordancia.

Retomando la premisa ricoeuriana de que la identidad se teje a través del relato de la vida propia, pretendo observar la manera en que el narrador de Barnes configura su identidad, es decir, busca alcanzar un entendimiento de sí mismo. La situación de una narración intro- y retrospectiva es el punto de partida desde donde Tony Webster, personaje principal y narrador, comienza su historia, aunque con el interesante complemento de que va en busca de la identidad de un Otro con el que compartió recuerdos. Tony se enfrenta a la tarea titánica de definir conceptos tan problemáticos como “time”, “memory” y “life”. Veremos cómo éstos también son sometidos a un proceso de repetida *configuración* y *refiguración*.

Me propongo, entonces, dedicar el Capítulo 3 a dibujar el círculo mimético de la identidad de los personajes en el relato, particularmente la del narrador, quien construye su identidad con y por la historia que se cuenta sobre sí mismo, en el tiempo (experimentado a través de la memoria). El acento cae aquí en la intimidad del relato autodiegético, en la subjetividad que se narra frente la alteridad de los otros personajes.

Analizaré también el proceso reflexivo a través del cual el narrador lee su pasado, desde una actitud introspectiva y más informada, para interpretarlo de otra manera y terminar por reescribirlo. A partir de la emergencia de lo que, como veremos, Ricoeur llama *ipseidad*, la narración emprende un nuevo proceso de configuración narrativa que deshace al relato de la primera parte. Me acercaré también a la figura del narrador para evaluar su fiabilidad y al final de la novela para ver su efecto retroactivo en toda la trama. El carácter poco fiable se vuelve, al exponer la crisis de identidad y narrabilidad, una forma de confiabilidad. La naturaleza insatisfactoria del final de la novela, que impide en el lector una sensación de cierre, es el vuelco que desvía la atención del plano anecdótico para

mostrar la magnitud del vacío que, con el desarrollo del texto, fue reemplazando la estabilidad que antes distinguía a las identidades del relato y de su narrador.

En la conclusión, sugeriré otro posible horizonte de investigación a partir del acto de lectura. Planeo mostrar cómo la novela de Barnes está diseñada por el narrador para provocar un espejeo entre sus propias vivencias y la experiencia de éstas que tiene el lector conforme se mueve a lo largo del texto, siempre limitado por el carácter parcial y sucesivo de la lectura.

Puesto que la trama y la operación mediante la cual ésta se configura son los conceptos medulares en el modelo mimético de Ricoeur, me parece útil añadir a continuación un pequeño resumen de la trama de la novela.

Resumen anecdótico de la trama

Dividida en dos partes, la novela comienza con una enérgica descripción de los años de preparatoria de Tony Webster, cuyo grupo de tres amigos se vio profundamente marcado por la inclusión de un cuarto miembro, Adrian Finn.¹ Particularmente interesado por la frontera entre la filosofía y la historia, Adrian deslumbra a los profesores de la *public school* con sus participaciones en los debates de clase y resalta entre sus amigos por la lucidez con que trata cualquier tema.² Tony y sus amigos Alex y Colin lo perciben como alguien que se toma todo en serio, y que es capaz de actuar siempre partiendo de decisiones

¹ Conservo la grafía original de todos los nombres propios, tal como aparecen en el texto de Barnes.

² Aunque conserva al adjetivo ‘public’ de su origen en el s. XVI como *publica schola* para indicar que era administrada por el gobierno británico, a partir del s. XIX *la public school* en el Reino Unido fue adquiriendo una fuerte asociación con los internados para jóvenes pertenecientes a las clases dominantes. Actualmente, *public school* designa “a private, fee-paying secondary school, especially one for boarders” (Oxford Dictionary).

lógicas. Los cuatro amigos se separan para ir a sus respectivas universidades pero se mantienen en contacto por correspondencia, le escriben sobre todo a Adrian. Un día deciden reunirse en Londres y Tony, que viene desde Bristol, trae a su novia Veronica con él para presentarla a su grupo de amigos, quienes se quedan con una buena impresión de ella. Aunque la relación de Tony y Veronica funciona bien por algún tiempo, la inseguridad de Tony y su deseo de experimentar sexualmente chocan contra el carácter dominante y enigmático de Veronica. Terminan la relación abruptamente y Tony logra olvidarse de ella hasta que recibe una carta de Adrian en donde éste le avisa que está saliendo con Veronica y le pregunta si aquello pondría en peligro su amistad. Tony responde la carta en un tono indiferente, diciendo que no le importa en absoluto, pero poco tiempo después escribe una segunda carta llena de celos y amargura, diciendo lo que verdaderamente piensa sobre los escrúpulos de ambos. Con esto, Tony considera que ha expulsado tanto a Adrian como a Veronica de su vida definitivamente y decide irse de viaje por seis meses. A su regreso, Alex lo busca para contarle que Adrian se suicidó, dejando una nota en donde justifica su acto a través de argumentos filosóficos según los cuales él rechaza a la vida porque ésta es un regalo no pedido. Tras reflexionar sobre esta nota con Alex, concluyen que la decisión de Adrian fue admirable por estar basada en un razonamiento filosófico y deploran el terrible desperdicio, “terrible waste”(54), de aquel brillante cerebro. En las dos últimas páginas de la primera parte, Tony hace un resumen muy compacto del desarrollo subsecuente de su vida, hasta llegar al presente desde donde narra: Tony tiene ahora alrededor de sesenta años, está instalado en un cómodo apartamento, mantiene buenas relaciones con su ex-esposa Margaret y está en contacto con su hija Susan. Termina dando al lector una impresión de cierre y de que está relativamente satisfecho con la historia de su

vida. Aunque hay varios "senses of an ending" en la novela, éste podría ser el primero porque presenta un relato con principio, desarrollo y conclusión. Sin embargo, Barnes no tarda en mostrarnos que este final es sólo una ilusión; en realidad, no es sino el comienzo de otra historia más larga, complicada y dolorosa que, de hecho, modifica a la primera historia, la que parece estable y completa, develando fracturas e inconsistencias por doquier.

En la segunda parte del libro, todas aquellas certezas que Tony tenía sobre lo que había sucedido en su juventud comienzan a desmoronarse cuando recibe una extraña carta. Mrs. Sarah Ford, la madre de Veronica, ha muerto recientemente y le ha dejado a Tony 500 libras junto con el diario de Adrian. Tony no puede tener acceso a este diario porque Veronica está en posesión de él y se rehúsa a cederlo. Puesto que Tony se siente con derecho sobre el diario de su amigo y con una enorme curiosidad por leerlo, intenta ponerse en contacto con Veronica de nuevo y convencerla de que le entregue el diario. Cada paso hacia esta búsqueda se convierte en un hachazo contra la solidez del pasado que Tony se había construido como cimientos de su identidad actual, así como para guardar una imagen duradera de Adrian y de Veronica. Esta búsqueda lo lleva a revisar todos aquellos viejos recuerdos y a remover entre ellos para desenterrar otros nuevos, terminando con un rompecabezas que parece irresoluble. A partir de la revisión del pasado desde ángulos diferentes y de los nuevos encuentros con Veronica que le revelan más secretos, Tony se ve obligado a reconsiderar y a reescribir su vida entera.

Como he anunciado, para interpretar estas reescrituras y la relectura de personaje, trama y narración, pasaré a describir algunos aspectos de la teoría de Paul Ricoeur.

1 – Triple *mimesis* e identidad narrativa en Paul Ricoeur

El modelo de la Triple *Mimesis*

En *Temps et Récit I* (1983), Paul Ricoeur parte de la lectura complementaria de las *Confesiones* de San Agustín y de la *Poética* de Aristóteles para construir el modelo narrativo que llama de la “triple *mimesis*”. Retoma de San Agustín la reflexión sobre las aporías de la experiencia del tiempo y, de Aristóteles, el concepto de *muthos*, que traduce como “mise en intrigue” (55). Ricoeur declara que escogió la lectura conjunta de estos textos porque, a pesar de ser distantes cultural e históricamente, le permiten establecer una relación de correspondencia inversa entre tiempo y relato. Señala que, aunque repara en las marcas temporales del lenguaje, San Agustín no toma en cuenta el acto narrativo en su búsqueda (“quête”) sobre el tiempo y que Aristóteles escribe exclusivamente sobre la *poiésis* sin abordar la problemática del tiempo. La tarea de Ricoeur es demostrar que la correlación es productiva porque el tiempo es la experiencia viva en donde la discordancia vence a la concordancia y el relato es la actividad verbal que repara esta discordancia.

Al comienzo de la lectura del onceavo libro de las *Confesiones*, Ricoeur ofrece una perspectiva panorámica del problema al que se enfrenta San Agustín: de la aporía general del ser o no-ser del tiempo se desprende otra aporía más particular, la de cómo medir el tiempo y de ésta, a su vez, se deriva la noción de *distentio animi*. Por un lado, San Agustín adopta una argumentación escéptica desde donde defiende que el tiempo no es, porque el pasado ya no es, el futuro aún no es y el presente no dura. A este argumento contrapone el hecho de que, en el uso común del lenguaje, recurrimos a verbos tales como “venir”,

“pasar” y “ser” para referirnos al tiempo, de forma que afirmamos su existencia.

La paradoja llega a su punto culminante cuando San Agustín sostiene que el presente no tiene extensión; únicamente puede definirse como un instante puntual, indivisible (Ricoeur 24). Posteriormente, deduce que sólo puede medirse el tiempo en su tránsito: “Au moment donc où le temps passe, il peut être perçu et mesuré” (16, 21). Es gracias a la ecuación entre percepción y medición que Agustín puede sentar las bases para lo que después se llamaría un acercamiento fenomenológico al tiempo. Efectúa lo que anacrónicamente podríamos llamar una *epoché* husserliana, pues encuentra que la respuesta a la pregunta de dónde se manifiestan las cosas pasadas y las futuras es en el alma (*animus*, o *âme* en la traducción de Ricoeur).

Agustín propone entonces la noción del “triple presente” para describir la forma en que experimentamos las tres cualidades temporales en la conciencia. Se trata de un presente agrandado y dialectizado que abarca tanto a la memoria, en cuanto imagen del pasado, como a la espera, en cuanto pre-percepción de lo venidero (27). El “triple presente” de Agustín se conforma así de tres modalidades equivalentes: el “presente del pasado” que es el recuerdo, el “presente del presente” que corresponde a la atención y el “presente de futuro”, la anticipación. Aunque la expresión de “triple presente” sugiere divisibilidad y, por lo tanto, extensión del presente, Ricoeur explicita que, en lugar de extensión, se trata de la distensión del “triple presente” y aclara: “C’est dans le passage même, dans le transit, qu’il faut chercher à la fois la multiplicité du présent et son déchirement” (*TR I* 35). En resumen, Agustín concluye que lo que medimos no son las cosas pasadas o futuras, sino su recuerdo o su espera en la mente, reduciendo así la extensión de tiempo a la distensión del *animus*. Aunque el “triple presente” parece resolver de forma elegante el enigma de la

medición del tiempo, el alma permanece distendida a causa de la discordancia que no deja de surgir entre los tres presentes.

Ricoeur encuentra en el acto poético, normado por Aristóteles, esta tensión discordante-concordante, pero en proporción inversa: la concordancia vence a la discordancia. Por ello, el filósofo francés empieza por la pareja aristotélica *mímesis-muthos* que constituye la base de toda *poiésis*, es decir, de toda composición artística. Aristóteles define *muthos* como “agencement des faits en système” (57), es decir, se refiere a la actividad de síntesis y estructuración que implica la composición de una trama. Ricoeur nota que aunque el concepto englobante de *La Poética* es el de *mímesis*, Aristóteles no lo define más que de forma contextual. La acepción que le interesa es la de “imitation ou représentation de l’action” (58) que, en la poética aristotélica, se aplica a la acción de la tragedia, la comedia y la epopeya. Ricoeur subraya dos sutilezas en estas definiciones: la primera, que tanto *mythos* como *mímesis* deben ser entendidas como operaciones y no como estructuras. La segunda acotación es que, a diferencia de la *mímesis* platónica que significa copia o réplica idéntica, la *mímesis* de Aristóteles es creativa (“imitation creatrice”) y produce la trama de un relato a través del *muthos* poético. La trama del relato es, así, la estructura de concordancia que prima sobre la naturaleza temporal y discordante de los acontecimientos relatados. En su introducción a *Historia y narrativa*, Ángel Gabilondo y Gabriel Aranzueque articulan de forma concisa lo que, en última instancia, el modelo de Ricoeur revela sobre la narración: “En el fondo, la transfiguración narrativa tiene por objeto solventar miméticamente el conflicto aporético en el que desemboca el acercamiento especulativo al dilema de la temporalidad” (Aranzueque 15).

Ricoeur parte del concepto pivote de *mimesis* para describir el proceso de “configuración poética” que constituye la mediación entre tiempo y relato, desplegándose en tres etapas: *mimesis I* (“l’*amont*”, las precondiciones, de la invención), *mimesis II* (la creación en sí) y *mimesis III* (la consumación de la creación en el público lector). A través de este modelo, Ricoeur pretende validar su hipótesis de base: “que le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé sur un mode narratif, et que le récit atteint sa signification plenièrre quand il devient une condition de l’existence temporelle” (85). Desde esta perspectiva, el sentido de la obra no puede surgir si no es a través de este arco hermenéutico que va desde la dirección propuesta por el texto, seguida por el acto de lectura y la interpretación reflexiva efectuados por el lector. El umbral que el lector cruza a través de la lectura interpretativa es el paso de “la configuración en el recinto del texto del relato a la refiguración del mundo real del lector fuera del texto del relato”(Valdés 62).

Mimesis I

Ricoeur sostiene que tanto la construcción de la trama como su intelección requieren el fundamento de una precomprensión del mundo de la acción humana. Éste es el primer modo mimético, que Ricoeur denomina el campo de *prefiguración* en el cual se enraíza toda composición textual: “la composition de l’intrigue est enracinée dans une pré-compréhension du monde de l’action: de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel” (*Temps et Récit I* 87). Dicha precomprensión o “comprensión práctica” se compone de tres competencias básicas, que constituyen el triple anclaje de la narración en la vida y que condicionan el acceso a *mimesis II*.

La primera de estas competencias es nuestra capacidad para identificar la acción a través de sus rasgos estructurales y lo que Ricoeur llama la red conceptual de la acción. En “Life in Quest of Narrative” (1991), explica que la naturaleza misma de la acción y del sufrimiento humano se inscriben dentro de una semántica de la acción. El manejo de esta red de significados que estructura el mundo de la acción es la comprensión práctica de primer grado y se corresponde con una inteligencia narrativa que se manifiesta en dos maneras. Primero, todo relato presupone que el lector está familiarizado con conceptos tales como agente, medios, fin, circunstancia, conflicto, etc; segundo, la inteligencia narrativa que nos permite leer un relato requiere también un conocimiento de las reglas de composición y los rasgos discursivos que gobiernan el orden diacrónico de la historia (*TR I* 90). Lo importante aquí es que hay una reciprocidad entre el plano de la acción —que Ricoeur equipara al orden paradigmático y cuya precomprensión Ricoeur denomina “inteligencia práctica— y el plano de la narración, en donde la acción es configurada según un orden sintagmático que se vale de una “inteligencia narrativa. “Le récit fait paraître en un ordre syntagmatique toutes les composantes susceptibles de figurer dans le tableau paradigmaticque établi par la semantique de l’action”(103). Los elementos virtuales del campo de la acción son integrados y actualizados cuando son encadenados dentro de un relato. El grupo de facultades que nos permiten identificar y clasificar la acción de la historia constituyen el primer tipo de anclaje, llamado estructural, de la narración en la vida humana.

El segundo tipo de anclaje que la composición narrativa encuentra en la comprensión práctica reside en los recursos simbólicos del campo práctico (91). Ricoeur subraya que la acción siempre está mediada por un simbolismo inmanente o de primer

orden y cita a C. Geertz para explicar que éste funciona como un sistema de símbolos en interacción. “Un système symbolique fournit ainsi un contexte de description pour des actions particulières” (*TR I 93*). Un párrafo después, Ricoeur pone de relieve que la acción puede tratarse como un cuasi-texto en la medida en que los símbolos, entendidos como interpretantes internos, proporcionan las reglas de significación según las cuales una conducta determinada puede ser leída e interpretada. Ricoeur extiende este anclaje de la narración en los recursos simbólicos inmanentes hasta las normas culturales, que funcionan como un segundo nivel de interpretación de la acción. Pasamos así al plano de la ética, que permite juzgar las acciones y atribuirles un valor relativo. Decido mencionar, desde ahora, que será particularmente interesante analizar este tipo de anclaje simbólico en la novela de Barnes porque, a diferencia de otras novelas, el desarrollo de la trama depende en gran medida de la subinterpretación, sobreinterpretación o malinterpretación que los personajes hacen de las acciones y palabras (actos de habla) de los otros.

El tercer anclaje de *mimesis* II en *mimesis* I figura también en el ensayo "Life in Quest of Narrative". Allí, el filósofo francés argumenta que la experiencia humana cotidiana posee una estructura pre-narrativa que hace de todo lo que vivimos historias a la espera de ser contadas, seguidas y entendidas por otros. La pre-narratividad alude a la manera en que nuestras vidas, en tanto que actividad y pasión, exigen ser narradas. “The individual can be said to be ‘tangled up in stories’ which happen to him before any story is recounted.” (“LQN” 30) Por lo tanto, el acto narrativo surge como la continuación natural de la cualidad pre-narrativa de estas historias aún no contadas en que estamos “enredados”. Del hecho de que sólo seamos capaces de pensar en nuestras vidas como historias se deriva que el sentido que cada uno de nosotros da a su vida se construye siempre de forma

narrativa.

