

ESTALLIDO DE FRONTERAS ONTOLÓGICAS Y TEXTUALES EN *THE DARK CLUE* (2001) DE JAMES WILSON

González de Gatti, María Marcela
Facultad de Lenguas (UNC)
Córdoba, Argentina
marcelagdegatti2013@gmail.com

Introducción

The Dark Clue (2001) (de ahora en más, *DC*) es la novela debutante del escritor inglés James Wilson (1948-). La novela *DC* materializa su perenne fascinación por la obra y la vida de quien es conocido como “el más grande paisajista en la historia de la pintura inglesa” o “el pintor de la luz” – Joseph Mallord William Turner (1775-1851). La novela se anuncia como una secuela epistolar de la afamada novela de Wilkie Collins, *The Woman in White*, de la cual migran en préstamo tanto las figuras detectivescas de Walter Hartright y Marian Halcombe como la presencia espectral de Laura Hartright. Estos personajes son contratados por una poderosa figura ficcionalizada del mundo del arte para investigar la vida furtiva del pintor con el propósito de escribir un texto biográfico rival, que debería salvaguardar el honor del artista ante la supuestamente mordaz biografía que está siendo ejecutada bajo la cáustica pluma de George Walter Thornbury (1828-1876). La novela es una colección de textos pseudovictorianos que remiten a un universo en el que conviven personajes ficticios, personajes históricos ficcionalizados y personajes literarios revividos.

El registro de una biocruzada¹ en una colección de textos confesionales e intimistas

La novela *DC* comienza con una nota firmada por el propio Walter Hartright en la que revela que el contenido de *DC* es un libro comenzado pero nunca terminado. Confiesa que ha dado las instrucciones para que el material – textos pseudovictorianos en forma de misivas, registros en cuadernos, asientos en diarios íntimos, memorándums y borradores de anotaciones privadas – sea sellado en una caja hasta que él, su esposa Laura, Marian Halcombe y los hijos del matrimonio hayan muerto. Sigue a continuación, sin mediación editorial alguna, la secuencia de textos, en orden cronológico de producción, separados en tres libros, a la manera de una *triple-decker*. *DC* retoma la historia de Water Hartright en el punto en que esta culmina en *The Woman in White*.

¹ Empleamos el término *biocruzada* como alternativo a *biobúsqueda* o *novela de bioquest*. Jon Thiem argumenta que las novelas de *bioquests*, protagonizadas por personajes biógrafos, típicamente constan de tres hebras narrativas: la búsqueda del biógrafo de los aspectos relevantes de la vida del sujeto histórico, es decir, el rastreo de documentos, informantes, lugares habitados por el sujeto, y otros; la vida del sujeto histórico en su integridad o parcialmente; y por último, un relato de cómo la búsqueda biográfica afecta la vida del biógrafo. Por esta razón, declara Thiem, las novelas de *bioquests* exponen el rol de la imaginación y las proclividades personales en la investigación histórica: “Desnudan el estatuto de construcción de la biografía al poner bajo escrutinio los métodos de la investigación, las disyuntivas de la interpretación, y las estrategias empleadas para dar forma a una historia interesante, coherente y sin fisuras”, a lo que añade el detalle no insignificante de que la novela de *bioquest* “dramatiza los problemas de identidad del biógrafo y muestra cómo su vida es enriquecida, complicada, o usurpada por su relación de intimidad con el sujeto histórico” (142). Una noción emparentada es la de *romances del archivo*, término acuñado por Suzanne Keen para referirse a novelas que “tienen escenas que se desarrollan en bibliotecas u otras estructuras que alojan colecciones de documentos y libros” y que presentan una investigación documental como acción fundamental de la trama. Keen además considera que los romances del archivo “reclaman para su construcción de mundos la posibilidad de responder a interrogantes sobre lo que realmente sucedió, aunque lo hagan sin renunciar a su licencia para inventar” (3). La variación a este modelo que *DC* introduce es la utilización del formato de testimonios directos que adapta de la fórmula de Collins, es decir la presentación de los eventos en una secuencia de cartas, registros en diarios íntimos y anotaciones personales de dos biógrafos. La preferencia por el término *biocruzada* se debe a que la motivación inicial de los biógrafos detectives *amateurs* es una especie de misión ética destinada a proteger al sujeto histórico de la infamia y la deshonra, y los personajes de Walter Hartright y Marian Halcombe emergen, según el propio autor de *DC*, del “mundo prerrafaelista del periodo victoriano tradío, obsesionado con el medievalismo y la hidalguía” y Walter es una especie de “galante caballero” lanzado al encuentro de una figura perteneciente al periodo más convulsionado de la era victoriana temprana (Wilson, “Background”, párr. 8).

