



UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

FACULTAD DE LENGUAS



**DOCTORADO EN CIENCIAS DEL LENGUAJE
MENCIÓN EN CULTURAS Y LITERATURAS COMPARADAS**

TESIS DOCTORAL

**LA NOVELA NEOVICTORIANA ANGLÓFONA:
CONFIGURACIONES POSTMILENIALES DE LA
SUBVERSIÓN Y LA NOSTALGIA**

DOCTORANDA:

Mgtr. MARÍA MARCELA GONZÁLEZ DE GATTI

DIRECTORA:

Dra. CRISTINA ELGUE DE MARTINI

AGOSTO DE 2016



Licencia Creative Commons

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

*Porque dos males ha hecho mi pueblo: me dejaron a mí, fuente de agua viva, y cavaron
para sí cisternas, cisternas rotas que no retienen agua.*

Jeremías 2:13

*No hay como el Dios de Jesurín,
Quien cabalga sobre los cielos
Para tu ayuda,
Y sobre las nubes con su grandeza.*

Isaías 33: 26

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a Melania y Nicolás
por aquellos umbrales cristalinos donde eran posibles contigüidades asombrosas
de estepas nevadas y mermelada de ciruela...
o una pequeña plantación de frutillas y enanitos jardineros con quienes fabricar jabón...

a mis padres, porque nunca llegó una luna de color púrpura;

a mi esposo Raúl, y mis hijos Lorenzo, Tadeo, Stéfano y Miqueas, quienes saben que más allá
de las plácidas y luminosas playas, se agazapan peligros en montes escabrosos y acantilados
inhóspitos ...
porque allí estuvieron, caminando a mi lado...

AGRADECIMIENTOS

Agradezco la solidaridad, la confianza, el afecto y la paciencia de mis tres queridas colegas y amigas Dolores Orta González, Natalia Dalla Costa y María Victoria Sánchez.

Para quien siempre creyó en mi proyecto y estuvo presente para alentarme en momentos de abatimiento o desorientación, mi Directora de Tesis, Cristina Elgue, va mi más profundo agradecimiento, además de mi respeto y admiración por ser ella una lectora inagotable, una interlocutora empática y una crítica sagaz, con aptitudes que ciertamente no escatimó en el proceso de guiar mi trabajo de investigación.

RESUMEN

El objeto de la presente investigación es el desarrollo y florecimiento de la novela neovictoriana anglófona en el contexto general del neovictorianismo entendido como fenómeno cultural. En su Primera Parte, la tesis se propone una aproximación teórica a este (sub)género novelístico, que comprende una exploración diacrónica de los debates nominológicos y ontológicos suscitados en torno a su identidad; una reseña del hipotexto victoriano, así como las relaciones que las permutaciones del hipertexto contemporáneo establecen con aquel; y una sistematización de las diversas especulaciones elaboradas con el fin de explicar la tenacidad de la presencia victoriana espectral en la cultura contemporánea. En su Segunda Parte, la tesis aborda el análisis de un corpus de novelas *postmileniales*. Desde un marco teórico-metodológico construido en base a categorías eclécticas, y a partir de la (re)construcción de las coordenadas trans(con)textuales de los textos, el análisis se orienta a indagar sobre el funcionamiento de la subversión y la nostalgia – ampliamente implicadas en este (sub)género novelístico. Entre otras consecuencias, dicha indagación contribuirá a elucidar la particular manera en la que la novela neovictoriana anglófona postmilenial se posiciona respecto del postmodernismo, sitio natural de su incubación.

ÍNDICE GENERAL

Dedicatoria.....	i
Agradecimientos	ii
Resumen.....	iii
Índice General	iv
Índice de Ilustraciones	vi

INTRODUCCIÓN

Presentación e interés del tema	1
Antecedentes y fundamentación de la investigación.....	4
Encuadre teórico-metodológico	10
Hipótesis.....	17
Objetivos	18
Justificación del corpus	20
Estructura de la tesis	20

PRIMERA PARTE: APROXIMACIONES TEÓRICAS A LA NOVELA NEOVICTORIANA

CAPÍTULO 1. Una cornucopia terminológica: Arqueología del término <i>neovictoriano/a</i> y su conceptualización	22
¿Metaficciones historiográficas o victoriografías? La batalla de los prefijos neo, retro, post, pseudo, cuasi y <i>faux</i>	22
Epítetos y metáforas alternativas: Refracción, <i>aftering</i> , ficción revisionista y Victoriana	28
Evento inaugural del neovictorianismo.....	35
La experiencia de palimpsestuosidad.....	39
Una metáfora lumínica de clausura	40
CAPÍTULO 2. Ontología de la novela neovictoriana: Historia, memoria y autorreferencialidad metacultural	42
La búsqueda de especificidad histórica.....	44
De la crítica de los modos de representación a la construcción de la memoria cultural	48
La autorreflexividad crítica y las dimensiones metaliterarias del género neovictoriano	52
Redefinición integradora	57
CAPÍTULO 3. Genealogía genérica: Referentes decimonónicos de las transmutaciones neovictorianas.....	60
La novela <i>Newgate</i> y la novela sobre la Condición Social de Inglaterra	62
La novela sensacionalista (<i>sensation novel</i>) y la novela de detección y/o misterio	65

La novela histórica	70
El <i>Bildungsroman</i>	73
El romance gótico	75
La ciencia ficción	78
Reflexiones finales sobre la reseña	80

CAPÍTULO 4. Arquitectura de un diálogo: Diseminación de alquimias genéricas en las permutaciones neovictorianas 82

La novela policial y la <i>neosensation</i>	86
La <i>biografilia</i> de diversas formas de <i>life writing</i>	89
La novela gótica neovictoriana	92
Reclamos de pertenencia a la dinastía neovictoriana del <i>steampunk</i> y la ucronía	94
Consideraciones de cierre respecto del compendio de géneros neovictorianos emergentes	101

CAPÍTULO 5. Especulaciones etiológicas: Reflexiones metaculturales sobre los retornos temporales del neovictorianismo 102

La magia de la fotografía y el magnetismo de la proximidad cronológica	102
Las sinuosidades de las invocaciones victorianas en el discurso político	104
Pérdida de la orientación geopolítica y búsqueda de una identidad postimperial	111
Vaivenes decisivos en el clima cultural	112
Paradigmas de orígenes en el contexto de la nomadización de la historia	114
La fetichización del pasado y la comodificación de la herencia cultural	114
Una cultura de la empatía hacia el trauma psicológico individual y colectivo	116
Un nuevo Orientalismo y la lectura de profanación	118
La (re)plenitud de las estrategias narrativas en la historia literaria	119
Cierre: la vista al final del caleidoscopio	122

**INTERMEZZO:
APROPIACIONES TEÓRICAS Y LITERARIAS DE LOS CONCEPTOS DE
SUBVERSIÓN Y NOSTALGIA**

CAPÍTULO 6. Apropiaciones teóricas y literarias de los conceptos de subversión y nostalgia 123

La apropiación de la subversión en los discursos literarios: Sobre la carnavalización, la abyección y la metaficción.....	123
Reconfiguración de una emoción: De la patologización a la política de la nostalgia	133
Delimitación de los conceptos y delineación del modelo de análisis del corpus propuesto	143

SEGUNDA PARTE:
**APROPIACIONES POSTMILENALES DE LA SUBVERSIÓN Y LA NOSTALGIA
 EN EL CORPUS DE NOVELAS ANGLÓFONAS SELECCIONADAS**

CAPÍTULO 7. Los matices subversivos y nostálgicos de la secuela epistolar *The Dark Clue* (2001) de James Wilson 148

El registro de una biocruzada en una colección de textos confesionales e intimistas 149

La resonancia subversiva de la biografía y su impacto sobre los límites de la epistemología..... 156

Inversiones de fórmulas, recursos y convenciones en una prolongación alógrafa 156

El colapso de los límites de la subjetividad 159

El socavamiento de la “conciencia metafísica occidental” 182

Dialéctica entre *nostalgia mode* y *nostalgia mood*: Hacia la sentimentalización de la letra escrita y la reivindicación de la autoridad creadora 184

La coexistencia de imágenes góticas comodificadas y la indefinición neogótica del centro del horror 185

Nostalgia de utopías y nostalgia del valor veritativo de la letra escrita 188

El clamor por la resurrección de la figura autoral y la recuperación de su autoridad 193

Coda: Reflexiones finales sobre la imbricación de la subversión y la nostalgia en *The Dark Clue* 200

CAPÍTULO 8. Los impulsos subversivos y nostálgicos del neo(meta)realismo de Sarah Waters en *Fingersmith* (2002) 202

Las ingeniosas fluctuaciones y la laberíntica trama argumental de *Fingersmith*..... 203

La apropiación architextual subversiva de la *sensation novel* para la invención de un linaje literario 207

Las ambigüedades en el gesto de pertenencia de Fingersmith al architexto victoriano 207

La sutil transgresión de la verosimilitud en un universo faux-victoriano para la expansión de la memoria cultural..... 219

La invención de un linaje femenino en la producción y consumo de literatura homoerótica 226

Retornos contemporáneos autocomplacientes al simulacro victoriano y la conmemoración de poderes autorales mágicos 231

La representación de la era victoriana como el par antitético de una era contemporánea iluminada..... 231

Los deleites ensoñadores de la narración y las apetencias melancólicas del pastiche 234

El anhelo de poderes autorales encapsulado en el virtuosismo narrativo sin credenciales visibles 241

Coda: Reflexiones finales sobre la imbricación de la subversión y la nostalgia en *Fingersmith* 251

CAPÍTULO 9. El nuevo prerrafaelismo como mecanismo de subversión y nostalgia en *Mortal Love* (2004) de Elizabeth Hand..... 253

Tres líneas argumentales en una estructura helicoidal de doble nivel diegético..... 253

La recuperación neoprerrafaelista del mito como estratagema de subversión del pensamiento científico..... 260

<i>La paratextualidad como iniciadora de la reivindicación del tiempo cíclico y el pensamiento mítico</i>	261
<i>Una reconstrucción de las coordenadas intertextuales de la novela</i>	266
<i>La resignificación de los intertextos en un proyecto subversivo del racionalismo extremo y el racionalismo económico</i>	275
Nostalgia de nostalgia y el <i>mysterium</i> como garante de las jurisdicciones autorales	281
<i>El colapso de la dicotomía nostalgia mode/nostalgia mood y el restablecimiento de la conexión entre creatividad artística y alteridad psíquica</i>	281
<i>La adhesión al estilo prerrafaelista y su transmediación verbal</i>	285
<i>La exaltación de los poderes creadores irracionales y misteriosos</i>	293
Coda: Reflexiones finales sobre la imbricación de la subversión y la nostalgia en <i>Mortal Love</i>	300

CAPÍTULO 10. Las ondas espectrales subversivas y nostálgicas de la novela romántica neogótica *The Arrow Chest* (2011) de Robert Parry 302

Una trama narrativa con desplazamiento de personajes y sincronicidad de historia, literatura y mito	304
Subversiones del gran relato teleológico del progreso material y reprobación de la circulación cultural de signos historiocópicos e historioglósicos	310
<i>Un travestimiento burlesco al servicio de la crítica del desenfreno antropocéntrico</i>	310
<i>El redireccionamiento transgresor de lo sobrenatural como censura del vacío espiritual</i>	317
<i>La desgoutización y la regoutización como contrapunto a la hiperrealidad, la historiocopia y la historioglosia</i>	325
El afán nostálgico de una relación robustecida entre subjetividad y estetización	336
<i>Una postal esmaltada de la belle époque</i>	336
<i>El rescate del “esteta nostálgico”. ¿Hacia un nuevo Estetismo o Esteticismo?</i>	342
<i>La escenificación como demostración del poder autorial</i>	348
Coda: Reflexiones finales sobre la imbricación de la subversión y la nostalgia en <i>The Arrow Chest</i>	353

CONCLUSIONES 356

APÉNDICE A: Ilustraciones 374

APÉNDICE B: Información biográfica y bibliográfica sobre los autores del corpus.... 385

APÉNDICE C: Documentos adicionales pertinentes 393

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS 407

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

- Fig. 1. Varo, Remedios. *Bordando el Manto Terrestre*. 1961. Óleo. Colección privada de Walter Gruen, Ciudad de Méjico. Reproducida en *Art Every Day*. Web. 14
- Fig. 2. Billeto de 10 (diez) libras esterlinas con el rostro de Charles Dickens. Reproducido en *Primary Facts*. 2012. Web..... 25
- Fig. 3. Fotomontaje *Maggie Regina*, de Peter Kennard. 1983. Diseñado para la revista *New Statesman* de mayo de 1983. *Tate Collection*. Reproducido en el sitio de *New Statesman*. Web. 46
- Fig. 4. Casa Gehry en Santa Monica, California (vista diurna). “Gehry residence/Frank Gehry”. 5 julio 2010. *Archdaily*. *Plataforma Networks Broadcasting Arquitectura Worldwide*. David Basulto, 2008. Web. 83
- Fig. 5. Casa Gehry en Santa Monica, California (vista nocturna). “Gehry residence/Frank Gehry”. julio 2010. *Archdaily*. *Plataforma Networks Broadcasting Arquitectura Worldwide*. David Basulto, 2008. Web. 83
- Fig. 6. Nagy, Richard. *Datamancer’s Steampunk Laptop*. 2007. *Datamancer*. Web. 97
- Fig. 7. *Goggles*. S. f. *Steam Ingenious*. *Steampunk costuming, Corsetry and Crafts*. Web..... 98
- Fig. 8. Thomas, Brad. *Goggles*. 2012. *X-traneus – the blog of weird*. Web. 98
- Fig. 9. Fiedrich, Molly. *Mechanical Womb with Clockwork Fetus*. S. f. Bronce, cobre, madera, vidrio, objetos encontrados. Reproducido en Forlini 79..... 99
- Fig. 10. Ilustración satírica de las reformas presupuestarias promovidas por el Partido Liberal, como parte de la campaña Conservadora en las elecciones de 1910. “In Pictures: David Lloyd George election posters.” *BBC News*. Web. 105
- Fig. 11. Ilustración satírica de las reformas liberales revolucionarias de redistribución de la riqueza, como parte de la campaña Conservadora en las elecciones de 1910. “In Pictures: David Lloyd George election posters.” *BBC News*. Web. 105
- Fig. 12. Turner, J. M. W. *The Decline of the Carthaginian Empire*. 1817. Óleo. Tate Britain, Londres. *Tate*. Web. 161
- Fig. 13. Turner. J. M. W. *The Bay of Baiae, with Apollo and the Sibyl*. 1823. Óleo. Tate Britain, Gran Bretaña. *Tate*. Web..... 163
- Fig. 14. Turner, J. M. W. *The Bay of Baiae, with Apollo and the Sibyl*. Detalle. 1823. Óleo. Tate Britain, Gran Bretaña. *Tate*. Web..... 163
- Fig. 15. Turner, J. M. W. *War. The Exile and the Rock Limpet*. 1842. Óleo. Tate Britain, Londres. *Tate*. Web. 164

Fig. 16. Turner, J. M. W. <i>The Fighting Téméraire Tugged to her last Berth to be Broken Up</i> . 1838. Óleo. The National Gallery. Reino Unido. <i>The National Gallery</i> . Web.....	165
Fig. 17. Turner, J. M. W. <i>The Angel Standing in the Sun</i> . 1846. Óleo. Tate Gallery, Gran Bretaña. <i>Tate</i> . Web.....	166
Fig. 18. Turner, J. M. W. <i>Venice, the Bridge of Sighs</i> . 1840. Óleo. Tate Gallery, Gran Bretaña. <i>Tate</i> . Web.....	167
Fig. 19. Turner, J. M. W. <i>Jason (o Jason in Search of the Golden Fleece)</i> . 1802. Óleo. Tate Gallery, Gran Bretaña. <i>Tate</i> . Web.....	168
Fig. 20. Turner, J. M. W. <i>The Goddess of Discord in the Garden of the Hesperides</i> . 1806. Tate Gallery, Gran Bretaña. <i>Tate</i> . Web.....	169
Fig. 21. Turner, J. M. W. <i>Ulysses Deriding Polyphemus – Homer’s Odyssey</i> . 1829. Óleo. National Gallery, Gran Bretaña. <i>National Gallery</i> . Web.....	170
Fig. 22. Turner, J. M. W. <i>London from Greenwich Park</i> . 1809. Óleo. Tate Gallery, Gran Bretaña. <i>Tate</i> . Web.....	174
Fig. 23. Walsh, Aisling. <i>Fingersmith</i> . 2005. Imagen tomada de la secuencia de apertura de la adaptación televisiva de <i>FS</i> por parte de la BBC.....	232
Fig. 24. Walsh, Aisling. <i>Fingersmith</i> . 2005. Imagen tomada de una secuencia correspondiente a la Primera Parte de <i>FS</i> en la adaptación televisiva de la BBC.....	232
Fig. 25. Waters, Sarah. <i>Fingersmith</i> . 2002. Reproducción de su cubierta.....	233
Fig. 26. Hand, Elizabeth. Cubierta de <i>Mortal Love</i> , 2004, y reproducción del pre-texto: Rossetti, Dante Gabriel. <i>La Ghirlandata</i> . 1873. Óleo. Guildhall Art Gallery. Web.	263
Fig. 27. Millais, John Everett. <i>Ferdinand Lured by Ariel</i> . 1849. Óleo. The Makins Collection. Reino Unido. <i>Pre-Raphaelite Sisterhood</i> . Web.....	274
Fig. 28. Leighton, Edmund. <i>God Speed</i> . 1900. Óleo. Colección privada. Reproducido en <i>ArtMagick</i> . Web.....	351
Fig. 29. Gehry, Frank. Plano con la cubierta envolvente en vista de arriba. 1978. <i>Archidialog</i> . Web..	374
Fig. 30. Gehry, Frank. Imagen del interior de la casa de Santa Mónica. 1978. “Ten Favourites”. <i>Miss Moss</i> . 2015. Web.	374
Fig. 31. Gehry, Frank. Imagen del interior de la casa de Santa Mónica. 1978. “2012 Twenty-Five Year Award”. <i>The American Institute of Architects</i> . Web.....	374
Fig. 32. Keck, Erin. <i>Wall Clock</i> . S.f. Engranajes de madera cortados con laser y partes descartadas de hardware. Colección de Erin Keck. Estados Unidos. Reproducido en Dr Grymm with Barbe St. John. <i>1,000 Steampunk Creations: Neo-Victorian Fashion, Gear, and Art</i> . Beverly: Quarry Books, 2011. 0434. Impreso.....	375

- Fig. 33. Proulx, Daniel. *Scorpion sculpture*. S. f. Bronce y cobre. Colección privada. Catherinette Springs, Canadá. Reproducido en Dr Grymm with Barbe St. John. *1,000 Steampunk Creations: Neo-Victorian Fashion, Gear, and Art*. Beverly: Quarry Books, 2011. 0165. Impreso.375
- Fig. 34. Wood, Roger. Klockwerks. Escultura ensamblada. S. f. Colección privada. Canadá. Dr Grymm with Barbe St. John. *1,000 Steampunk Creations: Neo-Victorian Fashion, Gear, and Art*. Beverly: Quarry Books, 2011. 0408. Impreso.375
- Fig. 35. Azirca. Objetos encontrados y medios múltiples. S. f. Colección privada. Nueva Zelanda. Dr Grymm with Barbe St. John. *1,000 Steampunk Creations: Neo-Victorian Fashion, Gear, and Art*. Beverly: Quarry Books, 2011. 0034. Impreso.375
- Fig. 36. Keck, Erin. *Copper Journal*. Cobre, papel hecho a mano, visagras hechas a mano, objetos encontrados. S. f. Colección de Erin Keck, Estados Unidos. Reproducido en Dr Grymm with Barbe St. John. *1,000 Steampunk Creations: Neo-Victorian Fashion, Gear, and Art*. Beverly: Quarry Books, 2011. 0432. Impreso.....376
- Fig. 37. Dr. Grymm. *Clockwork Heart*. Arcilla, engranajes de reloj, objetos encontrados. S. f. Colección de Dr. Grymm Laboratories, Estados Unidos. Reproducido en Dr Grymm with Barbe St. John. *1,000 Steampunk Creations: Neo-Victorian Fashion, Gear, and Art*. Beverly: Quarry Books, 2011. 0473. Impreso.....376
- Fig. 38. Davidson, Paul. *Steampunk Cellphone*. S. f. Colección privada. Estados Unidos. Reproducido en Dr Grymm with Barbe St. John. *1,000 Steampunk Creations: Neo-Victorian Fashion, Gear, and Art*. Beverly: Quarry Books, 2011. 0037. Impreso.376
- Fig. 39. *Steampunk Coffee Machine*. S. f. *Pinterest*. Web.376
- Fig. 40. Davidson, Paul. *Steampunk Motorcycle*. Colección privada. Estados Unidos. Reproducida en Dr Grymm with Barbe St. John. *1,000 Steampunk Creations: Neo-Victorian Fashion, Gear, and Art*. Beverly: Quarry Books, 2011. 0037. Impreso.377
- Fig. 41. Smolyanov, Mikhail. *Steampunk Motorcycle*. 2011. Colección privada. Reproducida en Hatfield, Don. "Tech". *MTV News*. 19 julio 2011. Web. 27 mayo 2016.377
- Fig. 42. McGrath, Tom. *Airship Battle*. Ilustración. Reproduced in Dobbs, Michael Ann. "The Coolest Airship pictures You've ever seen!" *We Come from the Future*. 5 noviembre 2011. Web.378
- Fig. 43. McQue, Ian. *Futuristic Painting*. "The Futuristic World of Ian McQue". Reproducido en *Beautiful Life*. Web.378
- Fig. 44. Nakamura, Kazuhiro. *Requiem for Industry*. Arte digital. Reproducido en *Dark Roasted Blend*. Web.379
- Fig. 45. Falksen, G. D. *Steampunk prosthetics*. Reproducido en "Transhumanism". *Pinterest*. Web. .379
- Fig. 46. Ilustración del *Crystal Palace*, que albergó la *Great Exhibition* de 1851. (S./a.). *Birmingham Mail*. 25 abril 2013. Web.380

Fig. 47. Ilustración del <i>Crystal Palace</i> . Vista interior. (S./a.). <i>Arch-Expo. Franco-British Cooperation Project</i> . (S./f.).Web.	380
Fig. 48. Millennium Dome. Fotografía. Reproducida en <i>Emergency Exit Arts</i> . Web.....	381
Fig. 49. Millennium Dome. Fotografía reproducida en <i>e-architect</i> . Web.	381
Fig. 50. Vista interior del M. D. “Inside the Millennium Experience”. <i>Geograph</i> . Web.	382
Fig. 51. Vista interior del M. D. “Inside the Millennium Experience”. <i>Geograph</i> . Web.	382
Fig. 52. Rossetti, Dante Gabriel. <i>Proserpine</i> . 1874. Óleo. Tate Britain. <i>Tate</i> . Web.	383
Fig. 53. Rossetti, Dante Gabriel. <i>Pandora</i> . 1871. Óleo. Colección privada. Reproducida en <i>Rossettiarchive</i> . Web..	383
Fig. 54. Bernini, Gian Lorenzo. <i>Apolo y Dafne</i> . Ca. 1624. Escultura en mármol. Galería Borghese, Roma. N° 125. <i>OGCMA Masterly Image</i> . Web.....	384

INTRODUCCIÓN

Presentación e interés del tema

En un momento crucial de la fantasía digitovisual *Alice Through the Looking Glass* (2016), la recientemente estrenada secuela, dirigida por James Bobin, de *Alice in Wonderland* (2010) y supuesta transposición cinematográfica de la célebre obra de Lewis Carroll (1832-1898), Alicia opina que no se puede cambiar el pasado sino solamente aprender de él para el futuro. Su reflexión pasaría por una observación totalmente inocua y prosaica si no fuera por la irónica contradicción que encapsula. Después de ingresar al mundo de *Underland* a través del espejo mágico, Alicia vierte este comentario al tiempo que reescribe radicalmente la historia de su texto antecesor victoriano, embarcada en la Cronosfera, un talismán de diseño retrofuturístico que alimenta el gran reloj del universo y que permite su viaje a través de los océanos del tiempo.

Este aparente contrasentido de Alicia pone de relieve la imposibilidad de arrojar una mirada retrospectiva límpida e imparcial sin que esta sea contaminada por las propiedades de la lente contemporánea que se enfoca sobre el pasado. Preludia también la noción de que si bien se pueden extraer enseñanzas del pasado para capitalizarlas en el presente y el futuro, el pasado no es una inmanencia incólume, sino que es remodelado cada vez que es explorado e interpretado. Anticipa, por último, la naturaleza paradójica del fenómeno objeto de estudio de esta tesis, que es el florecimiento de la novela neovictoriana, una categoría de ficción que se implica tanto con un pasado histórico, literario y cultural, que es reproducido, reciclado, interrogado, reapropiado y reformulado, como con un marco temporal contemporáneo que es escudriñado y evaluado en una dialéctica dinámica y compleja.

Si quisiéramos determinar con cierto grado de consenso cuáles son algunos de los aspectos por los que el mencionado largometraje se convierte en un fenómeno *neovictoriano* respecto de su predecesor *victoriano*, es decir el canónico texto de Lewis Carroll, deberíamos resolver al menos dos contrariedades.

Por un lado, la respuesta a tal interrogante depende de que se solidifique la vacilante inconsistencia del término *victoriano*, un concepto vapuleado por vaivenes culturales y sus prolongaciones discursivas. En determinadas épocas, lo victoriano ha sido estigmatizado con

la connotación de áspero y reprimido, y ha sido la antítesis, al menos en el territorio de la sexualidad, de un pensamiento liberado, cultivado o informado. En otras ocasiones, y a partir de la separación temporal que permitió una reevaluación de las supuestas excesivas y/o fingidas sobriedades de la era, la connotación fue virando hacia una comprensión enriquecida de principios implícitos en el marco del respeto por la vida familiar y los valores representados por la institución del matrimonio.