Mimesis II

Al incursionar en *mimesis II*, cruzamos el umbral de la realidad e ingresamos en “le royaume du *comme si*”, es decir, ya estamos inmersos en el mundo de la ficción. Ricoeur advierte que el término “ficción” se presta a confusiones porque puede referirse primero, a toda configuración narrativa o, segundo, a lo ‘ficticio’, es decir, a lo contrario de lo real. Aunque Ricoeur prefiere reservar el término de “relato de ficción” para contrastarlo con el de “relato histórico” en un debate que abordaremos más tarde, mientras sigamos en el terreno literario podemos pensar en “ficción” desde su acepción más amplia, para abarcar todo lo que es narrado.

Es aquí, en el mundo abstracto de la ficción, en donde confluyen la vida humana y la literatura, pues la construcción de relatos es el medio a través del cual el ser humano logra extraer significado de su existencia. Ésta es la tesis que Frank Kermode expone en su estudio teórico *The Sense of an Ending* (1967), demostrando que tanto comienzos como finales son ficciones creadas por el hombre para conferir sentido al mundo y a sí mismo: “Men, like poets, rush 'into the midst', *in medias res*, when they are born; they also die *in mediis rebus*, and to make sense of their span they need fictive concords with origins and ends, such as give meaning to lives and to poems” (Kermode 7). Llegamos así a la cuestión del sentido, que ahora se muestra íntimamente ligada a la de la trama, pues es ésta la que provee a un relato de un principio y de un final. Como dice Luz Aurora Pimentel, citando a Peter Brooks, “la trama es un principio de sentido en ambos ‘sentidos’ de la feliz polisemia del término: *dirección y significación*” (Pimentel 68). La trama es lo que da sentido a una

historia, lo que la hace inteligible; *mimesis II* es, si traducimos literalmente, “la puesta en intriga”, es decir, la *operación* clave en virtud de la cual se construye la trama.

Antes de explorar la actividad de “configuración” de la trama, Ricoeur revisa las características propias de la trama, que, ante todo, destaca por su función mediadora: en primera instancia, la trama efectúa una mediación entre acontecimientos o incidentes individuales y la historia tomada como un todo. Ricoeur aprovecha para definir el concepto de acontecimiento de la siguiente manera: “un événement doit être plus qu’une occurrence singulière. Il reçoit sa définition de sa contribution au développement de l’intrigue”(102). Tanto los acontecimientos como la trama se definen de forma simultánea durante la *mimesis II*: la trama integra sólo aquellos acontecimientos que sean relevantes para su desarrollo y éstos, a su vez, conforman la substancia de la trama.

En segundo lugar, la trama es mediadora porque integra una variedad de factores heterogéneos tales como: agentes, fines, medios, interacciones y resultados, los cuales hemos identificado previamente como pertenecientes al campo codificado de la acción.

En tercer lugar, a través de su “dinamismo constitutivo”, la trama media entre la discordancia-concordancia que determina su naturaleza temporal. La operación de la *mise-en-intrigue* no sólo refleja la paradoja augustiniana del tiempo, sino que la resuelve de un modo poético porque construye una figura concordante, la historia en cuanto totalidad significativa, a partir de una sucesión discordante de acontecimientos.

Ricoeur resume todas estas formas de mediación como una “síntesis de lo heterogéneo” que se realiza a través de la combinación de dos dimensiones: la episódica y la configurativa. La primera consiste en que los acontecimientos se disponen en una sucesión lineal, son ‘cronologizados’. A través de la dimensión configurativa, la trama

transforma los acontecimientos en historia. Ricoeur retoma la noción de *configurational act* de Louis O. Mink³ para extenderla, de la comprensión histórica, a todo el campo de la inteligencia narrativa. “Cet acte configurant consiste à ‘prendre-ensemble’ les ... incidents de l’histoire; de ce divers d’événements, il tire l’unité d’une totalité temporelle” (*TR I* 103). Ricoeur explica que gracias a este acto, “toda la trama puede abarcarse con un solo pensamiento. Se trata de la *dianóia*, que, según Aristóteles, aumenta el *mythos* de la historia” (*Historia y narratividad* 198). El filósofo francés añade que Mink identifica un parentesco entre su *acto configurativo* y el juicio reflexivo de Kant porque ambos consisten en “captar conjuntamente” (*HN* 104). La capacidad de englobar la totalidad de la trama mediante la operación configurativa nos permite “retomar y comprender la serie de acontecimientos a partir del final de la historia, en el sentido en el que Kermode caracteriza el relato clásico mediante *the sense of an ending*” (*HN* 198). Conforme leemos una historia, nos sentimos impulsados a seguirla, guiados por nuestras expectativas sobre el final. Estas últimas, a su vez, “ponen de manifiesto la estructura teleológica del acto narrativo” (*HN* 105).

El final de la historia tiene, por tanto, un estatus diferente que el de cualquier otro momento del relato. El final es el *télos* que rige toda la trama y la orienta, es decir, le confiere sentido. La trama, además de ser un vector, es aquel principio que selecciona y estructura el conjunto de elementos heteróclitos en una unidad dinámica y orientada hacia su final. Es cuando llegamos a la conclusión del relato que podemos contemplarlo como un todo y entender cómo y porqué los episodios llevaron a ese final. Esta “dialéctica viva” entre los acontecimientos extendidos en una sucesión temporal y la historia global muestra

³ Louis O. Mink desarrolla el concepto de *configurational act* en “The Autonomy of Critical Understanding” en *History and Theory*, Middletown, vol. V, 1965.

que la paradoja de la discordancia temporal se resuelve a través de la *poiésis* narrativa.

Ricoeur pone el ejemplo de cuando ya se conoce bien la historia contada, se trate de un relato familiar o tradicional. En este caso, “el arte de contar se convierte en el de volver a contar, y el de seguir una historia se une al de anticipar el sentido a la luz del final esperado y conocido. Todos los acontecimientos cobran sentido en la medida en que conducen a ese final” (HN 198). Para Ricoeur, es en el acto de volver a contar (“re-raconter”) que se puede discernir mejor esta “sensación del punto final” teorizada por Kermode. De nuevo, me permito señalar que en este punto específico la novela de Barnes hace una experimentación creativa en varios niveles. Mientras la primera parte es un relato convencional, la segunda parte es tanto una lectura de la primera como el intento de re-narrar y corregirla, pero termina siendo su anti-relato, de forma que la función de cierre que describe Ricoeur se ve truncada. Estudiaremos cómo el título explota su polisemia primero entablando un diálogo intertextual con Kermode, cuestionando las teorías sobre la novela y jugando alrededor de la noción de “ending” que va desde el concepto de ‘conclusión’ hasta el de ‘muerte’. Posteriormente, revisaremos cómo la segunda parte de la novela no se trata de una simple re-narración de la primera parte, sino que es producto de una lectura reflexiva de la primera versión por parte del narrador. Buscaremos demostrar que la tensión que se crea entre las tramas de ambos relatos (íntimamente ligados a la identidad del narrador) anula parcialmente la “sensación del punto final” que debería producirse al concluir la lectura de la novela.

De vuelta con Paul Ricoeur, el ensayo "Qu'est-ce qu'un texte?" (1970) afirma que la lectura es tan indispensable como la escritura para poder efectuar la referencia que

presenta el texto. Ricoeur transpone la dicotomía de “explicación” versus “comprensión”⁴ acuñada por Wilhelm Dilthey al acto de la lectura pero, finalmente, funde esta oposición en una complementariedad. Redefine lo que llama el carácter de efectuación de la lectura como el encadenamiento de un discurso nuevo, por parte del lector, al discurso del texto—dicho encadenamiento desemboca, precisamente, en la interpretación.

Ricoeur propone entonces que, en realidad, explicación e interpretación forman parte de un mismo arco hermenéutico en donde hay primero una “interpretation objective” (156), entendida como acto *del* texto, que es seguida por la interpretación entendida como apropiación, como un acto *sobre* el texto que es esencialmente reflexivo.

Par appropriation, j’entends ceci, que l’intépretation d’un texte s’achève dans l’interpretation de soi d’un sujet qui désormais se comprend mieux, se comprend autrement, ou même commence de se comprendre. Cet achèvement de l’intelligence du texte dans une intelligence de soi caractérise la sorte de philosophie réflexive que j’ai, à diverses occasions, appelée réflexion concrète. Hermeneutique et philosophie réflexive sont ici corrélatives... la compréhension du texte n’est pas à elle-même sa fin, elle médiatise le rapport à soi d’un sujet qui ne trouve pas dans le court-circuit de la réflexion immédiate le sens de sa propre vie (152).

Aunque este ensayo es muy anterior a las obras en donde Ricoeur desarrolla plenamente su teoría sobre el sí mismo y su relación con la lectura, plantea ya la reflexividad inherente al acto de interpretación. Esta idea fue ocupando un lugar cada vez más importante en el pensamiento ricoeuriano y fue seminal para los conceptos, más precisos y complejos, que acuñó en años posteriores. Es así como lo que comenzó llamando “referencia” en este

⁴ Pensador de fines del siglo XIX y principios del XX, Dilthey mantiene una firme división entre el campo de las ciencias naturales, donde sitúa a la actitud “explicativa”, mientras que coloca a la “comprensión”, que abarca a la “interpretación” en la esfera de las ciencias del espíritu y las individualidades psíquicas. Puesto que ambas nociones han evolucionado y se han entrecruzado, Ricoeur propone en su ensayo un nuevo concepto de interpretación y, con ello un nuevo acercamiento al texto.

ensayo, nutre la noción de *re-descripción* del mundo en *La metáfora viva* y finalmente se transforma en el concepto de *refiguración*, que comprende al de *apropiación*. Esta evolución en sus términos refleja la convicción expuesta en “Qu’est-ce qu’un texte?” de que toda verdadera lectura es una interpretación y que dicha interpretación supone un vuelco crítico hacia sí mismo. En sus trabajos posteriores, *Soi-même comme un autre* (1990) y *Parcours de la reconnaissance* (2004), Ricoeur orientó el pensamiento que había desarrollado previamente a partir de teorías narrativas, lingüísticas, éticas y filosóficas hacia el ámbito del sujeto reflexivo, para rastrear lo que llama “une hermeneutique du soi” (PR 137).

Mimesis III

En esta tercera etapa de la *mimesis*, llegamos a la intersección del mundo del texto con el mundo del lector, la cual, lejos de ser una frontera impermeable, constituye una transición fluida de *mimesis II* a *mimesis III* operada por el acto de la lectura.

Ricoeur considera al acto de la lectura el vector mediante el cual la trama puede modelar la experiencia del lector porque con él se consuma el acto configurativo (TR I 116). *Mimesis III* rompe el prejuicio que divide un ‘fuera’ y un ‘dentro’ del texto. Para rematar su argumentación, Ricoeur cita a W. Iser cuando declara que la obra escrita no es más que un esquema para la lectura, un conjunto de instrucciones que el lector debe ejecutar. Es el lector quien debe llenar las zonas de indeterminación que presenta el texto. Cuando Ricoeur declara “Le texte ne devient oeuvre que dans l’interaction entre texte et récepteur” (117), reconoce la importancia de tratar las problemáticas que surgen en el polo estético de la recepción, ahí donde la lectura estabiliza el sentido del texto y convierte a éste

último en una obra.

Ricoeur recuerda la conclusión de *La métaphore vive* (1975), según la cual los textos literarios hablan *del* mundo mediante un modo referencial propio que en lugar de ser descriptivo es metafórico. A partir de esto, Ricoeur establece que el mundo que conocemos es el conjunto de referencias, tanto descriptivas como metafóricas, a las que hemos accedido a través de toda la variedad de textos, descriptivos o poéticos que hemos leído, interpretado y apreciado. Finalmente, recurre al concepto de “incremento icónico” de Dagonnet para defender que las obras *poiéticas* tienen la capacidad, actualizada en la lectura, de desplegar un mundo que el lector debe seguir más allá de ellas mismas. Con ello, re-describen el mundo conocido (el mundo prefigurado en *mímesis* I) y refiguran la experiencia del tiempo:

Ce qui est interprété dans un texte, c’est la proposition d’un monde que je pourrais habiter... De la même manière, le faire narratif re-signifie le monde dans sa dimension temporelle, dans la mesure où raconter, réciter, c’est refaire l’action selon l’invite du poème (122).

Es así como el texto deja de ser considerado como algo inerte que es sometido a la violencia de la interpretación: durante su actualización, éste es también un agente de cambio que influye sobre el lector. Como dicen Aranzueque y Gabilondo, “La lectura, es el cauce mediante el que se lleva a cabo esa transgresión regulada de la *Lebenswelt* del receptor, de su ‘ser en el mundo’” (HN 11).

En *Temps et Récit III*, Ricoeur recalca que “c’est en effet seulement par la médiation de la *lecture* que l’oeuvre littéraire obtient la signifiante complète, qui serait à la fiction ce que la représentance est à l’histoire” (TR III 230). El paralelo entre *representancia* y *significancia* es importante porque muestra la función que tienen en común la

reconstrucción histórica – la búsqueda de un “cara-a-cara” con el pasado— y el acercamiento al mundo de la ficción. Ambos producen un movimiento dialéctico que nos remite a nuestra realidad práctica presente al tiempo que la transforma. Ricoeur se empeña en aclarar que la lectura no es un simple complemento del texto, sino que es indispensable para que la configuración tenga lugar y se convierta en refiguración. De hecho, es el lector quien acompaña el acto de configuración y es también él quien se apropia del mundo desplegado por el texto (*TR III 239*).

Si bien el acto de la lectura es crucial para esta clase de análisis interdisciplinario, para el círculo que forman los tres estadios de la mimesis de Ricoeur es todavía más importante el momento inmediatamente posterior: el de la interpretación y apropiación del texto por el lector. “Et c’est *au-delà* de la lecture, dans l’action effective, instruite par les oeuvres reçues, que la configuration du texte se transmute en refiguration” (*TR III 230*). Entre las varias formas de tensión dialéctica al interior de la refiguración, Ricoeur afirma que la lectura es mediadora porque “celle-ci apparaît tout à tour comme une *interruption* dans le cours de l’action et comme une *relance* vers l’action” (*TR III 262*). Cuando leemos, explica Ricoeur, emigramos a un mundo de ficción, a “un estado de irrealidad”, en donde tanto la acción como la reflexión hacen una pausa. Ponemos nuestra vida y nuestro mundo en suspenso. Sin embargo, todo aquello que hayamos aprendido, consciente o inconscientemente, de ese mundo ficcional es posteriormente incorporado a nuestra visión del mundo, de forma que el acto de lectura no termina al cerrar el libro, sino que se prolonga en forma de reflexión y se recombina con los otros textos que hemos leído. En virtud de esta retroalimentación dialéctica entre el momento de la lectura y su asimilación, la lectura jamás se queda como el lugar donde el lector se detiene, “elle est un *milieu* qu’il

traverse” (*TR III* 263). En varias de sus obras, Ricoeur medita sobre el impacto de la literatura en la experiencia cotidiana porque le interesa reconocer que la literatura representa una filosa amenaza contra las ideologías que nos conducen a diario. Advierte que, si ignoramos su ímpetu transgresor, “on casse la pointe subversive qu’elle tourne contre l’ordre moral et social” (*TR I* 120).

Las identidades *idem* e *ipse*

En los estudios quinto y sexto de *Soi-même comme un autre*, Ricoeur propone el concepto de “identidad narrativa” para abordar el carácter esencialmente temporal del sujeto que considera, de manera reflexiva, como un “sí mismo”. Plantea, desde el comienzo, una dicotomía principal entre dos formas de identidad, que llama *idem* e *ipse*.

La identidad-*idem*, que corresponde a la *mismidad*, se compone de un conjunto de rasgos a través de los cuales es posible reconocer a un sujeto como siendo idéntico a sí mismo a través del tiempo. Ricoeur enumera entonces, por orden de complejidad, las tres marcas principales que hacen posible esta reidentificación. La primera es la identidad numérica, mediante la cual uno puede reconocer a un individuo como siendo uno y el mismo en sus diferentes apariciones y estados en el tiempo. En segundo lugar, la identidad cualitativa establece el criterio de similitud extrema según el cual los cambios menores y graduales no impiden reiterar la mismidad de la persona. En tercer lugar, el criterio de continuidad ininterrumpida en el tiempo vence a los factores de disimilitud mayor que sobrevienen con el paso de largos periodos de tiempo. Estos criterios, a los cuales subyace un principio de permanencia en el tiempo, son los que permiten re-identificar a un mismo

individuo y los que, junto con el hábito y las identificaciones adquiridas⁵, se condensan dentro de la noción de “carácter”:

Par cette stabilité empruntée aux habitudes et aux identifications acquises, autrement dit aux dispositions, le caractère assure à la fois l’identité numérique, l’identité qualitative, la continuité ininterrompue dans le changement et finalement la permanence dans le temps qui définissent la mêmété (*Soi-même comme un autre* 147).