En el *primer libro*, Walter inicia un recorrido que lo pondrá en contacto con una multiplicidad de personajes que paulatinamente convertirán a Turner en un acertijo insoluble. Marian y Walter acceden a *Sandycombe Lodge*, una de las casas de Turner, en la que solamente Walter desciende a un sótano envuelto en la más profunda oscuridad. El resultado de la breve visita de Walter es un rotundo cambio en su rostro, su expresión y sus movimientos, así como también una marcada alteración en su conducta. No hay revelaciones ni en las anotaciones de Walter ni en los registros de Marian de lo que Walter vio en el sótano, lo cual lleva a Marian a fantasear con las más audaces especulaciones, sin exclusión de la posibilidad de que el sótano contenga evidencia de algún crimen sangriento. El *segundo libro* versa sobre los numerosos textos, tales como diarios y colecciones de cartas, que pertenecen a personajes contemporáneos de Turner y revelan distintos aspectos del mundo del arte, en tanto que en el *tercer libro*, las revelaciones sobre Turner se vuelven más y más contradictorias hasta que emerge un flanco privado turbio con la insinuación de un posible sadismo. Los acontecimientos sugieren la participación de quienes encomiendan a Walter y Marian la biografía de Turner en una conspiración de proporciones mayúsculas que involucran el legado de Turner y un posible conflicto económico entre sus herederos y el estado británico. En tal caso, Walter y Marian serían tan solo peones en una partida de ajedrez orquestada por fuerzas que los exceden ampliamente. Nuevos descubrimientos sorprendentes y contradictorios llevan a Walter al borde de la locura.

El colapso de los límites entre biógrafo y sujeto biografiado: Los procesos de transformación de Marian

En el universo de la *sensation novel* de Collins, Marian utiliza los métodos inductivos de Walter para conectar los indicios, coadyuva en la búsqueda de pruebas, participa en el examen cruzado de la evidencia y colabora con tareas de espionaje para facilitar el acceso a información secreta. En *DC*, más que hallar la conexión entre indicios y vestigios que permitan el desciframiento de un hecho oculto, Marian construye las huellas que conducirán a una versión autocomplaciente de una realidad pasada para luego, desde una mirada benévola hacia el sujeto de su investigación, hilvanar una narrativa coherente y sin fisuras.

Un repaso del recorrido de Marian en la galería durante una muestra de Turner permite constatar que su mirada no es inocente porque parte del preconceito de la existencia de un secreto – el *crimen* de ciertas rarezas recurrentes que constituyen una especie de mensaje en código cuyo desciframiento se siente impulsada a realizar. Tal recorrido también evidencia el grado de identificación de la protagonista con una función hermenéutica expresiva más que científica y positivista, lo cual contribuye a sabotear sus presunciones sobre la labor metódica que subyace a la aplicación del método inductivo en el esclarecimiento de un crimen al igual que en los procedimientos biográficos.

A manera de ejemplo, Marian dirige su atención hacia una pintura que representa el mito de Apolo y la Sibila.² Tal como reza la leyenda que acompaña a la pintura, el conmovedor tema está reflejado en el paisaje de Turner, puesto que se observa que “[e]l paso del tiempo ha forjado cambios en la arquitectura romana del centro turístico, pero la belleza dorada del paisaje permanece indemne” (Turner, *Bay*, “Subtítulo de Exposición”). Sin embargo, para Marian, los detalles más llamativos de la pintura son una construcción arquitectónica semioculta que Marian antropomorfiza al dictaminar que semeja un cráneo humano semienterrado, y una serpiente al acecho de alguna presa. Marian siente que ha comprendido el tema mitológico de la pintura pero que persiste un interrogante abierto.