En la arena política, los diversos discursos han dicotomizado las connotaciones de lo victoriano. Así, según sea la alineación política de quien pronuncie o profiera el término, las *liaisons* se harán o bien con una política de progreso, con un espíritu de emprendedurismo, o con valores tales como la perseverancia, la templanza y la responsabilidad; o bien con la pobreza, la explotación y la desigualdad social, como consecuencias de un modelo de crecimiento apoyado en valores negativos tales como la codicia y un despiadado individualismo. Invocado con clamores estentóreos para rubricar políticas liberales y progresistas, o censurado como una abominación por ideologías proteccionistas, lo victoriano se disgrega como inefable por efecto de la contienda polarizadora por poseerlo.

Para los modernistas, sucesores inmediatos de los últimos victorianos, el término invocaba visiones de autoritarismo, parquedad, rigidez, e intolerancia, que antagonizan con miradas más afectivas y nostálgicas de generaciones posteriores, que encuentran en la era un valioso arcón con un significativo caudal de hallazgos arqueológicos, mementos y curiosidades, que se atesoran tanto por sus lazos de continuidad con el presente como por las mellas y fisuras de otras tantas discontinuidades. Si a esta intrincada composición agregamos que el mero concepto de una era victoriana o un estilo victoriano se funda en una endeble quimera de homogeneidad, pues como afirma Hugh Kingsmill, la época “debe su ilusión de unidad espiritual a la longevidad de una sola persona” (citado en Heilmann y Llewellyn 3, traducción propia),¹ entonces se agudiza la inestabilidad semántica del término, más allá de su obvio significado cronológico denotativo.

¹ Nota importante sobre la lengua. Los criterios para el uso de idiomas en esta tesis son los siguientes: En todos los casos, la traducción hecha al español a partir de los originales en inglés u ocasionales versiones en inglés de textos originalmente escritos en otros idiomas, especialmente francés, es una traducción propia; las citas de obras literarias escritas en inglés aparecen reproducidas en su idioma original, sin traducción, al igual que los epígrafes que encabezan los capítulos en el cuerpo de la tesis. Con respecto a la reflexión de Kingsmill, efectivamente Victoria vivió entre los años 1819 y 1901, y reinó desde el año 1837 hasta su muerte.

Por el otro lado, y a fin de mencionar el segundo impedimento para una rápida respuesta a la incógnita inicial, la empresa se agrava cuando, sin la certeza sobre un significado inequívoco de lo victoriano, se le adosa el prefijo *neo*. La combinación no cuenta con líneas orientadoras inherentes que permitan vislumbrar posibles aristas de significación o aplicación, por cuanto el prefijo no necesariamente insinúa un estilo imitativo creativo, no alude a un reciclado mecánico, ni caracteriza la naturaleza de la hibridación implícita en la conjugación – y todo esto sin contemplar que en sí mismo, el prefijo *neo* está agobiado por la carga de su propia duplicidad, pues tiende a invocar lo nuevo pero a aludir o implicar lo antiguo, sin cuya exclusiva contraposición ni siquiera podría posicionarse como *neo*.

Por último, es conveniente añadir que el largometraje se destaca por su despliegue de un vasto abanico de efectos especiales, extravagantes maquillajes y exóticos atuendos. Ni estos ni las imágenes creadas digitalmente para materializar los estrambóticos personajes del texto fuente pueden eclipsar la palimpsestuosidad de Alicia, quien pese a las radicales metamorfosis facilitadas por el distanciamiento cronológico, ideológico y tecnológico que separa la adaptación de su texto primigenio, no deja de ser una joven inmersa en una crisis de identidad en el contexto de los procesos lógicos de maduración. Esta aparición palpable de la Alicia victoriana, cuya presencia desnaturalizada o transmutada se encuentra, de todos modos, en el centro de la acción que moviliza la trama en el filme, recuerda el carácter fantasmal de la era victoriana, al igual que su cultura y su literatura, que persisten y le otorgan a la novela neovictoriana el aura de un género encantado y una calidad de *déjà lu*. Su espectralidad, lejos de propagar temores o generar confusión en virtud de su entidad etérea, es un catalizador que invita a profundizar en su escrutinio.

La temática elegida para esta tesis, por lo tanto, presenta desafíos importantes que derivan de su condición proteica, polivalente y, ciertamente, susceptible de ser explorada desde múltiples enfoques. En sí mismos, dichos desafíos, más que interponer obstrucciones, constituyen un aliciente para la profundización. Cuando el mar está bravío, la Alicia recreada en el filme puede demostrar sus dotes de navegante eximia, y los peligros no la amedrentan, como no debiera un tema potencialmente riesgoso o complejo cerrar canales fructíferos para la reflexión y la indagación. No está de más señalar que es precisamente la aleación de la temática voluble, la multiplicidad conceptual y la promesa de aventura lo que ha contribuido de manera directa a robustecer el interés en esta investigación.

Antecedentes y fundamentación de la investigación

La primera mención comprobable del término *neovictoriano*, como adjetivo para designar un tipo de novela, es atribuible a Dana Schiller, quien en 1997 lo empleó, sin proporcionar más que una tenue definición, para referirse a un tipo de novela implicada con el siglo diecinueve, en el marco de una controversia, de las que no eran infrecuentes en esa década, con el crítico neomarxista Fredric Jameson. Este último, en su invectiva en contra del postmodernismo, como “lógica cultural del capitalismo tardío”, reprochaba que el escepticismo postmoderno respecto de las posibilidades de conocer el pasado había conducido a una completa disolución del interés en el pasado histórico y a una recuperación estética de este, puesta de manifiesto en lo que denominó la “canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado” (18). Para Jameson, el reconocimiento postmoderno de que el pasado es solamente accesible mediante su textualización o (re)construcción narrativa ha tenido la consecuencia de desviar el interés en la sustancialidad política de la historia y el pasado para favorecer una apreciación superficial y estética de sus representaciones. Shiller cuestiona a Jameson y, de manera visionaria, acuña la expresión *novela neovictoriana* para argumentar que existe un cierto tipo de novela postmoderna que se involucra en la tarea de “recuperar la sustancia de un período pasado y no meramente sus estilos” (540).

Si bien se reconoce que la novela neovictoriana puede haber tenido su texto fundacional en la novela *Wide Sargasso Sea* (1966), de Jean Rhys (1890-1970), o la novela *The French Lieutenant's Woman* (1969), de John Fowles (1926-2005), existe una nueva tendencia a reconocer incluso textos anteriores, según uno de los objetivos declarados de los estudios neovictorianos, cual es encontrar textos precursores más remotos temporalmente.² Las décadas de los años ochenta y noventa del siglo veinte fueron particularmente prolíficas en este género novelístico, y ostentan la publicación de la novela que quizás haya tenido el protagonismo excluyente en el efecto de catapultar el género a la celebridad, que es *Possession* (1992), de A. S. Byatt (1936-). Sin embargo, fue el año dos mil ocho el que trajo consigo la fundación de los Estudios Neovictorianos – en parte debido a que la afluencia de novelas neovictorianas no daba señales de debilitarse, al menos en la primera década del

² Efectivamente, Robin Gilmour, por ejemplo, desliza la barrera temporal en busca de antecedentes hasta incluir *Fanny the Gaslight* (1940), de Michael Sadleir (1888-1957) y *The Victorian Chaise-Longue* (1953), de Marghanita Laski (1915-1988), textos publicados en décadas anteriores.

siglo veintiuno. Este nuevo campo disciplinar fue refrendado por la creación de una publicación enteramente destinada a explorar no solo la novela sino el fenómeno neovictoriano cultural en su totalidad – el *Journal of Neo-Victorian Studies*, publicación basada en, y auspiciada por la Universidad de Swansea de Gales.

Hasta la inauguración de los Estudios Neovictorianos, era frecuente la referencia a textos contemporáneos que reescriben textos decimonónicos o se implican de diversas maneras con la cultura y la literatura victorianas como “la sobrevida” de la novela victoriana, y las expresiones literarias de ese tipo quedaban confinadas, para sus abordajes investigativos y críticos, a los Estudios Victorianos. A manera de ilustración, Patrick Brantlinger y William B. Thesing, prestigiosos investigadores de la cultura y literatura victorianas, y editores de *A Companion to the Victorian Novel*, destinan dos tercios de su libro al análisis, a cargo de especialistas en distintos aspectos de la cultura victoriana, de los contextos históricos y culturales de la narrativa victoriana, al igual que de las diversas formas que adoptó la novela en el largo siglo de su desarrollo y florecimiento. El tercio remanente, la tercera y última parte del libro, contiene una totalidad de cinco capítulos, de los cuales solo los últimos dos se encargan de realizar referencias superficiales a adaptaciones televisivas y cinematográficas de textos literarios canónicos y “novelas sobre otras novelas”, bajo el subtítulo, precisamente, de “la sobrevida de la novela victoriana” (385), como si se tratara de apéndices que prolongan su existencia más allá de un límite cronológico razonable o esperable – y, ciertamente por ningún otro mérito que la indiscutible calidad de la propia literatura victoriana.

En los años inmediatamente anteriores a la fundación de esta emblemática publicación periódica, y en los años subsiguientes, se han producido importantes desarrollos teóricos orientados a lograr una aproximación a este fenómeno cultural. Se conocen al menos tres estudios extensivos específicamente dedicados a tratar de definir la novela neovictoriana – Louisa Hadley (2010), Kate Mitchell (2010), y Anne Heilmann y Mark Llewellyn (2010). Estos autores, en diálogo continuo con una de las investigadoras prominentes del fenómeno neovictoriano, es decir Marie-Luise Kohlke, acusan algunas divergencias en sus abordajes, lo cual invita a explorar sus fundamentaciones. Así también lo hace la existencia de un canon neovictoriano tentativo, que en general se superpone con textos, hasta tiempo muy reciente, considerados y designados como textos postmodernos. Esta superposición demanda la

respuesta al interrogante de si, en definitiva, las novelas neovictorianas debieran englobarse como un subconjunto perteneciente a un “género” postmoderno.

Louisa Yates, por su parte, exterioriza su innegable preocupación por la dificultad de hallar una uniformidad de criterios que concedan a las novelas neovictorianas la posibilidad de fundirse y ampararse bajo la condición de un género novelístico. Lo que encuentra, por contraste, es que “la principal característica colectiva en su genealogía” es justamente “una obstinada resistencia a la caracterización genérica” (186), lo cual ocurre en virtud de que las novelas comparten una reticencia a ajustarse a un determinado patrón narrativo. Esta renuencia a satisfacer un principio de regularidad en la técnica narrativa amenaza con bloquear la posibilidad misma de conferirles el privilegio de pertenecer a un “género”.

Si a este impedimento sumamos la vehemente polémica suscitada en torno a la elección del título de *neovictoriano* – en contraposición a una plétora de términos alternativos – para abarcar y contener esta categoría distinta de novelas, la fundamentación de la presente investigación se amplía hasta comprender las vicisitudes del proceso de constitución del nuevo campo disciplinar orientado al estudio del fenómeno. En particular, por ejemplo, en la edición inaugural del *Journal of Neo-Victorian Studies*, Kohlke lanza la exhortación explícita a montar un foro para debatir el fenómeno, cuyas fronteras “permanecen relativamente abiertas a la experimentación por parte de los artistas, los escritores y los teóricos” (“Introduction: Speculations” 1, énfasis propio). De manera inmediata, Andrea Kirchknopf en la misma edición, pero en su propio artículo, responde a la invitación y propone que el término de preferencia para delimitar el fenómeno debería ser *postvictoriano* (59). Este cuestionamiento del propio prefijo *neo* en la edición inaugural de una publicación destinada a un fenómeno *neo* amerita una indagación profunda, al menos de los aspectos terminológicos.

Los interrogantes hasta aquí planteados justifican la investigación que ha quedado plasmada en la Primera Parte de esta tesis, que se basa en una aproximación teórica al fenómeno neovictoriano en su conjunto, y a la novela neovictoriana en particular.

Por otro lado, con las credenciales postmodernas de la novela neovictoriana intermitentemente ratificadas y disputadas, las categorías de *subversión* y *nostalgia* – prominentes en discusiones sobre el postmodernismo – enriquecen el debate en torno a su naturaleza y funciones. El carácter subversivo de la novela neovictoriana ha sido invocado como antagónico respecto del gesto nostálgico. Peter Widdowson inserta la novela

neovictoriana dentro de la escritura revisionista, que como una contracultura de la imaginación, responde a los textos aún vigentes del pasado para reexaminar la historia cultural mediante la revisión de sus grandes relatos (506). En el mismo orden de ideas, Samantha Carroll atribuye a la novela neovictoriana el valor subversivo de redistribuir el poder de la voz y reasignarla, de las figuras prominentes de la historia, a figuras marginales y minorías vilipendiadas o eclipsadas en el registro histórico, razón por la cual la considera un “mecanismo de justicia cognitiva” (195). Apta para desacreditar y deconstruir categorías tales como subjetividad, historia, raza y género, entre otras, la novela neovictoriana posee un robusto potencial transgresor anclado en “la confrontación de textos victorianos revisitados con los cambios ideológicos operados desde su producción” (Carroll 182).

En virtud de su repliegue sobre el pasado histórico, rasgo esencial también del postmodernismo, especialmente en su vertiente británica, el concepto de nostalgia es de insoslayable tratamiento. Cuando el adjetivo *nostálgico* se adosa como calificativo de este tipo de novela, sus connotaciones se aproximan a las que despiertan términos tales como *sentimental*, *evasiva*, *escapista*, *derivativa*, y hasta *parasitaria* o *vampírica*, como si se tratara de un tipo de novela imitativa sin posibilidades de superación – “Ya existen”, reclama J. Hillis Miller, “más de cincuenta mil novelas victorianas. ¿Para qué necesitamos otra más, y en este caso, un simulacro impostor?” (134). Peor aún, el apelativo puede sugerir que, como compensación por su falta de seriedad y calidad, el mayor mérito de la novela neovictoriana es su oportunismo para tomar provecho de la consagración de la novela victoriana en base a la mera reiteración de géneros, estilos y motivos. El gesto nostálgico es equiparado a un anhelo inmaduro por un pasado irrecuperable o a un conservadurismo retrógrado y paralizante. Gutleben representa un caso emblemático cuando dictamina que las novelas neovictorianas buscan capitalizar sus conexiones con la tradición desde los aparatos paratextuales que insisten en los vínculos que mantienen con novelas o escritores victorianos de perenne popularidad (*Nostalgic Postmodernism* 183). Kate Flint, por su parte, recupera los rasgos patológicos de la nostalgia para denostar la novela neovictoriana como una forma de fetiche. Equiparada a una variante de “*retro-marketing de souvenirs pseudovictorianos*” (Flint 230), la novela encarna la sobrevaluación del siglo diecinueve por parte de la cultura postmoderna, no deslindada de otras prácticas de mercantilismo de *revival* y promoción turística del pasado, alimentadas por la economía del capitalismo tardío que ha convertido la historia y la cultura

en redituables recursos.³ Desde esta mirada, la novela es una mera postal en color sepia que aunque promete, no garantiza autenticidad histórica y mucho menos activa energías subversivas por su complicidad con el mercado que la propulsa.

Tan severo binarismo, empero, reduce la novela a un *pastiche* que capitula ante virtudes imposibles de emular o a una parodia destinada a vituperar sistemas de valores, estilos de vida, o modos de representación fuera de sincronía con un presente emancipado, binarismo que queda plasmado en la siguiente disyuntiva hilvanada por Gutleben:

[¿]Es que la novela [neovictoriana] se propone rectificar ciertas injusticias históricas, combatir prejuicios específicos y subvertir lugares comunes estéticos e ideológicos?
[¿] O adopta un conjunto de temas, de personajes y de estrategias narrativas porque constituyen pruebas de un arte inigualable o porque perpetúan el impresionante éxito de la Edad de Oro de la novela? (*Nostalgic Postmodernism* 7)

Cada uno de los caminos abiertos por esta bifurcación, insiste Gutleben, tendrá consecuencias estéticas, ya que un enfoque subversivo tendrá repercusiones formales en el abandono de técnicas realistas, en tanto que un abordaje nostálgico antepondrá prioridades conservadoras. El mecanismo para determinar si un texto emplea uno u otro encuadre consiste en discernir si prefiere la cualidad sardónica de la parodia o la cualidad mimética del *pastiche*. Si bien en el mismo texto Gutleben admite que la línea que separa la parodia del *pastiche* es de escasa nitidez, aporta como criterio de distinción la consideración de la “perspectiva temporal”:

³ Tomamos este concepto de la cultura como *recurso* de George Yúdice, para quien en los últimos tiempos las nociones convencionales de cultura han sido vaciadas. La globalización ha determinado que en vez de centrarnos en el contenido de la cultura, es decir el modelo de enaltecimiento, según Schiller o Arnold, o el de distinción o jerarquización de clases, según Bourdieu, o su antropologización como estilo de vida integral, según Williams, debemos concentrarnos en la cultura como un recurso. Por esta razón, Yúdice reclama que “la cultura se ha convertido en un pretexto para el progreso sociopolítico y el crecimiento económico” (23). La desmaterialización de muchas nuevas fuentes de crecimiento económico y la mayor distribución de bienes simbólicos, tales como filmes, música y turismo, en el comercio mundial han dado a la esfera cultural el mayor protagonismo en la historia de la modernidad. Yúdice se refiere a una especie de *giro utilitario* en la legitimación de la cultura, pues el arte se ha replegado en una noción ampliada de la cultura como herramienta capaz de resolver problemas, incluso el del desempleo. Aduce el autor: “Su propósito es contribuir a la reducción de gastos y a la vez mantener un nivel de intervención estatal que asegure la estabilidad del capitalismo”, y, por cuanto los actores culturales adhieren a este proyecto, “la cultura ya no se experimenta, ni se valora ni se comprende como trascendente” (26). El sector de las artes y la cultura afirma que puede dar respuesta a inconvenientes concretos, como por ejemplo “incrementar la educación, mitigar las luchas raciales, ayudar a revertir el deterioro urbano mediante el turismo cultural, crear empleos, reducir el delito y quizá generar ganancias” (30). Como consecuencia de estas reorientaciones, se privilegia el rol de los administradores de las artes y los gestores culturales, que actúan como mediadores entre las fuentes de financiación y los artistas y la comunidad. Este concepto de cultura como recurso equivale a hablar de una “culturalización de la economía” (31), ya que la utilidad es el único criterio válido para legitimar la inversión en lo social.

Si la perspectiva es actual, es decir si la situación y la voz narrativas son situadas en el siglo veinte, las alusiones, referencias y ecos victorianos serán necesariamente paródicos ya que no puede existir una ilusión de imitación totalmente fidedigna. Si la perspectiva es victoriana, es decir si los personajes y las producciones textuales están claramente situados en la época victoriana, la diferencia entre los dos modos requiere una distinción más entre una reelaboración seria y una lúdica del material del siglo diecinueve, las cuales corresponden respectivamente al *pastiche* y la parodia. (8-9)

La contundencia de tales formulaciones no se corresponde con niveles comparables de eficacia, pues determinar si un personaje o una producción está claramente situada en la época pasada equivale a desatender que tal construcción solo puede ser simulada, mediada y textualizada desde el presente; que la línea entre lo serio y lo lúdico puede ser bastante elusiva; y que los textos pueden contener simultáneamente parodia y *pastiche*.

El empleo de estas categorías, que, por otra parte, no se utilizan como herramientas analíticas sino como rótulos monolíticos para ensalzar o desprestigiar el género tomado de manera monocromática, ha dicotomizado el fenómeno y conducido a una serie de interrogantes: ¿Es que el canon neovictoriano es un canon esquizofrénico, en el que algunas novelas son subversivas, es decir críticamente productivas y antagónicas respecto de una cultura, y otras son nostálgicas, y por lo tanto estériles e improductivas, condenadas a un gesto de imitación ciega – nunca perfecto – de un pasado inigualable, *locus* de calidad?; ¿o pueden ser nostálgicas y subversivas simultáneamente?; ¿es posible conciliar lo subversivo y lo nostálgico en un mismo texto?; ¿desde qué lugar se contempla el gesto nostálgico?; ¿ponen en funcionamiento las novelas neovictorianas distintas especies de nostalgia?; y ¿qué papel juegan los objetos de la nostalgia en los textos reescritos desde lo contemporáneo?

El principal problema, entonces, que anima la presente investigación con respecto al análisis del corpus de novelas, es determinar a qué tipos de subversión están sujetas en un contexto *postmilenial*, ya que las teorizaciones y polémicas aludidas se inician en el siglo veinte y, aunque algunas se articulen en el siglo veintiuno, no dan cuenta de diferencias en un canon que es tratado de manera uniforme, sin policromía. Parte esencial del problema es también dilucidar qué clase(s) de nostalgia opera(n) en ellas, y explorar las (im)posibilidades de resolución de la relación cuasi contradictoria en la que ambas categorías están imbricadas, en maneras que permitan la construcción de un sentido común – a modo de subtexto – para las novelas seleccionadas, que revisten un alto grado de heterogeneidad.

Encuadre teórico-metodológico

En primer lugar, en un sentido general, esta investigación se encuadra dentro de los estudios comparados, por cuanto la temática involucra dos marcos temporales y culturales divergentes involucrados en un diálogo continuo. Tomamos en préstamo dos conceptos de Literatura Comparada que representan los enfoques más flexibles hacia esta disciplina que ha estado históricamente sujeta a la constante problematización de su objeto de estudio y a incesantes crisis de identidad. A partir de los cuestionamientos planteados por la escuela norteamericana a los tradicionales estudios binarios eurocéntricos, Henry Remak propuso que la Literatura Comparada debía ser concebida como el estudio de la literatura más allá de los confines de un país en particular y el estudio de las “relaciones entre la literatura”, por un lado, y “otras áreas del conocimiento y las creencias”, por el otro, tales como “las artes, la filosofía, la historia, las ciencias sociales, las ciencias [naturales], la religión, y otras”. En síntesis, se trata de “la comparación de una literatura con otra u otras”, y de “la comparación de la literatura con otras esferas de la expresión humana” (3). La interdiscursividad implícita en esta concepción de los estudios comparados marca el contexto general donde puede alojarse una tesis que explora un fenómeno cultural que, por su propia naturaleza, atañe a dos culturas separadas temporalmente, más allá de que los artefactos analizados están escritos en una misma lengua, aunque producidos en distintos países anglófonos. Esta dimensión temporal queda capturada en la definición de Literatura Comparada de Susan Bassnett, que empleamos para complementar el anterior concepto por su relevancia al objeto de estudio abordado. En efecto, Bassnett concibe la disciplina como “un estudio de textos a través de las culturas, que es interdisciplinario y que se ocupa de *patrones de conexiones tanto a través del espacio como a través del tiempo*” (1, énfasis propio).

De manera más específica, los estudios de la intertextualidad brindan un contexto acotado al enmarcar la tesis en un estudio que toma provecho de las múltiples relaciones intertextuales propuestas por la novela neovictoriana en general y, por ende, los textos del corpus. Si bien la intertextualidad existió como un fenómeno universal que pone de manifiesto las interconexiones comunicativas entre un texto y otro(s) y entre un texto y su(s) contexto(s), el concepto emergió en un entorno postestructuralista y, en los discursos postestructuralistas, el concepto retiene el aspecto conceptual temprano de un texto como

“mosaico”, de carácter absorbente y transformativo, que remite a las nociones de Julia Kristeva. En “Word, Dialogue and the Novel”, Kristeva desarrolla su noción de que el texto es un sitio dinámico en el que los procesos y prácticas relacionales – antes bien que estructuras y productos estáticos – son el foco del análisis, y propugna la idea de que “todo texto se construye como un mosaico de citas” y, por lo tanto, “todo texto es absorción y transformación de otro” (66). De manera análoga, y con la inspiración de Kristeva, Roland Barthes incorpora la metáfora del tejido, y en “The Death of the Author”, sostiene que ahora sabemos que “un texto no es una línea de palabras que libere un simple significado ‘teológico’ (el ‘mensaje’ del Dios-Autor)” sino que es “un espacio multidimensional en el que una variedad de escritos, ninguno de ellos original, se mezclan y colisionan”, razón por la cual lo define como “un tejido de citas absorbidas de innumerables centros de la cultura” (156). En “From Work to Text”, Barthes establece radicales diferencias entre obra y texto, al dictaminar que “[u]na obra es un fragmento de sustancia, que ocupa una parte del espacio de los libros (como, por ejemplo, una biblioteca)”. En cambio, “las citas que constituyen un texto son anónimas, ilocalizables y, sin embargo, ya *leídas*: son citas sin comillas” (160, énfasis original). Mientras que “la obra cierra en torno a un significado”, de manera antitética, “el texto practica un diferimiento infinito del significado”, porque “es dilatorio”. Barthes entiende que el territorio del texto es el del significante, pero el significante “no debe ser concebido como ‘el primer estadio del significado’, o su vestíbulo material, sino, en completa contraposición, como acción diferida” (158).

Se entiende que el desciframiento de los significados de un texto es un proceso de movimiento entre un texto y muchos otros que participan en una red de relaciones en las que el significado está presente solamente en los espacios entre un texto y todos aquellos otros textos con los que se vincula. Charles Grivel afirma que no hay texto alguno que pueda existir en el aislamiento sino que siempre está conectado con un “universo de textos”, ya que cualquier texto nuevo que se genera se vincula con textos que lo preceden y, a su vez, se transforma en posible precursor de nuevos textos futuros (citado en Plett, “Intertextuality” 16). Más aún, lo que se dice sobre la producción de los textos también atañe a su recepción, por cuanto no hay acto hermenéutico que pueda considerar un único texto en total aislamiento. Por lo tanto, concluye Heinrich Plett, todo texto es un intertexto, es decir “simultáneamente un *posttexto* y un *pretexto*” (17). Stephen Heath se refiere a una continua

transformación como una condición inherente a todo texto: “Lejos de ser la creación única de un autor concebido como fuente originadora, todo texto es siempre otro(s) texto(s) que reconstruye, comenta, desplaza, prolonga, retoma” (citado en Plett 17). Por ello, lo que constituye la intertextualidad de un texto es “su perenne interacción entre identidad y diferencia” (17).