Ricoeur ve en el carácter la posibilidad de una sedimentación de la identidad de forma que la pregunta *¿quién soy yo?*, que expresa al *ipse*, se ve reemplazada por la de *¿qué soy yo?*, en donde prevalece *idem*.

En *La mémoire, l’histoire, l’oubli*, Ricoeur recalca “el carácter fundamentalmente privado de la memoria” (*Mho* 128), explicitando, en primer lugar, que los recuerdos son exclusivamente propios, no transferibles, y segundo, que la memoria es del pasado. “Por este rasgo, precisamente, la memoria garantiza la continuidad temporal de la persona y, mediante este rodeo, de la identidad... Esta continuidad me permite remontarme sin ruptura desde el presente vivido hasta los acontecimientos más lejanos de mi infancia” (*M, h, o* 128).” Ricoeur cita los trabajos pioneros de Locke, quien asegura que es solamente a través de este tipo de movimiento totalizador y consciente de la memoria que un individuo se puede reconocer en los diferentes tiempos y lugares en los que ha estado, englobando todas sus acciones y experiencias bajo la idea de un sí mismo. Ricoeur argumenta, contra Locke, que la memoria no es necesariamente consciente y sitúa, en consecuencia, el concepto lockeano de *sameness* en lo que él define como identidad-*idem*, el principio de permanencia reduccionista que se contrapone a la identidad-*ipse*. Al momento de analizar la novela,

⁵ Las identificaciones adquiridas pueden ser diversas: con otra persona, con una comunidad, con valores, ideales o modelos. Ricoeur señala que este es un ejemplo de cómo lo Otro también se filtra en “la composition du mêmé” (146).

buscaremos rastros del carácter en las palabras del narrador para evaluar qué clase de presiones y transformaciones sufre su identidad y decidir si tiende hacia un *idem*, es decir, hacia un constructo reiterativo de estabilidad, o hacia un *ipse*, que implica una reflexividad crítica, capaz de tomar distancia con formas anteriores de sí mismo.

En *Parcours de la reconnaissance*, Ricoeur despliega, como ejemplo paradigmático de la ipseidad, una fenomenología de la promesa. Sostiene que, mientras la memoria es retrospectiva y responde al polo de la mismidad, la promesa, en cuanto acto de habla prospectivo, constituye una forma de reconocimiento de sí que se caracteriza por ser altamente reflexiva y estar constitutivamente ligada a la alteridad. Ricoeur explica primero que el hecho de “poder prometer” presupone las capacidades de poder decir, poder actuar en el mundo, contar la historia de su vida e imputarse a sí mismo el origen de sus acciones (PR 189). Al pertenecer al grupo de actos ilocucionarios, aquellos en donde el contenido proposicional y la instancia de enunciación son indisociables, la promesa es siempre una acción única e irrepetible en donde el locutor se compromete tanto consigo mismo como con aquél a quien promete. A este “engagement”, donde alguien promete dar o hacer algo para otro, subyace una promesa más fundamental: la de mantener su palabra en toda circunstancia. “Et c’est à cet engagement que s’attache le caractère d’ipseité de la promesse qui trouve dans certaines langues l’appui de la forme pronomiale du verbe: je m’engage à...” (PR 191). Ricoeur parafrasea esta forma de ipseidad como “une volonté de constance, de maintien de soi” que, como un sello, prevalece sobre el cambio, “sur une histoire de vie affrontée à l’altération des circonstances et aux vicissitudes du coeur” (191). En la capacidad misma de prometer yace también la capacidad de traicionar, de forma que la promesa exige que la voluntad tenga una memoria para hacerse durar. Si la voluntad

expresa la faz reflexiva al interior de la promesa, esta “*mémoire de la volonté*” contiene el principio de permanencia que nos permite hablar de *identidad-ipse*. Es así como el respeto a la palabra dada al otro, beneficiario y testigo de la promesa, es el arquetipo de la ipseidad; se trata de una forma de identidad que declara mantenerse fiel a sí misma (y al otro) en el futuro a pesar de las posibles dificultades para hacerlo, la discordancia de lo imprevisible. La ipseidad representa, por tanto, el ejercicio de los poderes más altos del sujeto que se reconoce moralmente involucrado con otros.

La identidad narrativa como mediación entre *idem* e *ipse*

En su sexto estudio “*Le soi et l’identité narrative*”, Ricoeur traslada su modelo de la triple *mimesis* al plano de la identidad, ésta entendida de forma narrativa, para luego demostrar que la operación configurativa permite una dialéctica entre la ipseidad y la mismidad. Retoma, entonces, el concepto de *mise-en-intrigue* para aplicarlo al personaje de una historia y describir su identidad desde la teoría narrativa: “*l’identité du personnage se comprend par transfert sur lui de l’opération de mise en intrigue d’abord appliquée à l’action racontée: le personnage, dirons-nous, est lui-même mis en intrigue*” (*Soi-même comme un autre* 170). Es decir, la identidad del personaje es correlativa a la de su historia. De esto se deriva, automáticamente, que la base concordante-discordante del relato recae también sobre la identidad del personaje. Ricoeur concluye entonces que “*la personne, comprise comme personnage de récit, n’est pas une entité distincte de ses expériences. Bien au contraire: elle partage le régime de l’identité dynamique propre à l’histoire racontée... C’est l’identité de l’histoire qui fait l’identité du personnage*” (*S-m* 175). El dinamismo de

la concordancia-discordante que reina en todo el relato hace que la identidad tenga una dialéctica interna también, en donde concilia lo que Locke pensaba como contrarios mutuamente excluyentes: “identité et diversité” (*S-m* 170). Podemos establecer, por lo tanto, un nivel de correlación entre estos binomios que coexisten y problematizan la identidad: la concordancia y discordancia, la mismidad y la ipseidad, el sí y el otro. El primer término de cada binomio se relaciona con la intención de cohesión y estabilidad; el segundo, en cambio, apunta hacia la distensión temporal que fractura la unicidad y a la emergencia de la alteridad al interior de la ipseidad. Ricoeur detalla que, en el campo de la identidad, la concordancia viene de considerar la vida del personaje como una totalidad temporal singular mientras que la discordancia yace en el “effet de rupture des événements imprévisibles qui la ponctuent” (*S-m* 175). De esta manera, la *configuración* narrativa opera como una síntesis concordante-discordante que instaura una mediación dinámica entre los eventos aislados y la historia como un todo, así como entre las diferentes instancias del sujeto y el constructo de su identidad.

2 - Tiempo y narración en *The Sense of an Ending*

Barnes, como Ricoeur, intenta una descripción lingüística y fenomenológica del tiempo. La diferencia estriba en que el acercamiento de Barnes no es rigurosamente teórico como el de Ricoeur, sino que es creativo y narrativo. El novelista inglés pone el énfasis en la lucha con el tiempo que representa una narración rememorante, es decir, una narración que encarna la *distentio animi* de San Agustín. Barnes representa, literalmente, la tensión dialéctica entre el tiempo y el relato que preocupa a Ricoeur, en donde el primero se muestra inaprensible e indescriptible, resistiéndose al lenguaje pero, en contraparte, el relato se despliega como una actividad que recrea y refigura la experiencia humana del tiempo. Estas serán las problemáticas que trataré en el presente capítulo.

Wobbly Bridge: El tiempo en *The Sense of an Ending*

Antes de entrar en su relato, Tony Webster reflexiona que estar vivo significa estar inmerso en el tiempo. “We live in time—it holds us and moulds us—but I’ve never felt I understood it very well” (Barnes 1). La novela se ofrece al lector, desde el principio, como una meditación continua sobre el tiempo para intentar comprenderlo a través de su racionalización. En esta primera descripción, hay una maleabilidad recíproca entre el tiempo y la conciencia. Por un lado, el tiempo nos moldea (“moulds us”), pero nuestra conciencia tiene, por su parte, la capacidad de manipularlo: “Some emotions speed it up, others slow it down” (1). Esta “maleabilidad” del tiempo vivido se estrella contra la objetividad del tiempo medido por los relojes. Por alguna razón, dice Tony, la medición del reloj no embona con lo que indica nuestra propia experiencia del tiempo: que éste no pasa

de forma regular, sino que puede frenarse y acelerarse de acuerdo a nuestros estados emocionales. Tony buscará, a lo largo de su narración, entender el tiempo y su efecto sobre las personas hasta enfrentarse con el hecho de que el tiempo es inaprensible, pero permite comprender la experiencia vital de forma gradual. La imposibilidad de comprender de golpe es otra forma de expresar la “discordancia concordante” de San Agustín y lo que Husserl llamaría después el flujo de impresiones en la conciencia que se modifican unas a otras.

La narración de Tony señala el carácter heterogéneo e impredecible del tiempo en varias otras formas. Por ejemplo, su capacidad para moldear la conciencia se refleja en que puede deformar los recuerdos. Tony sabe que tanto las anécdotas como las memorias personales que integrará en su relato son falsas certezas producidas por el tiempo, por lo cual nos advierte, a priori, que su relato no puede aspirar a ser verdadero. “...I need to return briefly to a few incidents which have grown into anecdotes, to some approximate memories which time has deformed into certainty.” (Barnes 2). Es notable que, cuando generalmente el paso del tiempo suele asociarse con fijación y sedimentación, Tony lo presenta repetidamente como un agente transformador del pasado.

Es así como la narración de *The Sense of an Ending* se sitúa a sí misma en un tiempo subjetivo. Tal como hace Husserl en su “exclusión del tiempo objetivo”, Tony se desmarca del tiempo entendido como una dimensión física, objetiva y cuantificable y lo declara un fenómeno psíquico. Se describe a sí mismo como una persona que ha guardado una relación profunda con el tiempo desde joven; recuerda el doble simbolismo (de amistad y de intimidad) que rodeaba al hábito que tenían él y sus amigos de usar el reloj en la parte interna de la muñeca, explicando “It made time feel like a personal, even a secret, thing”

(6). Posteriormente, justificará más ampliamente este hábito diciendo: “there is objective time, but also subjective time, the kind you wear on the inside of your wrist, next to where the pulse lies” (133). De forma que, mientras el tiempo objetivo es medido por los engranes de un reloj, el tiempo subjetivo corre a una velocidad diferente para cada quien porque lo miden los latidos de su corazón.

Pese a que la concepción del tiempo subjetivo se mantiene a lo largo de toda la novela, hay otros rasgos de su representación que la narración no conserva intactos. Tanto el vocabulario como las metáforas que usa el narrador serán elementos clave para observar la manera en que evoluciona su meditación sobre el cambio. La primera de estas metáforas es la del presente como un corral, que podemos encontrar si leemos “time holds us and moulds us” junto con el siguiente pasaje:

In those days, we imagined ourselves as being kept in some kind of holding pen, waiting to be released into our lives. And when that moment came, our lives –and time itself—would speed up. How were we to know that our lives had in any case begun, that some advantage had already been gained, some damage already inflicted? Also, that our release would only be into a larger holding pen, whose boundaries would be at first undiscernible (Barnes 10).

Cuando Tony dice “those days” se refiere a los años de la *public school* en donde Alex, Colin y él incluyeron a Adrian en su selecto grupo de amigos. La metáfora espacial de la escuela como una “holding pen” se extiende a toda la etapa temporal de la preparatoria, de forma que el recinto de la *public school* es construido como un recinto temporal, el de la antesala de sus vidas. Cuando el lector haya terminado la novela, podrá identificar, en una re-lectura, que esta cita relaciona de forma sutil los comienzos de las dos partes: primero, el eco de “holding pen” con el verbo “hold” en “We live in time– it *holds* us” (1). Segundo, las fronteras indiscernibles del corral (“boundaries”) evocan el verbo “bound” de la nueva

definición del tiempo, al comienzo de la segunda parte: “We live in time, it *bounds* us and defines us” (65) [el énfasis es mío]. “Hold” puede significar tanto ‘sostener’ como ‘contener’ y ‘retener’, es decir, frenar. Con la palabra “holding” y el verbo “waiting”, que sugiere lentitud en el paso del tiempo, el narrador busca poner de relieve la combinación de aburrimiento y urgencia de vivir, por así decirlo, que sentían él y sus amigos en la adolescencia. En qué consistía “vivir” ni siquiera ellos lo sabían, pero tenían la seguridad de que, pasada cierta etapa, podrían llegar a una suerte de libertad, a lo que llaman “Life” con L mayúscula, a una aceleración del tiempo. La expresión “how were we to know” es la sombra de un lamento, es la marca de la perspectiva actual del narrador que habla desde la edad avanzada, conmovido al recordar su ingenuidad de joven. El Tony que narra ya salió de aquella primera jaula, pero solamente para entrar en otra más grande; según él, siempre nos sentimos confinados en nuestro presente porque no sabemos disfrutarlo. En últimas, el fragmento citado es una crítica a la juventud que vive insatisfecha sin ser consciente de que ya lo tiene todo; es también una pregunta: ¿Qué esperamos de la vida? ¿Qué es lo que daría comienzo a nuestras vidas?

La forma en que los jóvenes conciben el tiempo muestra también su lado despreocupado cuando Tony canta “ ‘Ti-yi-yi-yime is on my side, yes it is,’ I used to yodel, duetting with Mick Jagger as I gyrated alone in my student room” (49). La letra de la canción presenta al tiempo como un recurso inagotable. Sin embargo, este fragmento cobra un matiz más sombrío cuando identificamos la relación intertextual del verbo “gyrated” que alude al famoso poema de Yeats “The Second Coming”, en donde el poeta irlandés

incorpora su visión del tiempo con forma de una espiral cónica (the gyre)⁶ y profetiza la caída del mundo en la anarquía conforme se acerca al final de una era. Más allá de la posible ironía del verbo “to gyrate” asociado a un momento de libertad, la alusión a Yeats reitera la imagen de un tiempo heterodoxo y humano.

La representación del tiempo en *The Sense of an Ending* no se da sólo de manera descriptiva sino también mediante una narración mimética. Es decir, el relato mismo asume las intenciones y distensiones del tiempo subjetivo tal como lo vive el narrador. Así, cuando el tiempo pasa más rápido, la narración recurre al *sumario* y a la *elipsis*, en términos de Genette, para abarcar largos periodos de tiempo, mientras que cuando el tiempo pasa despacio, el tiempo de la narración es el de la *pausa* y el de la *escena*.⁷ Después del pasaje del corral, el narrador mantiene su ritmo hasta que, efectivamente, aumenta su paso: “And then life took over and time speeded up. In other words, I found a girlfriend” (21). Se hace evidente que, después de todo, la vida sí podía acelerarse y que tener una relación era parte de aquella vida cuyo comienzo Tony esperaba con ansias. La aceleración de la vida se ve reflejada en que el resto de la primera parte ya no contiene pausas reflexivas sino que es el recuento sintético de cómo siguió la vida de Tony hasta que éste se entera de que Adrian se quitó la vida.

⁶ “Turning and turning in the widening gyre / The falcon cannot hear the falconer; things fall apart...” es el comienzo de “The Second Coming”, un poema que se ha interpretado como una predicción sobre el declive de la civilización Europea y que se ha asociado con las teorías apocalípticas de Yeats. De acuerdo a las ideas que Yeats expone en “A Vision”, el mundo atraviesa ciclos históricos de 2000 años y con cada fin de ciclo, se distancia más de su origen. (Paráfrasis de Albright, Daniel. "Quantum Poetics: Yeats's figures as reflections in Water". Cambridge University Press. 1997, p. 35.)

⁷ Según la tipología de la velocidad de narración de Genette, la *pausa* corresponde a la interrupción de la historia mientras continúa el discurso narrativo, en la *escena* el tiempo del relato es equivalente al tiempo de la historia, el *sumario* crea un efecto de aceleración porque resume partes de la historia en un espacio narrativo reducido, finalmente, en la *elipsis* se omiten lapsos enteros de la historia.

La segunda parte de la novela abre con una nueva reflexión sobre el tiempo en un *ralentando digresivo* (Pimentel 53) y se sitúa en un tiempo diegético mucho más cercano al presente de la narración. Un guiño irónico se puede apreciar en la naturalidad con que el narrador, antes tan lleno de prisa por vivir, ahora nos pregunta: “Later on in life, you expect a little bit of rest, don’t you?”(65). Viene entonces la segunda tentativa de aprehender un flujo de instantes con el lenguaje: “We live in time, it bounds us and defines us, and time is supposed to measure history, isn’t it? But if we can’t understand time, can’t grasp its mysteries of pace and progress, what chance do we have with history—even our own small, personal, largely undocumented piece of it?” (66). Con esta pregunta, Tony traza el vínculo entre el tiempo, como medio en que vivimos y la vida, como el conjunto de experiencias vividas. Con menos pretensión que en su juventud, Tony reconoce su derrota ante el tiempo inaprehensible (“can’t grasp...”) y, sabiendo que la historia es todavía más compleja que éste, se declara también incapaz de comprenderla, ni siquiera su porción propia de historia. Traslucen aquí las dificultades de comprender, es decir, de dar sentido a todo aquello que está sujeto al tiempo y, por lo tanto, a su discordancia.