² El mito de Apolo y la Sibila de Cumas refiere que la Sibila pidió un deseo al dios Apolo, quien estaba enamorado de ella. La Sibila pidió tener tantos años como granos de arena podía contener en su puño, que eran más de mil. El dios concedió su deseo, pero como la Sibila olvidó pedir que el don de la longevidad estuviese acompañado por el don de la juventud, a medida que pasaba el tiempo fue arrugándose y consumiéndose hasta quedar del tamaño de un canario. Entonces fue encerrada en una jaula y cuando los niños se burlaban de ella, solo expresaba que quería morir (Gómez Gallego, párr. 4).

Es cuando Marian posa su mirada sobre *War. The Exile and the Rock Limpet* que finalmente articula una generalización. La imagen representa a Napoleón en el exilio y la leyenda subtítulo de la obra reza que la imagen no pretende mostrar al emperador ni como ángel ni como héroe, sino que simplemente subraya la futilidad de la guerra. Luego de su habitual pasaje ecrásico, Marian establece que si bien Turner podía pintar el sol de un modo glorioso, sus pinturas ocultaban una verdad terrible que aproximaba su sol a la deidad sangrienta de los Aztecas más que al amor puro del Dios cristiano. En esta antítesis Marian cree encontrar la clave oscura de Turner y la evidencia de que la obra de Turner está sellada por la presencia de una crueldad o un poder destructivo, oculto o eclipsado por una luminosidad extrema.

En su entusiasmo cuasi ombliguista, declara que su exploración produce un segundo descubrimiento: la presencia de criaturas monstruosas. Marian se detiene a examinar en particular *Ulysses Deriding Polyphemus*. Esta obra está basada en los episodios narrados en el Canto IX de La Odisea homérica y registra el momento en que Ulises y sus hombres huyen de la isla en una escena en la que el cíclope herido se desvanece entre las nubes del fondo y se funde con el humo del volcán.³ La parábola parece clara: el monstruo con un solo ojo comprende poco más que la vanagloria, y es esto lo que el sabio Ulises extingue con el fuego de su intelecto. Por lo tanto, el deslumbrante amanecer en el fondo de la pintura podría leerse como el “ojo del intelecto”, celestial y apolíneo, que aparece cuando Ulises extirpa el “ojo de la ignorancia” volcánico y subterráneo. Sin embargo, tal como advierte W. J. T. Mitchell, la pintura muestra no solo el triunfo de Ulises sino también el momento de su fatal error, cuando, habiendo dejado de lado su prudencia, se vanagloria ante el cíclope con una carcajada sardónica y revela su nombre en el acto de *hubris* que abrirá las puertas para la maldición de Neptuno. Mitchell precisamente singulariza la capacidad para representar la ambivalencia como el verdadero genio de Turner:

El auténtico poder de la composición (...) radica en su delicado equilibrio entre estas lecturas contrarias, una expresión de una especie de “ironía dialéctica” que subvierte cualquier intento de reducir la pintura a una declaración unívoca. Saber que el momento de gloria de Ulises (...) es también el momento de su fatal error no equivale a negar la lectura anterior, sino a ver la segunda lectura en coexistencia con su contraria. (141-142)

Marian, por su parte, destaca los componentes híbridos manifiestos de manera múltiple en este lienzo: la proa del buque parece ser la mandíbula abierta de alguna criatura marina; del fondo emerge otro barco que semeja un puño apretado, en tanto que de lo que aparentemente son densas nubes cristalizan los caballos que tiran del carruaje de Apolo, mientras el cíclope mismo tiene la indeterminación de la nubosidad que lo envuelve y lo transmuta en la cima de una montaña. Las metamorfosis que acontecen ante sus ojos fascinan a Marian porque cuajan la duplicidad que sospecha en la vida de Turner.