Si bien reconocemos el texto como un espacio inestable, adherimos a la distinción que Bozena Kucała establece entre orientaciones desintegradoras y orientaciones integradoras dentro del complejo y fluido universo de los enfoques intertextuales. Las primeras descentran el texto y tienden a enfatizar – como lo hace Barthes – el rol de las relaciones textuales como “fuerza centrífuga que descentra el texto y desintegra su significado” (38). Las segundas son más bien centrípetas, puesto que sin dejar de reconocer el rol que las relaciones textuales juegan en la construcción de sentido en cualquier texto, evita las consecuencias aporéticas de una intertextualidad infinita orientada a la disolución del significado, y por el contrario, se esfuerza por “consolidar sentido enfocando el análisis en el texto y delineando ciertos límites” (38). Para llevar a cabo esta actividad, es importante el rol del lector, ya que todo texto que, por ejemplo, establece relaciones con un pre-texto presenta reelaboraciones y resemantizaciones. Según Antonio Garrido Domínguez, “[l]a no percepción del intertexto mengua las posibilidades lectoras y convierte en lectura monocorde lo que podría ser una lectura o escucha estereofónica” (142). La potenciación de un nivel enriquecido de lectura depende de lo que Antonio Mendoza Fillola denomina “intertexto del lector”, es decir “el conjunto de saberes, estrategias y recursos lingüístico-culturales activados a través de la recepción literaria” que permite construir “conocimientos literarios integrados y significativos” (citado en Garrido Domínguez 149).

De gran utilidad resultarán las diversas categorías de transtextualidad propuestas por Gérard Genette. Define este la transtextualidad como la “trascendencia textual del texto”, es decir “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (*Palimpsestos* 9-10). Lo que otros teóricos llaman intertextualidad en un sentido amplio Genette denomina *transtextualidad* y luego establece una taxonomía de cinco tipos diferentes de transtextualidad, que denomina *architextualidad*, *paratextualidad*, *intertextualidad* (en sentido restringido), *hipertextualidad* y *metatextualidad*. Cada uno de los textos del corpus demandará el empleo de una o más de estas categorías, por lo que las explicaremos

oportunamente. Ocasionalmente, también conforme lo requieran los textos literarios analizados, complementaremos el análisis con estrategias metodológicas puntuales, tales como aspectos de *la gramática de la cita* desarrollada por Plett o la búsqueda de las *dimensiones de referencia* propuesta por Udo Hebel, según categorías que definiremos al momento de emplearlas.

Resulta evidente que el propio concepto de intertextualidad es fluido y flexible, ya que tanto críticos estructuralistas como postestructuralistas apelan a él con comparable frecuencia. En general, los estructuralistas emplean el concepto para localizar y hasta fijar el significado literario, y son proclives, como sintetiza Graham Allen, a establecer significados “definidos, estables e incontrovertibles” (6). Los postestructuralistas emplean el concepto para deconstruir nociones de significado. Allen menciona las cuatro modalidades principales en las que la intertextualidad suele ser invocada: puede involucrar “la pluralidad radical del signo, la relación entre signos y textos en el texto de la cultura, la relación entre un texto y un sistema literario, o la relación transformadora entre un texto y otro” (6). En este trabajo de investigación, apelamos a todas ellas, aunque de manera sumamente diluida a la primera. Si resultare posible adoptar una posición intermedia entre un enfoque desintegrador y otro integrador, este sería nuestro enfoque adecuado. Si bien adherimos a la concepción postestructuralista de texto, en nuestra comprensión de que no es un sistema cerrado ni un todo hermético autosuficiente, pues, como asevera Yuri Lotman, “el texto es inagotable en cuanto al sentido” (347), dispersar la totalidad de un texto en un tejido ilimitado de relaciones y asociaciones es, en el plano pragmático, equivalente a un descenso entrópico hacia la semiosis infinita. Su consecuencia es la parálisis y la angustia, reflejadas en las lágrimas del personaje de Thomas Pynchon, Oedipa Mass, que se derraman cuando esta contempla la pintura central del tríptico de Remedios Varo, “Bordando el Manto Terrestre” (fig. 1).⁴ En esta obra pictórica de la artista española exiliada en Méjico, unas jóvenes atrapadas en una torre circular se encuentran bordando “*a kind of tapestry which spilled out the slit windows*

⁴ La mayoría de las imágenes reproducidas en la tesis se encuentran en el dominio público. De todas maneras, la reproducción de las diversas ilustraciones y obras de arte visual persigue los objetivos de facilitar la lectura suministrando el acceso inmediato a las imágenes aludidas, y de contribuir a la clarificación de los diversos conceptos expresados. La propia interdiscursividad que los textos dramatizan con las redes de conexiones que establecen no solo con textos verbales sino también visuales demanda la contemplación de las imágenes e, incluso, ocasionalmente, como en este caso, la intermedialidad puede pasar a ser parte de los recursos teóricos y metodológicos.

and into a void, seeking hopelessly to fill the void". La tarea es completamente inútil e imposible dado que *"all the other buildings and creatures, all the waves, ships and forests of the earth were contained in the tapestry, and the tapestry was the world"* (21). Por otro lado, si bien proponemos lecturas y construcciones que tienden a cristalizar, consolidar, y resolver algunas tensiones, y, de este modo, ceder ante un impulso centrípeto a construir sentido, siempre lo hacemos bajo el reconocimiento de que este último no deja de ser tentativo, provisorio, y – sobre todo – rebatible.

Precisamente por preferir este enfoque intermedio, haremos uso, además del *ensemble* de categorías mencionadas, de otras nociones complementarias tendientes a establecer diálogos entre los textos y sus contextos extratextuales. Tal es el caso, por ejemplo, de las categorías de *simulacro* e *hiperrealidad*, que tomamos de Jean Baudrillard, y la categoría de



Fig. 1. Varo, Remedios. *Bordando el Manto Terrestre*. 1961. Óleo. Colección privada Walter Gruen, Ciudad de Méjico. *Art Every Day*. Web. 16 julio 2016.

sincronicidad, que extraemos de Fredric Jameson, y que empleamos para dar cuenta de algunos de los fenómenos que percibimos en la novela *The Arrow Chest*. Definimos las categorías adicionales como estas, empleadas para iluminar la comprensión de textos específicos, en aquellos capítulos especialmente destinados a ellos.

En virtud de que la tesis trata el género neovictoriano, consideramos pertinente una aclaración sobre los alcances de la categoría de “género”, tan viscosa y mudable, que no existe como una entidad empírica o esencial de características transculturales y transhistóricas, sino como construcción abstracta y analítica y, por lo tanto, supeditada a un sinnúmero de veleidosas fluctuaciones. De aplicación en la retórica, la teoría literaria, la teoría de los medios, e incluso la lingüística, el concepto de género cumple generalmente una función nominológica y tipológica, pero estos fines presuntivamente inocentes no neutralizan el hecho de que ninguna taxonomía que se invoque es neutral u objetiva, puesto que, como aduce Daniel Chandler, “no hay mapas incontestables de un sistema de géneros en ningún medio” (1). Una definición ortodoxa es la idea de que los géneros constituyen convenciones particulares de contenido y/o forma – un binomio no exento de sus propias problematizaciones – que son compartidas por los textos que están enrolados en sus filas. Esta noción conlleva la gran dificultad pragmática de determinar cuáles son las propiedades textuales necesarias y suficientes para definir un género, y – si es que es posible salir de este brete – el atolladero teórico que representa el tener que sopesar cuantiosas excepciones, hibridaciones, superposiciones y subespecies. Un singular óbice para la aplicación transparente de un concepto de género puede ser su maleabilidad diacrónica, ya que, para seguir a David Buckingham, “el género no está simplemente ‘dado’ por una cultura: más bien, está en un constante proceso de cambio y negociación” (137). Además, como toda frontera, la línea divisoria entre un género y otro es porosa y permeable y, desde al menos la ley de género promulgada por Jacques Derrida, sabemos que esta es “un principio de contaminación, una ley de la impureza, una economía parasítica”, por lo que, aun cuando puedan establecerse diferentes géneros de manera más o menos consensuada, es conveniente hablar de la “participación sin pertenencia” de un determinado texto en uno o más géneros (59).

Las definiciones más recientes de género, que responden a enfoques desarrollados en las últimas décadas, tienden a ponderar la dimensión ideológica y, por ende, los propósitos de los géneros. Carolyn Miller sostiene que “una definición retóricamente razonable de género debe centrarse no en la sustancia o la forma del discurso sino en la acción que se intenta llevar a cabo” (24). En la misma dirección, John Swales declara que “el principal criterio que torna una colección de eventos comunicacionales en un género es un conjunto compartido de intenciones comunicativas” (46). Esta dimensión relacional es de vital importancia en la

literatura, pues los géneros crean marcos dentro de los cuales los textos son producidos e interpretados por lectores. Por ello, el propio Chandler propone que “[s]emióticamente, un género puede ser concebido como un código compartido entre los productores y los intérpretes de los textos comprendidos en él” (5), a lo que podríamos agregar la acotación de Gunter Kress, quien considera que un género es “un tipo de texto que extrae su forma de la estructura de una ocasión social (frecuentemente reiterada), con participantes e intenciones característicos” (183). La dimensión social de los géneros resalta el rol de las convenciones y las expectativas de los receptores con relación a dichas convenciones.

En su Prefacio al libro *The Architext. An Introduction*, de Genette, Robert Scholes explica que, para Genette, los géneros se pueden describir como “las intersecciones entre ciertos modos de enunciación y ciertas preocupaciones temáticas”. Los modos, que responden a la pragmática de la lengua (lírico, dramático, épico), son persistentes en el tiempo y en la cultura, pero los temas, aunque son duraderos, “están profundamente marcados por las situaciones históricas y culturales”. Entonces, los géneros literarios son el producto de “nexos duraderos y persistentes entre modos y temas particulares” (ix). El propio Genette considera que la novela es un género, pero como existe un vasto abanico de tipos o clases diferentes de novelas, también es conveniente referirse a distintas variedades o especies dentro de un mismo género porque “el género contiene muchos géneros” (65). En la bibliografía en inglés que hemos consultado en el curso de la investigación, se emplean de manera indistinta las palabras *genre* (género) y *subgenre* (subgénero) para hacer referencia a la novela neovictoriana, que constituye tanto un (*archi*)género con distintas subclases o subgéneros – neogótica, *steampunk*, etc. – como también un *subgénero*, considerada en relación de subordinación con respecto al archigénero de novela en general. En la tesis, aplicaremos el mismo criterio nomenclador vía la traducción literal.

Por tratarse de las categorías principales abordadas en esta investigación, hemos dedicado el capítulo seis titulado “Intermezzo” a una exploración de la subversión y la nostalgia. Este capítulo intermedio precisamente separa la Primera Parte de la Segunda Parte, que contiene el análisis del corpus, y tiene el propósito de indagar sobre las posibles apropiaciones de estos conceptos y sus aplicaciones en el análisis literario. Esta tarea se torna imperiosa puesto que se trata de categorías que no son necesariamente crítico-literarias, sino que provienen de otras disciplinas, es decir del campo de la filosofía y la política en el caso de

la subversión, y de la psicología y la sociología en el caso de la nostalgia. El capítulo también atiende las sustanciales mutaciones que las categorías pueden haber sufrido, así como también posibles distinciones a manera de subcategorías.

Por último, para este estudio, nos resultan interesantes algunas nociones de Terry Eagleton, expuestas en su libro *The Event of Literature*. En una analogía bastante gráfica, Eagleton compara el texto con “un conjunto de instrucciones para la producción de sentido, bastante similar a una partitura orquestal” (187). Eagleton, quien toma en préstamo de Wolfgang Iser el término *estrategia*, lo emplea para referirse al “eslabón vital” que une el texto con el lector en una actividad cooperativa que en realidad gesta el texto, concebido como un “evento” más que un hecho o un objeto:

La propiedad de la obra, por decirlo de algún modo, permanece en manos del autor – pero es un autor/empleador empático y de mente liberal con una vital conciencia social, que le otorga a su lector/empleado tanta participación en su empresa como resulte compatible con la relación necesariamente asimétrica que los une. El sentido del texto desde esta perspectiva no es un objeto sino una práctica. Emerge del tráfico constante entre obra y lector, de manera tal (...) que el acto de leer es un proyecto en el cual uno recibe su propia respuesta del otro (texto) en una forma transfigurada o desfamiliarizada. (187)

El evento, insistimos, puede ser transitorio y disputable, y tan variado como múltiples pueden ser diversas ejecuciones e interpretaciones de una determinada partitura. Refiriéndose a la intertextualidad, Linda Hutcheon sostiene que los textos literarios no tienen la propiedad de la partenogénesis pues “[l]os textos no generan nada – hasta que son percibidos e interpretados”, a lo que añade que sin la existencia implícita de un lector, “los textos escritos siguen siendo conjuntos de marcas negras sobre páginas blancas” (*Theory of Parody* 23).

Hipótesis

Proponemos la siguiente hipótesis para la Segunda Parte de esta tesis: La novela neovictoriana anglófona *postmilenial* está imbuida de un *anhelo nostálgico – de carácter reflexivo y desencantado* respecto de modos narrativos contemporáneos – que produce un *reencantamiento utópico* con maneras de narrar de la literatura victoriana que se vinculan con *potestades autorales* reales o idealizadas, percibidas como diluidas en el mundo contemporáneo (tal vez por el predominio de fuertes presiones académicas, culturales y

mercantilistas que pesan sobre los autores reales). Dicho anhelo nostálgico afectivo – que se extiende además a ciertos aspectos sociales y culturales del pasado, reconstituido como objeto de deseo o como espacio de disputa por un texto neovictoriano concebido como *memory text* o *tecnología de memoria cultural* – convive en un mismo texto con temáticas, personajes e imágenes condicionados por *modas de revival que fetichizan el pasado*, y que *pueden o no estar ironizadas*. Si bien las energías subversivas de los textos tienen agendas con blancos específicos que las insertan dentro de la *dinastía de la narrativa postmoderna en los aspectos temáticos*, los textos operan una *subversión de tipo formal de la estrategia narrativa metaficcional par excellence*, lo cual infunde un rasgo fuertemente *híbrido* u *oximorónico* a cada novela, que no proviene necesariamente de una “doble codificación” postmoderna. Dentro de su heterogeneidad, las novelas del corpus comparten : la apelación a subgéneros y/o estilos victorianos transgresores; el empleo de narradores múltiples en primera persona u otros tipos de narradores con grados exacerbados de manipulación autoral, por ejemplo en el manejo de la información y la verdad; una paradójica y sistemática impugnación de la estrategia metaficcional de aparición de la figura del autor en la superficie del texto, que lo reduce a la condición de un “autor de papel”; y la producción de los textos en un contexto de hegemonía de una industria del *heritage* que controla qué periodos históricos habrán de convertirse en una veta de lucrativa explotación. Tales variables estarían dando cuenta de la necesidad de un abrazo nostálgico hacia lo que se percibe como el poder y la autoridad de los cuales gozaba el autor victoriano – al igual que las posibilidades y libertades derivadas de tal poder – y que habrían dejado de ser prerrogativas del autor contemporáneo.

Objetivos

Esta tesis se propone cumplir con los siguientes objetivos para la Primera Parte:

Objetivos generales:

- 1) Explorar, relacionar, y sintetizar diversas teorizaciones sobre el género de novelas neovictorianas.
- 2) Comparar para confrontar o reconciliar las definiciones propuestas.

Objetivos específicos:

- 1) Realizar una exploración diacrónica y dar cuenta de las vicisitudes y debates generados en torno a la puja terminológica por nombrar lo neovictoriano, como fenómeno cultural y como género novelístico.
- 2) Explicar las características principales de las diversas definiciones de novela neovictoriana y ejemplificar el canon.
- 3) Repasar los principales subgéneros novelísticos victorianos que son revisitados y reformulados por los escritores neovictorianos.
- 4) Inquirir sobre posibles teorizaciones y taxonomías emergentes sobre subgéneros neovictorianos pseudoespeculares.
- 5) Ordenar, sintetizar y sistematizar las principales especulaciones teóricas en torno a las razones que dieron origen al fenómeno neovictoriano y mantienen su vigencia.

La tesis se propone los siguientes objetivos para la Segunda Parte:

Objetivos Generales:

- 1) Identificar los componentes subversivos de la novela neovictoriana en un contexto postmilenial;
- 2) Determinar qué clase(s) de nostalgia es/son la(s) que opera(n) en ella, según clasificaciones de la nostalgia elaboradas desde distintos ángulos; y
- 3) Dilucidar la relación cuasi contradictoria que opone subversión a nostalgia.

Objetivos específicos:

- 1) Analizar los componentes subversivos formales y temáticos de las novelas del corpus;
- 2) Analizar los componentes nostálgicos de las novelas del corpus, según distintas subcategorías de nostalgia;

- 3) Construir sentido para cada una de las novelas del corpus, a partir de la forma y mediante el tránsito por la red de relaciones trans(con)textuales en la que cada texto participa;
- 4) Identificar los recursos y estrategias metaficcionales presentes en las novelas; y
- 5) Determinar cómo cada novela del corpus revalúa aspectos del pasado y del presente.

Justificación del corpus

El corpus está integrado por las siguientes cuatro novelas neovictorianas: *The Dark Clue* (2001), del autor James Wilson; *Fingersmith* (2002), de la autora Sarah Waters; *Mortal Love* (2004), de la escritora Elizabeth Hand; y *The Arrow Chest* (2011), del escritor Robert Parry. El corpus es postmilenial, pero con exclusión de este elemento unificador, el conjunto es bastante heterogéneo, ya que se compone de textos escritos por escritores de distinto género y nacionalidad, y representa una importante diversidad de subgéneros y estilos. Esta heterogeneidad obedece a por lo menos tres motivaciones: el propósito de identificar un rango amplio de situaciones – tanto pasadas como contemporáneas – a las cuales las novelas dirigen su ímpetu subversivo a fin de identificar una completa agenda; la búsqueda de los objetos del abrazo nostálgico lanzado desde el presente, y sus consecuencias; la necesidad de hallar validación interna para la hipótesis que sostiene la lectura de un subtexto común al conjunto; y la intención de ilustrar, dentro del número acotado que puede alojar una tesis de esta extensión, la mayor variedad posible en la utilización de distintos estilos y subcategorías novelísticas victorianas, para un igualmente variado empleo de permutaciones neovictorianas, a fin de dar cuenta de su prodigalidad. Por otro lado, salvo en el caso de *Fingersmith*, que es de alto perfil, las demás novelas del corpus no son textos rutilantes, tomados de la lista de textos neovictorianos canónicos ya consagrados, sino, por el contrario, textos sobre los cuales no existe un amplio caudal de trabajos críticos.

Estructura de la tesis

La tesis se compone de tres partes diferentes. La Primera Parte consta de cinco capítulos, que se ocupan de la novela neovictoriana en general en el contexto del fenómeno

cultural dentro del cual florece. Los cinco capítulos se ocupan, respectivamente, de los cinco objetivos específicos delineados anteriormente para la Primera Parte.

El capítulo seis, o “Intermezzo”, intercalado entre la Primera y la Segunda Parte, es el encargado de recuperar los conceptos de subversión y nostalgia con tres propósitos principales: explicar la relevancia de conceptos que proceden de campos disciplinares tales como la política, la filosofía, la psicología y la sociología, en la literatura, y trazar su recorrido y apropiación por parte de los estudio literarios; elucidar las alteraciones a las que han estado sujetas y explorar la evolución de sus significados connotativos; establecer, toda vez que fuera posible, subcategorías que pudieran ser aplicables al análisis del corpus; y contener la fluidez connotativa mediante límites claramente fijados antes de su aplicación. Además, el capítulo contiene un breve modelo de análisis regular para todos los textos del corpus.

La segunda parte consta de cuatro capítulos destinados al análisis del corpus, que intentará comprobar la hipótesis mediante el empleo de los instrumentos teórico-metodológicos delineados. Cada capítulo se estructura de manera uniforme en base a los siguientes componentes: una presentación de cada novela, que la vincula con aspectos genéricos de la novela victoriana; una discusión de la trama; una sección de análisis, con los apartados que corresponda según el caso, de los componentes subversivos; una sección de análisis, con las pertinentes divisiones que ameriten los diversos textos, destinada a los componentes nostálgicos; y una coda cuya tarea asignada es establecer relaciones entre la subversión y la nostalgia que demuestre de qué manera quedan imbricadas en cada texto.

Por último, y antes de las referencias bibliográficas, las conclusiones están seguidas de tres apéndices cuyos contenidos se distribuyen según el siguiente detalle: el Apéndice A se compone de ilustraciones relevantes; el Apéndice B contiene información biográfica y bibliográfica de los autores de los textos del corpus; y el Apéndice C incluye otros textos documentales pertinentes, tales como la reimpresión de poesías aludidas en el análisis de los textos o la reproducción de fragmentos de ciertos hipotextos.

PRIMERA PARTE
APROXIMACIONES TEÓRICAS A LA NOVELA NEOVICTORIANA

CAPÍTULO 1

**UNA CORNUCOPIA TERMINOLÓGICA: ARQUEOLOGÍA DEL TÉRMINO
NEOVICTORIANO/A Y SU CONCEPTUALIZACIÓN**

La précision de nommage enlève le caractère unique de voir. *Pierre Bonnard*⁵

Un relevamiento de la literatura crítica especializada da cuenta de una fértil gestación de términos y conceptos que han sido elaborados y resemantizados desde diversas perspectivas a fin de designar un tipo de novela escrita en los siglos veinte y veintiuno pero con profundos lazos textuales con el universo victoriano del siglo diecinueve. Ciertas designaciones son más integradoras y se orientan a explicar fenómenos culturales metaliterarios; algunas se enfocan en proyectos estéticos, en tanto que otras intentan circunscribir un determinado subgénero novelístico. Esta sección se ocupará de trazar la evolución cronológica del término *neovictoriano/a* a lo largo de su intrincado recorrido a través del cual fue propuesto, problematizado, expandido, objetado y rehabilitado antes de ser legitimado por el inicio formal de un campo disciplinar destinado a su estudio, como consecuencia de lo cual el término ha prevalecido con relativa estabilidad.

¿Metaficciones historiográficas o victoriografías? La batalla de los prefijos neo, retro, post, pseudo, cuasi y faux

Desde la acuñación del término *metaficción historiográfica* (*historiographic metafiction*) por parte de Linda Hutcheon, a menudo se lo empleó para englobar, con una

⁵ Pierre Bonnard (1867-1947), pintor francés integrante del grupo *Les Nabis*, es conocido por su intenso uso de colores y sus temas simbólicos y espirituales. Su expresión “la precisión de los nombres entorpece el carácter único de la visión”, mencionada en el epígrafe, parece subordinar la importancia de la terminología a la unicidad de una visión de un determinado fenómeno. Sus palabras vaticinan la complicación terminológica en torno al fenómeno estudiado. También anticipan la relevancia de las metáforas visuales en el campo del análisis crítico del tema de esta tesis, según se explicará más adelante.

dilatada pero difuminada amplitud conceptual, diversas reescrituras de textos victorianos. La razón fue que estos últimos establecen un diálogo íntimo con la historia pero dicha relación es de carácter paradójico por cuanto los textos simultáneamente interactúan con el pasado y declaran la naturaleza semiotizada y textualizada del conocimiento historiográfico, es decir, reclaman historicidad a la vez que la desestabilizan⁶. Aun cuando se reconociera que, en un sentido amplio, las novelas neovictorianas constituyen historiografías metaficcionales, la nomenclatura no resultaba adecuada o suficiente para singularizar las reescrituras de textos victorianos y distinguirlas de reformulaciones o recreaciones de textos de otras épocas. Por esta razón, hacia fines de la década de los años noventa, comenzaron a proliferar nuevas denominaciones.

Dana Schiller introdujo en el año 1997 la expresión *novela neovictoriana* para nombrar una subcategoría de novelas históricas que describió como “simultáneamente características del postmodernismo e imbuídas de una historicidad reminiscente de la novela del siglo diecinueve” (538). En una nota al final de su artículo “The Redemptive Past in the Neo-Victorian Novel”, Shiller clasifica la novela neovictoriana así definida en tres grupos principales: “textos que producen revisiones de precursores victorianos específicos, textos que imaginan nuevas aventuras para personajes victorianos conocidos, y ‘nuevas’ ficciones victorianas que imitan las convenciones literarias del siglo diecinueve” (558). La autora no se explaya con respecto al concepto introducido sino que se ocupa en gran medida de impugnar la tesis que Fredric Jameson formula en *Postmodernism, the Cultural Logic of Late Capitalism* sobre la decadencia historicista del movimiento postmoderno y su supuesta abdicación de un proyecto redentor del pasado. El debilitamiento de la historicidad, para Jameson, queda en evidencia en lo que el autor llama, a partir de un préstamo del eclecticismo de la arquitectura postmoderna, “la canibalización aleatoria de todos los estilos del pasado” (18), ocurrida como consecuencia de la desaparición del referente histórico del pasado. Desde esta mirada radical, la experiencia humana ha perdido temporalidad y habita en un universo “sincrónico” y no “diacrónico” en el que la historia, con exclusión de sus imágenes y representaciones populares, ha quedado “fuera de alcance” (25). Sin dejar de reconocer que el

⁶ Linda Hutcheon define el concepto de “historiografía metaficcional” como un conjunto de novelas “que son intensamente autorreflexivas y que sin embargo, paradójicamente también reivindicar eventos y personajes históricos” (...) [es ficción que contiene] autoconocimiento sobre el carácter de construcción humana de la historia y la ficción” (Hutcheon, *Poetics* 5).

registro histórico se comprende como un texto siempre previamente procesado en forma de narrativa y no como una “secuencia sin impedimento de realidades empíricas concretas”, según palabras de Murray Krieger, (1974, citado en Shiller 540), Shiller intenta demostrar que la ficción neovictoriana está propulsada por una paradójica tendencia no solo a interrogar la certeza del conocimiento histórico, sino también a preservar y celebrar el pasado. Por tal motivo, aduce la autora que la ficción neovictoriana recorre el “territorio que existe entre escribir como si no existieran verdades que perduren, lo cual constituye un modo de pensar que otorga tremendas latitudes a la reconstrucción del pasado, y escribir como si existiera un pasado recuperable, aunque sea atenuado” (541). Para Shiller, la novela neovictoriana representa un deseo inextinguible de conocer el pasado, que no claudica a pesar de las dudas que subsisten en cuanto a su penetrabilidad. Su encendida defensa debe comprenderse en el contexto académico estadounidense de la época, profundamente influenciado por el pensamiento postmarxista escéptico de Jameson con respecto al proyecto postmoderno. En última instancia, a Shiller debe otorgársele crédito por la inauguración del término *neovictoriano* que finalmente se impuso en los estudios de este subgénero novelístico, aunque no sin un trayecto extremadamente sinuoso.