En esta segunda parte de la novela, Tony narra cómo, tras recibir una enigmática carta en donde se le explica que Mrs. Ford ha muerto y que le heredó el diario de Adrian, descubre que Veronica es quien lo tiene y no está dispuesta a cederlo. Sin haber tenido ningún tipo de contacto con Veronica por más de cuarenta años, Tony consigue su correo electrónico a través de su hermano y le escribe para intentar convencerla de que le entregue el diario. Tras varios intentos vanos, un día ella accede a verlo y escoge, como lugar de encuentro, el punto medio del Wobbly Bridge.⁸ Como buen narrador, Tony explica el

⁸ El narrador se refiere al Millenium Bridge, inaugurado en el año 2000 y cerrado por dos años para reparar su inestabilidad.

origen del puente y de su nombre:

Wobbly Bridge is the new footbridge across the Thames, linking St Paul's to Tate Modern. When it first opened, it used to shake a bit –either from the wind or the mass of people trampling across it, or both— and the British commentariat duly mocked the architects and engineers for not knowing what they were doing. I thought it beautiful. I also liked the way it wobbled. It seemed to me that we ought occasionally to be reminded of instability beneath our feet. Then they fixed it and it stopped wobbling, but the name stuck—at least for the time being (98).

La descripción del puente se encamina hacia la idea de una inestabilidad general que no es aceptada por una sociedad mayoritariamente pragmática y utilitarista. Por otro lado, el puente es una metáfora de nuestro paso por el tiempo. En tanto que es aquello que cruza el río, la metáfora del tiempo por excelencia, el puente ilustra nuestro paso tambaleante (“wobbly”) por la vida. Así, Tony declara que muy seguido olvidamos la naturaleza inestable de la vida, su carácter vacilante, y que un recordatorio de aquella inseguridad sería bueno porque evitaría que diéramos todo por sentado. La última acotación señala que incluso el nombre del puente es inestable en el tiempo.

En otro nivel de lectura, hay un claro simbolismo de tensión e incertidumbre en el hecho de que Veronica, después de décadas de no ver a Tony, le da cita en el punto medio de aquel puente. De hecho, parece que la sola idea de encontrarla ahí provoca en Tony una sensación de ansiedad: “I wondered about Veronica's choice of location. Also if she'd keep me waiting, and from which side she'd arrive” (99). El acto de esperar puede leerse fácilmente junto con el de mantenerse estático en la mitad del puente, mientras el río corre, el tiempo pasa. La pregunta sobre de qué lado llegará es también la curiosidad de saber si viene del pasado, si es la misma de antes, o del futuro, si cambió. De esta manera, el Wobbly Bridge es la metáfora central de la inestabilidad en donde convergen dos conceptos

diferentes: el paso incierto por la vida y el personaje de Veronica, de quien el narrador resalta, constantemente, su carácter enigmático y su volubilidad. Con este enfoque, Veronica sería una personificación del tiempo porque es inescrutable. Esta lectura encuentra un soporte sólido algunas paginas después, cuando Tony está desorientado por la frialdad de Veronica y piensa: "...you're back in your wobbly state of mind" (135).

Finalmente, el adjetivo "wobbly" nos lleva a la tercera caracterización del tiempo: "But time, how time first grounds us and then confounds us. We thought we were being mature when we were only being safe. [...] Time... give us enough time and our best-supported decisions will seem wobbly, our certainties whimsical" (102). En este fragmento, Tony pone el énfasis en el cambio mental que viene con el paso del tiempo y las desagradables facetas que uno descubre en sí mismo con la lucidez de los años. El "grounds us" representa la sensación de arraigo en la aparentemente sólida identidad que logramos construir para nosotros mismos a lo largo de varios años. No obstante, el proceso mediante el cual la memoria se vuelve un colchón para nuestro sí-mismo consiste, la mayoría de las veces, en el ejercicio de varias formas de auto-engaño. La revelación es doblemente trágica porque muestra que tanto las ilusiones como el desencanto de sí mismo (y la confusión subsecuente) son inevitables. Esto que, llevado al extremo, llamo auto-engaño es la intención de concordancia que Tony llama madurez y que se opone a la discordancia intrínseca a la temporalidad. Aquella memoria que en un principio había servido como tierra para enraizar el "carácter", ahora se sacude, se rebela a través de una actitud introspectiva para develar lo caprichoso de nuestras convicciones o lo frágil de las decisiones ya hechas. Es así que la alusión al río y al "wobbly bridge" al comienzo de la segunda parte prefigura el advenimiento de cambios profundos en el narrador, mismos que

surgen cuando éste asume una postura autorreflexiva, es decir, cuando la ipseidad comienza a fracturar la mismidad.

Las elucubraciones de Tony sobre el tiempo, sobre “time’s many paradoxes” (108), no disminuyen en la segunda parte de la novela, sino que son más frecuentes y lo retratan, seguido, como una sustancia corrosiva: “it ought to be obvious to us that time doesn’t act as a fixative, rather as a solvent” (69). De forma general, se trata siempre de un tiempo complejo, distendido, no medible. En resumen, Tony no reconoce al “tiempo crónico” (Benveniste) del calendario sino al tiempo fenomenológico, el de Husserl, como el verdadero. A lo largo de la novela, el narrador sostiene esta concepción de un tiempo interiorizado, una *durée* bergsoniana, del cual se deriva que, como apuntaba Ricoeur, la única puerta al pasado es la memoria de cada individuo: “And this personal time, which is true time, is measured in your relationship to memory” (Barnes 133). Esta conclusión atenta, de nuevo, contra la posibilidad de un espacio-tiempo externo, objetivo, en el cual varios individuos puedan converger sino que cada individuo constituye su propia referencia en relación con los otros. Aunque la cita denota una conciliación con el tiempo interior, el uso de términos empíricos como “true” y “measured” todavía refleja un intento positivista de objetivar lo subjetivo, de aprehender un flujo inaprensible. En vista de esta exhaustiva cavilación sobre el tiempo, no es sorprendente que “time” sea la palabra que más veces aparece en todo el texto.

Las metamorfosis de la memoria: de máquina grabadora a cuerpo de agua

Tony demuestra un profundo interés por el tiempo en general pero siente una fascinación todavía mayor por la experiencia del tiempo en su dimensión de pasado, es decir, por la

memoria. La obsesión del narrador con la memoria se hace evidente desde la primera página de la novela, que comienza con las palabras “I remember” y una lista de fluidos: sudor, vapor, semen, dos ríos y agua en una regadera. Lo que tienen en común estas imágenes es que son recordadas y que aluden a la conocida metáfora de Heráclito: el tiempo es un río. El hecho de que las imágenes evocadas encarnen distintos estados físicos y térmicos del agua apunta hacia las diferentes formas en que el tiempo puede manifestarse. Así, el recuerdo es presentado, en un primer acercamiento, como algo a lo cual se accede a través de una imagen. Es como si el recuerdo visual fuera el emblema que detona toda la cascada de sensaciones que componen la profundidad de una experiencia recordada, que ya no solo involucra a la vista sino también a los otros sentidos.

Además, si adoptamos la perspectiva de la re-lectura, podemos encontrar en esta primera página que las imágenes, lejos de ser recuerdos ‘aleatorios’, se refieren a escenas de la novela que serán narradas y que son “acontecimientos”, es decir, que son relevantes para la trama. Tony agrega que el último recuerdo no es algo que él vio con sus propios ojos pero lo justifica enunciando dos peculiaridades de la memoria en la siguiente frase: “what you end up remembering isn’t always the same as what you have witnessed”(1). Aunque bastante enigmática durante la primera lectura, esta oración encapsula la pregunta que será un problema esencial en la narración: ¿Es posible acceder a lo que verdaderamente sucedió en el pasado? ¿Es posible tener un recuerdo perfectamente fiel (“the same”) a los hechos? La aparente inevitabilidad de la discrepancia entre lo presenciado y lo recordado hace hincapié en la falibilidad de la memoria y en la tendencia del tiempo a deformar los recuerdos. Sin embargo, la oración revela todavía más: la posibilidad de que los recuerdos se originen no solo a partir de experiencias propias, sino de experiencias ajenas o de

experiencias ficcionales. Las tres se vuelven transmisibles gracias a la narratividad y, con ella, logran proyectar un mundo posible, un mundo imaginado del cual el otro también puede producir recuerdos. Así, el narrador revelará posteriormente que el último recuerdo, el del agua que se ha enfriado en una tina, es una especulación suya sobre lo que podría haber sido el último recuerdo de Adrian antes de morir por su propia mano.

“Si se puede criticar a la memoria su escasa fiabilidad”, escribe Ricoeur, “es precisamente porque es nuestro único recurso para significar el carácter pasado de aquello de lo que declaramos acordarnos” (*La mémoire, l’histoire, l’oubli* 40). Esta cita merece ser analizada con detenimiento. En el contexto en donde aparece, Ricoeur hace una defensa de la memoria como herramienta cognitiva porque ha notado que generalmente se arremete contra sus deficiencias y se la estudia desde sus patologías. Sin embargo, lo interesante aquí es la segunda cláusula, en donde Ricoeur usa términos muy específicos para delimitar la verdadera función de la memoria. La memoria no nos otorga acceso al pasado, sino que nos permite *significar* el carácter pasado de lo que recordamos. Desde este punto de vista, el punto focal se desplaza del pasado en sí a la manera en que le damos sentido desde el presente y cómo ese sentido, a su vez, puede tener peso sobre la significación de las experiencias venideras.

El hecho de que el pasado sólo adquiriera sentido a través de la memoria implica, por un lado, que la memoria se extiende sobre un vasto terreno en donde puede asumir diversas formas y, por otro lado, que los límites de la memoria se vuelven los límites de las disciplinas que intentan representar (y, por ende, interpretar) el pasado, sea de forma descriptiva como la historiografía o de forma mimética y metafórica, como el arte pictórico

o el literario. Se hacen evidentes aquí los problemas que esta inaccesibilidad al pasado presenta para la historia en tanto que disciplina basada en la ambición de fidelidad a los hechos; nos enfrentamos a la conocida “aporía de la verdad en la historia” que está también íntimamente ligada a la cuestión del lenguaje y el medio de representación (*M, h, o* 315).

Tony comienza su relato impulsado por el deseo de comprender los acontecimientos que motivaron el suicidio de Adrian Finn. Para ello, se ve obligado a regresar a aquellos borrosos recuerdos de los años sesenta, cuando conoció a Adrian en la public school de Londres. La narración autodiegética en *The Sense of an Ending* es por tanto un (macro)acto de habla⁹ pero también es, indisociablemente, un (macro)acto de memoria. Como vimos con Ricoeur, ambos actos están ligados por el hecho de que la narración *se distiende*, necesariamente, en el tiempo y porque la temporalidad misma es el referente último del acto narrativo. Además, el narrar implica recordar y, de forma recíproca, el producto de este acto de remembranza son recuerdos cuya forma es narrativa. La narración de Tony se desdobra como una búsqueda de sentido en lo que parece un rompecabezas irresoluble de hechos aislados y constituye la única forma de alcanzar un entendimiento personal de ellos y, tal vez, una reconciliación con ellos y con su propio ser en el pasado.

En este intento de reconstruir su pasado, Tony encuentra que la memoria asume formas distintas: recuerdos visuales de objetos aislados, escenas con movimiento, conversaciones intercambiadas y otros tipos de imágenes sensoriales. La primera metáfora con que Tony conceptualiza la memoria es la de una grabadora que registra ciertos

⁹ Introduzco aquí este concepto de la pragmática porque la narración de Barnes responde a la definición de acto de habla tal como lo definen Austin y Searle: es primero, una enunciación (dimensión locutiva), es vehículo de un conjunto de intenciones – de contar, recordar, comprender, redimir un pasado— (dimensión ilocutiva) y es la realización misma de dichas intenciones (performatividad). Me parece que, interesantemente, es posible ubicar a la metaficción, en cuanto conciencia de estar narrando, entre los niveles ilocutivo y el perlocutivo.

episodios, ciertos detalles, los almacena dentro de una cinta de recuerdos que después se reproduce y estos surgen, idénticos cada vez. Con derecho exclusivo sobre esta cinta, Tony hace uso de su capacidad para recorrer, literalmente re-correr, los fragmentos de pasado que su memoria grabó: “I ran through the ten minutes or so we had spent in one another’s company” (103). Sin embargo, Tony no vuelve sobre sus recuerdos gratuitamente, sino con la clara intención de encontrar detalles antes inadvertidos que puedan arrojar luz sobre el presente. Se trata aquí de la *anamnesis* de Aristóteles, que se refiere a la búsqueda deliberada de un recuerdo en particular.¹⁰ Mientras que la *mneme* o evocación es caracterizada como afección (*M, h, o* 46), la *anamnesis* o búsqueda es presentada como un trabajo, “en contracorriente del río Leteo”, el río del olvido. El ejercicio de la *anamnesis* es indispensable para la narración de Tony, así como para que el lector pueda seguir su historia. El ejemplo magistral de esta también llamada “rememoración laboriosa” (Bergson) en la novela se encuentra al principio de la segunda parte, cuando al recibir las noticias del diario, Tony se obliga a ‘revivir’ el doloroso fin de semana que pasó en casa de Veronica y su familia, cuando eran novios:

Then, one evening, I sat down and tried to resurrect that humiliating weekend in Chislehurst some forty years previously. I searched for any moment, incident or remark which might have seemed worthy of acknowledgement or reward. But my memory has increasingly become a mechanism which reiterates apparently truthful data with little variation. I stared into the past, I waited, I tried to trick my memory into a different course. But it was no good (70).

La frase verbal “tried to resurrect” sugiere el esfuerzo de encontrar el racimo de recuerdos

¹⁰ Para el estudio fenomenológico de la memoria, como capacidad cognitiva, y de los recuerdos, como sus objetos intencionales, Ricoeur se vale de algunas “parejas oposicionales”: *hábito/memoria* de Bergson, *mneme/ anamnesis* de Aristóteles y *retención / reproducción* de Husserl. Cfr. Ricoeur, 45-56.

bajo la etiqueta ‘Chiselhurst’ mientras que el verbo “search” es el principal indicador de que se trata de la búsqueda de pistas para explicar el reciente legado de Mrs. Ford. La cita permite apreciar que la metáfora de la grabadora tiene tres características: enfatiza el carácter selectivo y acumulativo de la memoria, pero sobre todo, la inexorable unidimensionalidad de los recuerdos que graba. Tony espera poder ver otras caras de sus recuerdos pero la memoria le muestra, invariablemente, la misma faceta.

La imagen de la grabadora regresa páginas después pero, esta vez, para ser negada porque Tony reconoce que esta metáfora simplifica el funcionamiento de la memoria.

Something –something else— happens to the memory over time. For years you survive with the same loops, the same facts and the same emotions. I press a button marked Adrian or Veronica, the tape runs, the usual stuff spools out. [...] There seems no way of accessing anything else; the case is closed (131).

En esta cita, las palabras “button”, “loops” y “the tape runs” escenifican el proceso mecánico de reproducción de lo grabado.¹¹ No es sino hasta una edad madura que Tony descubre la estrecha liga entre las emociones y los eventos recordados, con lo que el proceso de reproducción puede verse alterado. Cuenta cómo, al haber experimentado un cambio de postura emocional hacia los eventos, también se produjo un cambio en los eventos recordados. Lo que por muchos años fue resentimiento contra Veronica y su familia se transforma, en una etapa tardía de la vida de Tony, en una simpatía que induce la aparición de recuerdos que Tony había reprimido. “I felt a new sympathy for them—and

¹¹ Cabe notar el reduccionismo con el que es caracterizado el mecanismo. El hecho de que Adrian y Veronica existan en la mente de Tony en la forma de un botón etiquetado ilustra la participación de la memoria en la intención concordante que, si bien es perceptible en el caso de la propia identidad, es todavía más clara en el afán por definir la identidad del otro con unos pocos trazos, es decir, como identidad *ídem*. Así, la versión de Veronica almacenada en la memoria de Tony es un condensado creado a partir de los rasgos y recuerdos de ella más indelebles para él pero también más reductivos frente a ella.

her. Then, not long afterwards, I began remembering forgotten things” (131). El narrador describe aquí ya no la *anamnesis*, sino la *mneme*, el brote espontáneo de recuerdos que, precisamente por provenir de las emociones, reitera el *pathos* (afección) con que Aristóteles la define; es así como el narrador encuentra que la memoria es mucho más compleja e impredecible de lo que suponía.

Es importante recalcar que Tony deduce la susceptibilidad de la memoria a las emociones, es decir genera nuevo conocimiento sobre la memoria, a partir del paso del tiempo. Podríamos decir, en términos de Ricoeur, que durante los años que abarca la primera parte, Tony *configuró* una primera representación narrativa de la memoria, y la interpretó, en la *refiguración*, mediante la metáfora de la grabadora. Veremos, a continuación, cómo los acontecimientos de la segunda parte provocan un nuevo proceso de *configuración* y *refiguración* de la memoria, en donde la metáfora de la grabadora es reemplazada por otra más fluida.

Con este nuevo entendimiento de la memoria, Tony decide adoptar otra estrategia para su búsqueda detectivesca. Al final de la parte segunda, pasa nuevamente de la *anamnesis* aristotélica a la *mneme*: “It was not like pressing on the brain to summon a memory. If I didn’t press on –what?– time, then something, perhaps even a solution, might come to the surface. And in due course I remembered words I’d overheard...”(146). El vocabulario de este fragmento plasma la transición de un movimiento mecánico, según el cual los recuerdos son convocados presionando un botón, a uno acuático. Tony imagina ahora a los recuerdos como animales marinos, dispersos en el lago de la memoria y del olvido, y a la *mneme* como el acto de flotar a la superficie.