Una visita a la casa que habitó Turner en su infancia confirma no solo la existencia de un sótano sino también de una ventana con una reja en el estilo de unos barrotes de prisión, cuya imagen remonta a Marian a la casa de *Sandycombe Lodge* y una de las pinturas de la muestra, lo cual desencadena una avalancha de conjeturas sobre los primeros recuerdos de Turner. Su vida temprana pudo haber sido el origen de su reticencia a la intimidad. Podría ser este sufrimiento de la infancia la explicación de su aversión hacia cavernas y sótanos.

³ En su viaje de regreso de la guerra, Odiseo se detiene en la isla de los Cíclopes, donde junto con sus hombres ingresan a una caverna atiborrada de provisiones. Cuando el gigante Polifemo regresa, sella la entrada con una roca, y haciendo honor a la costumbre local de hospitalidad, ingiere a dos hombres. Para llevar a cabo la huida, Odiseo alcoholiza a Polifemo y cuando el gigante está dormido, Odiseo y sus hombres le clavan una estaca con punta de fuego en su único ojo. Luego escapan, ceñidos a los cuerpos de las ovejas que salen a pastar. Como manifestación de su *hubris*, Odiseo, quien no había dado su nombre al Cíclope, entonces se lo revela para alardear sobre su victoria, lo que permite que el gigante pueda maldecirlo. Cegado por la herida, Polifemo clama a Poseidón, su padre, que le conceda que Odiseo no llegue a su casa y, que si lo hace, “que regrese de mala manera: sin sus compañeros, en nave ajena, y que encuentre calamidades en casa” (Homero, *La Odisea* IX. 528, p. 153).

Más aún, la demencia de su madre pudo haber sido la génesis de las tempestades y naufragios de sus obras, ya que los vendavales que no podía controlar en su hogar eran desplazados a sus pinturas. Los soles sangrantes y los monstruos marinos heridos bien podrían ser augurios borrascosos de su destino final. Es evidente que más que analizar los datos con objetividad, Marian está justificando la conducta del artista, exculpándolo por sus rasgos negativos y completando los espacios en blanco para dar un aspecto tupido a la trama que ella misma está urdiendo. Como sus pasajes ecfrásicos, que trasvasan fronteras permeables entre las artes, Marian permite que se diluyan los límites entre sus roles. Como crítica de arte, trata los artefactos que contempla como evidencia criminológica de una pesquisa; como detective/biógrafa, goza de amplias latitudes en el manejo impresionista e imaginativo de las huellas e indicios.

De las seguridades epistemológicas a la incerteza ontológica: El vaciamiento de Walter

La inversión de la figura de Walter Hartright es otro contundente acto de violación de fronteras en *DC*. El personaje hipotextual sigue un recorrido lineal sin fracasos en la búsqueda de la verdad, el esclarecimiento de un crimen y la ejecución de actos de justicia reparadora. Por el contrario, en *DC*, Walter desanda este camino de la oscuridad hacia la luz, y su movimiento discurre en dirección contraria.

Entre los mojones que jalonan el arco de degradación de Walter, su profética reflexión, vertida en el interior de una Sala de Lectura del Museo Británico, anticipa los modos en que la novela gradualmente horada los cimientos de la epistemología. Ensimismado en la lectura, Walter imagina la biblioteca como un árbol del conocimiento del bien y del mal hecho de ladrillos y concreto, y pone en duda si tal construcción resulta ser una bendición. A medida que Walter recoge testimonios, entrevista testigos y obtiene exiguos datos, se acrecienta su desconcierto ante la multifacética composición historiográfica de Turner y los contradictorios relatos y documentos.

Otro hito en la curva de disolución de Walter es un creciente ensimismamiento que lo aleja tanto de su esposa como de Marian, con quien cercena vínculos de camaradería. Con cierto grado de paranoia, Walter inaugura un cuaderno privado en el que declara que nadie debe leer los registros consignados en él. Walter experimenta una metamorfosis a medida que se agiganta su admiración por la genialidad del artista y su identificación con la personalidad proteica de este último, que, en movimiento inverso a la aproximación de Walter, se aleja cada vez más en su ininteligibilidad *in crescendo*. Un lado oscuro de la personalidad de Walter emerge y lo lleva a transitar por los lugares que frecuentaba Turner e incurrir en las mismas conductas licenciosas.