De manera casi simultánea con Shiller, pero del otro lado del Atlántico, Sally Shuttleworth publicó su artículo “Natural History: the Retro-Victorian Novel” en el año 1998, en el cual propone los términos *novela retrovictoriana* (*retro-Victorian novel*) o *novela centrada en lo victoriano* (*Victorian-centred novel*) para referirse a un grupo de novelas que despliegan una gran autorreflexividad para problematizar la diferencia entre historia y ficción pero que revelan “una absoluta fascinación, no necesariamente irónica, por las particularidades del período victoriano y la relación entre dicho período y la época contemporánea” (253). Shuttleworth aborda el análisis crítico de dos novelas que constituyen un subgrupo dentro de la categoría de novela retrovictoriana y que decide denominar *novela de historia natural* (*natural history novel*) (253), cuyos títulos son “Morpho Eugenia” de la colección de cuentos *Angels and Insects*, de A. S. Byatt, y *Ever After*, de Graham Swift (1949-), ambas publicadas en 1992. Shuttleworth relaciona la fascinación por el mundo de la historia natural expuesta en estos textos con una búsqueda de autenticidad que ambos exhiben a través de la yuxtaposición de personajes ficticios e históricos conocidos por sus obras e investigaciones en torno a temas tales como la propagación de criaturas marinas. Los

textos son producidos por un sentido de pérdida indirecta, ya que evidencian “un anhelo de autenticidad de experiencia emocional y compromiso que solo puede ser producida cuando se quebranta un sólido marco de creencias” (267). Constituye esta declaración una clara alusión al momento en que la historia natural teológica cedía ante la nueva biología evolutiva darwiniana. Por lo tanto, su categorización está limitada al subgrupo de novelas que se nutren de temáticas relacionadas, tales como controversias entre creacionistas y evolucionistas.

Bajo los auspicios de Julian Wolfreys debutó, a través del título de su libro de 1999, el término *victoriografía* (*Victoriography*). Wolfreys reutilizó este título para dar nombre a su curso “LIT 4930” de la Universidad de Florida, “Victoriographies: Inventing the Nineteenth Century”, del año 2007. En la descripción de su curso, Wolfreys trae a colación el rediseño de la moneda británica del año 1992, por el cual el billete de 10 (diez) libras esterlinas pasó a mostrar en su reverso la imagen de Charles Dickens (1812-1870) y una representación de un partido de críquet de *Pickwick Papers* (1837) con un fondo repleto de evocaciones idílicas de la campiña inglesa y simbología sugestiva de valores tales como el juego limpio, la solidaridad y la cortesía (fig. 2).



Fig. 2. Billeto de 10 (diez) libras esterlinas con el rostro de Charles Dickens. Reproducido en *Primary Facts*. 2012. Web. 16 mayo 2016.

Para Wolfreys, el nuevo billete está investido de un potente valor icónico que emblemiza los diversos discursos de un “pseudovictorianismo obligado” impuesto en la época mencionada, y recuerda que cierta versión del siglo diecinueve no está nunca más alejada que la billetera del sujeto contemporáneo. Lo que ocurrió en diversos campos, disciplinas y discursos de las

décadas de los años ochenta y noventa, según Wolfreys, fue la creación de un modo victoriano de producción estética, crítica y cultural, y una forma de escribir elaborada a partir de interpretaciones y traducciones del “territorio alto de la cultura del siglo diecinueve”, o, en otras palabras, “victoriografías” (“Lit 4930”, párr. 1). Insiste Wolfreys en la existencia de un proyecto social que consistía en despertar o estimular un vínculo positivo con un determinado tipo de construcción imaginaria de lo victoriano y su término *victoriografías*, aunque carente de una definición rigurosa, afilia reescrituras de textos victorianos canónicos.

Diane Sadoff y John Kucich instalaron en el año 2000 la denominación *postvictoriana* (*post-Victorian*) en su trabajo de investigación *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*. Con el propósito de indagar sobre los motivos que llevaron a la cultura contemporánea a involucrarse con el siglo diecinueve, en contraposición con el siglo dieciocho o el moderno, y posicionarlo como su *alter ego* cultural (xv), los autores subrayan la centralidad que la cultura contemporánea otorga a la localización de emergentes históricos en el siglo diecinueve. Algunos aspectos culturales del postmodernismo tardío de fin de siglo veinte ameritan la utilización de la categoría *postvictoriano* por cuanto esta última rúbrica transmite “las paradojas de continuidad y discontinuidad históricas” (xiii) que pretenden investigar. La investigación de Sadoff y Kucich, que se propone analizar el empeño de diferentes movimientos culturales en reescribir el siglo diecinueve, excede ampliamente el territorio de la novela, pero insta un apelativo de destacado protagonismo en controversias posteriores.

En un exhaustivo análisis, Andrea Kirchknopf señala que varios teóricos han empleado esporádicamente y desde al menos el año 2001 la denominación *novela pseudovictoriana* (*pseudo-Victorian novel*) (60). La autora descalifica la denominación en base a su análisis de que en un contexto en el que se han desmantelado las nociones convencionales de historia, poca transcendencia tienen las referencias a lo “pseudo” victoriano (60). Otra nomenclatura, que incluye *cuasi victoriana* (*cuasi-Victorian*) o *faux-victoriana* (*faux-Victorian*) también circula a comienzos del siglo veintiuno, pero ante la carencia de definiciones precisas, su uso se ha esfumando paulatinamente, aunque ocasionalmente estos rótulos reaparezcan en contextos en donde compiten con *neovictoriana* o *postvictoriana*, o hayan sido reorientados a cuestiones estilísticas.

En *Nostalgic Postmodernism: The Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*, texto publicado en 2001, Gutleben retoma el término *retro-Victorian fiction* de Shuttleworth y lo redefine como “un nuevo movimiento literario cuya esencia consistió en repensar y reescribir mitos y relatos victorianos” (5). Durante gran parte de su libro, Gutleben alterna el uso de *retro-* con *neo-Victorian* de manera indistinta hasta la última sección en donde se replantea la eficacia del término *retro-Victorian*, que representa “una amalgama artificial basada en temáticas o marcos de referencia compartidos” (162). Queda en evidencia que Gutleben tiene dificultad para acomodar dentro de la ficción retrovictoriana el variopinto espectro de producciones estéticas englobadas y el gran número de novelistas tangiblemente heterogéneos que analiza en su texto.⁷ A pesar de ello, aboceta un rasgo distintivo de la novela retrovictoriana presente en todas las especies, cual es la fragmentación sistemática de la fórmula narrativa, que se opone a la unidad victoriana, y que Gutleben interpreta como la falta de confianza del sujeto contemporáneo en su capacidad para “concebir sistemas ordenados”, una falta de “fe en el conocimiento y la posibilidad de representarlo” y “un escepticismo epistemológico fundamental con respecto a cualquier tipo de estabilidad” (139).

No satisfecho con las conceptualizaciones de novelas retro ni neovictorianas, Daniel Bormann construye en 2002 su propia definición de novela neovictoriana:

[Una] novela neovictoriana es un texto ficcional que crea significado a partir de la conciencia del tiempo como un fluir y en estado de equilibrio estático entre el pasado *victoriano* y el presente; que en segundo lugar trata principalmente temática que pertenece a los campos de la historia, la historiografía y/o la filosofía de la historia *en diálogo con un pasado victoriano*; y que en tercer lugar puede hacer esto en todos los niveles narrativos y en cualquier forma discursiva, ya sea a través de la narración de acciones, la descripción estática, la exposición argumentativa o la técnica del fluir de la conciencia. (62, énfasis original)

Kirchknopf antepone varias objeciones a esta definición, entre las cuales despunta su reproche sobre la escasa claridad del concepto de “significado” que supuestamente surge de la fusión entre el pasado victoriano y el presente (Kirchknopf 63). Además, Kirchknopf cita a Bormann cuando éste fundamenta que adopta el término *neovictoriano* de Shiller porque este

⁷ Gutleben menciona a numerosos autores de textos neovictorianos, tales como J. G. Farrel (1935-1979), A. N. Wilson (1950-), Howard Jacobson (1942-), David Lodge (1935-), Emma Tennant (1937-), Tom Holland (1968-), James Buxton (1977-), Beryl Bainbridge (1932-), Liz Jensen (1959-), Katherine McMahon (1961-), Patricia Duncker (1951-), D. M. Thomas (1935-), Margaret Forster (1938-), Julie Myerson (1960-) y Mick Jackson (1960-), además de otros autores a los cuales ya hemos hecho referencia en este trabajo.

tipo de novela victoriana contemporánea es un fenómeno *neo*. La razón por la cual Kirchkopf no exonera a Bormann es que este último ni expande su razonamiento ni capitaliza los paralelismos que pudieran trazarse entre este movimiento *neo* y otros que usan el mismo prefijo, como por ejemplo *neorrenacentista* o *neogótico* (63). La definición de Bormann resalta el vacío conceptual en torno al prefijo *neo*, deficiencia que otros teóricos intentarán subsanar oportunamente.

Cuando Georges Letissier, en 2004, adopta la locución *postvictoriano*, justifica su elección del prefijo *post* por encima de *retro*, *neo*, y *pseudo* porque *post* es el único que parece “fusionar postmodernismo y victorianismo y de tal modo pone de relieve las paradojas de continuidad y discontinuidad históricas que sostienen e impulsan a los diversos movimientos culturales postvictorianos” (“Dickens” 111). Restituye de esta manera no solo el término introducido por Sadoff y Kucich sino también el espíritu de su conceptualización. Añade, sin embargo, que el término además funde de manera connotativa las eras victoriana, moderna y postmoderna, un proyecto que resulta atractivo en virtud de las actuales tendencias a abordar investigaciones sobre el postmodernismo desde una perspectiva integradora e interdisciplinaria.

Epítetos y metáforas alternativas: Refracción, *aftering*, ficción revisionista y *Victoriana*

En el mismo año 2004, Susana Onega y Christian Gutleben editaron una colección de artículos críticos bajo el título de *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*, en cuya introducción los autores estrenan el concepto de *refracción* (*refraction*).⁸ Esta última se concibe como una metáfora visual aplicable a la literatura y la cinematografía

⁸ Resulta interesante señalar que, a través de la exploración bibliográfica, es posible observar un gran número de metáforas óptico-lumínicas usadas con referencia al diálogo entre la ficción neovictoriana y el pasado victoriano, que han quedado plasmadas en los títulos de diversos textos teóricos. Simon Joyce emplea la imagen del espejo retrovisor, que para el autor condensa la paradoja de mirar hacia adelante para ver lo que está detrás, en su libro *The Victorians in the Rearview Mirror* (2007). Agnieszka Gołda-Derejczyk alude directamente al espejo de Alicia en la obra de Lewis Carroll en el título de su libro “*Through the Looking Glass*”: *The Postmodern Revision of Nineteenth-Century British Culture* (2009) para significar el proceso de construcción del reflejo de una imagen y la transgresión de la superficie aparentemente unidimensional de un reflejo. *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction. Possessing the Past*, editado por Rosario Arias y Patricia Pulhman (2009) utiliza los tropos de la especularidad y la espectralidad para analizar la permanencia de la edad victoriana en la era contemporánea. Por último, Kate Mitchell habla de la sobrevida de imágenes del pasado que aún perduran en forma visible aunque distorsionadas en su texto *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction* (2010).

que los autores elaboran en base a la relación dialógica que existe entre textos canónicos y postmodernos. La metáfora, contrapuesta a nociones convencionales, tales como la de parodia, para describir las relaciones dialógicas entre prototipos originales y productos más modernos, resulta apropiada para capturar verbalmente un proceso de doble codificación que comprende las múltiples maneras en las que un texto “explota e integra los reflejos de un texto previo y los nuevos haces de luz proyectados sobre el texto anterior por medio de su reescritura” (Onega 7). Los autores rehúsan el concepto de intertextualidad de Julia Kristeva porque consideran que en el contexto de la década de los años sesenta, dicho concepto fue introducido para desviar la atención de la crítica literaria del sujeto tradicional, es decir “el autor como el creador demiúrgico de un significado inalterable en su producción autónoma” (Onega 8) y reencauzarla hacia modos discursivos colectivos una vez proclamada la “muerte del autor”⁹. Sin embargo, para Onega y Gutleben, en la práctica, el empleo del concepto de intertextualidad llevó ya sea a la aporía del deconstruccionismo derrideano o a una sobrevaloración de hipotextos clásicos. Es precisamente para evitar los extremos reductivos de la búsqueda de relaciones jerárquicas entre un hipotexto y su(s) hipertexto(s) que los autores patrocinan su metáfora de refracción:

Al enfocarse en el diálogo textual entre dos obras en un marco en donde ninguna de las dos constituye la fuente sino que una arroja luz sobre la otra y viceversa, la refracción desactiva cualquier distinción evaluativa o jerárquica entre ambos textos, no importa cuán canónico sea uno de ellos. La refracción no estudia las relaciones edípicas entre un texto y sus precursores, no compara un texto con otro, ni analiza uno en función del otro, no examina la naturaleza o la función de un discurso de acuerdo con diversos referentes culturales, ni escruta la crisis de representación implícita en la autorreflexividad de la escritura. Por el contrario, analiza pragmática y semánticamente dos o más textos utilizando uno como prisma de lectura para el otro. (9)

⁹ Julia Kristeva elabora su definición de intertextualidad a partir de su preocupación por establecer las maneras en las que un texto se construye a partir de un discurso preexistente, y así afirma que “un texto se convierte en permutaciones de otros textos, una intertextualidad en el espacio de un determinado texto en el cual las palabras, tomadas de otros textos, se intersectan y neutralizan” (*Desire in Language* 36). La “muerte del Autor” fue proclamada a finales de los años sesenta por Roland Barthes como parte de una crisis de la autoría vinculada al colapso de la subjetividad en el pensamiento de postestructuralistas franceses tales como Jacques Derrida y Michel Foucault. Según Barthes, “en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura” (Barthes, “Muerte”, párr. 2).

Onega y Gutleben oscilan entre una explicación de la refracción como una manera de leer y la adjudicación de ella a un aspecto saliente de la novela neovictoriana. En efecto, los autores se refieren a la novela *Charlotte: The Final Journey of Jane Eyre* (2000), de D. M. Thomas (1935-), como una *refracción* de *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë (1816-1855) (10).

En esta misma publicación, Georges Letissier desmenuza la metáfora de la refracción en una explicación de novela victoriana a la que enriquece con una dimensión social:

La refracción se emplea en física para designar el fenómeno por el cual un rayo de luz, o una onda electromagnética se desvía de su curso anterior al pasar de un medio a otro de diferente densidad. Cuando se aplica el concepto metafóricamente a la literatura, implica que el texto fuente – la totalidad del corpus victoriano – ha pasado, por medio de la lectura, a una conciencia contemporánea filtradora que produce su propia versión mediada del original. Tal proceso de refracción se ve complicado porque involucra un proceso de lectura que es simultáneamente una actividad personal y una experiencia colectiva. (“Dickens” 112)

Ratifica Letissier la validez de la metáfora para concebir a la novela neovictoriana como un texto mediado individual y colectivamente a través de refracciones que son reverberaciones múltiples de un mismo referente histórico, emitidas por escritores convertidos en lectores de textos canónicos, y por lectores contemporáneos de textos tanto refractados como refractarios.

Desde el año 2005, los profesores Gloria Jones y William Naufftus, de la Universidad de Winthrop, en Rock Hill, Carolina del Sur (Estados Unidos), han estado a cargo del dictado del curso “ENGL 623: The Neo-Victorian Novel”. Intrigados por el sorprendente desarrollo de la ficción neovictoriana, se preguntan por la ausencia de un cuerpo significativo equivalente de ficción neoagustina, neoisabelina o neohomérica. En su descripción de los contenidos, Jones y Naufftus aluden al desarrollo creciente de la novela neovictoriana como un “resurgimiento de la novela victoriana en un formato postmoderno” y añaden a su definición que “las narrativas victorianas se examinan desde nuevos puntos de vista y se les crea precuelas y secuelas”.¹⁰ Explican que las novelas neovictorianas cuestionan

¹⁰ Una *precuela* (o *presecuela*, o *protosecuela*) es, según Concepción Carmen Cascajosa Virino, “una continuación retrospectiva [definida] como la expansión diegética que muestra acontecimientos anteriores a los descritos en el texto original, es decir, que temporalmente se sitúa en un precedente. Suele ser denominada *precuela* en oposición a la continuación prospectiva, *secuela*” (115). La autora atribuye a críticos norteamericanos de cine, tales como Leonard Maltin, el uso de estos términos desde la década de los setenta. Existe una constelación de términos para las continuaciones diegéticas, tales como *intercuela* (sucesos que se producen entre dos obras completadas), *midcuelas* (eventos que ocurren durante los sucesos de una obra terminada), *paralecuelas* (sucesos que se desarrollan al mismo tiempo de una obra terminada), y otros, que se emplean principalmente en el mundo de la cinematografía.

los fundamentos del Realismo y de esta manera “imitan” o “satirizan” formas literarias típicas del siglo diecinueve así como “principios políticos y morales” que pudieran considerarse característicos de la época (“Schedule of Readings and Tasks”, párr. 2).¹¹

En el año 2005 también hizo su aparición en escena el término *aftering* (*posterización*)¹² para explicar las tendencias claramente revisionistas en la ficción neovictoriana. Anne Humpherys, quien lo impulsó, lo empleó para describir una tendencia a “realizar sobreescritos a novelas victorianas canónicas” que la autora reconoce como práctica postmoderna pero que desea categorizar con una etiqueta menos polémica (442). Más que un neologismo para designar la novela neovictoriana, el *aftering* surgió en realidad como un apelativo para explicar, por una parte, la tendencia revisionista dentro del nuevo género. Sin dejar de reconocer que existe una relación especial entre la novela de las últimas décadas del siglo veinte y la novela victoriana, Humpherys observa que el *aftering*, por otra parte, pone de relieve la naturaleza “parasítica” de la narrativa en la tradición literaria occidental en general (443). De este modo, en vez de contraer el alcance del término, la autora sigue el camino inverso y expande el territorio que abarca el concepto introducido. Para Humpherys la novela en particular está muy lejos de rendir pleitesía a su propio nombre – en sus connotaciones de innovación formal y relato de noticias o comunicación de novedades – puesto que es preciso reconocer que siempre ha sido creada en respuesta a textos anteriores y ha demostrado una tendencia sistemática a revisar dichos textos.¹³

¹¹ La lista de textos propuestos para su lectura y análisis por Gloria Jones y William Naufftus incluye: *Chatterton* (1987), de Peter Ackroyd (1949-), *Possession: A Romance* (1992), de A. S. Byatt, *Jack Maggs* (1997), de Peter Carey (1943-), *The Siege of Krishnapur* (1973), de J. G. Farrell, *The Gate of Angels* (1990), de Penelope Fitzgerald (1916-2000), *The French Lieutenant's Woman* (1969), de John Fowles (1926-2005), *Poor Things* (1992), de Alasdair Gray (1938-), *The Master* (2004), de Colm Tóibín (1955-), y *The Dark Clue* (2001), de James Wilson (1948-).

¹² No hemos encontrado una traducción del término *aftering* a la lengua española. Se trata de la nominalización de una expresión adverbial de tiempo (después), por lo que la palabra *posterización* que aquí proponemos capta el significado y la forma en que se construye el término.

¹³ Humpherys realiza un rápido recorrido a través de la historia de la novela occidental para demostrar cómo los grandes hitos en su evolución han tenido características de *aftering*. Así, la primera novela moderna, *Don Quijote*, de Cervantes (1547-1616), fue escrita en respuesta a cientos de romances de caballería anteriores, las novelas inglesas fundacionales de Daniel Defoe (1660-1731) toman formas a partir de otras novelas, tales como los relatos de travesías (*Robinson Crusoe*) y las biografías de malhechores (*Moll Flanders*); Samuel Richardson (1689-1761) escribe *Pamela* en parte en reacción a romances anteriores, y las primeras novelas de Henry Fielding (1707-1754), *Shamela* y *Joseph Andrews*, son famosas reescrituras de *Pamela*. Ya en el siglo diecinueve, Jane Austen (1775-1817) parodia las novelas de sensibilidad y las novelas históricas de Walter Scott se vuelcan hacia el pasado en busca de inspiración. Charles Dickens revisita a *Don Quijote* en su primera

Aunque el *aftering* en esta interpretación parece ser entonces un fenómeno ligado íntimamente a la propia naturaleza de la narrativa, Humpherys sitúa el origen del *aftering* de textos victorianos en la necesidad de rebatir las principales reivindicaciones de la novela victoriana: que la novela puede representar la realidad; que dicha representación conduce a ciertas verdades fundamentales sobre la condición humana; y que la novela refuerza la noción de una identidad unificada (460). Además de socavar las pretensiones de la novela realista en sus aspiraciones a captar la verdad con autoridad, la novela neovictoriana altera las maneras en que sus pre-textos vuelven a ser leídos, es decir sin inocencia. Con la complicidad de su propia ironía, la novela neovictoriana destrona toda pretensión a una lectura prelapsaria.

Un descriptor que intentó representar el impulso revisionista de la novela neovictoriana fue la denominación de *ficción revisionista/visionaria* (*re-visionary fiction*) propiciada por Peter Widdowson en el año 2006 para designar novelas que “escriben en respuesta a” o “reescriben textos canónicos del pasado” para polemizar con narrativas que han ocupado una posición central en la formación de “nuestra conciencia” (491). Widdowson declara la ficción revisionaria un “componente crucial de la ‘contracultura contemporánea de la imaginación’, la cual, al escribir hacia textos literarios del pasado aún vigentes, procura revisar la historia cultural mediante la crítica revisionista (revisionaria) de sus metanarrativas” (506). Louisa Yates, quien aplica el concepto de Widdowson en su análisis crítico, ratifica la validez de un concepto que permite interpelar “presupuestos patriarcales, heteronormativos y eurocéntricos que tradicionalmente se adosan a la novelística canónica” (Yates 190). El término queda reservado para aquellas obras que montan un proyecto específicamente politizado como contrapunto de la narrativa canónica.

A la batalla de los prefijos debe sumarse la formación de un nuevo vocablo con el sufijo *a*, es decir *Victoriana* (*Victoriana*) para rotular reescrituras postmodernas de textos victorianos. En un principio, *Victoriana* tuvo un significado denotativo totalmente material puesto que se refería a vestigios de la era victoriana, tales como objetos y ornamentos. Citando a John Gardiner, Kate Mitchell atribuye a Ezra Pound (1885-1972) y al año 1918 el primer uso peyorativo de *Victoriana* para denostar el pasado. Para el poeta Ezra Pound, “el

novela, *Pickwick Papers* y James Joyce (1882-1941) se sumerge en la obra de Homero en el texto fundacional del modernismo, *Ulysses*, sin dejar de mencionar los pre-textos y los post-textos de *Jane Eyre*, que en sí misma integró la historia gótica convencional en la nueva narrativa realista (456).

hedor de la difunta Victoriana es tan desagradable... que estamos felices de dejar el pasado allí donde lo encontramos” (Mitchell 1). Cora Kaplan lo renovó y rehabilitó a partir de su obra *Victoriana: Histories, Fictions, Criticism*, donde lo define de la siguiente manera:

En los comienzos de la moda en los años sesenta, *Victoriana* pudo haberse referido, en sentido estricto, a vestigios convertidos en objetos de colección, remanentes de la cultura material y accesibles a través del clásico anticuario, pero hacia los últimos años de la década de los setenta, su alcance se había ampliado hasta abarcar una miscelánea complementaria de diversas evocaciones y reciclados del siglo diecinueve, una constelación de imágenes que se transformaron en marcadores de un determinado momento en el estilo y la cultura contemporánea. (...) Hoy en día, *Victoriana* incluye (...) una gama sorprendente de representaciones y reproducciones para las cuales lo victoriano – ya sea como el origen de una modernidad tardía en el siglo veinte, su antítesis, o ambas a la vez – actúa como referente. (2-3)

Victoriana, para Kaplan consiste en la reescritura autorreflexiva de narrativas históricas para resaltar las historias suprimidas de género y sexualidad, raza e imperio, e incluso desafíos a maneras convencionales de comprender el pasado mismo en un contexto en el cual la historia se ha convertido en una especie de “nómada conceptual” (3), no necesariamente extraviada pero sí en constante mutación. Una vez más, Kirchknopf se muestra escéptica ante la remodelación del concepto de *Victoriana*. En este caso, abjura tal categoría bajo cargos de escasa claridad, puesto que la coexistencia de *Victoriana* con la connotación originaria y la restauración kaplaniana generan confusiones para quienes retienen la connotación primaria e intuyen que el sustantivo debe ser calificado cuando este se aplica a (con)textos contemporáneos. Esto da lugar a un nuevo espécimen terminológico, es decir, *Victoriana postmoderna (Postmodern Victoriana)*, con el cual se apela a “productos de un modo victoriano postmoderno (adaptaciones literarias, televisivas y teatrales de novelas victorianas u objetos artísticos inspirados por la era)” (Kirchknopf 66).