Estas formas de memoria son las que enfrenta Tony en su investigación de datos

concretos. Sin embargo, para efectuar la narración cronológica de los sucesivos episodios, Tony se vale de una forma de memoria contemplativa que, justamente, el uso coloquial del lenguaje asimila al acto de ‘mirar atrás’: “So when time delivered me all too quickly into middle age, and I began looking back over how my life had unfolded...”(71). Precisamente porque imita la acción de mirar rápidamente largas “extensiones” de pasado, la memoria contemplativa es, si recordamos la definición que Ricoeur retoma de Mink, *configurativa*, porque permite “captar conjuntamente”. La continuación de la cita, reitera la metáfora de territorialidad con que es aprehendido el pasado e incluye, en aquel horizonte de contemplación, los caminos que habían sido posibles, pero que no fueron tomados. “...I began looking back over how my life had unfolded, and considered the paths untaken, those lulling, undermining what ifs...” (71). Aunque es un *topos* literario, la expresión “the paths untaken” tiene una particular resonancia con el poema “The Road not Taken” de Robert Frost, por el tono nostálgico con que la voz poética recuerda cómo se convenció de escoger un sendero en lugar de otro.

Cuando Tony reflexiona sobre la imposibilidad de imaginarse recordando en un futuro, continúa usando la metáfora de la contemplación visual: “What you fail to do is look ahead, and then imagine yourself looking back from that future point” (65). La metáfora de ‘mirar’ tiene aquí una connotación de *actividad* a diferencia de ‘ver’ que connota pasividad. Es esta actitud de sostenida receptividad a los recuerdos y de contemplación crítica la que Tony adopta a lo largo de toda la segunda parte. Casi cada episodio narrado va acompañado de una pausa en donde Tony medita, más para sí mismo que para otro, sobre sus experiencias y cómo reaccionó ante ellas. Algunas veces, reflexiona sobre el fragmento del diario de Adrian y otras sobre su difícil relación con

Veronica; se filtran también recuerdos sobre su exesposa Margaret, anécdotas varias y preguntas que comienzan por “y si yo hubiera...?”. Abundan también los signos de que el narrador, habiendo alcanzado una edad madura, posee un alto nivel de auto-conciencia: repara en cómo el tiempo ahora corre más rápido para él y en su falta de iniciativa para emprender nuevos proyectos. La conclusión más contundente que el narrador obtiene de aquellas miradas a su pasado, a los pasados que hubieran sido posibles y a su presente es que es un hombre promedio en todos los sentidos. Tony es un hombre que no puede lamentarse más de lo que puede recogerse de lo que hizo con su vida; es alguien que ha perdido la capacidad juvenil de imaginar aventuras y ambicionar pasiones, alguien que ya no puede sentir emociones fuertes y sólo encuentra algo parecido a ellas en la nostalgia de sus recuerdos.

La lucha entre memoria y olvido

“She had often, without being able to stop herself,
chipped off little pieces of her past and added other little pieces
—a fascinating game, but the meaning of it had begun to scare her”

(Johnson, *Come and Join the Dance*)

Tony-narrador previene al narratario, desde el comienzo, que no puede asegurar que las cosas hayan sucedido exactamente de la manera en que las cuenta pero que, al menos, puede ser fiel a su memoria. "If I can't be true to the actual events anymore, I can at least be true to the impressions those facts left" (Barnes 4). El uso de “impresiones” es el mismo que hace San Agustín, para quien las cosas pasadas dejan una huella en el *animus*. A pesar

de esta confianza en la memoria, después Tony duda de que incluso esto último pueda lograrse. "Actually, to be true to my own memory, as far as that's ever possible..." (44) Tony sabe que la acción de recordar nunca es una completa victoria, sino que es la tentativa de componer una imagen aproximada de lo vivido mediante los trozos de recuerdos encontrados. En el gran esfuerzo de memoria (*anamnesis*) que requiere la narración de Tony, a veces gana la memoria pero el olvido es el que absorbe la mayoría del pasado. Así, en incontables ocasiones, Tony pone entre paréntesis su propia autoridad sobre el relato y los diálogos que presenta. Además del olvido involuntario, se hace evidente que, lejos de ser aleatoria, la selectividad de la memoria está ligada al involucramiento mental y emocional del narrador con los hechos que narra. Por ello, es probable que el narrador haya bloqueado o reprimido (es decir, al nivel de una voluntad inconsciente) los recuerdos del famoso fin de semana en Chislehurst, del cual dice sólo recordar un malestar tan grande que permaneció estreñido durante toda la estancia. "I was so ill at ease that I spent the entire weekend constipated: this is my principal factual memory. The rest consists of impressions and half memories which may therefore be self-serving..." (30). El olvido se manifiesta aquí en el carácter fragmentado ("half memories") de los recuerdos, que Tony subraya en la segunda parte: "Later, the memory becomes a thing of shreds and patches" (115). De esto resulta que la memoria es una lucha constante contra la erosión de los recuerdos por el olvido, una batalla que se hace cada vez más difícil conforme uno envejece porque la memoria falla y hay mayor cantidad de recuerdos que resguardar.

Hay un pasaje en *The Sense of an Ending*, sin embargo, que parece tener fe en la memoria. Tony cuenta que, una noche de sus años universitarios, él, Veronica y compañeros suyos pudieron presenciar el fenómeno del Severn Bore, la gran ola de marea

que remonta el curso del Río Severn. El narrador dice que ver al río fluir en sentido contrario tuvo un efecto perturbador en él: “as if some small lever in the universe had been pressed, and here, just for these minutes, nature was reversed and time with it” (39). Aunque la función más directa de este pasaje es hacer la caracterización del tiempo como algo impredecible y misterioso todavía más pronunciada, hay varias interpretaciones que se pueden derivar del flujo invertido del río. Dentro de estas, considero que se podría leer el fenómeno del Severn Bore como una victoria, parcial y efímera, de la memoria sobre el olvido, este último pensado como la dirección predominante del río. Recordemos que, en la antigua tradición griega, las aguas del río Leteo (en el Hades) provocaban el olvido de quien las bebía. El narrador corrobora esta lectura en la segunda parte del libro, cuando se ve avasallado por memorias inesperadas de su noviazgo con Veronica: “So when this strange thing happened – these new memories suddenly came upon me—it was as if, for that moment, time had been placed in reverse. As if, for that moment, the river ran upstream” (133).

El tema de la memoria en *The Sense of an Ending* comprende así una amplia esfera de problemáticas, que se extienden más allá del ámbito literario y ficcional, borrando a su paso las fronteras con la filosofía y la historia. La conclusión que ofrece la novela es que la memoria no es única, sino plural; es un lugar de búsqueda, de indeterminación y de plasticidad. Combinada con el olvido, la memoria se vuelve una herramienta de selección, edición e incluso de distorsión y omisión. Es también la dimensión sobre la cual se extienden la vida y la historia. En el próximo capítulo veremos cómo es la materia prima para la consolidación de la identidad y, de forma más general, es una fuente inagotable de

posibilidades para la creación del sentido.

Se desprende de todo lo expuesto en este capítulo que, aunque Tony intenta desglosar la esencia del tiempo, éste sigue siendo escurridizo y, finalmente, sólo se vuelve tangible desde la memoria. A pesar de que es comparado con líquidos, este tiempo hecho de memoria se vuelve pesado, espeso, se va cargando de recuerdos progresiva e incesantemente, pasa de ser descrito como un material maleable a ser representado como una estructura asfixiante de ataduras. La primera afirmación de Tony es "We live in time - it holds us and moulds us", pero esta visión suavizada del tiempo se transforma radicalmente en la segunda parte de la novela: "time bounds us and defines us" (66), para finalmente re-escribirse como "time grounds us, then confounds us" (102). No sólo el tiempo se vuelve una fuerza que nos determina y nos limita, sino que nos traiciona porque da una ilusión de identidad, de tierra firme ("grounds us"), pero jamás nos permite definirnos en una identidad realmente estable.

3 - “The story we have told about our life”: La identidad personal, producto de la narración

How will we know it's us without our past?

(Steinbeck, *The Grapes of Wrath*)

Narrar para comprender

Como constatamos en el marco teórico, el mundo de la acción puede ser pensado como un cuasi-texto en la medida en que está circunscrito a una semántica propia a través de la cual es posible “leerlo” e interpretarlo. Las experiencias que Tony recupera de su pasado involucran, principalmente, acciones—tanto suyas como de otros—de forma que, para narrarlas, él debe cruzar el campo de la *prefiguración (mimesis I)* que les da una primera legibilidad para luego poder *configurarlas (mimesis II)*, a su propio gusto, en forma de trama de su relato. Vimos que el campo de la prefiguración comprende tres aspectos: nuestra precomprensión del mundo de la acción, la pre-narratividad inherente a lo que concebimos como encadenamientos de acción y, en tercer lugar, el simbolismo (inmanente y cultural) de la acción. Las dos primeras formas de *prefiguración* se aplican de forma general al mundo humano pero, para estudiar la tercera forma en la novela, es necesario situar el relato en el contexto de la cultura británica de los años sesenta. Ejemplos de códigos culturales que se han visto profundamente cambiados por el tiempo y que el narrador se siente en la necesidad de aclarar para sus lectores en el año 2000 son las telecomunicaciones, los viajes y las citas entre jóvenes. “There was, apparently, some secret masculine code, handed down from suave twenty-year olds to tremulous eighteen-year olds which, once mastered, enabled you to ‘pick up’ girls...” (21). El conocimiento de

este tipo de normas sociales y culturales es el primer requerimiento para leer e interpretar, es decir, para refigurar las acciones de los personajes y el relato en general.

El nivel de la *configuración* requiere una transposición y un análisis más extenso de la novela. Lo primero que debemos reconocer es que la narración entera surge como una necesidad de re-significar eventos pasados. En “Part One”, el narrador nos muestra una historia de su vida que, dentro de todo, es creíble y satisfactoria. Sin embargo, “Part Two” no tarda en revelar que “Part One” era producto de un esfuerzo por ofrecer una narrativa sólida, concordante y que reafirmara la identidad del narrador. De hecho, en un momento dado, la segunda parte hace referencia implícita a la primera, cuando Tony se reúne con Veronica y cuenta “I told her the story of my life. The version I tell myself, the account that stands up” (127). Es precisamente este recuento de vida el que Tony ofrece a los lectores en “Part One”. Sin embargo, la aparición de las 500 libras de Mrs Ford y la promesa del diario de Adrian ponen al descubierto la existencia de otras caras del pasado, que Tony se empeña en encontrar. El saber que hubo otras circunstancias detrás del suicidio de Adrian, altera la identidad que Tony, Alex y Colin le habían conferido a Adrian: la de un filósofo brillante que “rechazó grandiosamente un regalo existencial” (155). Además, ya que la alteridad de Adrian era uno de los puntos en donde se apoyaba la identidad de Tony, como por efecto dominó, conforme se derrumba el Adrian que sus amigos admiraban, se desploma también la imagen que Tony guardaba de sí mismo. Es así como la búsqueda de quién fue Adrian lleva a Tony a explorar su propia vida y a reconsiderarse como persona. La vieja versión de los hechos e identidades, que le funcionó a Tony por años, de pronto ya no se sostiene. Tras la lectura de su propio pasado, el narrador descubre entonces que es necesaria una re-

narración, es decir, un nuevo proceso de re-configuración. Sin embargo, debido a que la identidad *ipse* comienza a operar sobre el *ídem* que Tony pensaba ser, la re-configuración resulta ser una *desfiguración*.

Tony abre su relato con la siguiente acotación: "But school is where it all began, so I need to return briefly to a few incidents that have grown into anecdotes, to some approximate memories which time has deformed into certainty." (Barnes 4) El uso del verbo "need" indica ya la existencia de una intención narrativa, es decir, del proyecto de contar determinados acontecimientos, en orden cronológico, para seguir una línea y llegar a una conclusión. "I need" expresa la conciencia de que es indispensable empezar a contar desde el principio, *ab ovo*, para que la historia o, más bien, el *sentido* de esa historia, sea inteligible para el receptor. Al presentar una narración consciente de su propio comienzo, Barnes afianza el diálogo que había entablado desde el título con *The Sense of an Ending* (1967) en donde Kermode postula que, en última instancia, ninguna historia puede adquirir sentido si no cuenta con un comienzo y un final para orientarla. La tesis de Kermode se convierte así en un *hipotexto*¹² sobre el cual se apoya Barnes para reflexionar sobre la naturaleza de la narración y las funciones que cumple la ficción dentro de ésta.

¹² Genette define a la relación de *hipertextualidad* como "toute relation unissant un texte B (hypertexte) à un texte A (hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire". Considero que la novela de Barnes tiene como *hipotexto* al estudio teórico de Kermode porque no hace un comentario directo sobre él, sino que reflexiona sobre sus temas a partir del género novelístico y de diálogos creativos.

La identidad narrativa

La visión ricoeuriana y kermadiana de la ficción como el punto en donde confluyen la vida humana y la literatura es la premisa de donde parte Peter Brooks para escribir *Reading for the Plot*:

Our lives are ceaselessly intertwined with narrative, with the stories that we tell and hear told, those we dream or imagine or would like to tell, all of which are reworked in that story of our own lives that we narrate to ourselves in an episodic, sometimes semiconscious, but virtually uninterrupted monologue (Brooks 1).

Si bien Brooks alude a la multiplicidad de historias ficcionales con que nos cruzamos a diario, es para concentrarlas todas en una gran historia que es la de nuestras propias vidas. El concepto de “historia de una vida” la singulariza, pone de relieve su naturaleza única tanto como su carácter artificial, tramado y narrado. La acción (y compulsión) de narrar no sólo es parte intrínseca de nuestra humanidad sino que, cuando está dirigida a contar “la historia de una vida” –de la propia vida– implica la búsqueda de un sentido en ésta, lo que llamamos identidad personal. Ricoeur retoma la máxima de Sócrates, según la cual una vida no examinada no merece ser vivida, y propone que la ficción sirve como aparato interpretativo para examinar nuestras vidas y darles un significado que las haga dignas de ser vividas. El triple anclaje de la narración en la vida que Ricoeur engloba en el campo de la *prefiguración*, hace de la ficción narrativa una dimensión irreductible de nuestro auto-entendimiento y explica cómo es sólo mediante el recuento de la propia vida que logramos contemplarla como una totalidad significativa; la identidad resultante de este recuento es, por tanto, narrativa también. Como expuse en el marco teórico, Ricoeur propone usar el concepto de “identidad narrativa” porque es el punto medio entre la concepción del sujeto

como substrato inmutable y la del sujeto inaprehensible en su cambio. Por consiguiente, el relato, entendido como la dimensión lingüística que se imbrica a la dimensión temporal de la vida, permite mediar entre “la mezcla de permanencia y no-permanencia que parece implicar la conexión de una vida” (HN 217). La vida y la literatura convergen así en la idea de identidad narrativa y ésta resulta particularmente adecuada al estudio de una novela como la de Barnes que, justamente, reflexiona sobre la imposibilidad de llegar a un autoconocimiento estable o absoluto.¹³

Aunque el narrador cuenta todo desde su perspectiva, en la primera sección pone un énfasis particular en las acciones y palabras de Adrian, lo cual impide determinar con seguridad quién es el centro del relato, de haber uno. Cuando Tony habla de Annie, su pareja durante los pocos meses que pasó en Estados Unidos, la historia parece estar tomando un nuevo rumbo, pero rápidamente recupera el hilo de antes: "Annie was part of my story, but not of this story" (Barnes 50). Hay un dejo de ironía metaficcional en esta afirmación porque Tony supone estar contando la historia de su amigo Adrian en tanto que narrador homodiegético, con cierta distancia personal y temporal mas, como sabemos, la narración evoluciona hasta dar un giro tan vertiginoso que se vuelve contra él. Además de simular que la historia que cuenta no es la suya, Tony interpone una distancia aparentemente irreductible de cuarenta años entre sí-mismo, el Yo-que-narra, y su Yo-narrado. Sin embargo, la narración termina por mediar entre ambos sujetos, lo que permite que el Yo-que-narra reviva, literalmente, al Yo-narrado. Así, conforme se adentra en la revisión de este pasado lejano, no sólo se altera la tranquilidad de su rutina, sino que su

¹³ Aranzueque glosa a Ricoeur diciendo que “la vida viene a ser, entonces, además de un tejido de historias contadas, el campo de una actividad constructiva en la que reencontramos la identidad narrativa que nos constituye a la luz de los relatos que nos propone nuestra cultura” (24).

propia identidad, en el sentido de *idem*, se pone en crisis. Lejos de encontrar un espacio para sanar viejas heridas, el narrador se ve sumido en una mezcla de duelo y remordimiento aún más intensa. Irónicamente, la narración que parece ser la búsqueda de un pasado ajeno no termina, sino que se invierte y se transforma en un profundo cuestionamiento personal. A través del acto narrativo, Tony termina haciendo esta revisión minuciosa (ese examen socrático) de su vida que corresponde a la ipseidad, y encuentra en un pasado olvidado otras caras de sí mismo que desestabilizan su mismidad al grado de disolverla. "Discovering, for example, that as the witnesses to your life diminish, there is less corroboration, less certainty, as to what you are or have been" (Barnes 65). Esta cita muestra, en la segunda parte de la novela, al individuo que no logra reconocerse, es decir re-identificarse, con versiones anteriores de sí mismo y escenifica la puesta en duda del "carácter" como continuidad, la conciencia de "seguir siendo" que, según Locke, hace la identidad personal en última instancia.