El diario de Walter registra su autopercepción de que ocasionalmente vislumbra el mundo a través de los ojos de otra persona. Se produce un disloque en su biocruzada cuando Walter desarrolla la convicción de que para conocer a Turner debe vivir como Turner y ser parte de él. Su estado alcanza niveles elevados de compenetración con Turner cuando decide ejecutar una pintura titulada *Chiaroscuro*. Walter sostiene que está muy próximo a concretar su proyecto de libro que versará no solamente sobre la *vida* del artista sino también su *alma*, y cuando el público se pregunte cómo lo ha logrado, su respuesta estará plasmada en la pintura. Constituye esta una admisión de la imposibilidad de alcanzar un auténtico conocimiento biográfico, pues no hay manera de conocer a Turner, a menos que Walter absurdamente sea el propio Turner. Es también una declaración de que Walter ha cruzado un umbral pero se ha astillado su personalidad.

La narrativa es retomada por el registro de Marian, quien se enfoca en el acontecimiento corrosivo del ataque sexual de Walter. La enajenación de Walter es rematada por el nihilismo que lo aflige después de los acontecimientos de su fallida contrabiografía y que queda plasmado en un texto de postdata escrito por Marian un año después de la hospitalización de Walter. Este irrumpe en una cínica carcajada al leer una reseña de Lady Eastlake en el *Quarterly Review* de la biografía de Turner elaborada por Walter Thornbury. La reseña es cáustica y Lady Eastlake señala que la aparición de este libro seguramente

hará que un escritor calificado por sus conocimientos del sujeto y su arte investigue la verdad y la diga de la manera en que debe ser dicha.

Marian y Walter no pueden ejecutar la biografía de Turner porque la novela hace estallar los límites entre sujeto y objeto. Una relación de naturaleza recíproca opera una licuefacción de los límites entre biógrafo/a y sujeto biografiado. En el caso de Marian, ella construye su propio sujeto a partir de los vínculos empáticos que desea preservar a través de una novelización. En este sentido, es más auténtica la actitud del anticuario Gudgeon, que mantiene una colección de objetos pertenecientes o relacionados con Turner, tales como monedas medievales, piedras druidas y restos fósiles, y que juntos constituyen una especie de tienda de curiosidades que, Gudgeon admite, nunca termina de organizar porque no encuentra un criterio adecuado – ni geográfico, ni cronológico – que pueda servirle para contener la inmensidad de la vida representada por estos objetos. A Walter lo perturba la indiscriminada preservación de la totalidad de los materiales, que se contraponen a la selectividad que Marian usa con desmesurada discreción. Lo que Walter atribuye a la locura del anticuario no es más que la confirmación de que toda escritura biográfica no es más que una falsificación – la imposición de una estructura.

En el caso de Walter, su identificación con la figura de Turner favorece un vaciamiento de su subjetividad, que es usurpada por la del artista. La novela hace conspicuo aquello que debiera ser invisible en una biografía, que es el rol del biógrafo, y dramatiza los procesos por los cuales el sujeto histórico parece transformar, redefinir, y perturbar las vidas de los biógrafos, a cuyos corazones se traslada el misterio oculto del sótano. Involucrarse en la escritura de una biografía es comprometerse a danzar una especie de tango macabro en el que los biógrafos pueden descubrir, reinventar, reformular y/o distorsionar la vida del sujeto histórico; pero este último puede transformar, redefinir, infectar o destruir a los biógrafos.

Conclusión: El socavamiento de la “conciencia metafísica occidental”

Al reabrir el hipotexto y problematizar su cierre, el hipertexto subvierte lo que William V. Spanos denomina “la conciencia metafísica occidental”, es decir la estructura racionalista y positivista de conciencia que concibe a los fenómenos espaciales y temporales del universo como problemas a ser resueltos. Se trata de una conciencia “anquilosada, evasiva, antropomórfica (...) y metafísica, que obsesivamente intenta, de manera coercitiva, fijar y estabilizar el flujo de la existencia” desde el punto de vista de una causa racional, y es por medio de esta “transformación coercitiva, la objetivación de la Nada”, que la estructura positivista de conciencia es capaz de manipular el mundo irracional con el propósito de justificar lo absurdo y descentrado de la existencia humana porque le permite al ser humano percibir lo incierto y problemático de su condición como una parte necesaria de un “diseño lineal teleológico, y como un eslabón causal entre el pasado y el futuro definido desde un fin racional, un *logos* transcendente” (Spanos 17).