Ya sea restaurado con precisión por Kaplan, o censurado y desechado por Kirchknopf, *Victoriana* posee un amplio marco de referencia que desborda la representación literaria. Tal amplitud referencial fue también el sello distintivo de un evento internacional organizado por la Universidad de Exeter, en Inglaterra en 2007: el congreso *Neo-Victorianism: the Politics and Aesthetics of Appropriation*.¹⁴ Se trató de un congreso cuyo

¹⁴ La Conferencia de Exeter *Neo-Victorianism: the Politics and Aesthetics of Appropriation* estuvo guiada por un lema representado por las palabras de Lytton Strachey: “La historia de la era victoriana no será escrita jamás: sabemos demasiado sobre ella”, tomadas de su libro *Eminent Victorians*, de 1918. La Conferencia trató temas

objetivo principal fue responder a interrogantes sobre la identidad de los victorianos, arrojar luz sobre su influencia en el siglo veinte y épocas posteriores aún, y explorar las múltiples facetas del legado victoriano que “inspira y atormenta a generaciones sucesivas en el ámbito nacional británico e internacional” (“Neo-Victorianism”).

Un análisis concreto del prefijo *neo* con aspiraciones a remediar anteriores carencias conceptuales es el que proporcionan Judith Johnston y Catherine Waters en su introducción al texto *Victorian Turns, Neo-Victorian Returns*, publicado en 2008. En una nota destinada a aclarar el uso del término *neovictorianismo* para abarcar un amplio espectro de obras disímiles entre sí pero que comparten algún “retorno” a la era victoriana, estas autoras establecen diferencias entre el uso de este prefijo en círculos políticos y su aplicación literaria:

El término “neo”, cuando se lo utiliza en el contexto de un movimiento político, implica un deseo de retornar a los credos políticos del pasado de tal movimiento (por ejemplo, neofascismo) y un deseo de reinstauración de valores anteriores, a menudo conservadores, en contraposición con un cambio radical. El neovictorianismo de Margaret Thatcher – su llamado a un retorno a “valores victorianos” – podría ser interpretado en este sentido. Sin embargo, cuando se lo utiliza con relación a un género literario, la implicancia es más bien un estilo nuevo, modificado o modernizado, como ocurre por ejemplo en el género neogótico. (10-11)

Johnston y Waters no polemizan en torno a cuál sea el prefijo más adecuado, sino que establecen una distinción relevante entre una tendencia regresiva o conservadora y una tendencia progresista y renovadora. No obstante, su texto no permite vislumbrar ningún encuadre concreto del presunto estilo neovictoriano ni criterios precisos para delinearlos.

Por contraste, aunque ajena a la puja por imponer un prefijo, y desligada de la faena de definir el género neovictoriano, Elodie Rousselot sin embargo realiza un interesante aporte sobre la pertinencia del uso de *neo*. En un texto de reciente publicación en 2014, la autora se ocupa de las dimensiones creativas y críticas de la novela *neohistórica*, y en el curso de su argumentación sobre la complejidad de lo neohistórico y lo neovictoriano, señala que el prefijo *neo* captura la contradicción de estos géneros, ya que socava toda pretensión de

tales como diversas adaptaciones de la obra de Charles Dickens y Thomas Hardy, ecos espectrales en ficciones neovictorianas, el arte de la fotografía y lo oculto en la ficción neovictoriana, Jack el Destripador y otros asesinos seriales, e historias alternativas en el *steampunk* neovictoriano. Algunas de las obras literarias abordadas en el curso de la Conferencia fueron *Nights at the Circus* (1984), de Angela Carter (1940-1992), *Affinity* (1999), de Sarah Waters (1966-), *The Crimson Petal and the White* (2002), de Michel Faber (1960-), *In the Red Kitchen* (1990), de Michèle Roberts (1949-), y *Poor Things*, de Alasdair Gray (1992).

novedad: “la presencia de lo ‘anterior’ – lo ‘histórico’ – que demanda el prefijo ‘neo’ para funcionar parece invalidar la novedad del término al que se aplica” (3). Paradójicamente, el ímpetu del neogénero por crear nuevas formas parece ser “resistido por la importancia reiterada que el género necesariamente confiere a modelos previamente establecidos” (3). La conveniencia del prefijo radica en su capacidad para no sustraerse del comportamiento paradójico y contradictorio del género.

Evento inaugural del neovictorianismo

Al importante evento cultural de 2007, organizado por la Universidad de Exeter, siguió otro hito en la historia del neovictorianismo, cual fue la fundación en 2008 de la publicación periódica *Journal of Neo-Victorian Studies*. Pese a no haber cerrado de manera definitiva el debate en torno a la conveniencia del título *neovictoriano*, el inicio de esta publicación tuvo características fundacionales que lo establecieron como el nombre de preferencia e instituyeron un nuevo campo disciplinar de estudios, claramente escindidos de los estudios victorianos tradicionales. En la edición inaugural de la publicación, con sede en la Universidad de Swansea, en Gales, Marie-Luise Kohlke, editora fundadora, justifica el lanzamiento de su proyecto editorial por medio de la necesidad de crear un foro adecuado para las discusiones y debates en torno a lo neovictoriano, concebido este “como término, como género, como ‘nueva’ disciplina, como evento cultural, como crítica sociopolítica, como revitalización de una conciencia histórica, como obra de la memoria, como interfaz crítica entre el presente y el pasado” (Introduction 1). Kohlke insinúa las numerosas direcciones en las que el derrotero del *Journal of Neo-Victorian Studies* habrá de llevar la futura investigación, a saber: la exploración de obras neovictorianas menos canónicas que las novelas y adaptaciones cinematográficas de alto perfil que generalmente se abordan en la investigación y son propulsadas por mercados populares y prestigiosos premios literarios; la identificación de prototipos neovictorianos en la literatura del penúltimo *fin-de-siècle*; el impacto del uso de los nuevos medios tecnológicos en las prácticas y la política neovictoriana; y el análisis del siglo diecinueve como un emisario de la cultura contemporánea del trauma, es decir la configuración del periodo victoriano como una convergencia temporal de múltiples traumas históricos que al presente no han sido completamente elaborados o resueltos

(Introduction 5-7). El artículo de Kohlke contiene una invitación explícita a construir de manera colaborativa una definición, clasificación y categorización de lo neovictoriano, por lo cual resalta la decisión editorial de adoptar la interpretación más amplia posible del término *neovictoriano*, que debería incluir:

la totalidad del siglo diecinueve, sus discursos y productos culturales, y sus legados perdurables, no tan solo en contextos británicos y contextos coloniales británicos y no necesariamente coincidentes con el reinado de la reina Victoria; es decir [la decisión de adoptar un concepto amplio de *neovictoriano* aspira a] interpretar el neovictorianismo fuera de las identificaciones restrictivas nacionalistas y temporales que el término *victoriano*, ya sea solo o con el prefijo *neo*, pueda evocar para algunos críticos. (Introduction 2)

Con cautela, Kohlke sugiere que el objetivo que el *Journal of Neo-Victorian Studies* debe perseguir es promover el debate sobre la naturaleza del fenómeno neovictoriano de manera tal que su variada profusión no socave los intentos de dar cuenta de las expresiones tanto creativas como críticas, pero sin sucumbir ante la tentación reductiva de circunscribirlo prematuramente y así propender a cerrar canales potencialmente retributivos de investigación.

Curiosamente, en la edición inaugural del *Journal of Neo-Victorian Studies* se juxtaponen el artículo editorial de Kohlke y el artículo de Kirchknopf que ha sido mencionado con anterioridad, en el cual esta autora problematiza el prefijo *neo* y lo disecciona à la McHale, respondiendo de manera literalmente inmediata a la invitación extendida desde el mensaje editorial a seguir construyendo el concepto de lo neovictoriano. Brian McHale señala que el término *postmodernismo* contiene la complejidad de la relación entre las dos eras, ya que se encuentran implícitas una relación de posterioridad temporal, es decir, el postmodernismo se produce con posterioridad al modernismo, y una relación de consecuencia histórica o lógica, es decir el postmodernismo se deriva o proviene del modernismo (McHale 5). De manera análoga, se construye un doble significado para *postvictoriano*, ya que se refiere tanto a la presencia de la tradición victoriana en lo que acontece con posterioridad como a la procedencia de prácticas actuales que se derivan del periodo o *weltanschauung* victoriano antes bien que del moderno (Kirchknopf 64).¹⁵

¹⁵ Sin embargo, a partir de la fundación del *Journal of Neo-Victorian Studies*, se afianza la tendencia a unificar la denominación de *neovictoriano*, tal como queda puesto de manifiesto en los títulos de numerosos eventos científicos internacionales en los años sucesivos: *Fashioning the Neo-Victorian. Iterations of the Nineteenth Century in Contemporary Literature and Culture*, conferencia organizada por la Universidad de Erlangen-

El año 2010 marca la fecha de publicación de tres trabajos medulares de investigación destinados a definir la novela neovictoriana desde posturas, en algunos casos, claramente distanciadas de la batalla de prefijos. Se trata de *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: the Victorians and Us*, de Louisa Hadley, *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction. Victorian Afterimages*, de Kate Mitchell, y *Neo-Victorianism: the Victorians in the Twenty-first Century, 1999-2009*, de Ann Heilmann y Mark Llewellyn. Por cuanto se trata de trabajos seminales desarrollados con el propósito de definir la novela neovictoriana, los analizaremos en detalle en la próxima sección cuando tratemos la ontología del género, no sin antes considerar algunas precisiones terminológicas que aportan. Louisa Hadley encuadra la noción de *pseudovictoriana* en el territorio de lo estilístico al emplear el vocablo para designar la técnica de crear nuevos textos o documentos en imitación de modelos victorianos. Dado que es muy difundida la práctica de tomar en préstamo textos victorianos, es preciso hacer una distinción entre textos auténticos y textos victorianos “fabricados”:

Adopto el término “pseudovictoriano” para referirme a aquellos textos que son escritos por un autor neovictoriano pero que, en general, se atribuyen a un sujeto victoriano ficticio. El adoptar el término “pseudovictoriano” no implica una valoración negativa de los textos; por el contrario empleo este término porque el compromiso de la ficción neovictoriana con la especificidad histórica requiere una distinción entre textos victorianos auténticos (...) y aquellos textos que son producidos por los propios autores neovictorianos. Puesto que tales textos se atribuyen a personajes victorianos en una novela, claramente aspiran a un cierto nivel de autenticidad; es decir intentan pasar por textos victorianos. (159)

Este proceso, para Hadley, representa un modo de adhesión a la especificidad histórica que no se inscribe dentro de las técnicas de *pastiche* o parodia, y por tal motivo sustenta el concepto de ventriloquia¹⁶, que consiste en hablar como un victoriano y en calidad

Nuremberg, Alemania, en abril de 2010; *Neo-Victorian Art and Aestheticism*, conferencia organizada por la Universidad de Hull en febrero de 2011; *Neo-Victorian Networks: Epistemologies, Aesthetics and Ethics*, organizada por la universidad de Amsterdam en junio de 2012; *Neo-Victorian Cultures. The Victorians Today*, organizada por la Universidad de Liverpool John Moores en julio de 2013; y un Panel sobre “Hosting the Ghosts: Victorian Revival and the Enduring Past” sobre el fenómeno neovictoriano, como parte de una conferencia internacional organizada en Atenas, Grecia, en enero de 2016.

¹⁶ La procedencia del concepto de ventriloquia es de Andrew Williamson, quien declara que la “ventriloquia es ciertamente una manera de resucitar y establecer continuidad con el pasado victoriano como una presencia que vive y respira y no como una forma obstinadamente moribunda” (Williamson 120-1). Como metáfora, la ventriloquia ha cobrado protagonismo recientemente. En su obra *Gender and Ventriloquism in Victorian and*

de tal, proceso que no produce como resultado una mera imitación superficial de un estilo sino que es un proceso que destila una comprensión acabada de las condiciones históricas a las cuales responden las formas narrativas imitadas (160). Helen Davies es autora de una aplicación extensiva de la metáfora de la ventriloquia. Remontándose a su historia, Davies recuerda que antes del típico *show* de actuación de un ventrílocuo al comando de la voz de un muñeco, la ventriloquia comprendía las profecías del oráculo delfico, relatos de posesión demoníaca, y los misteriosos enunciados de las médiums en el espiritualismo del siglo diecinueve, manifestaciones que tienen en común, “una crucial *incertidumbre con respecto al origen de la voz* (7, énfasis original). Para Davies, este aspecto de la ventriloquia determina la aptitud de la metáfora porque sugiere mayores posibilidades de “voz, agencia e intención” (7) que la simple equiparación de la asimétrica relación de poder entre el ventrílocuo y su muñeco a la relación entre un escritor neovictoriano con poder para recriminar a un autor o texto victoriano desprovisto de control alguno. La cuestión de la ventriloquia es mucho más compleja que una simplificada estructura dicotómica de poder activo e impotencia pasiva.

De manera análoga, Kate Mitchell ajusta la connotación del término *faux-victoriano*, que se refiere a todo el universo de un texto neovictoriano recreado desde una atalaya contemporánea pero escrito en imitación de formas lingüísticas y narrativas victorianas:

[L]a novela *faux-victoriana* (...) imita las propiedades formales y estilísticas de la novela victoriana sin llamar la atención abiertamente a la ubicación temporal de su producción (...) [L]a novela *faux-victoriana* imita en silencio: nunca llama la atención a su naturaleza de “impostora.” (118)

A diferencia de *pseudovictoriano*, el término *faux-victoriano* remite a la globalidad de un universo creado, en el que la imitación neovictoriana crea la ilusión de autenticidad.

El próximo aporte terminológico, en el orden cronológico que hemos seguido, es *victorianista* (*Victorianist*), que fue empleado por Sudha Shastri y tomado en préstamo por Bozena Kucała en 2012. Por cuanto Shastri no lo define, Kucała le da el significado de “todas las formas de reavivamiento novelístico de posguerra de la era victoriana, ya sea con localización en el siglo diecinueve, en el siglo veinte/veintiuno, o ambos a la vez, y cuyo objetivo sea imitar, parodiar, transponer, idealizar o criticar el victorianismo” (12). Su

Neo-Victorian Fiction: Passionate Puppets, publicada en 2012, Helen Davies aborda las múltiples implicancias éticas y estéticas de la ventriloquia, tales como el origen de la voz y la relación entre los protagonistas del acto de ventriloquia.

adopción se basa en que el prefijo *neo* connota la idea de “recreación” que constituye solo una parte del proyecto neovictoriano en tanto que el prefijo *post* está plagado de ambigüedades que acarrearán a *postvictoriano* las mismas secuelas que a *postmoderno* (Kucala 12).

Luego de este circuito arqueológico que ha seguido la evolución del término *neovictoriano* así como de nomencladores y conceptos afines, es posible arribar a una serie de conclusiones. En primer lugar, las vicisitudes que experimentaron las denominaciones están estrechamente ligadas a las condiciones en las que surgieron los estudios neovictorianos, a partir de un desprendimiento de un campo disciplinar anterior que los contenía, como eran los Estudios Victorianos, pero que los relegaba a sus márgenes. En segundo lugar, las producciones artísticas neovictorianas son de una extraordinaria variedad y resultan de la adaptación y apropiación de lo victoriano por parte de prácticas y discursos feministas, psicoanalíticos y postcoloniales, entre otros. En tercer lugar, la singular atracción que despierta este nuevo campo disciplinar estimula el afán por descubrirlo y bautizarlo, lo que da lugar a neologismos. Por último, es posible clasificar la terminología en cuatro grupos. El primero está compuesto por términos como *cuasi victoriana* y *victoriografías*, que nunca germinaron en el campo disciplinar. En el segundo grupo se incluyen términos tales como *aftering*, *refracción*, *ficción revisionista/visionaria*, y *Victoriana*. En este caso, se trata de descriptores amplios que exceden el marco literario de referencia (*Victoriana*), o se aplican a características generales de la novela a la vez que a prácticas de la novela neovictoriana (*aftering*), remiten a prácticas de lectura y/o hermenéutica (*refracción*), o aspiran a etiquetar textos neovictorianos con agendas contrahegemónicas (*ficción revisionista*). En tercer lugar, se encuentra el grupo conformado por términos menos elásticos, como *retrovictoriana*, *novela de historia natural*, *pseudovictoriana* y *faux-victoriana* (además de *ventriloquia*) que aluden a temáticas específicas o a ciertas estrategias narrativas o recursos estilísticos. El último grupo encuentra al término *neovictoriana*, junto a sus rivales más próximos – *postvictoriana*, *retrovictoriana* o *victorianista* – con los cuales a veces se intercala de manera indistinta.

La experiencia de palimpsestuosidad

Solamente resta hacer referencia a los términos *adaptación* y *apropiación* que hemos empleado ocasionalmente a lo largo de esta exploración. Ambos términos denotan categorías

de análisis que exceden el marco referencial de la literatura, pero se emplean con frecuencia con relación a esta y a menudo, no se distingue entre ellos. Julie Sanders establece una diferencia en su obra *Adaptation and Appropriation* (2006). Una adaptación puede contener omisiones, reescrituras, y agregados pero aun así, se la reconoce como la obra de su autor original. A diferencia de la adaptación, en la apropiación, “el punto original de enunciación puede ahora haber cambiado y aunque subsistan características de la obra original, el nuevo texto pertenece más a quien lo adaptó o reescribió” (Sanders 6). Por su parte, Linda Hutcheon anuncia en el prefacio de *A Theory of Adaptation* (2006) que su obra es un desafío al concepto tradicionalmente denigrante de adaptación que la degrada a una condición subsidiaria frente al original, fuente de la verdad monolítica de un texto:

Existen muchas lecciones compartidas enseñadas por la teoría de intertextualidad de Julia Kristeva, la deconstrucción derrideana y los diversos cuestionamientos foucauldeanos al concepto de la subjetividad unificada y el enfoque a menudo radicalmente igualitario hacia la narrativa montado por los estudios culturales y la narratología. Una de dichas lecciones es que ser segundo no es equivalente a ser secundario o inferior; del mismo modo, ser primero no equivale a ser original o prestigioso. Sin embargo (...) persisten opiniones desdeñosas de la adaptación como un modo secundario – reiterativo y derivativo. (xiii)

Hutcheon define la adaptación como una “revisitación extendida, intencional y anunciada de una obra anterior” (*Adaptation* 170) en la cual “el placer de la audiencia depende de la ‘palimpsestuosidad’¹⁷ de la experiencia, es decir la oscilación entre la imagen pasada y la presente” (Hutcheon, *Adaptation* 172). Por lo tanto, la definición de Hutcheon aparece emparentada con el concepto de refracción desarrollado por Onega y Gutleben, ya que en ambos casos, se pretende eludir la priorización del hipotexto como la fuente o el original en detrimento del hipertexto como una mera reproducción o reiteración subalterna.

Una metáfora lumínica de clausura

Se observa en este recorrido arqueológico que por momentos, los términos abordan el fenómeno estudiado a través de lentes que lo alejan y lo expanden, y por momentos, cuando

¹⁷ La palabra deriva de palimpsesto, es decir, “un documento escrito, generalmente sobre un vellocino o pergamino, que ha sido sobreescrito varias veces, y que a menudo tiene los vestigios de escritos borrados aún visibles” y se convierte de este modo en una metáfora que representa todos los tipos de transtextualidad descriptos por Gérard Genette (Korkut 16).

contraen el campo visual, magnifican algunas de sus características fundamentales. Ambos enfoques componen una visión sincretista, enriquecida con cada aporte teórico, que resulta útil como introducción al vasto universo de la novela neovictoriana. En la clásica obra victoriana *Middlemarch* (1871-1872), de George Eliot (1819-1880), se narra la historia de cómo un eminente filósofo explica un hecho científico que tiene que ver con las superficies pulidas de acero, las cuales, al ser lustradas diariamente, adquieren paulatinamente una multitud de rayas que se desplazan en todas las direcciones; sin embargo, si se acerca a estas superficies una vela encendida como centro de iluminación, las rayas parecen disponerse en una serie de círculos concéntricos ordenados en torno a su pequeño sol. Si bien el relato en la novela funciona como una parábola para explicar la “agradable ilusión de un orden concéntrico” ocurrido por efecto de la mirada selectiva (Eliot 264), la metáfora es válida para expresar la manera en que los términos desplegados parecen ordenarse en torno de la novela neovictoriana, cada uno con un fragmento de significación denotativa y/o connotativa para integrar el mosaico semántico resultante. En efecto, la novela neovictoriana participa como un artículo más dentro de la colección de *Victoriana* (postmoderna); como novela que adapta y/o apropia, tiene características de *aftering*, de *adaptación* y de *apropiación*, establece relaciones de refracción entre hipotextos e hipertextos, y se comporta como ficción revisionista/revisionaria en proyectos con agendas politizadas; puede analizarse desde perspectivas más nostálgicas (retro), que enfatizan la proyección innovadora (neo), o que la enmarcan en las complejas relaciones dialógicas entre el siglo diecinueve y el veinte/veintiuno (post); y posee una naturaleza extraordinariamente poliforme, ya que puede ser una novela de historia natural, una novela que simule el lenguaje y el universo victoriano sin inducir un quiebre o una suspensión del descrédito (*faux*), y puede contener textos victorianos fabricados en imitación de textos auténticos (pseudo/cuasi) al punto de proceder a recrear el pasado con diversos grados de *ventriloquia*. En distinta medida, todos los términos se alinean y confluyen hacia el astro central representado por la novela neovictoriana. Con esta aproximación a su idiosincrasia en el haber, en la próxima sección intentaremos esbozar una ontología de ella – aunque siempre provisoria, tentativa y no esencialista.

CAPÍTULO 2

ONTOLOGÍA DE LA NOVELA NEOVICTORIANA: HISTORIA, MEMORIA Y AUTORREFERENCIALIDAD METACULTURAL

Watch your step. Keep your wits about you; you will need them. This city I am bringing you to is vast and intricate, and you have not been here before. You may imagine, from other stories you've read, that you know it well, but these stories flattered you, welcoming you as a friend, treating you as if you belonged. The truth is that you are an alien from another time and place altogether. *Michel Faber*

So now we have arrived at the final chapter and must, therefore, contrive a proper conclusion for our story. And it is surely required that we aim high at this point, rounding all (the deserving, at least) with happy endings, as secrets are revealed, the lost found and the parted reunited. And if such loose-ending should be considered banal, then at the very least we should stoop to a more general moral: a satisfactory ending should leave the reader with a sensation of either well-being, all's right with the world, or hope, all's potentially right with the world.

Susan Barrett

THE FOLLOWING WORK, PRINTED HERE FOR THE FIRST TIME, IS ONE of the lost curiosities of nineteenth-century literature. (...) Many of the presented facts that I have been able to check are verifiable; others appear dubious at best or have been deliberately falsified, distorted, or simply invented. Real people move briefly in and out of the narrative, others remain unidentified or are perhaps pseudonymous. As the author himself says, 'The boundaries of this world are forever shifting – from day to night, joy to sorrow, love and hate, and from life itself to death.' And, he might have added, from fact to fiction. (...) Despite a few passages where the author's hand deteriorates, apparently under psychological duress, or perhaps as a result of his opium habit, there are relatively few deletions, additions, or other amendments. *J. J. ANTROBUS, Professor of Post-Authentic Victorian Fiction at the University of Cambridge, editor de The Meaning of Night, de Michael Cox*

El escritor y crítico británico David Lodge dio origen a una conocida dupla de metáforas. En 1971, difundió su imagen del novelista en una intersección de caminos (*the novelist at the crossroads*). Ante la disyuntiva de avanzar por el camino del realismo o el del modernismo, muchos novelistas se mostraban dubitativos e “incorpora[ba]n sus titubeos a la novela misma”, decisión que daba lugar a una nueva bifurcación hacia el sendero de la experimentación metaficcional (Lodge, *Novelist* 22). En la década de los años noventa, Lodge reformuló su metáfora y reemplazó la imagen del novelista en el cruce de caminos por

la de un consumidor en un “hipermercado de la estética”, una especie de creador comprador de hibridación, que en lugar de enfrentar un dilema, puede elegir a partir de un número sin precedentes de estilos, “tradicionales tanto como innovadores, minimalismo y exceso, nostalgia y profecía” (Lodge, *Practice* 96). A pesar de condensar un rasgo distintivo de la novela contemporánea, la nueva imagen de Lodge contiene una ineludible amenaza autocancelatoria que se cierne sobre la búsqueda de definición, pues si la insignia inconfundible y excluyente de la novela neovictoriana (contemporánea) es su hibridación, ¿cómo será posible definir ciertos límites, toda vez que lo híbrido precisamente tiende a infringir o vulnerar fronteras de porosidad conspiratoria? Tal contrariedad es anticipada por especialistas que señalan la enorme permeabilidad de un concepto unívoco del género neovictoriano. Por ejemplo, Gutleben se refiere a la “multiplicidad” de “marcos genéricos”, “prioridades ideológicas”, “derroteros éticos, preocupaciones temáticas y posibilidades ontológicas exploradas e ilustradas por la ficción neovictoriana” (“Partial” 220), en tanto que Kohlke no encubre su impaciencia ante la ausencia de “límites fronterizos estéticos, cronológicos y genéricos” (Introduction 2).