El Tony que narra tiene distintos estados mentales y anímicos, en donde algunos reiteran la continuidad de su persona y otros la niegan. Tony llega a tal punto de incertidumbre que comienza a hacerse los reproches que él imagina en el diario de Adrian. "if Tony had seen more clearly, acted more decisively, held to truer moral values, settled less easily for a passive peaceableness which he first called happiness and then contentment. If Tony hadn't been fearful... But Tony was and is Tony, a man who found comfort in his own doggedness" (97). El narrador declara, al final, con profundo dolor, que fue y sigue siendo 'Tony', cobarde y conformista sin remedio. Su identidad *idem*, en este punto, es un peso indeseable pero irreversible. La cita anterior indica que la identidad se concibe en términos de lo que uno ha hecho y sido en el pasado, y que se accede a ella

mediante la memoria.

En este sentido, la identidad *idem* consiste también en la acumulación, otro gran tema de la novela, mediante el cual Adrian teoriza sobre las relaciones humanas y que se vincula también con la memoria: "We muddle along, we let life happen to us, we build a store of memories" (97). Regresa aquí la metáfora de la memoria como grabadora, que almacena una cinta única e irrepetible de recuerdos individuales. A esta función acumulativa se añade la capacidad unificadora que caracteriza a la memoria-conciencia para generar la proyección de un *mismo* individuo en el tiempo. Es esta clase de desarrollo acumulativo, que sólo puede lograrse al narrar, lo que construye realmente la complejidad de los personajes en un relato. Tony cita a Larkin para señalar la diferencia entre "addition" e "increase" – en donde el primer término es la simple acumulación dispersa, mientras que el segundo describe la acumulación constructiva, y se pregunta: "Had my life increased or merely added to itself? This was the question Adrian's fragment set off in me. There had been addition—and subtraction—in my life, but how much multiplication? And this gave me a sense of unease, of unrest" (97). Dejemos el "unrest" que resquebraja el fondo de Tony en suspenso, sin olvidarlo, y sigamos evaluando qué tanta mismidad queda en este personaje al final de su relato.

Es posible apreciar el dinamismo dialéctico que Ricoeur observa entre las identidades *idem* e *ipse* en la narración de Tony, que a veces afirma, a veces niega su identidad. Uno de los mejores ejemplos brilla en la página 107, cuando Tony acaba de leer la carta en donde responde a la noticia de que ahora Veronica es novia de Adrian. La carta es una muestra de ira, celos y malos deseos; la reacción de Tony al leerla cuarenta años

después de haberla escrito es así:

I could scarcely deny its authorship or ugliness. All I could plead was that I had been its author then, but was not its author now. Indeed, I didn't recognise that part of myself from which the letter came [...] My younger self had come to shock my older self with what that self had been, or was, or was sometimes capable of being (107).

La vacilación con que Tony intenta explicar lo que pasó exhibe ya la dificultad de disociarse de su propio yo en el pasado. Resignado, reconoce que no puede negar la autoría, esta última refiriéndose a una persona física y mental en el pasado que escribió la carta con su puño y letra; se trata de lo que Ricoeur llama la identidad numérica *idem*, el primer criterio de permanencia. Tony rechaza, no obstante, la identificación con ese “younger self”. Sin embargo, el lenguaje le impide una negación completa: “I had been” es una aporía en sí. El decir “yo había sido” niega que el yo siga siendo, sin embargo, el deíctico “yo” hace referencia a aquél que enuncia, de forma que, por el simple hecho de decir “yo”, se afirma su existencia. El Tony que narra se identifica involuntariamente con aquello que quiere negar, porque se ve obligado a usar el mismo sujeto “I” para referirse a su ser en el pasado y a su ser en el presente. Esto es todavía más contundente por el hecho de que el narrador se ahorra la repetición del “I” en la segunda cláusula, usa el *mismo* “I” para hablar de ambos momentos. La única manera que tiene para negar la continuidad de ese ser es a través del verbo; dice “had been its author then, but was not its author now”. Puesto que Tony admite que en algún momento fue aquel sujeto éticamente reprensible que escribió aquella carta destructiva, esto corrobora la correlación que señala Ricoeur entre la identidad del personaje y sus acciones (que son dadas a conocer en forma de relato). Además de esa débil defensa de su caso, Tony muestra una profunda falta de auto-entendimiento porque duda sobre qué verbo usar con el “younger self”: no sabe si declararlo extinto (“had been”)

o si aun permanece latente (“or was sometimes capable of being”) en su ser presente. Primero intenta pensarlo como una parte de sí mismo, que no reconoce, luego lo muestra como una suerte de espectro de sí mismo que, a través de la carta, viene a impresionar a su “older self”. En resumen, al buscar y no reconocerse en el pasado, Tony encuentra que cambió, es decir, a través de la identidad *ipse*, se reconoce como otro. Su identidad se mantiene fraguada entre la concordancia ricoeuriana del “yo” y la discordancia de las acciones y acontecimientos que por su tensión impiden que esa continuidad se mantenga unida de forma armoniosa.

Narratividad: donde historia y ficción se confunden

La novela reflexiona, largamente y desde distintos ángulos, sobre la reconstrucción del pasado que ocupa a la práctica historiográfica y extiende el término de 'Historia' desde el ámbito colectivo hasta una noción personal de la historia, es decir, la historia que cada quien “escribe” al contarse su propia vida. Para Barnes, la escritura de la historia es subjetiva porque la operación de configurar la trama exige una previa selección y organización de los acontecimientos, con lo cual se ofrece una perspectiva determinada sobre ellos. Este problema, manifiesto en el hecho de que “los historiadores construyen frecuentemente relatos diferentes y opuestos en torno a los mismos acontecimientos (*M, h, o* 315), llevó a la escuela narrativista a estudiar el papel del relato con respecto a la epistemología de la historia. Louis O. Mink y Hayden White, sus principales exponentes, concluyeron que “la forma del relato es en cuanto tal un ‘instrumento cognitivo’” (*ibid*), develando así una serie de aporías de entre las cuales la mayor es la “aporía de la verdad en la historia”. En resumen, la construcción de cualquier relato acerca del pasado requiere de

herramientas narrativas que obligan al historiador a interpretar los hechos que narra.¹⁴ Barnes, como White, postula el problema de que, invariablemente, hay una mediación social y cultural que se interpone entre "los hechos reales" y el relato de éstos que el historiador-hermeneuta produce a posteriori. "El relato histórico dota a esta realidad de una forma y por tanto la hace deseable en virtud de la imposición sobre sus procesos de la coherencia formal que sólo poseen las historias" (White 35). Adrian identifica este dilema como la principal restricción epistemológica de la historia: "That's one of the central problems of history, isn't it, sir? The question of subjective versus objective interpretation, the fact that we need to know the history of the historian in order to understand the version that is being put in front of us" (Barnes 27). Emerge aquí la concepción de la Historia como discurso monológico, que pretende imponer *una* historia "verdadera" cuando, en realidad, no se trata más que de una versión entre otras posibles, que son silenciadas.

Asimismo, la intención de comprender que impulsa la narración de Tony puede equipararse con la de la práctica historiográfica puesto que ambas se involucran con lo que Ricoeur denomina las "fases operacionales" de la historiografía, que son tres. La primera es la llamada "fase documental" en donde se establecen las pruebas materiales para construir el conocimiento; la segunda es la "fase de explicación / comprensión" en donde se busca responder a la pregunta ¿por qué las cosas sucedieron de esa manera?; en tercer lugar, está la "fase representativa" o escrituaria del discurso histórico, aquella en la que se concentraron los narrativistas. Ricoeur aclara que con el término "fase operacional" no se refiere a distintas etapas cronológicas, sino a distintos momentos metodológicos de la historiografía que están imbricados entre sí. En el caso de Tony, la presencia de escritos

¹⁴ En *El contenido de la forma*, White explica que la narración de los acontecimientos les confiere "una estructura, un orden de significación que no poseen como mera secuencia" (21).

tales como cartas, emails y un diario ilustran la fase documental de su investigación; la fase de explicación/comprensión es evidente en la proyección de pasados hipotéticos y en todos sus intentos de interpretar recuerdos. La narración se mantiene formulando, aunque de distintas maneras, la pregunta de “¿por qué?” para aplicarla tanto al suicidio de Adrian como a las acciones del mismo Tony. La fase representativa es, justamente, el centro de nuestro análisis, abarcando desde la configuración narrativa de la novela hasta la elección del vocabulario y estilo con el que el narrador decide contar lo sucedido. Además, tanto el narrador de Barnes como el historiador comparten la ansiedad y las aporías que se derivan de la memoria y de la representación en la búsqueda de lo que sucedió “en verdad”.

Con el enfoque historiográfico, los dos suicidios de la novela se convierten en acontecimientos históricos que requieren investigación y una interpretación. El mismo Adrian, en clase de historia, analiza el reciente suicidio de su compañero Robson, quien prefirió ahorcarse a seguir lidiando con la presión de haber preñado a su novia. Adrian lo trata como un evento histórico y enumera lo que se sabe acerca de él. "It's a historical event, sir, if a minor one. But recent. So it ought to be easily understood as history. We know that he's dead, we know that he had a girlfriend, we know that she's pregnant--or was" (19). El acercamiento meramente causal y, por tanto, reduccionista, con que Adrian simula desenredar el suicidio de Robson conlleva un sarcasmo hacia la actitud pragmática de la corriente historiográfica que ignora la singularidad y la complejidad de cada acontecimiento, despojándolo de toda profundidad. Por otro lado, el lector sólo puede identificar la ironía en sus palabras tras una relectura de la novela. Es decir, puede conferirles un nuevo sentido en retrospectiva, una vez que sabe que cuarenta años después

Tony estaría haciendo la misma clase de indagación para descubrir que Adrian se suicidó en circunstancias perturbadoramente similares a las de Robson.

Es así como, en una etapa avanzada del relato, Tony es capaz de reconocer que toda historia está llena de omisiones deliberadas que aligeran el peso de un "Yo" cargado de culpas, traumas, etc. "Our life is not our life, merely the story we have told about our life. Told to others, but –mainly— to ourselves" (Barnes 104). Tony reconoce la imposibilidad de acceder a lo que "realmente" fue su vida sin la mediación de la narración; presenta un contraste entre un ideal de verdad expresado por "our life" (la vida como fue) y el producto de su recuento, "the story", que aunado al "merely" se traduce por "el relato que hemos escogido contar sobre nuestra vida". La narración y re-narración de su propio pasado llevan a Tony a descubrir que la dialéctica del recuerdo y el olvido consiste, en gran medida, en un auto-engaño tácito para hacer más llevadero el presente. Nuevamente, el fragmento citado pone de relieve el carácter altamente selectivo del acto de narrar: aunque comienza con una infinidad de formas posibles para contar una serie de eventos, el narrador termina por reducir aquella potencialidad a un solo relato.¹⁵ Lo que Barnes problematiza es que, desde los relatos más célebres de la historia de una nación o un continente hasta la historia más personal e íntima, ninguna versión es incontestable o completamente verdadera.

La configuración y reconfiguración del mundo narrado

Es momento de integrar todas las características que hemos identificado en la narración de *The Sense of an Ending* para ver el sentido que ésta produce de los

¹⁵ La inmensa variedad de opciones con que cuenta el narrador para hacer primar su perspectiva se ven reflejadas no sólo en la estructuración de los acontecimientos, sino también desde la modalización de las acciones hasta la denominación y adjetivación de los sujetos.

acontecimientos narrados. Posteriormente, haremos una cotejo entre “Part One” y “Part Two” para ver cómo la segunda parte reconfigura la mayoría de lo establecido en la primera.

Como habíamos constatado, el relato de la primera parte, en el tiempo diegético de los años sesenta, se muestra coherente y creíble. Sin embargo, Tony reconoce que la doble mediación de memoria falible e interpretación subjetiva le impide zafarse fácilmente de la responsabilidad para con su propio relato: “this is my memory now of my reading then of what was happening at the time”(45). A pesar de esta limitación consciente, Tony logra dar una impresión de distancia con el pasado que le otorga cierta objetividad y consigue encasillar a casi todos los conceptos e individuos dentro del sentido estable que él les atribuyó en su juventud. La vida, dice el narrador, promete ser tan grandiosa como la literatura. El tiempo nos sostiene y nos moldea. La memoria es una máquina grabadora que acumula recuerdos para luego reproducirlos y la historia es el conjunto de las memorias de los sobrevivientes (64).

En cuanto a los personajes, la falta de lucidez del joven Tony los mira desde una cómoda lente reduccionista que los define a todos mediante unas pocas palabras, los encierra en una identidad ídem. Finalmente, Tony se describe a sí mismo como “peaceable” y dotado de un instinto de supervivencia. En términos burdos, éste es el sentido que la narración de Tony confiere, en la primera parte, a lo que fue la historia de su juventud.

Al suicidarse, Adrian deja una nota en la cual justifica su suicidio mediante un razonamiento filosófico en donde explica que, tras haber examinado "el regalo no pedido" que es la vida, él decidió rechazarla y actuar en consecuencia. Debido a la confianza que

Tony y otros dos amigos, Colin y Alex, tenían en la rectitud del pensamiento de Adrian, nunca ponen en duda esta defensa. "He was the truth-seeker and philosopher among us: if those were his stated reasons, those were his true reasons" (Barnes 57). Terminan, incluso, por aceptar y admirar el suicidio de Adrian. Lo consideran un acto intelectual ejemplar, la prueba última de que Adrian puso en práctica sus convicciones:

He had a better mind and a more rigorous temperament than me; he thought logically, and then acted on the conclusion of logical thought. Whereas most of us, I suspect, do the opposite: we make an instinctive decision, then build up an infrastructure of reasoning to justify it (57).

Este suicidio razonado contrasta con el suicidio "vulgar" de Robson que, con gran arrogancia intelectual, los Tony, Adrian, Alex y Colin desprecian. "His action had been unphilosophical, self-indulgent and inartistic: in other words wrong" (Barnes 15). Tony, como los demás, deja que el recuerdo de Adrian sea arrastrado por el tiempo hasta que descubre que tuvo un diario. Tras la larga investigación y los agrios encuentros con Veronica que se dan en la parte segunda, Tony descubre que décadas atrás, cuando Adrian salía con Veronica, terminó enamorándose de su madre, Sarah, y que tuvo con ella un hijo con retraso mental. "One born to a mother – "The Mother"—at a dangerously late age. A child damaged as a result" (162). La narración de Tony no especifica si Adrian se suicidó antes o después de que naciera su hijo, pero deja claro, con la misma actitud simplificadora que había asumido Adrian para con Robson, que su acto no fue una valerosa renuncia a la vida, sino un brutal repudio al compromiso con Sarah Ford y con un hijo no deseado.

Sólo después de este brutal desencanto, el narrador se da cuenta de que él y sus amigos habían idealizado a Adrian. El "ejemplar" suicidio de Adrian resulta ser una copia del acto impulsivo de Robson y Tony lo considera incluso más cobarde porque Adrian ya

no era un joven de preparatoria con padres conservadores, sino un adulto con mayores responsabilidades. Se enfrenta entonces a la difícil pero ineludible tarea de re-construir y re-significar a la figura de Adrian.

So this image of him –this living dead rebuke to me and the rest of my existence— was now overturned. 'First-class degree, first class suicide' Alex and I had agreed. What sort of Adrian did I have instead? One who had got his girlfriend pregnant, been unable to face the consequences, and had 'taken the easy way out' [...] now I had to recalibrate Adrian, change him from a Camus-quoting repudiator for whom suicide was the only true philosophical question into... what? No more than a version of Robson... (Barnes 153).

Adrian hizo exactamente lo que Tony despreciaba: construir una infraestructura de argumentos para justificar lo que nunca fue más que una acción egoísta e impulsiva, según el duro juicio del narrador. De cierta manera, la idealización de Adrian, imaginado como un brillante joven filósofo convenía a Tony porque, a manera de espejo, le permitía idealizarse a sí mismo como un hombre que supo gerenciar su vida, sus relaciones y sus ganancias.

El caso de Adrian merece particular interés porque es otro ejemplo de la fuerte correlación entre el personaje y sus acciones. Adrian adquiere una valoración positiva de su persona a partir de una interpretación positiva de sus acciones, en particular, de su suicidio. Este acto, por encima de todos, parece estar sujeto a una pluralidad de interpretaciones que dependen en gran medida del contexto, es decir de la prefiguración que lo precede. La novela confirma la tesis de Ricoeur según la cual toda acción está inscrita en una red conceptual y simbólica, sin la cual es imposible darle significado. Así, Tony y sus amigos consideran que puede tener un estatus diferente dependiendo del contexto cultural y situacional en el cual se practica: “a logical act when faced with terminal illness or senility; a heroic one when faced with torture or the avoidable deaths of others; a glamorous one in

the fury of disappointed love (see: Great Literature)”(52). En realidad, con estos patéticos intentos de los personajes por reducir la cuestión del suicidio a su contexto, Barnes lo presenta como lo ininterpretable y, por lo mismo, como aquel acto que no se puede juzgar.