La perspectiva problema-solución de la conciencia occidental se basa en mirar la experiencia temporal dentro de una certeza monolítica de que la experiencia es parte de una novela cósmica bien planificada, particularmente una novela policial:

Tal como la forma de la novela policial (...) tiene su origen en la reconfortante certeza de que un “ojo” agudo que lo abarca todo – sea este privado o no – puede resolver el crimen con finalidad resonante mediante la inferencia de relaciones causales entre las claves que apuntan a ella (...), de igual modo la “forma” del universo positivista ordenado está enraizado en la certeza igualmente reconfortante de que el científico / psicoanalista / científico social (y el lector) pueden resolver el problema de la desviación por medio del método inductivo, un proceso interpretativo de cálculo que implica la inferencia de las relaciones entre “hechos” discontinuos que señalan de manera directa hacia la explicación del “misterio”, el “crimen” de la contingencia existencial. (18)

Ni Marian ni Walter pueden resolver el misterio porque su migración de un texto a otro determina que sus subjetividades no sean construidas con la autonomía del sujeto cartesiano, y porque tal subjetividad proviene de un universo postnewtoniano en el que han quedado expuestas diversas aporías. Spanos insiste en que el arquetipo literario

paradigmático del colapso de la trama preordenada y teleológicamente orientada de la gran novela del universo es la *novela antipolicial* (y su análoga *antipsicoanalítica*), cuyo propósito formal es evocar el impulso a ‘detectar’ o a psicoanalizar – rastrear la causa secreta – con el fin de frustrar de manera violenta este impulso rehusando la resolución del crimen (y el hallazgo de la causa de la neurosis)” (25). Al dejar varios misterios no resueltos y al no penetrar en la causa de las neurosis de los personajes, *DC* responde a la definición de Spanos en ambos sentidos.

Esta biocruzada deja al desnudo la ilusión de la percepción obsesiva del universo como una obra de ficción perfectamente construida, que es en realidad el esfuerzo humano autoengañoso de evadir la ansiedad causada por la contingencia de la existencia. Walter y Marian finalizan su cruzada como personajes *antiteseicos* y *antiariádnicos*, sosteniendo más de un hilo en sus manos, rehusándose a seguir el hilo hasta el centro del laberinto y con más de un Minotauro al cual temer.

Referencias bibliográficas

- Gómez Gallego, D. A. (2016). Los enigmáticos libros de la Sibila de Cumas. *Sobre leyendas*. Recuperado de: <https://sobreleyendas.com/2009/03/01/los-enigmaticos-libros-de-la-sibila-de-cumas/>
- Homero. *La Odisea*. (2007). Trad. Sergio Albano. Buenos Aires: Gradifco.
- Keen, S. (2001). *Romances of the archive in contemporary British fiction*. Toronto: University of Toronto Press.
- Mitchell, W. J. T. Metamorphoses of the Vortex: Hogarth, Turner, and Blake. *Articulate images: the sister arts from Hogarth to Tennyson*. 125-168. Ed. R. Wendorf. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Spanos, W. V. (1987). *Repetitions. The postmodern occasion in literature and culture*. Baton Rouge y Londres: Louisiana State University Press.
- Thiem, J. (1999). Intertextual lives: The novel of biographical quest as a postmodern genre. *Sincronie* III.5: 137-150. Recuperado de: <http://www.jonthiem.com/intertextual-lives.html>
- Turner, J. M. W. (1823). *The Bay at Baiae, with Apollo and the Sibyl*. Subtítulo de exposición. *Tate National Gallery of Art*. Recuperado de: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-bay-of-baiae-with-apollo-and-the-sibyl-n00505>
- Wilson, J. (s./f.). Background. *James Wilson*. Recuperado de: <http://www.jameswilsonauthor.com/biog.htm>
- . (2001). *The Dark Clue*. Nueva York: Grove Press.