A pesar de tan vigorosas conminaciones, Kirchknopf arriesga una definición del género novelístico neovictoriano, basada exclusivamente en criterios formales:

Estas [novelas neovictorianas] mantienen la longitud promedio y la estructura de la novela victoriana: las voluminosas 500 páginas (...) generalmente se encuentran divididas en libros o capítulos, algunas veces precedidos por sinopsis de capítulos y epígrafes. Imitan los géneros predominantes del siglo diecinueve, tales como el *Bildungsroman*, o la novela histórica, la novela social, la novela industrial, o la *sensation novel*, con combinaciones creativas de convenciones (auto)biográficas y novelas (pseudo)históricas, y la concomitante hibridación de géneros, rebosante de la parodia y el pastiche tan característicos del discurso novelístico postmoderno. El diseño narrativo de estas novelas tiende a ser similar al de sus antecesores victorianos y las voces narrativas típicas corresponden a los tipos predominantes en textos del siglo diecinueve, es decir, el narrador personaje en primera persona o el narrador omnisciente en tercera persona. (54)

Es justo reconocer que esta definición simplificada enumera algunos rasgos formales de la novela neovictoriana pero no es lo suficientemente sofisticada o iluminadora como para proporcionar criterios incontestables que se puedan adoptar para disociarla de otras novelas que bien podrían tener estas características formales pero que no participan del proyecto neovictoriano. Por esta razón, apelaremos a las teorizaciones de Louisa Hadley, Kate

Mitchell, y el binomio conformado por Ann Heilmann y Mark Llewellyn para acceder a un discernimiento más pulido de su estatuto ontológico y para disipar la turbia impresión del conjunto de novelas neovictorianas como un indisciplinado *omnium-gatherum*, remiso a toda conceptualización.

La búsqueda de especificidad histórica

Louisa Hadley define la novela neovictoriana como “ficción contemporánea que se implica con la era victoriana, ya sea a nivel argumental, estructural, o ambos niveles a la vez” (4). El común denominador es el interés y la preocupación por el pasado victoriano, pero resultan múltiples las maneras en las que dicho apego al pasado se instala en el mundo ficcional. Hadley reconoce tres modos principales. En primer lugar, el compromiso con el pasado victoriano puede estar “explícitamente mediado por la literatura victoriana” (4). A su vez, esta mediación puede sostener nuevas ramificaciones, ya que existen textos que recurren a las convenciones de un género victoriano, como por ejemplo *The Wench is Dead* (1989), de Colin Dexter (1930-), que utiliza las convenciones de la novela de detectives, y textos que se posicionan con respecto a un intertexto victoriano en particular. Hadley explica que aun en este caso, puede haber variaciones, ya que el intertexto victoriano puede ser reimaginado desde la perspectiva de otro personaje o el texto neovictoriano concebido como una secuela de su intertexto. Un ejemplo del primer caso es *Jack Maggs* (1997), de Peter Carey (1943-), que recrea *Great Expectations* (1860), de Charles Dickens, desde la perspectiva de Magwitch, y un ejemplo del segundo es *The Dark Clue: A Novel of Suspense* (2001), de James Wilson (1948-), que se anuncia como una secuela de *The Woman in White* (1860), de Wilkie Collins. En segundo lugar, la novela neovictoriana puede implicarse con personajes históricos del siglo diecinueve. Tal es el caso de *Arthur and George* (2005), de Julian Barnes (1946-), que ficcionaliza las figuras históricas de Sir Arthur Conan Doyle y George Edalji. En tercer lugar se encuentra la categoría de novelas que “crean personajes y eventos victorianos ficticiales con el fin de explorar temas que eran de gran centralidad en la cultura victoriana” (4). A manera de ilustración, la novela *Affinity* (1999), de Sarah Waters (1966), se ocupa de las aventuras de una médium convicta ficticia y, a través de esta temática, explora el espiritismo y la posición social de la mujer.

Al considerar a la novela neovictoriana como un tipo de ficción histórica, Hadley enfatiza el “enfoque dualista” de la novela, cuya ilustración paradigmática es la estructura narrativa de dos capas, en la cual una línea argumental ocupa el nivel diegético del siglo veinte y otra línea argumental se desarrolla en el universo hipodiegético¹⁸ del siglo diecinueve. Luego, Hadley recurre a Georg Lukács para declarar que las ficciones neovictorianas funcionan dentro de las convenciones de la novela histórica clásica, declaración que sostiene con la evidencia de un marcado compromiso en ellas con la “especificidad histórica” de la era victoriana. Tal especificidad se obtiene siguiendo las recomendaciones de Lukács, quien sugiere que en las ficciones históricas la “psicología de los personajes deben derivar de su contexto histórico y no del de su escritor” (Hadley 17). Es por tal especificidad histórica que los escritores neovictorianos eluden la recriminación de presentismo, que endosa la idea de valores universales que trascienden los límites históricos, pero que para Hadley, se presta a la apropiación malintencionada con fines políticos. Y es también por tal especificidad histórica que la novela neovictoriana, según esta autora, reinserta a los victorianos en su contexto histórico y por lo tanto evita un “enfoque puramente nostálgico o estético hacia el pasado victoriano” (14). Al ser concebida a partir de un enfoque dualista, la novela neovictoriana también guarda un compromiso de especificidad con el momento contemporáneo. Entonces, el propósito que persigue la novela es el de implicarse con los usos contemporáneos de los victorianos que a menudo obliteran tal contexto histórico:

Las ficciones neovictorianas, por lo tanto, no son meramente parte de la fascinación contemporánea con el pasado victoriano; son plenamente conscientes de los propósitos a los cuales se hace servir a los victorianos y, al regresar a ellos autorreflexivamente, meditan sobre los usos culturales y políticos de los victorianos en el presente. Por ejemplo, muchos de los textos neovictorianos escritos desde los años ochenta se implican con la apropiación política por parte de Margaret Thatcher de los victorianos y sus valores. En su compromiso con la especificidad histórica, ellas [las ficciones neovictorianas] a menudo intentan resaltar el lado oscuro de la era victoriana que Thatcher eficazmente obturó en su discurso. (Hadley 14-5)

La insistencia de Hadley sobre el enfoque dualista de la novela neovictoriana queda en evidencia a partir de la propia cubierta de su libro, la cual contiene una reproducción de la obra de fotomontaje *Maggie Regina: Victorian Values* (1983), de Peter Kennard, la cual

¹⁸ Según el *Dictionary of Narratology*, el nivel diegético es el nivel del “mundo ficcional en el cual se desarrollan las situaciones y eventos narrados”, en tanto que el nivel hipodiegético corresponde a “un nivel de narración encastrado en otro” (Prince 20).

superpone el rostro de Margaret Thatcher (1925-2013) sobre el de la reina Victoria en su trono (fig. 3). La incorporación de la imagen anticipa la tesis de Hadley sobre la tendencia revisionista de un gran número de novelas neovictorianas que desmitifican ciertas visiones idealizadas de valores victorianos y discursos contemporáneos que manipulan el concepto maleable de *victoriano* para usos espurios.



Fig. 3. Fotomontaje *Maggie Regina*, de Peter Kennard. 1983. Fue diseñado para la cubierta de la revista *New Statesman* de mayo de 1983. Tate Collection. Reproducido en el sitio de *New Statesman*. Web. 17 junio 2016.

No obstante, la insistencia de Hadley en el retorno a la especificidad histórica de la era victoriana resulta un tanto problemática, puesto que pareciera desconocer el estatuto de *simulacros* de las diversas recreaciones de (con)textos y documentos históricos. Si se sigue el razonamiento de Jean Baudrillard, las evocaciones del período y la elaboración de textos y discursos victorianos, aun cuando sean producidos con fidedigna imitación de documentos y textos reales, pertenecen al territorio de la hiperrealidad.¹⁹ Gutleben, quien observa algunas

¹⁹ Los conceptos de simulacro e hiperrealidad provienen de Jean Baudrillard, quien revierte la tradicional relación mimética entre formas artísticas y la realidad, en la cual se supone que la imagen

fisuras en la tesis de Hadley, reconoce el carácter hiperreal de los textos neovictorianos al advertir lo siguiente:

La ficción neovictoriana (...) reproduce el *discurso* de lo real y no lo real en sí mismo; está basada en un significante y no un referente, y refleja de tal modo la palabra [*word*] del pasado y no el mundo [*world*] del pasado; es el signo de un signo, la representación de una representación. (“Partial” 223)

Hadley por un lado avala los fuertes reclamos desmitificadores de la novela neovictoriana, pero por otro, paradójicamente la condena y margina al ámbito de la novela histórica convencional, caracterizada por una unicidad epistemológica que resulta incompatible con las múltiples opciones genéricas, ideológicas y axiológicas de los autores neovictorianos.

No adolecen de comparables imperfecciones las bases investigativas de Hadley para establecer que la época victoriana estaba caracterizada por un fuerte impulso documental, derivado de cierta jactancia y de la convicción sobre la necesidad de dejar archivos y registros que autenticaran los logros y progresos que con certeza tendrían un impacto en el futuro. La fascinación por la documentación en la era victoriana, desde censos hasta registros de nacimientos, matrimonios y defunciones, y el estudio de la historia son dos aspectos

es una copia de lo real. Baudrillard argumenta que la imagen o simulacro, en la sociedad postmoderna, precede a la realidad, es decir, tiene prioridad ontológica sobre lo real. Baudrillard traza cuatro estadios en la transformación de esta relación entre lo imaginario y lo real. En la primera etapa, la imagen desempeña el rol mimético tradicional y opera como “el reflejo de una realidad básica”. En la segunda etapa, teñida por una lectura marxista, se concibe a la cultura de masas como una cubierta que oculta las condiciones materiales de producción. La imagen, por lo tanto, pasa a tener una función ideológica puesto que “enmascara y pervierte la realidad básica”. En la tercera fase, lo que la imagen oculta es “la *ausencia* de una realidad básica”. La aniquilación de lo real es la lógica etapa siguiente, en donde la imagen “no guarda relación alguna con ninguna realidad: pasa a constituir su propio simulacro” (“Simulacra and Simulations” 170-171). En la edad contemporánea, el sujeto vive en la era de la simulación, en la cual la reproducción social (industrias del conocimiento, de las comunicaciones y el procesamiento de la información) reemplaza a la producción como base de la organización social. Para Baudrillard, la aniquilación de lo real y la instauración del orden de lo hiperreal han sido consecuencias del capitalismo. Baudrillard utiliza la imagen de Disneylandia para ilustrar su concepto de hiperrealidad, al consignar que Estados Unidos necesita de lugares como Disneylandia para ocultar el hecho de que es todo el país en realidad lo que puede concebirse como Disneylandia; es decir, se presenta a este sitio como imaginario para comunicar la idea de que todo lo demás es real, cuando, de hecho, ya no pertenece al mundo de lo real, sino al orden del simulacro y la hiperrealidad (172). En *America*, Baudrillard continúa desplegando su ecuación de capitalismo equivalente a aniquilación de lo real, al asociar el flujo de capitales del sistema de capitalismo global con los circuitos eléctricos que determinan la explosión de neón en el desierto que es Las Vegas, produciendo una metáfora de autorreferencialidad sin significado que le permite enfatizar la intensidad de las superficies y una profunda falta de significados como visión apocalíptica de la pérdida de la verdad, la subjetividad, el significado y la realidad (*America* 37). En general, las nociones de simulacro e hiperrealidad se pueden aplicar al carácter de las representaciones mediáticas, televisivas y fílmicas de la era victoriana, que actúan como la precedencia de los simulacros, que no imitan una realidad conocida sino que tienen primacía sobre ella y la sustituyen.

importantes de la cultura victoriana que contribuyeron en parte a la seducción que la era ejerce sobre el escritor contemporáneo. Es el propio autoconocimiento de los victorianos sobre su posición en la historia, insinúa Hadley, lo que requiere una autorreflexividad equivalente por parte de la novela neovictoriana (19). Circunscribe así, mediante una cándida equiparación de forma contemporánea con contenido pretérito, los límites de la autorreflexividad y escatima esfuerzos por comprenderla en un marco de inversiones y motivaciones contemporáneas.

En suma, Hadley aporta una definición amplia de novela neovictoriana que resalta su doble marco temporal. A pesar de declarar que la novela neovictoriana no privilegia ninguna de las dos épocas, su pertinaz inclusión de esta novela en la categoría de novela histórica, cuyo rasgo dominante es la especificidad histórica, pareciera inclinar la balanza en favor de la reproducción de un pasado, parcialmente accesible, en detrimento del reconocimiento de dicha construcción como mediada y refractada, y por ende, susceptible de tener variadas implicancias epistemológicas y éticas que, sin embargo, se minimizan o desconocen.

De la crítica de los modos de representación a la construcción de la memoria cultural

Mientras que Hadley establece una relación ambigua entre la novela neovictoriana y el concepto de historiografía metaficcional, puesto que la autora alinea la novela neovictoriana a la categoría de historiografía metaficcional pero curiosamente no problematiza su supuesta especificidad histórica, Kate Mitchell erige su definición de novela neovictoriana desde una posición que se pronuncia en divergencia con la categoría hutchinsoniana. Según esta línea de pensamiento, la narrativa neovictoriana insta a autores, lectores y críticos a confrontar “el problema del recuerdo histórico” (3) y se implica de una manera crítica con el pasado victoriano desde lo temático y/o lo estilístico de tal modo que demuestra “una conciencia vívida de las problemáticas involucradas en la búsqueda y recuperación del conocimiento histórico” pero “permanece de igual modo comprometida con la posibilidad y el valor de esforzarse en dicha búsqueda” (3). Agrega la autora, y de este modo rechaza de manera explícita toda asociación con la historiografía metaficcional, que las novelas neovictorianas muestran mayor preocupación por las maneras en las cuales la ficción puede reclamar autenticidad sobre el pasado, aunque más no sea de manera provisoria y

parcial, que por las maneras en que no puede lograrlo. Construye a partir de esta distinción, una concepción de novela neovictoriana como *memory text* (*texto memorial /mnemónico /conmemorativo*), lo cual permite, según la autora, evaluar su inversión en el recuerdo histórico como un acto situado en el presente y como un vehículo para responder a las necesidades y deseos de grupos sociales específicos situados en el momento actual. De este modo, la novela neovictoriana contribuye a generar una manera de recordar el siglo diecinueve reñida tanto con el acto de privilegiar los discursos no ficcionales de la historia (Hadley) como con la problematización postmoderna de su representación (Hutcheon). Pasa la novela a ocupar un nuevo espacio híbrido, igualmente antagónico con respecto a ideas esencialistas e ingenuas sobre las posibilidades de recuperar el pasado que con respecto a las vociferantes declamaciones postmodernas sobre la dificultad de alcanzar el conocimiento histórico. De acuerdo con el argumento de Mitchell y su ingeniosa lectura de la terminología:

[Las novelas neovictorianas] remembran el pasado no solamente en el sentido corriente del término, de recordarlo, sino también en el sentido de re-incorporarlo (*re-embodiment*), es decir, re-membrarlo (*re-member*) o reconstruirlo. (...) Los fragmentos des(re)membrados (*dis(re)membered*) del pasado son reconstituídos en el texto y por el texto, y también en la imaginación del lector. El lector por lo tanto literalmente re-incorpora/re-membra (*re-members*) el pasado reimaginado. (7)

La novela neovictoriana, desde esta perspectiva, se concibe como un tipo de ficción que desvía el foco de atención hacia las modalidades en que se cristaliza el recuerdo. Mitchell contrapone al tropo más convencional de un estado de posesión o encantamiento con el pasado que habitualmente se utiliza para describir la novela neovictoriana, la idea de una obsesión con el deseo del acto de recuerdo histórico, el proceso de recordar en sí mismo. Siguiendo a autores tales como Kerwin Lee Klein, Pierre Nora, Marita Sturken y Ann Rigney, entre otros, Mitchell distingue entre historia y memoria, subsume la historia dentro de la memoria y privilegia la memoria como el acto que permite reconstruir imágenes del pasado, es decir como constitutiva de la historia. De este modo, Mitchell sigue a Rigney en la identificación de una “dinámica de la memoria” que Mitchell ve como característica esencial del proyecto neovictoriano. Según Rigney, hay cosas que, aunque no sean verdades legítimas desde el punto de vista del historiador, son remembradas porque son significativas para el sujeto que lleva a cabo el acto de remembranza en el presente (“Portable” 381). Esta manera

de concebir la memoria y la novela neovictoriana como un *memory text* permite catalogar un abultado número de funciones que pueden cumplir las prácticas memoriales, a saber:

[D]escubrir y comunicar el pasado; reconocer las maneras en las cuales el pasado impacta en el presente; revisar nuestro conocimiento del pasado a la luz de nuevas teorías y evidencias; unir a una comunidad del presente a través de la visión de un pasado compartido; entretener; elaborar productos que reaviven una estética pasada y muchos otros. A menudo, las prácticas memoriales responden a múltiples propósitos y logran diversos efectos, no siempre propuestos de manera voluntaria a través del acto o del objeto mismo del recuerdo. Es decir, los actos de la memoria logran nuevos significados a partir de su recepción y recirculación por parte de la comunidad. (Mitchell 33)

Es en este punto donde se plantea la segunda divergencia entre el concepto de novela neovictoriana de Mitchell y el concepto de historiografía metaficcional de Hutcheon. En este último modelo, el énfasis está puesto en la constructividad de la representación, es decir la producción de un texto como representación de otra representación, lo cual contribuye, según Mitchell, a suprimir el rol del lector, a quien se le niega la oportunidad de llevar adelante un proceso de construcción de significado. Apelando a la metáfora empleada por Rigney, se podría recordar que la historia no es una especie de “bella durmiente en espera del beso profesional que la despertará” (152) sino que, podría agregarse, todos los lectores de una novela neovictoriana pueden convertirse en el príncipe encantado que media, conecta y revive el pasado. De esta forma, la novela neovictoriana aparece en disensión con la historiografía metaficcional en virtud de la incorporación de la dimensión afectiva de la escritura sobre la historia y el reconocimiento de lazos emocionales entre el presente y el pasado en el proyecto neovictoriano, a través de una gran variedad de prácticas memoriales que constituyen el “imaginario histórico”.²⁰ El reconocimiento de esta dimensión afectiva acentúa la importancia del lector, ya que éste participa en la construcción del significado histórico.

²⁰ El concepto de imaginario histórico proviene de Jerome de Groot, quien es un representante destacado de una corriente de pensamiento que valoriza la importancia de narrar y describir el impacto de nuevas prácticas historiográficas populares. De Groot concibe a la historia como “una entidad construida y consumida culturalmente” y critica el modelo academicista que perpetuó sistemas binarios que identifican la ciencia de la Historia con la cultura alta y el estudio de “lo histórico” o “herencias culturales” con la cultura baja. De Groot ve cambios paradigmáticos en el acceso del individuo a la historiografía, en tanto que la historia se presenta como una especie de género cultural predominante. Así, la historia aparece como múltiple, compleja e inestable, asociada tanto con cuestiones de nacionalidad, nostalgia, producto y conocimiento, como con testimonio personal, experiencia y revelación, simultáneamente “discurso diferido y distanciado” pero experiencia palpable que el individuo puede tomar en sus manos, cambiar y experimentar a través de una variedad de medios. Para teóricos como de Groot, la historia no profesional y no académica (“historia pública”) es un fenómeno complejo

Por último, para cerrar este concepto de novela neovictoriana como texto de la memoria, es conveniente reseñar que Mitchell cita a Mieke Bal. Este autor sugiere que “la presencia memorial del pasado adopta diversas formas y atiende a distintos propósitos”, que oscilan entre “la evocación consciente y el resurgimiento no reflexivo”, y comprenden tanto “el anhelo nostálgico de aquello que se perdió” como “los usos polémicos del pasado para dar forma al presente” (Bal, citado en Mitchell 4). Estos usos y objetivos polivalentes, para Mitchell, a menudo se encuentran presentes de manera simultánea en los “actos de memoria” que son al fin y al cabo las novelas neovictorianas (4). Incorpora Mitchell el concepto de Sturken de “tecnologías de la memoria”, es decir, la noción de que la memoria cultural se crea a través de objetos, imágenes y representaciones, por ejemplo novelas, que no son meros receptáculos que alojan recuerdos pasivamente sino “tecnologías de la memoria”, capaces de “comunicar memoria” del pasado y “constituirse en memoria del pasado” (3).

Menciona luego Mitchell un repertorio de estrategias narrativas e intereses temáticos. En las reconstrucciones del periodo victoriano, los novelistas apelan a ciertos eventos históricos, tales como la epidemia de cólera, la guerra de Crimea, la invención de la fotografía, la rivalidad anglofrancesa por el control del Nilo, y el colonialismo, así como también al interés victoriano en el espiritismo, la crisis de fe generada por la ciencia, la disciplina naciente de la psiquiatría, y el consumismo emergente (2). En su repertorio de estrategias neovictorianas, Mitchell incluye la ventriloquia de escritores victorianos, como por ejemplo *The Last Testament of Oscar Wilde* (2004), de Peter Ackroyd (1949-), y la reinención de personajes, tales como *Tess* (1993), de Emma Tennant (1937-), que imagina un linaje para Tess de Thomas Hardy (1840-1928) en *Tess of the D'Urbervilles* (1891). Continúa Mitchell su catálogo al mencionar la creación de precuelas, secuelas o paralecuelas en las que los novelistas neovictorianos exploran episodios o personajes “tangenciales” o “marginales”, concepto que ilustra mediante la referencia a *Adele* (2003) de Emma Tennant, que desvía el foco atencional y lo dirige hacia la hija de Rochester.

Como queda en evidencia, las tesis de Hadley y Mitchell emergen como divergentes en cuanto al funcionamiento del pasado evocado en la novela neovictoriana. Mientras que Hadley enfatiza la especificidad histórica en la reproducción de la época, la construcción de

y dinámico y las nuevas modalidades de involucrarse con el pasado ameritan una atención e investigación de las cuales aún no han gozado (de Groot 3-6).

personajes, y la imitación de estilos narrativos, en el modelo de Mitchell, la novela traspone el límite que establece la crisis de historicidad al desvincularse de los proyectos que hacen hincapié en las finas fronteras que separan la historia y la ficción, y apropiarse, como *memory text*, de sus propios potenciales para convertirse en una “tecnología de la memoria”.

La autorreflexividad crítica y las dimensiones metaliterarias del género neovictoriano

Ann Heilmann y Mark Llewellyn, por su parte, proponen una definición de novela neovictoriana que explícitamente confrontan con el “subgénero de ficción histórica situada en el siglo diecinueve” (7). Para estos autores, es esencial reconocer que no todas las obras de ficción publicadas con posterioridad a 1901, aun cuando tengan una ambientación victoriana, reescriban un texto victoriano o apelen a un personaje victoriano, son necesariamente neovictorianas. El neovictorianismo que los autores buscan focalizar se distingue de otros aspectos de la cultura contemporánea precisamente por un fuerte impulso autoanalítico:

Lo que explícitamente deseamos invocar en nuestro uso del concepto [de neovictorianismo] es una serie de conjunciones metatextuales y metahistóricas en su interacción en los contextos de intercambio y adaptación entre lo victoriano y lo contemporáneo. Lo que argumentamos a lo largo de todo este libro es que lo ‘neovictoriano’ es más que ficción histórica situada en el siglo diecinueve. Para ser parte del neovictorianismo que analizamos en este libro, un texto (literario, fílmico, audiovisual) debe involucrarse de manera consciente y autorreflexiva con el acto de (re)interpretación, (re)descubrimiento, y (re)visión con respecto a los victorianos. (4)

Los autores insisten en el concepto de autorreflexión como el elemento constitutivo más relevante. Plantean su disenso con la utilización del prefijo *neo* por parte de Johnston y Waters como indicador de un *estilo* modernizado o modificado del género con el cual aparece como colindante, en virtud de que muchos textos post-1901 que se vuelcan al siglo diecinueve pueden no ser neovictorianos:

Existen numerosos textos que pueden calificar como textos neovictorianos en base a aspectos genéricos formales solamente pero que son simultáneamente inherentemente conservadores porque adolecen de una falta de compromiso imaginativo con el periodo, y entonces, contrariamente a lo esperado, reciclan y entregan una lectura sin matices y estereotipada de los victorianos al igual que de su cultura y literatura. (6)

Heilmann y Llewellyn luego se ocupan de ordenar un vasto corpus de novelas que clasifican en cinco grandes categorías tomando como criterio el uso predominante de ciertos temas y/o

motivos. Complementan con lecturas metaficcionales de algunas de las categorías, tomando estas últimas como un corpus colectivo.

La primera categoría está compuesta por novelas que tratan los temas de pérdida, duelo y regeneración, que los autores analizan desde una perspectiva psicoanalítica después de apelar a las nociones freudianas de histeria y símbolos mnemónicos. Tales novelas giran en torno al (re)descubrimiento de una historia personal y/o colectiva y la restitución de una herencia familiar a través de la reconstrucción de recuerdos reprimidos, fragmentados o fabricados. Una metáfora prototípica en este tratamiento es la casa ancestral, una casa atormentada por la tragedia pasada y dominada por la figura de una mujer muerta o moribunda: “un espacio feminizado” casi convertido en un paraíso edénico para quienes fueron expulsados de él, pero que constituye un territorio peligroso para el protagonista: “un sitio de aislamiento, traición, desilusión extrema, feroz rivalidad entre hermanos, colapso familiar desgarrador, e incluso una lucha mortal” (36). Cuatro novelas neovictorianas, analizadas por Heilmann y Llewellyn, ilustran esta categoría: *Misfortune* (2005), de Wesley Stace (1965-); *Grange House* (2000), de Sarah Blake (1960-); *The Thirteenth Tale* (2006), de Diane Setterfield (1964-); y *The Ghost Writer* (2004), de John Hardwood (1946-).

En su lectura metaficcional, los autores interpretan el conjunto como una dramatización del proceso de autoconstrucción del género neovictoriano a partir de sus referentes victorianos y las tradiciones narratológicas que busca transformar. Aseveran los autores que, a través de la exploración de las extrañas compulsiones de los personajes por retornar a sus raíces y empeñarse en encontrar allí los fragmentos que permitan la autodefinición, “el neovictorianismo dirige nuestra atención hacia la naturaleza conflictiva de nuestras relaciones con nuestras propias historias literarias y culturales” (64). La metáfora emblemática de la casa ancestral y la figura materna en esta primera categoría significa la naturaleza ambivalente – con sus connotaciones de alienación y reconciliación – del propio legado del victorianismo en la ficción neovictoriana (65).