La segunda parte de la novela deconstruye todas aquellas abstracciones que habían sido significadas, hasta que no queda nada claro o estable. Tony descubre con desilusión que “life isn’t all it’s cracked up to be”(115) y luego, con horror, que en realidad fue su vida la que él no supo aprovechar “What did I know of life, I who had lived so carefully?” (155). Encuentra que la memoria es mucho más compleja de lo que él imaginaba; y que la historia es aquella falsa certeza que se produce “at the point where the imperfections of memory meet the inadquacies of documentation” (65). Los personajes resultan igual de desconcertantes que la experiencia de vivir y recordar. Adrian fue un cobarde: “No, nothing to do with cleverness; and even less with moral courage” (155) y Veronica resultó no haber estado involucrada en el suicidio de Adrian como Tony suponía, ni era tan desalmada. En cuanto a su propia vida, Tony debe enfrentarse a la dura realidad de que renunció demasiado pronto a todas sus ambiciones y a sus relaciones afectivas.

And so, for the first time, I began to feel a more general remorse—a feeling somewhere between self-pity and self-hatred—about my whole life. All of it. I had lost the friends of my youth. I had lost the love of my wife. I had abandoned the ambitions I had entertained. I had wanted life not to bother me too much and had succeeded—and how pitiful that was. Average, that’s what I’d been, ever since I left school (109).

Reconoce, muy tarde, que él también fue un cobarde. Michiko Kakutani identifica la ironía trágica en el hecho de que el joven Tony esperaba que su vida fuera una gran aventura: “Tony, now in his 60s, has persuaded himself he’s ‘achieved a state of peaceableness, even

peacefulness,' though he never had any of the great adventures he once dreamed about having as a boy who hoped life might resemble the books he loved" (Kakutani 2011).

El narrador poco fiable

El carácter individual de la memoria hace de ella una perspectiva necesariamente restringida del pasado. En *The Sense of an Ending*, esta parcialidad acentúa la desfiguración del pasado que produce el olvido y se traduce, en el plano narrativo, en un narrador poco fiable. Tony sabe que su propia subjetividad le impide dar cuenta de los hechos porque ésta se desborda más allá de donde él puede alcanzar a ver. "You might ask me to apply my 'theory' to myself and explain ... for instance, how this might affect my reliability and truthfulness. I'm not sure I could answer this, to be honest" (49). Ya sea por las fallas de su memoria o por las trampas de su ego, Tony no resulta un narrador digno de confianza y obstruye, por consiguiente, cualquier posibilidad de conocer los hechos tal como sucedieron. Puesto que se trata de un relato autodiegético, la selección (y la omisión) de tales o cuales acontecimientos que implica configurar una trama no sólo está gobernada por su relevancia (la cual se mide en relación con el final) sino también por los deseos del narrador de proyectar una imagen de sí que le favorezca. Esta distorsión, que puede darse de forma consciente o inconsciente, se puede extrapolar a la totalidad de la vida recordada y contada, haciéndose más pronunciada mientras más veces contamos nuestra historia.

Si bien esto sucede a lo largo de la primera parte, en la segunda parte el ego del narrador no interviene con la misma insistencia. No es acertado catalogar a Tony como un narrador "no fiable" sin más, pues parece haber en él una intención consciente de

representarse en la primera parte como era de joven, alguien que creía estar seguro de quién es y de qué piensa para luego, en la segunda sección, mostrar que aquel Tony era una frágil máscara de mismidad que había adoptado como soporte identitario. Si hay una discrepancia tan grande entre la primera parte y la segunda, es porque ambas están diseñadas para funcionar juntas como un solo relato y provocar un punto de quiebre, una inversión de perspectivas. Recordemos que ambas partes son contadas por el Tony sexagenario. Es decir, cuando Tony está narrando, ya todo ha sucedido, tiene pleno conocimiento del desenlace. La primera parte es, entonces, producto de un designio por parte del narrador, a partir del cual éste se retrata instalado en su carácter, afiliado a sus posturas ideológicas de crítica social e identificado con su grupo de amigos intelectuales. Aunque él y sus tres amigos se consideraban de mentalidad transgresora, eran, en realidad, intolerantes con los otros, a quienes juzgaban de forma rígida y despiadada.

En un tono radicalmente distinto, la segunda parte de la novela pone al descubierto las excentricidades y falsedades de aquel Yo-narrado, con el cual el Yo-que-narra quiere romper. Ya no hay aquí el esfuerzo por producir un relato sólido, coherente, sino que la narración de Tony reconoce sus propios sesgos e inconsistencias de la misma manera en que Tony reconoce su cobardía ante, y su desempeño promedio en, la vida. Demuestra en todo momento ser consciente de su propia falta de confiabilidad: “No: I exaggerate, I misrepresent” (68). Como declara Deresiewicz, “Tony is an unreliable narrator, yes, but he’s not unreliable in the normal—which is to say abnormal—way. He’s not cracked or creepy or especially obtuse... He’s unreliable because we all are” (31).

Usando los términos de Ricoeur, podemos concluir que en la primera parte el narrador configura su Yo-narrado, aquél de los años sesenta, resaltando la identidad *idem*,

que se apoya en la permanencia testaruda en el carácter y que miente u omite información por impulso. En la segunda parte, empero, la narración se torna reflexiva; la identidad *ipse* emerge desde el fondo introspectivo de Tony y causa un gran temblor en la mismidad, desfigurando todo aquello que había sido configurado anteriormente, narrando con una intención de honestidad. Si admitimos la valentía necesaria para enfrentarse a la crisis del sí mismo tal como finalmente lo hace Tony, podemos revocar el juicio sobre su fiabilidad. Podemos, de hecho, inclinarnos más bien a considerarlo relativamente fiable pues, al término de la novela, Tony se ha desnudado ante sí mismo y ante el lector sin haber ganado nada a cambio.

Un ejemplo de la conciencia reflexiva con que se narra la segunda parte viene justo antes de la corrosiva carta que Tony escribió a Adrian y a Veronica cuando supo que eran pareja. Cuando esta carta es mencionada en la primera parte, Tony disimula el grado de agresividad y resentimiento que había en ella mas, en la segunda mitad, el lector tiene acceso directo a la carta, que le fue devuelta a Tony cuarenta años después. Antes de mostrar la carta, Tony pregunta: “How often do we tell our own life story? How often do we adjust, embellish, make sly cuts? And the longer life goes on, the fewer are those around to challenge our account...” (104). Además del elemento de metaficción posmoderna de este pasaje, en donde la narración se señala para ponerse en duda, podemos apreciar la ipseidad que acusa a la mismidad (de la parte uno) por deformar un pasado incómodo a su conveniencia. Resulta entonces que cada relato de nuestra historia implica una re-lectura y refiguración de las versiones que hemos contado antes.

Unrest: El final inacabado

Viéndose forzado a bajar a Adrian del pedestal ético en el que lo había puesto, Tony debe también reconsiderar su vida con ojos más críticos para darse cuenta de que por evitar ser lastimado, a lo cual él llamaba capacidad de supervivencia, terminó lastimando. A continuación estimaremos el grado de impacto que este descubrimiento tiene en el narrador para demostrar el papel trascendental que desempeñan los otros, en tanto que espejos de uno mismo, en la proyección de la identidad personal.

En la novela de Barnes, 'la pregunta' filosófica por antonomasia es la de "¿Quién soy?", a la que se intenta responder mediante la construcción progresiva de una identidad personal. Como declara Ricoeur, "el sí mismo se objetiva en una construcción, que algunos llaman, precisamente, el 'yo'"(HN 228). Sin embargo, en el caso de Tony esta búsqueda involucra primero una desconstrucción y luego una reconstrucción. Además, la búsqueda promete ser indefinida, porque se hace a lo largo del tiempo: mientras haya conciencia viva, habrá tiempo y, mientras haya tiempo, no es posible aspirar a que las cosas se detengan, a que un individuo se congele en una posición¹⁶. No es posible llegar a una verdad final u obtener "the sense of an ending". La identidad como un sentido de sí único y estable es, por lo tanto, un ideal inalcanzable. Ya que la sucesión temporal impide alcanzar una identidad completa, tal vez, ésta podría volverse accesible ahí donde el tiempo se detiene definitivamente. "Some emotions speed (time) up, others slow it down; occasionally it seems to go missing— until the eventual point when it really does go missing, never to return" (Barnes 4). Desde esta perspectiva, la identidad "acabada" se lograría únicamente en el

¹⁶ En "El tiempo en Husserl y en Heidegger" Ivonne Picard describe el papel crucial del futuro en cuanto *télos* de la conciencia y aquello que la unifica. "El porvenir es lo que permite finalmente al Dasein 'llegar a sí mismo'" (17). De forma que mientras continúe el flujo temporal, el sentido último del ser permanece inalcanzable en ese futuro perpetuo.

momento de la muerte, donde el tiempo desaparece. Aunque los otros sigan configurando y reconfigurando la identidad de aquél que muere, para éste se anula la posibilidad de más tiempo futuro, de más cambio, lo que le abre la posibilidad de aprehenderse sí mismo de forma definitiva.

La muerte como el *fin* de una vida, su *télos* último, es, según varios teóricos, la única respuesta válida a la búsqueda de la identidad que se haga durante la vida. Peter Brooks alude tanto a la pulsión de muerte de Freud como a Benjamin para explicar las formas en que la narrativa manifiesta la tensión entre principios y finales propia de toda temporalidad:

It is my simple conviction, then, that narrative has something to do with time-boundedness, and that plot is the internal logic of the discourse of mortality. [...] What we seek in narrative fictions is the death that writes *fnis* to the life and therefore confers on it its meaning. [...] Benjamin thus advances the ultimate argument for the necessary retrospectivity of narrative: that only the end can finally determine meaning, close the sentence as a signifying totality (Brooks 22).

Brooks agrega que la tesis de Benjamin es cierta porque es tras la muerte que la vida se cierra conformando una unidad con sentido, y volviéndose transmisible. Tal como Benjamin, Derrida señala que hasta el último instante antes de la muerte puede suceder algo que cambie el sentido de toda una vida, y agrega, es por ello que la existencia humana es trágica¹⁷. ‘Tragedia’ es precisamente la palabra que usa Tony para referirse a la vida humana pero, oponiéndose diametralmente a Derrida, atribuye la tragedia al estancamiento del “character” (es decir, de la identidad *idem*) que, según él, sucede en la edad madura. En el contexto de esta observación, Tony compara la vida con la literatura y juega con la

¹⁷ Jacques Derrida en *D’ailleurs Derrida* de Safaa Fathy, 1999.

polisemia de la palabra *character*, que nos devuelve a la reflexión sobre la identidad:

Does character develop over time? In novels of course it does: otherwise there wouldn't be much of a story. But in life? I sometimes wonder. Our attitudes and opinions change, we develop new habits and eccentricities; but that's different, more like decoration. Perhaps character resembles intelligence, except that it peaks a little later: between twenty and thirty, say. After that, we're just stuck with what we've got. We're on our own. If so, that would explain a lot of lives, wouldn't it? And also –if this isn't too grand a word—our tragedy (Barnes 113).

La primera frase es una referencia directa a la teoría narrativa de Kermode. Sin embargo, el signo de interrogación le da un giro porque propone aplicar la teoría literaria al campo de la vida real. El fragmento citado medita sobre la complejidad de aquello que en inglés se llama “character” y cuyo sentido, como vimos, está directamente relacionado con la mismidad en Ricoeur, los criterios de permanencia que permiten reidentificar a un individuo. Además, aparece en la cita la creencia errónea del narrador de que la vejez es una pausa desierta en donde ningún cambio puede entrar. Podría considerarse paradójico que Tony se atreva a reiterar esta convicción en la última página "You get towards the end of life - no, not life itself, but of something else: the end of any likelihood of change in that life" (163) cuando la vida le acaba de demostrar que grandes cambios de paradigma pueden suceder mientras uno siga con vida. Aunque Tony narra en retrospectiva y desde una edad madura, permanece el espacio infinito entre sus palabras y el momento de su muerte, como un abismo que las subvierte con la amenaza de tragárselas.

No es el paso del tiempo, sino el cambio que viene con él en forma de olas de otredad, lo que atenta contra el sentido de identidad de Tony. Barnes presenta la búsqueda de la identidad de dos sujetos, pero uno ha muerto y es el otro el que trata de reconstruir a

ambos a partir del recuento de sus recuerdos. Además, hay una clara relación de identificación entre el relato y su narrador, Tony. Lo interesante es que, al tratarse de la *refiguración* simultánea de dos personajes que se definen mutuamente por el contraste que irradia entre ambos, en el momento en el que Tony cree 'encontrar' la identidad de Adrian, pierde la suya propia. En realidad, Tony pretendía asentar la problemática (discordante) figura de Adrian en un *ídem* y, hasta cierto punto, lo hace. Sin embargo, Tony sí termina por comprender que toda reducción del otro, o de sí mismo, al *ídem*, implica un juicio ético, un ejercicio de violencia para lograr la concordancia. Esto, a su vez, se refleja en el no-final de la novela, que termina con la palabra "unrest" y que entrega a un protagonista consumido por su propia culpa, un protagonista que se pregunta "had my life increased or merely added to itself?" (97) y "what else have I done wrong?" (102). Podría decirse que la novela deja al lector insatisfecho en cuanto al final, porque aunque obtenemos un "sense of an ending" tradicional cuando Tony descubre y explica los eventos que precedieron al suicidio de Adrian, es claro que el proceso de re-escritura de quién es Tony apenas comienza y que la segunda versión de los hechos tampoco merece más credibilidad que la primera o puede ser definitiva. En "La identidad narrativa" Ricoeur aborda el problema de la pérdida de identidad con el ejemplo del no-sujeto en la literatura para mostrar que éste también informa la investigación filosófica en el campo del individuo y de la hermenéutica del 'sí-mismo':

La pérdida de la identidad del personaje se vincula, por tanto, a la de la configuración del relato y, especialmente, a la crisis de la clausura del mismo. En estos casos, existe un efecto retroactivo del personaje sobre la trama. Se produce un cisma – por emplear el término de Frank Kermode ... (Ricoeur 222).

Si la identidad del narrador y de lo narrado son interdependientes, entonces el no-final de la

novela corrobora la pérdida de identidad en el narrador. A pesar del homenaje a Kermode que despliega, la novela de Barnes es un contra-ejemplo de su premisa porque el sujeto narra para descubrir que es un “no-sujeto”, tras lo cual deja de narrar y deja esa búsqueda de su identidad inconclusa. Podríamos reformular a Kermode diciendo que Tony es un “character un-developed o rewinded over time”.

Barnes juega con la representación del tiempo de tal forma que el lector siente la misma confusión ante él que el narrador. Por un lado, el tiempo es la condición primera para crear significados, es un lugar de posibilidades y de indeterminación; por el otro lado, el tiempo nos limita, nos arraiga en un presente, a veces insoportable. El tiempo fluye, aparentemente irreversible, en dirección al futuro. Sin embargo, como demostró Bergson, lo posible se determina después de lo real, por lo que la memoria y la realidad presente tienen el poder inalienable de modificar el pasado a través de la creación retrospectiva de nuevos sentidos. Esto tiene su equivalente a una microescala en el concepto de las modificaciones retencionales de Husserl, quien coloca en el futuro el sentido verdadero del pasado. A pesar de dudar de la posibilidad de cambio en la vejez, el narrador mismo, en virtud de la ipseidad, se vuelve un agente de cambio al romper con los patrones que había estado perpetuando durante su vida. Por ejemplo, Tony vence al repetido "you never got it" de Veronica, nuevamente, en un proceso temporal: "And later, at home, going over it all, after some time, I understood. I got it" (162). Al final del relato, Tony logra develar el misterio de Adrian y, además, renuncia al deseo de quietud en la vida (que podría leerse también como una pulsión de muerte). Tony entiende al fin que la vida es movimiento, es decir, *inquietud*: "There is accumulation. There is responsibility. And beyond these, there is unrest. There is great unrest" (163). *The Sense of an Ending* ejemplifica así la tensa

coexistencia entre los sentidos (los finales) existentes y el espectro de los nuevos sentidos que inevitablemente vendrán. El punto de anclaje para esta dialéctica es la memoria narrativa que da forma y dirección a la vida de un sujeto a partir del relato de su pasado. El final es ambiguo, pues termina, pero no concluye. Tal vez, este no-final es más estremecedor que el peor de los finales. La única conclusión a la que llega Tony es la de que no sólo los comienzos y finales son fabulaciones, sino que la identidad entera de un sujeto es una ficción, temporal y narrativa, en cuya construcción toman parte los otros tanto como uno mismo, por lo que si perdemos las referencias internas y externas que nos suele dar el pasado, podemos caer en un vacío del que, tal vez, sólo nos puede liberar la muerte, el fin del tiempo.