El segundo grupo explora el colonialismo y el imperio británico, al igual que el orientalismo victoriano y diversas construcciones de lo subalterno.²¹ Esta categoría incluye

²¹ Los autores se basan en la teoría del subalterno delineada por Gayatri Chakravorty Spivak, quien establece una relación entre feminismo, postestructuralismo y el discurso del postcolonialismo, al examinar prácticas occidentales persistentes que son cruciales para la colonialización y el imperialismo asociadas al proceso de alterización (*otherness*), el cual consiste en un mecanismo ideológico de exclusión de personas y/o grupos de los

recientes encuentros postcoloniales en un amplio abanico de localizaciones temporales y geográficas, pero con el común denominador de un incisivo revisionismo político que abarca tales temas como la colonización de un territorio y la lucha de su pueblo por la independencia y la democracia social, la recurrencia de paradigmas imperiales bajo diversas máscaras en el siglo veintiuno, la reescritura de la historia desde la perspectiva del sujeto subalterno, la interrelación entre expresiones culturales, religiosas, económicas y militares del gobierno colonial, y la diversidad de identidades y subjetividades (proto)postcoloniales (104). Los autores analizan cuatro ejemplos destacados: *Sea of Poppies* (2008), de Amitav Ghosh (1956-); *Strange Music* (2008), de Laura Fish (1964-); *The Map of Love* (1999), de Ahdaf Soueif (1950-); y *The Mistress of Nothing* (2009), de Kate Pullinger (1961-).

La tercera categoría propuesta por Heilmann y Llewellyn es la que agrupa textos que interrogan la construcción del género y la sexualidad a través de los discursos de la ciencia. Tales textos problematizan las “maneras múltiples en las que hegemonías raciales, sociales y sexuales fueron creadas y perpetuadas por el régimen escopofílico, disciplinador y mutilante de la ciencia,” y exploran “la posibilidad de resistencia y el potencial para la reinscripción y resurrección del cuerpo femenino” (140). Los autores ven una atracción irresistible por parte del escritor neovictoriano hacia la sexualidad victoriana y su reinención, al igual que hacia sus contradicciones, sus excesos, y las diferencias y similitudes con preocupaciones contemporáneas por la sexualidad. El atractivo deriva de una nostálgica fetichización del tabú en un mundo de sobreexposición sexual: “la posibilidad de disfrazar un cuerpo con vestimenta victoriana no solo crea la ilusión de capturar, aunque efímeramente, la materialidad del pasado, sino que también porta la promesa de revivir los placeres perdidos de quitar las vestimentas en el mundo contemporáneo” (107). Las novelas pertenecientes a este grupo denuncian los aspectos más limitantes y cosificantes del visualismo de la ciencia tradicional que equipara la visión, la observación, el mapeo, y la diagramación con el método epistemológico por antonomasia que supuestamente permite el conocimiento objetivo. Tres

sistemas de “normalidad”. El sujeto es representado por la autoridad patriarcal tradicional y el colonialismo británico, en tanto que el subalterno se construye como el “otro”, es decir la sombra del sujeto. Para Spivak el proyecto orquestado de construcción del sujeto colonial como el Otro es el mejor ejemplo de la “violencia epistémica”, que conlleva a la “obliteración asimétrica de cualquier rastro del Otro en su precaria subjetividad” (Spivak 24-25). El argumento de Spivak, es decir, que no hay lugar desde donde pueda hablar el subalterno, arremete contra los sistemas de significación del colonialismo y del patriarcado, a los cuales expone como opresivos y silenciadores. Por cuanto el subalterno (el otro) está encastrado dentro del sujeto, tanto la mujer como los pueblos colonizados se han visto obligados a articular sus experiencias en el lenguaje de los opresores.

obras representativas de esta categoría, analizadas por Heilmann y Llewellyn, son *Hottentot Venus* (2003), de Barbara Chase-Riboud (1939-); *The Observations* (2006), de Jane Harris (1961-), y *Journal of Dora Damage* (2006), de Belinda Starling (1972-2006).

En las versiones más irónicas y metaficcionales, el neovictorianismo explora la inscripción y textualidad del deseo de reposar lo victoriano llevando a cabo un reemplazo del personaje principal por el texto, del cuerpo físico por el corpus textual. A través de juegos con las convenciones genéricas de la ficción, desestabilizando límites y fusionando tales géneros como la biografía y la investigación criminal, la novela neovictoriana señala la inestabilidad de cualquier intento de arribar a la verdad sobre un hecho del pasado. De este modo, cuerpos inestables o cuerpos muertos se convierten en comentarios irónicos sobre el deseo siempre frustrado de encontrar autenticidad que evoca la novela neovictoriana.

En el cuarto grupo Heilmann y Llewellyn insertan aquellas novelas basadas en el motivo de la configuración científica y tecnológica del vidrio y la especularidad, a través del cual interrogan ideas relacionadas con la fe, creencias y pensamientos religiosos en exploraciones neovictorianas de las dudas del siglo diecinueve con respecto a interpretaciones filosóficas y metafísicas de la realidad. Heilmann y Llewellyn anclan su teorización en el tropo del vidrio a partir de las reflexiones vertidas por Isobel Armstrong en su libro *Victorian Glassworlds*. Armstrong interpreta la obsesión de la cultura victoriana con el vidrio como parte de una investigación más amplia, metafórica y metafísica, de la transparencia como un ideal político, social y filosófico de la edad victoriana (Heilmann y Llewellyn 144). La duplicidad del vidrio proporciona para Heilmann y Llewellyn un tropo adecuado que también epitomiza ciertas tensiones en el seno del pensamiento victoriano y más concretamente “la división entre el *vitreau* como sendero que conduce a Dios por un lado y la lente del microscopio del científico, por otro lado, que conduce a la búsqueda de evidencia sobre los orígenes de la humanidad” (145). Los ejemplos de textos “espectrales” que analizan los autores son: *The Unburied* (1999), de Charles Palliser (1947-); *Courting Shadows* (2002), de Jem Poster (1949-); *The Children’s Book* (2009), de A. S. Byatt; *The Glass painter’s Daughter* (2008), de Rachel Hore (1960-); y *The Séance* (2008), de John Harwood.

En el sesgo metaficcional con que los autores enriquecen el sentido de esta categoría, argumentan que los temas de especularidad y espectralidad en lo neovictoriano pueden ser leídos como un reflejo de “la incapacidad contemporánea para aprehender lo victoriano y la

imposibilidad de arribar a la verdad del período”, en una dinámica en la que “los propios textos se convierten en sombras y espectros escritos que no se materializan en presencias sustanciales sino que permanecen en la condición de simulaciones de lo real” (144-5).

La quinta categoría se refiere a aquellas novelas en las que la relación entre autor y lector es comparable a la relación entre mago y espectador. Las novelas de este grupo imitan los trucos de magia del estrado victoriano para enzarzar a los lectores en un espectáculo de ilusionismo, sostenido por la ilusión textual, es decir “una fabricación de una versión plausible del pasado victoriano y una representación creíble de lugares, personajes y experiencias representadas en el texto” (Heilmann y Llewelyn 175). Como consecuencia, se establece una actividad lúdica con el lector en la que parte del juego es establecer la veracidad histórica y dilucidar los ecos intertextuales. Algunas novelas utilizan comienzos con características de prestidigitación al contener alegatos sobre la distinción entre hechos inventados, distorsionados, dudosos y auténticos. Referencias a los aspectos fabricados otorgan credibilidad a lo que constituye un simulacro y funciona como la Disneylandia baudrillardiana. En otros casos, la prestidigitación puede ser paratextual, es decir claves no reveladas en la línea argumental se encuentran encubiertas y codificadas en los diseños gráficos de las tapas de los libros u ocultas en su lomo. Notables ejemplos analizados por los autores son: *The Thirteenth Tale* (2006), de Diane Setterfield; *Affinity* (1999), de Sarah Waters (1966-); y *The End of Mr Y* (2006), de Scarlett Thomas (1972-).

Los autores comparan la composición estructural de la metanarrativa neovictoriana, es decir, un comienzo que ofrece pistas que desorientan, seguidas de un vuelco sorpresivo en la narrativa, que culmina en un clímax revelador, a los trucos de la magia victoriana de los espectáculos ilusionistas. La novela neovictoriana deconstruye la fabricación de la ilusión delante del lector no sin persuadirlo a que abrace también dicha ilusión de “un pasado visible, un continuo visible, un visible mito de origen” (210). El espiritismo en estas novelas funciona como una metáfora acerca del proyecto neovictoriano de evocar y resucitar el mundo victoriano, llamando la atención hacia las estrategias de disimulación y manipulación que capitalizan el deseo de lo extraño para ocultar la agencia humana detrás del telón.

Estas cinco categorías de novelas son, para Heilmann y Llewellyn, espacios de intercambio intelectual en los que lo victoriano funciona como un espejo de fantasía para las identidades fragmentadas y deseos contradictorios del sujeto contemporáneo y el escritor

postmoderno: deseos de historia y necesidad de escapar de ella; deseos de un personaje integrado y diversas construcciones de la subjetividad; deseos de unidad, orden y certeza narrativas y deseos de finales y verdades múltiples y polifónicas.

Redefinición integradora

El análisis de las principales definiciones extendidas del subgénero objeto de esta investigación revela disenso. Hadley discurre sin ahondar en los aspectos hiperrealistas de las reconstrucciones del período victoriano con su reincidente comentario sobre la especificidad histórica. Para Mitchell, la novela neovictoriana busca desprenderse del cascarón envolvente de la metaficción historiográfica que procura contenerla pero que restringe sus enormes potencialidades creativas, las cuales, puestas en funcionamiento activo, le permiten emerger como un *memory text* triunfante ante las admoniciones postestructuralistas sobre la textualización de la realidad y de la historia. Liberada de esta manera, puede dar curso, mediante su identidad multiforme, a sus proyectos transhistóricos de (re)interpretar el pasado victoriano y el presente de manera crítica y productiva. Por último, Heilmann y Llewellyn centran el debate en torno a la autorreflexividad cultural, que consideran el parámetro esencial para determinar la canonización de un texto determinado como neovictoriano. Las divergencias observadas en las definiciones no deberían incitar un abandono escéptico de la empresa esclarecedora de delimitación del subgénero. Por el contrario, es posible componer una definición integradora, que asimila los principales aportes de Mitchell y de Heilmann y Llewellyn, si se comprende que los autores enfatizan distintas facetas del fenómeno. En el caso de Mitchell, la autora rescata la capacidad para la creación de memoria cultural, lo cual permite, entre otros proyectos, la extensión de lazos emocionales transtemporales entre comunidades que comparten inquietudes, preocupaciones e historias de segregación o exclusión. En el caso de Heilmann y Llewellyn, los autores subrayan la capacidad autorreflexiva sobre el fenómeno de retorno al pasado, lo cual implica una comprensión de las motivaciones presentes para reformular el pasado de determinadas maneras. En cuanto a la “especificidad histórica” de Hadley, si bien creemos que no se aplica a la globalidad del proyecto novelístico neovictoriano, la búsqueda de autenticidad en la reconstrucción de aspectos del pasado, el reemplazo de convenciones genéricas y la incorporación de personajes

y eventos no ficticios deben contarse también – si no como componentes constitutivos de una apropiada definición – al menos como partes del vasto repertorio de estrategias desplegadas.

Lo cierto es que las voces cacofónicas que intentan definir el género de novela neovictoriana en base a criterios formales exclusivamente están condenadas al fracaso, pues como hemos advertido anteriormente, algunos teóricos piensan que la novela neovictoriana se subleva en contra de los presupuestos de la narrativa realista del siglo diecinueve, en tanto que las teorizaciones de otros especialistas los llevan en dirección exactamente inversa cuando plantean que son precisamente los pilares de la narrativa realista que la novela neovictoriana se encarga de rehabilitar. Para algunos, la novela neovictoriana subvierte las presuntuosas certezas del realismo, cuando para otros es la promesa misma de la certidumbre de un final cerrado y la posibilidad de justicia poética, extraídas de la literatura victoriana, lo que cautiva a los escritores contemporáneos. Una polifonía similar se hace oír en torno a la supuesta autorreferencialidad de la narrativa neovictoriana, en la cual insisten Heilmann y Llewellyn, pero en la cual poco reparan Hadley y Mitchell. Desde nuestro punto de vista, las novelas neovictorianas manifiestan distintos grados de aproximación y alejamiento de la autorreferencialidad. Al igual que en el caso de la narrativa postmoderna en general, en cuyo seno emergió la novela neovictoriana, la metaficción pirotécnica y la autorreferencialidad aporística y solipsista de un primer estadio fue mermando con el transcurrir del tiempo y el agotamiento previsible del sesgo sedicioso de esta estrategia.

En un texto reciente, Kohlke insiste en la elaboración de un concepto amplio de lo neovictoriano y, de manera interesante, omite toda referencia a cualquier proyecto autorreflexivo:

Empleo aquí el término “neovictoriano” en el sentido más amplio posible para designar la práctica cultural y la práctica crítica que revisualiza/revisa el siglo diecinueve y sus legados estéticos e ideológicos contemporáneos a la luz de la crítica y la mirada retrospectiva histórica pero también de la fantasía – cómo *deseamos* imaginarnos el periodo, por una variedad de motivaciones que incluyen la afirmación de identidad nacional, la lucha por la justicia simbólica restauradora, y la indulgencia en el exotismo escapista. (“Mining” 21, énfasis original)

Agrega una dimensión que se encuentra ausente en anteriores delimitaciones del subgénero al incluir referencias al deseo de imaginar el pasado victoriano mediante la fantasía. De este modo, se aproxima al modelo de definición postulado por Mitchell pero enfatiza las

posibilidades creativas de la fantasía al igual que la pluralidad de motivaciones presentes para hacer uso de tales licencias. Es la propuesta de esta tesis que la ausencia de referencia a la cuestión de la autorreflexividad obedece a que en la era postmilenial, la novela neovictoriana ha ido paulatinamente renunciando a *ciertas* estrategias metaficcionales, lo cual torna riesgosa la declaración de autorreferencialidad. Sin embargo, esto no significa que haya una dimisión, por parte de la novela neovictoriana, de un proyecto con cariz crítico respecto de una autocomplaciente convicción sobre las posibilidades de la Historia y del lenguaje de acceder a un conocimiento veraz del pasado y un modo transparente de representarlo. Tanto en su problematización de la clásica dicotomía historia/ficción como su deconstrucción de grandes relatos – por caso, la Cultura, y el consecuente desmoronamiento de las tradicionales distinciones entre literatura alta y baja, arte erudito y cultura popular – la novela neovictoriana no ha renegado de sus credenciales postmodernas ni prescindido por completo de aspiraciones metaficcionales historiográficas – como testifican los variados epígrafes elegidos para introducir este capítulo. Su relación desorientadora y aparentemente ambivalente con el postmodernismo y la metaficción historiográfica se origina en la abdicación por parte de los escritores neovictorianos de *ciertas* estrategias de autorreflexividad y su reiteración de otras estrategias metaficcionales. Esta discriminación selectiva del repertorio de recursos metaficcionales se encuentra en el corazón del análisis consagrado al corpus, y se vincula de manera directa con las categorías de subversión y nostalgia.

Antes de abordar las transformaciones creativas de los géneros y estilos victorianos “incautados” por escritores neovictorianos, es menester repasar los géneros novelísticos preponderantes del siglo diecinueve que constituyen el punto de partida para las reiteraciones, reformulaciones y permutaciones neovictorianas, tarea que emprenderá el próximo capítulo.

CAPÍTULO 3

GENEALOGÍA GENÉRICA: REFERENTES DECIMONÓNICOS DE LAS TRANSMUTACIONES NEOVICTORIANAS

“Remember, if you please,” said my friend, looking at me over his spectacles, “that I am a Victorian by birth and education, and that the Victorian tree may not unreasonably be expected to bear Victorian fruit. Further, remember that an immense quantity of clever and thoughtful Rubbish is now being written about the Victorian age.” *M. R. James*

The first unanalysed impression that most readers receive from *Jane Eyre* is that it has a very violent atmosphere. If this were simply the effect of the plot and the imagined events then sensation novels like Walpole's *The Castle of Otranto* or Mrs Radcliffe's *The Mystery of Udolpho* ought to produce it even more powerfully. But they do not. Nor do they even arouse particularly strong reader responses. Novelists like Charlotte Brontë (...), on the other hand, are able quite quickly to provoke marked reactions of sympathy or hostility from readers. The reason, apparently, is that the narrator's personality is communicating itself through the style with unusual directness.” *Ian Gregor*

The despicable acts of Count Dracula, the unending selflessness of Dorothea in *Middlemarch* and Mr Darcy's personal transformation in *Pride and Prejudice* helped to uphold social order and encouraged altruistic genes to spread through Victorian society, according to an analysis by evolutionary psychologists. Their research suggests that classic British novels from the 19th century not only reflect the values of Victorian society, they also shaped them. Archetypal novels from the period extolled the virtues of an egalitarian society and pitted cooperation and affability against individuals' hunger for power and dominance. (...) The team of evolutionary psychologists, led by Joseph Carroll at the University of Missouri in St Louis, applied Darwin's theory of evolution to literature (...) [and]found that leading characters fell into groups that mirrored the cooperative nature of a hunter-gatherer society, where individual urges for power and wealth were suppressed for the good of the community. *Ian Sample*

Probablemente no exista otra expresión tan memorable de la gran responsabilidad que le compete al novelista en la producción de una “ilusión de vida”²² como la que articula el narrador de la novela *Adam Bede* (1859), de George Eliot, quien se compromete a dar “*a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind . . . I feel as much bound to tell you as precisely as I can what that reflection is, as if I were in the witness-*

²² La expresión *ilusión de vida* proviene de Henry James, quien a pesar de lamentar la ausencia de una forma estética unificada en la novela victoriana, a la que célebramente llamó “*loose baggy monster*”, es decir, “monstruo ancho y deformado” (James, Henry, Preface 84), reconoce que la suprema virtud de la novela, a la cual se subordinan todos los demás méritos, es la capacidad para producir una “ilusión de vida” (James, Henry, “Art” 202).

box, narrating my experience on oath” (174). El realismo fue un pilar de la novela victoriana, henchida de un entusiasmo sin precedentes por la naturaleza científica del mundo material. Louis James recuerda que el Iluminismo había cambiado radicalmente el eje de los debates, que habían virado de los temas religiosos y morales a la observación científica del universo natural, en tanto que hacia comienzos del siglo diecinueve, “el realismo de la filosofía no se refería a realidades transcendentales, tales como la naturaleza del bien y del mal, sino a fenómenos materiales definidos a través de la observación y el experimento” (29). En el arte, el realismo promovía la creencia de que la realidad es inherente al hecho presente y que debía ser descripta tal cual es y no tal como se la imagina o desea. Los victorianos se sentían impulsados por un deber moral de comprender el mundo circundante y la virtud de la observación fidedigna y metódica era la que garantizaba, sin participación de los ardidés del sentimentalismo, el acceso a la verdad. James rememora la figura de John Ruskin (1819-1900), para quien la mera acción de dibujar tenía una dimensión moral, no tanto porque el dibujo podía emplearse con fines didácticos, sino porque “la laboriosa disciplina de la observación y la técnica era en sí misma una actividad moral y conducía a una comprensión más perfecta de la verdad objetiva” (30).

En una audaz proclamación, James otorga a la revolución francesa del año 1789 las características de una “falla geológica” que marcó el verdadero comienzo del siglo diecinueve. Una hendidura se abrió en el seno de las estructuras sociales, mentales y religiosas de Europa, con cambios irreversibles en las maneras de pensar que sentaron las bases para el movimiento romántico. La consecuente esquizofrenia cultural, prosigue el autor, se percibe en la literatura victoriana de mediados de siglo diecinueve como la coexistencia de una corriente y una contracorriente: un “interés en lo moderno, lo material, lo fáctico, ‘las cosas tal cual son’” y un entusiasmo por lo romántico, una especie de fascinación por “lo gótico salvaje, lo idealista y melodramático” (2). Tal duplicidad no elude la atención de David Deirdre, quien nota que el realismo formal al cual adhirieron mayoritariamente los novelistas victorianos se vio fuertemente rivalizado por una corriente fantástica y sensacionalista que la ficción había heredado del gótico (Introduction 3). Lionel Stevenson intenta resguardar la novela victoriana de los motes de “sentimental” y “vulgar” de que fue objeto, a partir de los dogmas propagados desde 1880 por el realismo exacto de Henry James y la “cruel imparcialidad de la disección anatómica” del naturalismo promovido por George

Moore. Según Stevenson, los novelistas victorianos se mantuvieron ignorantes de tales axiomas austeros, puesto que expresaban “sus propias actitudes y simpatías sin restricción”, y sin escatimar “color emocional”, emulsionaban los más dispares estilos mediante mixturas de “extravagancia” y “suntuosidad”, “suspenso melodramático” y “ridículo absurdo”, y fusiones de “solemnes cruzadas” con “genial humor” (48). Esta percepción guarda correlato con observaciones sobre la asombrosa ambición temática de la novela, que incursionó en temas tales como la política, luchas eclesiásticas intestinas, la pobreza, la represión sexual, aventuras imperiales, la amenaza de *la nueva mujer*, desafíos científicos a tradiciones religiosas y filosóficas, el valor y la función de la vida estética en una sociedad materialista, entre una plétora de temáticas posibles. Deirdre observa que “la literatura victoriana es un verdadero catálogo de respuestas imaginativas a la constante sucesión de acontecimientos demoleedores” (Introduction 5). Tal repertorio fue investido de una munificencia genérica con voluptuosa capacidad para asimilar, integrar y reciclar formas pretéritas. Como lo indica Adrian Poole:

Si la novela, para beneficio del realismo, explota y corrompe algunos de los géneros supuestamente más puros tales como el romance, la alegoría, la fábula, o la sátira, mediante su descenso y fijación a un tiempo, un lugar y una circunstancia, dichos géneros continúan infectando a la novela con sus proyectos y ambiciones e impulsándola hacia verdades de mayor altura o hacia otros mundos. (8)

Este capítulo repasará las principales características de los subgéneros novelísticos desarrollados en la era victoriana que ejercen su magnetismo sobre los escritores neovictorianos. La reseña comprenderá los orígenes de los tipos novelísticos analizados, aspectos formales destacados, así como las condiciones de su florecimiento al igual que las principales funciones desempeñadas.

La novela *Newgate* y la novela sobre la Condición Social de Inglaterra

Debido a los profundos cambios sociales, políticos y económicos que tuvieron lugar en Gran Bretaña durante el siglo diecinueve, la era victoriana se caracterizó por un estado de alarma constante tanto en la prensa como en el Parlamento por la desenfrenada actividad delictiva, lo que ocasionaba la generación incesante de proyectos de reformas de la legislación y el sistema carcelario, e impregnaba la novela de temáticas afines. Como lo expresa F. S. Schwarzbach, “es un verdadero desafío pensar en una novela victoriana que no gire de un

modo u otro en torno a algún tipo de actividad delictiva” (229). El título de *novela Newgate*²³ se aplicó a obras de ficción cuyas temáticas medulares eran el crimen, la delincuencia, y la vida de malhechores y clases bajas, a partir de la aparición de *Paul Clifford* (1830), de Edward Bulwer-Lytton (1803-1873). Esta novela era una especie de compendio de técnicas para el futuro novelista en busca de fórmulas procedimentales, que Schwarzbach satiriza así:

Sítúe la historia en el siglo anterior; abra la acción con condiciones climáticas espectacularmente inclementes; introduzca un niño de clase baja que sea o bien un huérfano o un niño bueno como un huérfano; haga que se lo corrompa y se lo inicie en una vida dedicada al delito; describa las guaridas de varios ladrones y, si es posible, un escondite en una cueva. Condimente el diálogo con lunfardo de bajos fondos; agregue un giro en el argumento que tenga que ver con acciones espurias de alguien de la alta sociedad (generalmente un desconocido, pariente cercano del protagonista); y concluya con un personaje principal que se las arregla, a pesar de todas las adversidades y con los pronósticos en contra, para desplegar genuina caballerosidad, casarse con una heredera y rehabilitarse justo antes de, o justamente en la última página. (230)

Las novelas de este tipo fueron objeto de las diatribas de los críticos por su presunta glorificación de la vida criminal y su supuesto ataque a la sensibilidad. Su prestigio mejoró levemente con la publicación de *Oliver Twist* (1837-8), de Charles Dickens pero a partir de la década de los años cuarenta, la novela *Newgate* comenzó a declinar en popularidad, cuando el mismo interés en el mundo de la delincuencia se trasladó al ámbito de la reforma social.²⁴ En

²³ La prisión *Newgate* fue una cárcel de Londres entre 1200 y 1900, famosa por las terribles condiciones de vida a las que se sometía a los convictos y por haber alojado a algunos de los más célebres delincuentes de la historia de Gran Bretaña (“Newgate”, *Longman Dictionary of English Language and Culture* 942).