La lectura y relectura en *The Sense of an Ending*: una conclusión

En *Der Akt des Lesens (El Acto de Leer)*, Wolfgang Iser se basa en los trabajos de Husserl para llevar a cabo un acercamiento fenomenológico a la lectura y estudiar el efecto estético. Explica cómo todos los textos poseen un conjunto de instrucciones para ser leídos que representan las “condiciones de actualización que permiten constituir el sentido del texto en la conciencia del receptor” (64). El texto, entonces, establece un rol para el lector. Es decir, le asigna una perspectiva que es privilegiada porque concentra todas las perspectivas particulares (y divergentes) que representa el texto dentro de una superior. Ahora bien, para describir el acto de lectura, Iser toma en cuenta que la literatura se apoya en “los sistemas de sentido que dominan en cada época” (123). Sin embargo, no los toma para validarlos, sino que se sitúa en sus límites para cuestionarlos y transformar su “código de validez” (124). Al conjunto de “normas y valores extratextuales” que constituyen dichos sistemas de sentido, Iser llama *repertorio*. Cabe resaltar de nuevo la similitud que Ricoeur encontraba entre este concepto y su propio término de *prefiguración*, sobretudo en el nivel de la mediación simbólica y conceptual que contextualiza a toda acción o palabra humana. Tanto Iser como Ricoeur coinciden en que la literatura tiene un papel transgresor, de re-descripción, con respecto a estos códigos instituidos extratextualmente.

Una de las mayores contribuciones de Iser a la teoría literaria es el modelo del “punto de visión móvil” que expone como parte de su capítulo “Fenomenología de la lectura”. El teórico alemán sostiene que, en lugar de la relación canónica sujeto-objeto, el lector se mueve a través del texto. Con ello, Iser postula una relación distinta, no-comparable a la habitual, en donde el lector está implicado y afectado por el texto. “Estar

inmerso y a la vez sobrepasado por aquello en donde se está, es lo que caracteriza la relación entre texto y lector” (178). De todo esto se deriva que el lector no puede contemplar el texto como una totalidad sino hasta el final de la lectura. El texto siempre se extiende más acá y más allá del ‘pedazo’ de texto que actualiza el lector en un momento de lectura dado: “su totalidad sólo se adquiere mediante síntesis (178). Habíamos constatado, con el concepto de *acto configurativo* que Ricoeur retoma de Mink, la actividad altamente sintética que involucra tanto el hacer como el seguir una historia. El lector de Iser confirma su “intelección productiva” en cada momento de la lectura pues, conforme avanza en el texto, lleva consigo un horizonte de retención y protención en cuya dialéctica las expectativas sobre lo que vendrá se van transformando junto con lo que acaba de ser leído. “De esta manera, en el acontecimiento de la lectura juegan recíprocamente expectativas modificadas y recuerdos nuevamente modificados” (182). Iser concluye que el producto de esta tensión constante es el correlato del texto en la conciencia.

Lo que pretendo observar en la lectura de esta novela es justamente la forma en que la movilidad del lector incide sobre el sentido que éste va produciendo y modificando a lo largo de su progreso en el texto. Debido a que esta novela tiene una estructura bipartita en donde la segunda parte retoma, en gran medida, a la primera, la novela parece pedir una relectura. Noté que esta peculiaridad no fue sólo parte de mi experiencia personal de lectura, sino también de la de varios críticos.¹⁸ “The cleverness resides not only in the way he has caught just how second-rate Webster’s mind is without driving the reader to tears of

¹⁸ “It’s a rather short novel and the prose style is simple, unadorned, and precise, as befits the narrator. But a reader seeking some certainty about what has happened in it, some closure, may want to reread it.” (Semeiks 241). Semeiks habla aquí de la sensación de desorientación e incluso de insatisfacción que deja la novela de Barnes tras haberla leído por primera vez. Aunque coincido con la afirmación sobre el deseo de releer, me parece que es justamente la idea del cierre, o la posibilidad de certeza, lo que la novela parece sino prohibir, al menos cuestionar seriamente.

boredom but in the way he has effectively doubled the length of the book by giving us a final revelation that obliges us to reread it” (Lezard, 2011). De esta forma, *The Sense of an Ending* se comporta como un texto doble porque en sus instrucciones de lectura (en esa estructura cóncava que Iser llama lector implícito) marca un recorrido por “Part One” y luego “Part Two” que, a su vez, trata episodios de la primera parte, devolviendo al lector a ésta y, como por inercia, impulsándolo de nuevo dentro de la segunda parte. En esta relectura, se alteran dramáticamente todos aquellos sentidos que el lector había generado durante su primera lectura.

En el artículo “Perspectiva Narrativa” recogido en *Constelaciones I*, Luz Aurora Pimentel sostiene que la lectura es esencialmente productiva y que el resultado es “una experiencia de extrañamiento” en el lector, “un mundo que ya no es ni el suyo ni el del otro sino una síntesis creadora” (87) de donde surge una interpretación y una apropiación del texto, lo que Ricoeur engloba bajo el concepto de refiguración. Pimentel expone cómo el lector puede escoger desmarcarse de la visión ofrecida por el texto y optar por una contestataria. Esto pone de relieve que en ningún momento la lectura es pasiva, sino que involucra el manejo simultáneo de varias capacidades, razón por la cual la investigadora propone que, tal como la escritura de un texto, “toda lectura es una síntesis de la triple mimesis” (91). Posteriormente, Pimentel retoma el carácter progresivo de la lectura, examinado por Iser, del cual deduce la inestabilidad del sentido del texto:

A diferencia de la aprehensión de un objeto exterior, al leer un texto el lector está ‘condenado’ a una aprehensión/comprensión gradual, interior, a un punto de vista móvil, y por ende temporal que lo lleva a interpretaciones, reinterpretaciones, significaciones

acumulativas y en constante transformación, con la consecuente imposibilidad de aprehender nunca el objeto de contemplación como una totalidad (88).

Hay numerosos pasajes en la novela de Barnes que cambian radicalmente de sentido tras una relectura, ejemplificando estas reinterpretaciones y significaciones acumulativas. Veo entonces en la lectura y re-lectura de la novela nada menos que la capacidad, “pretendida” por el texto, de reescribir la novela. Veremos, a continuación, cómo las distintas funciones que la primera parte de *The Sense of an Ending* dispone para el lector se pueden cristalizar en dos producciones de sentido diferentes, que corresponden a una primera y a una segunda lectura de esa sección.

El sentido que surge de la primera lectura es bastante evidente y lo exploramos en gran medida en el tercer capítulo. El primer acercamiento a la primera sección no hace dudar demasiado sobre la confiabilidad del narrador, los hechos narrados no presentan discrepancias notorias, el relato de Tony Webster tiene rasgos tanto autobiográficos como novelísticos aunque también parece un homenaje a la memoria del difunto Adrian, cuyo suicidio el narrador considera deslumbrante. Además, una primera lectura permite ya trazar relaciones intertextuales con autores y filósofos tales como Camus, Wittgenstein, Nietzsche, Kermode y Larkin.

La pluralidad de sentidos que se derivan de la primera parte tras haber leído la segunda resulta mucho más problemática para la coherencia de esa primera parte. El final de la novela, que ahora el lector conoce, ejerce su peso sobre el comienzo. La capacidad sintética del lector puede configurar a la segunda parte como un todo que tiene el efecto retroactivo de dismantelar la atractiva fachada de la primera parte para revelar que, en el fondo, se trata de un relato no sólo ficcional sino también ficticio, es decir, artificial,

ensamblado a la fuerza, sin ser fiel a los hechos. No se trata aquí de que la segunda parte sea incontestable o más apegada a alguna clase de verdad, sino que lo relevante es su poder de desestabilizar los sentidos que la lectura había creado previamente.

La transición hacia la segunda parte proyecta otra luz sobre la primera sección y capacita al lector para hacer una diferenciación, aunque precaria, de cuáles palabras e ideas pertenecen al Tony narrado y cuáles al Tony que narra en retrospectiva. Asimismo, la memoria del lector le permite identificar no solo las relaciones *intertextuales*, sino las *intratextuales*, es decir, las varias alusiones que *The Sense of an Ending* hace a partes anteriores de sí misma, las *metatextuales*, a sí misma como novela y las *metaficciones*, a su pertenencia al género de ficción.

Un ejemplo de relación *intratextual* es la indiscutible relación comparativa entre el suicidio de Robson y el posterior suicidio de Adrian. El re-lector podrá apreciar la ironía trágica en el hecho de que Adrian (quien se suicidaría por motivos similares a los de Robson) no sólo trata de forma fría y calculadora el suicidio de su compañero en clase de historia, sino que, entre sus amigos, lo juzga duramente. La única diferencia entre ambos suicidios es de naturaleza superficial, pues mientras Robson deja una sincera aunque ridícula nota que lee “Sorry, Mum”, Adrian deja una falsa pero vistosa defensa filosófica para recubrir su suicidio con un aire de intelectualidad. Cuando Tony y el lector descubren que la justificación de Adrian tiene elementos artificiales, pueden volver a la parte uno y releer sus elaboradas participaciones en clase desde una perspectiva más informada.

Estas tensiones entre la primera y la segunda parte muestran, como vimos en el apartado del narrador poco fiable, que el trayecto por el texto –que va desde una

perspectiva estrecha hasta una muy amplia— está planeado para que el lector experimente, a manera de espejo, la misma sensación de crisis que el narrador atravesó al recorrer su propia historia. Este vuelco se da en el paso de la configuración de la primera sección, que está calculada por el narrador para luego ser *reconfigurada* en la segunda sección, resultando, inesperadamente, en una *desfiguración* de la primera parte.

The Sense of an Ending también ejemplifica la presencia de varias perspectivas discordantes que, como sostiene Iser, convergen en la conciencia del lector. En el caso de Barnes, su novela plantea dos grandes debates que se entrelazan: el primero es epistemológico y reflexiona sobre la posibilidad de conocer el pasado tal cual fue mientras que el segundo es una discusión ética sobre cómo atribuir grados de responsabilidad a los agentes de un acontecimiento histórico. Para construir la atmósfera de debate, el autor siembra en sus personajes opiniones que representan a diferentes corrientes filosóficas o historiográficas, creando así un mosaico polifónico en donde se puede atisbar su propia postura. Colin, el personaje “anárquico”, declara que la ascripción de la responsabilidad es una empresa vana porque es un intento más de dar sentido a lo que sólo es un mundo caótico: “that the world existed in a state of perpetual chaos and only some primitive storytelling instinct, doubtless a hangover from religion, retrospectively imposed meaning on what may or may not have happened”(13). Aunque la postura radical de esta opinión impide toda discusión, con la referencia a una imposición retrospectiva de sentido alude de forma tácita a la artificialidad de los comienzos y finales (portadores de sentido) defendida por Kermode. Concede también la existencia de un instinto narrativo, remitiendo al tronco de teorías narrativas de donde yo retomo a Peter Brooks y a Ricoeur, quien habla de “la

cualidad prenarrativa de la experiencia humana”. Estas alusiones teóricas yacen latentes en el texto y se hacen más evidentes en la re-lectura porque el lector posee ya un panorama más nítido de las problemáticas morales y filosóficas que aborda la novela.

La punta metaficcional de la novela, evidente desde la primera lectura, se vuelve todavía más aguda tras la relectura porque la novela hace una magistral burla de sí misma, insertándose tanto en el canon de la prosa como en géneros literarios marginales. En la primera parte, Tony reflexiona sobre la ilusión que tenían él y sus amigos de ver sus propias vidas desdoblarse con todo el esplendor de lo real, lo verdadero y lo importante, tal como en el mundo de la Literatura.

The things Literature was all about: love, sex, morality, friendship, happiness, suffering, betrayal, adultery, good and evil, heroes and villains [...] Of course, there were other sorts of literature—theoretical, self-referential, lachrymously autobiographical—but they were just dry wanks...(16)

El uso del tiempo pasado imperfecto indica que estas declaraciones no son el discurso directo del narrador, sino el discurso reportado de lo que habían concluido el joven Tony y su grupo de amigos. Cuando uno ha terminado de leer *The Sense of an Ending*, se corrobora que, efectivamente, integra todos aquellos temas de la Gran Literatura enlistados por el narrador. Confirma que, simultáneamente, es profundamente teórica, auto-referencial (en el uso mismo de la palabra que, mediante un bucle vertiginoso, hace referencia a la auto-referencialidad de la novela) y “lacrimosamente autobiográfica”.

Aunque hay varias otras instancias en donde la re-lectura desempeña un papel notable de re-significación, presentaré un último ejemplo. El rol activo del lector le permite también encontrar formas o temas recurrentes y producir abstracciones con ellos. Por ejemplo, puede “etiquetar” las representaciones del tiempo bajo el *motif* del tiempo

incomprensible, ligado a la memoria. Por otro lado, un *motif* importante aunque menos evidente es el del desperdicio de la vida que sólo se hace visible al comparar retrospectivamente varias imágenes de la novela: el espermatozoide que Tony recuerda haber desechado en Chislehurst (1), el huevo roto que Mrs Ford tiró al basurero (31), el “fucking terrible waste”(58) que fue el suicidio de Adrian, y el “damaged child” (163) que resultó ser el hijo con retraso mental de Adrian y Mrs Ford. Este *motif* cobra verdadera relevancia y trascendencia cuando se extrapola a su sentido figurado, pues aparece la figura del narrador como su hilo conductor. Al final de la novela el lector descubre que ‘desperdiciar’ fue justamente lo que Tony Webster hizo con su vida: “I thought of the things that had happened to me over the years, and of how little I had made happen”(157).

La lectura se torna de esta forma en otro punto de interés, porque revela el carácter inagotable del texto, su plasticidad impredecible. Con las relecturas, el lector puede seguir encontrando nuevas relaciones transtextuales, otras formas de colmar los puntos de indeterminación, las interpretaciones y sospechas alternas de lo narrado. Su memoria lo llevará, como le sucede al narrador, por caminos desconocidos, abriéndole nuevas puertas al texto, desviando las expectativas hacia una lectura menos enfocada en lo anecdótico y más en lo filosófico o en lo histórico. Aquél que relea *The Sense of an Ending* encontrará que lo que parecían pequeñas manchas en el texto son enormes esferas temáticas que habían pasado desapercibidas. Por el simple hecho de conocer el no-final, el lector tendrá menos prisa de llegar a él y podrá detenerse más tiempo sobre la textura de otros pasajes. En lugar de desilusionarse cuando llegue a aquel “Great Unrest” que proclama el final inconcluso, el borde incierto del texto, el lector sentirá un tipo distinto de satisfacción.

Bibliografía

Barnes, Julian. *The Sense of an Ending*. New York, New York: Vintage Books, 2011.

Impreso.

Deresiewicz, William. "That Is So! That Is So!." *New Republic* 243.4 (2012): 28-31.

Academic Search Complete. Web. 10 Oct. 2014.

Genette, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, coll. « Essais », 1982. Impreso.

Guignery, Vanessa. *The Fiction of Julian Barnes*. New York, New York: Palgrave Macmillan, 2006. Impreso.

Husserl, Edmund. *Fenomenología de la conciencia del tiempo inmanente*. Introd. Ivonne Picard; Trad. Otto E. Langfelder. Buenos Aires: Editorial Nova, 2000. Impreso.

Iser, Wolfgang. *El Acto de Leer*. Trad. J.A. Gimbernat y Manuel Barbeito. Madrid: Taurus Ediciones, 1987. Impreso.

Jordan, Justine. "The Forgetting Game." *The Guardian Review*, 30 July 2011: 9

Kakutani, Michiko. "Life in Some and Mirrors" in *The New York Times*. New York: October 16, 2011. Web.

Kemp, Peter. "Rewriting History." *The Sunday Times*, 24 July 2011. Web.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending*. New York: Oxford University Press, 2000, pp. 3-67.

Lezard, Nicholas. "The Sense of an Ending by Julian Barnes: review" in the *Evening Standard*. 21 July 2011. Web.

McAlpin, Heller. "Julian Barnes Searches For 'Sense' In A Hazy 'Ending'." NPR Books, 13

October 2011.

- Pimentel, Luz Aurora. *Constelaciones I: Ensayos de teoría narrativa y literatura comparada*. México, D.F: Bonilla Artigas Editores, 2012, pp. 33-92. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *Du texte à l'action*. Paris : Éditions du Seuil, 1986, pp. 147-182. Pdf.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. 2ª ed. 2ª reimp. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013. Trad. Agustín Neira. Impreso.
- Ricoeur, Paul. « Se reconnaître soi-même » en *Parcours de la reconnaissance. Trois études*. Paris: Éditions Stock, coll. "Les essais", 2004, pp. 165-198. Pdf.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Éditions du Seuil, 1990, pp. 167-198. Pdf.
- Ricoeur, Paul. *Temps et Récit. Tome I*. Paris: Éditions du Seuil, 1984. Pdf.
- Ricoeur, Paul. « Monde du texte et monde du lecteur » en *Temps et Récit. Tome III*. Paris: Éditions du Seuil, 1985, pp. 228- 263. Pdf
- Ricoeur, Paul. *Historia y narratividad*. Paidós. Trad. Gabriel Aranzueque; Introducción por G. Aranzueque y A. Gabilondo. Barcelona: 1999. Impreso.
- Ricoeur, Paul. "Life in quest of narrative" en *On Paul Ricoeur: Narrative and Interpretation*. Wood, David (Ed). London: Routledge, 1991. Impreso.
- Tonkin, Boyd. "The Sense of an Ending, By Julian Barnes." *The Independent*, August 2011.
- White, Hayden. *El Contenido de la Forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós, 1992. Impreso.
- Wilhelmus, Tom. "Memory Reconstructed." *Hudson Review* 64.4 (2012): 705-711. *Humanities Source*. Web. 10 Oct. 2014. Pdf.

Williamson, Geordie. "Julian Barnes presents something to be frightened of." *The Australian*, 6 August 2011. Pdf.