²⁴ En 1832, se promulgó la primera *Reform Bill*, que introdujo algunos cambios en el sistema de representación parlamentaria que respondiera a las transformaciones sociales que se habían producido en la población. Como lo señala Walter L. Arnstein, la *Reform Bill* simultáneamente debilitó el prestigio del rey, miembros de la nobleza y alta burguesía y fortaleció la posición de los “nuevos custodios de la riqueza industrial y comercial”, quienes ahora compartían con los antiguos oligarcas el gobierno del reino. En cierta manera, “el fundamental desequilibrio político causado por la industrialización se había rectificado” pero para Arnstein, lo más trascendente de la *Reform Bill* y lo que la torna un verdadero hito en el camino hacia la democracia fue “el modo pacífico en el que se aprobó la reforma por la presión de la opinión pública y la agitación extraparlamentaria” (16). Y si bien, en una mirada retrospectiva, la reforma parece bastante conservadora, como afirma John W. Derry, “una vez concretada una fractura inicial con la tradición, era más difícil resistir llamados perentorios a ampliar las franquicias e introducir una distribución más racional de los distritos electorales” (119). Por otra parte, en el nuevo Parlamento se legislaron mejoras introducidas en el código penal, las condiciones laborales en las fábricas, salud pública y planificación urbana. Las campañas de la *Anti-Corn Law League* (1834-46), que buscaba una reducción en los impuestos a la importación de granos, que incidían en el costo del pan, y el movimiento Cartista, que presionaba por mayores reformas parlamentarias (1838-59) propendían incesantemente hacia el cambio social. Este último, en particular, como el “primer esfuerzo ampliamente difundido y sostenido de autoayuda de la clase obrera”, dio un ímpetu sin precedentes a “la reforma política por un lado y la organización sindical por el otro” (Thomson 87).

una época caracterizada, según Schwarzbach, por “profundas aflicciones económicas y dislocación social” (248), surgió la *novela sobre la Condición Social de Inglaterra*, cuyo nombre proviene del ensayo “Chartism” (1839), en el que Thomas Carlyle (1795-1881)²⁵ advertía sobre la probabilidad de una revolución si no se mejoraban las condiciones materiales y laborales de los obreros. Denominadas también *novelas industriales*, *novelas sociales*, o *novelas de problemas sociales*, las novelas sobre la Condición Social de Inglaterra fueron producidas durante y después del período conocido como *the Hungry Forties*.²⁶ Abordaban de manera directa los conflictos de la época con un foco en la representación de las clases sociales, los géneros y las relaciones laborales, así como también el malestar social y el creciente antagonismo entre ricos y pobres ocasionado por las condiciones de escasez y precariedad de los grupos indigentes tanto en las fábricas como en los hogares. Todas ellas compartían una preocupación vital por las consecuencias sociales de la Revolución Industrial.²⁷ Principalmente en las décadas de los cuarenta y cincuenta, las novelas fueron instrumentos de análisis social y plataformas para el lanzamiento de mensajes reformistas.

En cuanto a las características del género, además del argumento narrativo ficcional, contenían debates y discursos sobre el estado de la nación, como explica Andrzej Diniejko:

La novelas industriales tienen algunas características compartidas: la documentación detallada del sufrimiento de los pobres, la reproducción del dialecto utilizado por las clases trabajadoras, una crítica de los efectos de la industrialización, una discusión abierta de movimientos

²⁵ Thomas Carlyle condujo una verdadera cruzada en contra del materialismo científico, el utilitarismo y la doctrina de *laissez-faire*. Consideraba que la emergente sociedad mecanizada significaba una gran amenaza de las libertades individuales. En “Chartism”, expresó su mirada compasiva hacia los pobres y exhortaba sobre la necesidad de grandes reformas sociales. Fue una figura inspiradora de reformistas sociales tales como John Ruskin y William C. Morris. Para Carlyle, afirma Andrzej Diniejko, el Cartismo era el síntoma de la enfermedad que afectaba a Inglaterra. La cura residía en una verdadera aristocracia anticlasista, ya que no tenía fe en una “aristocracia terrateniente ociosa” o en los “capitanes de la industria”, quienes eran en realidad “una banda de bucaneros y piratas” (Diniejko, “Thomas Carlyle”, párr. 6).

²⁶ *The Hungry Forties* se refiere a la década en la que se produjo la Gran Hambruna que significó la muerte por inanición de aproximadamente un millón de irlandeses, que dependían de la papa en una época en que comenzaron a fallar las cosechas y fueron víctimas, como lo explica Walter L. Arnstein, de “un gobierno que carecía de la experiencia y la maquinaria administrativa esenciales para manejar la crisis y de una teoría política que no consideraba que la asistencia social fuera una de las funciones específicas del gobierno” (41).

²⁷ George Sampson describe el contexto en el cual surge este tipo de novela como una situación en la cual el campo se encontraba bajo el doble ataque de una política de Libre Comercio y competencia industrial y amenazado por la sombra de la bancarrota, en tanto que la ciudad, inflamada por el éxito de la producción fabril, se convertía en una masa generadora de insalubridad en villas habitadas por operarios descontentos, mientras en el otro extremo de la escala, las grandes extensiones de tierra de terratenientes históricos estaban siendo adquiridas por los nuevos magnates comerciales que aún no conocían que la propiedad conlleva un deber y no solamente una mera oportunidad (776).

reformistas contemporáneos a ellas, tales como el Cartismo y el Utilitarismo, y algún intento—generalmente individual e interno—de ofrecer una solución a los problemas sociales. (“Condition of England”, párr. 2)

Algunas novelas sociales canónicas son *Coningsby; or, The New Generation* (1844), *Sybil; or, The Two Nations* (1845), y *Tancred; or, The New Crusade* (1847), de Benjamin Disraeli (1804-1881), *North and South* (1855), de Elizabeth Gaskell (1810-1865), *Hard Times* (1854), de Charles Dickens, y *Shirley* (1849), de Charlotte Brontë (1816-1855).

Michael Wheeler nota que la férrea motivación moral de los novelistas imprimía ciertos sellos distintivos en sus trabajos, como la tenaz presencia autoral en la voz narradora de quienes escribían como si fueran “maestros, guías, e incluso profetas”, y la introducción de comentarios sobre episodios ficcionales redactados en el estilo de tratados religiosos o de informes parlamentarios (57). Otro aspecto formal aportado por Wheeler era la utilización de “tramas sobreelaboradas y tortuosas” que simbolizaban los intentos de “acomodar las amenazadoras fuerzas del conflicto social dentro de un esquema romántico, al cual se pudiera aplicar la ética del Nuevo Testamento” (59), con efectos melodramáticos. En las décadas de los años cuarenta y cincuenta se publicaron numerosas novelas, tales como *Bleak House* (1852-39), de Charles Dickens, que eran invectivas de mayor amplitud dirigidas a una sociedad injusta interpelada por contribuir a la formación de delincuentes y malhechores. Si no brillaban por méritos narrativos o argumentos imaginativos, eran al menos valiosas por su observación detallista y testimonial de la industrialización y la urbanización, así como de los concomitantes conflictos de clase y género.

La novela sensacionalista (*sensation novel*) y la novela de detección y/o misterio

La década de los cincuenta testimonió el nacimiento de dos tipos de novelas de misterio urbano: la novela de escándalo o sensacionalista (*sensation novel*) y la novela policial o de detección. La primera surgió a partir de la obra *The Woman in White*, de Wilkie Collins. Este tipo de novela contenía situaciones escandalosas, tales como casos de bigamia, incendios, asesinatos, historias de locura; giros bruscos en la trama narrativa, que podían incluir desde naufragios hasta la reaparición de personajes asesinados o traspasos abruptos de herencias; secretos intrigantes; desgracias sexuales; y una atmósfera de intenso suspenso. Su

popularidad alcanzó un pico en la década de los sesenta y parte de los setenta. Algunos escritores representativos del género son Mary Elizabeth Braddon (1835-1915), Charles Reade (1814-1884) y Sheridan Le Fanu (1814-1873). Al estar basada en hechos reales difundidos en la prensa, la *sensation novel* explotaba de manera sensacionalista la frontera siempre frágil entre el hecho histórico comunicado en la prensa escrita y la ficción.

Para Winifred Hughes, el nombre de la *sensation novel* “connotaba un modo ubicuo de enfrentar y procesar los miedos, ansiedades y obsesiones ocultas detrás de las principales instituciones culturales victorianas” (260). El apelativo no aludía exclusivamente a situaciones de escándalo sino que su sensacionalismo se orientaba al lector y a despertar literalmente sensaciones en él, es decir reacciones fisiológicas tales como la contracción muscular, la suba en la presión sanguínea y hasta la excitación sexual.

Prescindiendo de elementos góticos románticos típicos, tales como castillos en tierras lejanas, la *sensation novel* ubicaba los acontecimientos en la cotidianidad del círculo familiar en el hogar de clase media. Las historias de chantaje, asesinato, fraude, y adulterio no hacían más que insinuar la naturaleza engañosa de la realidad cotidiana. Se convertían en instrumentos que invitaban a la disección y exploración de todo aquello que normalmente permanecía oculto, mediante la descripción de estados emocionales extremos, tales como la histeria, los celos, la obsesión sexual y la paranoia, al igual que estados de supuesta desviación o transgresión sexual estigmatizados como enfermedades mentales por la sociedad.

Su naturaleza genérica era sumamente inestable, puesto que se mostraba proclive a obliterar límites tales como los que separaban la ficción del periodismo. En efecto, contaba con tramas argumentales basadas en informes criminales cubiertos en la prensa popular, y se alimentaba del reporte judicial. Era frecuente, además, su constante fusión de lo cotidiano y doméstico con lo exótico y fantástico, así como su combinación de realismo y melodrama. Si por un lado las convenciones del realismo dominaban la ambientación y la caracterización de personajes, el romance se reivindicaba principalmente en las tramas extravagantes y laberínticas, un aspecto que Hughes atribuye al constante interés en sabotear los supuestos del realismo literario más ortodoxo:

Para los novelistas sensacionalistas – dispuestos a perturbar el célebre *equipoise* de la novela realista – el argumento significaba accidente más que lógica, coincidencia más que consecuencia. Las acciones y los eventos, tanto los acaecidos en el pasado secreto como los que acontecerían en el futuro, eran valorados como fines en sí mismos. (...) Los argumentos

a veces se experimentaban como viajes en una montaña rusa, al explotar en múltiples climas o “escenas sensacionalistas” (...) El clímax o la revelación raramente se percibían como finales, puesto que nuevos secretos seguían revelándose en el interior de otros secretos. (265)

La narración era un *locus* ideal para tal sabotaje, pues conforme se desgastaba la confiabilidad del narrador a medida que éste se convertía en la mente conspiratoria que urdía enmarañadas tramas, la novela dejaba un exiguo margen para el narrador confiable y omnisciente del realismo ortodoxo, cuya “autoridad narrativa” comenzaba a “erosionarse” (Hughes 266).

Otro aspecto importante de las transgresiones operadas por la *sensation novel* fue el convertir a la mujer en un nuevo modelo de heroína que interrogaba el rol tradicional como epítome de pureza sexual y trastocaba el género de la villanía. Abundan los ejemplos de heroínas que franquean los moldes genéricos precodificados por el régimen patriarcal y alcanzan extremos de manipulación de deseos ajenos. Algunos personajes destacados son las protagonistas de las novelas *No Name* (1862) y *Armadale* (1866), de Wilkie Collins, y de *Lady Audley's Secret* (1862) y *Aurora Floyd* (1863), de Mary Elizabeth Braddon.

Hubo quienes reconocían que era difícil resistirse al contenido entretenido de una *sensation novel*, razón por la cual escritores insignes incorporaban episodios sensacionalistas en sus líneas argumentales. Hughes cita a la crítica histórica Margaret Oliphant (1828-1897), quien vinculó este género tanto a un declive en el auge de la autocomplacencia nacional y fe incondicional en el progreso moral y tecnológico, como a una pérdida de estabilidad ante la convulsión provocada por la Guerra de Crimea y otras conmociones:

Nosotros, quienes hicimos mucho y nos declaramos maestros de todas las cosas, hemos recaído en la talla normal de la humanidad ante los grandes eventos que han dado un nuevo aspecto a nuestra era... es natural que el arte y la literatura, en una edad que se ha convertido en una era de acontecimientos, intente imitar un efecto familiar de conmoción a través de incidentes. (Citada en Hughes 273)

Hacia la década de los setenta, el propio Anthony Trollope (1815-1882) denunciaba como equívoca la pretendida escisión, difundida en esa época, entre novelistas sensacionalistas y antisensacionalistas o realistas. Si bien Trollope se autodesignaba escritor realista y asignaba a Wilkie Collins la categoría de sensacionalista, exponía la falibilidad de tal oposición al explicar que la distinción solamente podía considerarse el resultado de “la incapacidad del artista imperfecto para ser al mismo tiempo realista y sensacionalista”, puesto que según él lo entendía, una buena novela debía ser tanto lo uno como lo otro (citado en Hughes 264).

En línea directa de descendencia de la *sensation novel* y el aclamado texto de Collins, *The Moonstone* (1868), se desarrolló la novela de detección o misterio, entre cuyos eximios representantes se cuentan *Our Mutual Friend* (1865), de Dickens, *A Wandering Heir* (1872), de Charles Reade, y *The Way We Live Now* (1875), de Anthony Trollope. La invención de la literatura de detección ocurrió de manera paralela con el desarrollo de la fuerza policial moderna y la instauración de un estado burocrático en una sociedad con creciente necesidad de dominar de manera sistemática las fuerzas potencialmente anárquicas desencadenadas por una multitud de vuelcos sociales, políticos y económicos.

Si bien existen numerosos antecedentes, Ronald R. Thomas refrenda el estatuto de “Murders in the Rue Morgue” (1841), del escritor Edgar Allan Poe (1809-1849) como primer relato policial moderno, lo cual es significativo si consideramos que se perfiló en la época reconocida como la última década de la era revolucionaria en Europa y que está ambientada en París, una metrópolis enlazada con los “logros y excesos del espíritu revolucionario” (“Detection” 172). James reconoce a Poe como el creador de la fórmula detectivesca de seis pasos: 1) introducción del delito; 2) descripción del delito y análisis de pistas; 3) investigación; 4) anuncio de la solución; 5) explicación de la solución; y 6) *dénouement* (63). Fue justamente un mentor de Poe, Charles Dickens, quien tuvo la responsabilidad de introducir la figura del detective en la novela victoriana, primeramente a través de Nadgett en *Martin Chuzzlewit* (1844) y de manera más sólida en *Bleak House* (1853), donde el delincuente es un personaje extranjero, una francesa que es explícitamente comparada al reinado del Terror. Thomas explica que la transición de la novela *Newgate* a la clásica novela policial es reflejada por el cambio de protagonista en el relato, ya que este último deja de ser la figura del criminal victimizado y perseguido y pasa a ser el detective a cargo de la persecución – el héroe no es más quien quebranta la ley sino quien la aplica. El crecimiento de la figura del detective coincide con el crecimiento del orden social democrático moderno:

En el mundo post-Bentham de lo que Michel Foucault llamó “la máquina panóptica”, donde el individuo no es reprimido por el orden social sino más bien fabricado y escudriñado en él, el detective literario proporciona un nuevo tipo de héroe, que dramatiza el rol poderoso y productivo del orden social en el proceso de desarrollar ciudadanos modernos. (176)

No satisfecho con el trazado de la correspondencia entre el auge de la novela policial y un nuevo orden social en creces, Thomas atribuye a esta importante metamorfosis genérica de la

novela aristas políticas al declarar que el acto literario de transferir la autoridad para contar la historia privada de un individuo sospechoso y restaurar un orden alterado, a un experto profesional designado es en sí mismo un acto político. A nivel histórico, discurre en forma paralela y simultánea con “la reforma del código criminal inglés, la decadencia del poder aristocrático y el insistente ascenso de una moderna fuerza policial” (177).

Una característica clave de la novela de este género es la que Thomas relaciona con la aplicación de principios racionales de evidencia al testimonio verbal y la demanda creciente de sustanciación por medio de evidencia material y circunstancial en los tribunales. En la teoría legal angloamericana de comienzos del siglo diecinueve, los lineamientos para una nueva “ciencia de la prueba” recibieron sus más ambiciosas reformulaciones. Cita la obra *Rationale of Judicial Evidence* (1825), de Jeremy Bentham (1748-1832), la cual ponía un manto de duda sobre la confiabilidad del testimonio individual y privilegiaba el rol de los abogados y expertos en la sustanciación de la evidencia. En la literatura, según Thomas, el correlato se manifestó en la figura del detective.

Otra coincidencia histórica que Thomas observa es la introducción del personaje de Sherlock Holmes en 1887, la prestigiosa y perdurable creación de Arthur Conan Doyle (1859-1930) en el momento en que se desarrollaban métodos para la identificación de criminales basados en la medición y cuantificación de ciertas partes anatómicas, e investigadores de diversas disciplinas exploraban formas de detección del criminal desde lo corporal, tales como la fotografía, la serología, la impresión de huellas digitales, la toxicología y la medicina forense. En su presentación inaugural en 1892 en la primera de las *Adventures of Sherlock Holmes*, se lo describía como “la más perfecta máquina de razonamiento y observación que el mundo haya visto alguna vez”, una especie de “instrumento sensible” en posesión de “lentes de alto poder” capaz de “extraordinarios poderes de observación”, concebido más tarde como el “paradigma de un nuevo tipo de experto de la ley que pasó a llamarse el científico forense” (Thomas 185-186). En efecto, en Holmes se funden el detective y el científico: Cuando Watson se encuentra por primera vez con Holmes, este aparece rodeado de microscopios, tubos de ensayo, y el resto de su parafernalia científica, exultante por su descubrimiento médico-legal de una prueba infalible para detectar la presencia de sangre. La aplicación de la observación y deducción replicaba estrictamente los procesos del diagnóstico médico moderno y algunos relatos imitaban el formato de una historia de casos clínicos. En una

reflexión de índole más filosófica, W. H. Auden (1907-1973) describe a Holmes como aquel individuo “en un estado de gracia porque es un genio en quien la curiosidad científica es elevada al estado de una pasión heroica” cuyo única motivación positiva es “un amor por la verdad neutra” (citado en James 64), en tanto que para James, Holmes se estableció en una figura olímpica que “había heredado la infalibilidad anteriormente otorgada a la autoridad religiosa” y que “personificaba un nuevo orden moral emergente” (64).

El auge de la novela policial y la *sensation novel* no puede ser considerado aisladamente de otras preocupaciones sociales de diversa índole. Por un lado, los victorianos se sentían orgullosos de sus logros y progresos (una población en crecimiento, la evolución de la democracia, y la posesión del imperio más grande del mundo). Por el otro, las ciudades, que representaban la cúspide del progreso, eran también “caldo de cultivo para la delincuencia, el vicio y la depravación” (Schwarzbach 240). Los temores ante esta ambivalencia, agravados por las diversas transformaciones mencionadas incubaron respuestas literarias que cristalizaron en las importantes formas genéricas tratadas en esta sección.

La novela histórica

Los discursos históricos pugnaban con los discursos teológicos por una posición de prominencia en el tipo de reflexión que contribuyera a comprender y explicar la sociedad, especialmente en momentos en que se observaban signos de que las antiguas certezas religiosas habían cedido gradualmente ante los cuestionamientos del Iluminismo. Al entusiasmo social por la historia, refrendado por datos tales como niveles comparables de ventas de obras históricas y ficcionales²⁸, James lo discierne de manera emblemática en hitos arquitectónicos de la época:

John Nash puso la victoria naval de Inglaterra sobre Napoleón en su centro cuando reconstruyó la zona central de Londres. Trafalgar Square, completado en 1840, quedó bajo la figura dominante de Nelson, el artífice de la supremacía naval de Gran Bretaña, quien desde una columna de 76 pies modelada sobre la base de la torre de Marte en la Roma imperial, empequeñeció la estatua que muestra al rey Charles I montado en su caballo en la cima de Whitehall. Hacia el norte de la plaza se elevaba la *National (Art) Gallery*, a cuyas espaldas se encontraba la *National Portrait Gallery*, que contenía un registro único en sus lienzos de

²⁸ James suministra los siguientes datos: Mientras que *David Copperfield* (1849–50) vendió 25.000 copias, en 1855, los últimos dos volúmenes de la obra *History of England*, de Thomas Macaulay vendieron 26.000 copias en diez semanas (34).

personalidades nacionales, repositorio que fue seguido por un registro de grabados a partir de 1888 en el *Dictionary of National Biography* de Lesley Stephen. En Bloomsbury, el diseño clásico de Robert Smirke del *British Museum*, finalizado en 1847, alojaba bajo una inmensa cúpula un santuario dedicado a la erudición literaria británica, la *British Library*. En el norte de Inglaterra, los edificios cívicos celebraban las hazañas de la Revolución Industrial británica, y la majestuosidad gótica del *Townhall* de Manchester, aun cuando fuera de menor escala, invitaba a una comparación con el edificio del Parlamento de la metrópolis. (35-6)

Tal importancia prodigada a la historia cargó a la novela histórica con el peso de encarnar grandes expectativas de prestigio, dignidad y solemnidad.

La historia como disciplina creció y se profesionalizó, y grandes historiadores, como Thomas Carlyle (1795-1881) y Thomas Babington Macaulay (1800-1859), fueron también grandes escritores, por lo que el clima general resultaba propicio para el desarrollo de la novela histórica. No obstante, estilísticamente debió enfrentarse a ciertos escollos, entre los que John Bowen menciona el predominio de una pseudograndilocuencia y abundancia de la hipérbole y el cliché, rasgos indicadores de la dificultad que muchos escritores encontraban al tratar de expresar una voz narrativa plausible que pudiese mediar ante una audiencia moderna para transmitir un adecuado sentido histórico, dificultad que no pudo ser soslayada ni siquiera por los más eximios novelistas. En este intento, según Bowen, los narradores perdían “su dinámica narrativa en un academicismo asfixiante o en una romantización” (245).

El nombre de Sir Walter Scott (1771-1832) domina la escena de la novela histórica, al haber elevado este género a un nivel de seriedad. Su secuencia de novelas *Waverley*, es decir, *Waverley* (1814), *Guy Mannering* (1816), *The Antiquary* (1816), *Old Mortality* (1816), y *Rob Roy* (1817) formaron un modelo de épica nacional, en la que los destinos de los héroes se entremezclaban con las guerras civiles de la Escocia del siglo dieciocho. Su influencia fue impactante y trascendente tanto en la descripción de la historia nacional reciente como en las diversas formas de medievalismo victoriano, a través por ejemplo de *Ivanhoe* (1819).

En cuanto al formato, no es posible encontrar una fórmula para encapsular la novela histórica típica, ya que se trata de un género combinable:

Es [la novela histórica] una forma dinámica e híbrida de escritura que cambia sustancialmente en el curso de un mismo siglo. A veces se encuentra en el límite con muchas otras formas, las invade o se infiltra en ellas: el romance y el género gótico en particular, pero también el melodrama y la farsa, la sátira y la tragedia. Puede aproximarse a la apologética cristiana en Wiseman y Newman, a la parodia y el pastiche en Thackeray, a la autobiografía en *Marius the Epicurean* (1885), a la literatura turística y topográfica en Ainsworth, a la literatura juvenil, y por cierto a la escritura histórica propiamente dicha. (Bowen 248)

Una alianza muy frecuente ligaba la novela histórica con la religiosa, de por sí difícil de separar de otras tipologías, ya que a menudo un escritor aludía a cuestiones religiosas en el seno de una novela dedicada a otra temática. Un caso emblemático es la novela *Ruth* (1853), de Elizabeth Gaskell, un texto catalogado como una novela de disenso religioso pero cuyo tratamiento del tema de la mujer caída la desplazaba hacia la categoría de novela social.

Luego de la muerte de Scott, ascendieron tres figuras—William Harrison Ainsworth (1805-1882), Edward Bulwer-Lytton (1803-1873) y George Payne Rainsford James (1799-1860). Ainsworth fue el pionero de la “historia pintoresca” y sus novelas eran proyectos colaborativos en gran escala con sus dibujantes, especialmente George Cruikshank (1792-1878). Los trabajos compartidos formaban parte de una red de conexiones literarias y visuales. En algunos casos, empero, los romances históricos ejemplificaban los extremos a los que se llegaba cuando se privilegiaban las ilustraciones, los mapas, notas enciclopédicas, y explicaciones geográficas en desmedro de una narrativa y una caracterización coherentes.

En las décadas de los años cincuenta y sesenta la ficción histórica alcanzó su apogeo para luego disiparse y reaparecer transformada en “romances filosóficos.” Uno de los textos más célebres es la obra *Marius the Epicurean* (1885), de Walter Pater (1839-1894), cuyo interés principal era la vida espiritual en momentos de transición entre distintas épocas de fe religiosa. Formalmente híbrida, su narración está intercalada con explicaciones, notas y comentarios históricos, y referencias anacrónicas a eventos y conocimientos futuros. En las décadas de los ochenta y noventa, Robert Louis Stevenson (1850-1894) emergió como el escritor de ficción histórica más importante, con *The Master of Ballantrae: A Winter's Tale* (1889). Algunos de los intereses principales de Stevenson, que Bowen resume como “la irrupción de material gótico” en el realismo de la historia y “la creación de historias de aventuras para niños y jóvenes” (257) dan cuenta de la marcada hibridación del género.

Si bien la novela histórica continuó siendo cultivada en las últimas décadas del siglo, en textos tales como *the Trumpet Major* (1880) de Thomas Hardy, James refiere cómo, a medida que el determinismo darwiniano socavaba el entusiasmo por la historia, la popularidad temprana de la ficción histórica se debilitaba. Las incertidumbres del fin de siglo estaban virando el interés del público: “en vez de mirar hacia atrás con la novela histórica, el público lector se volcaba hacia historias del futuro y la ciencia ficción” (198).

El *Bildungsroman*

El término *Bildungsroman* se aplicó por primera vez con referencia al trabajo de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-6), título anglicanizado por Thomas Carlyle como *Wilhelm Meister's Apprentice*. El término denotaba un tipo de novela escrita en torno al desarrollo y la formación humana. El héroe de Goethe es un individuo perteneciente a la clase media que anhela oportunidades para una educación plena que le permita desarrollar sus potenciales, y aunque refleje inseguridades sociales en un mundo cambiante, no claudica en sus aspiraciones de acceder a la cultura de las clases altas. John R. Maynard identifica tal necesidad de adaptar la vida personal a una nueva situación social cambiante como un “componente prácticamente universal del *Bildungsroman*” (280).

En la literatura inglesa, el *bildungsroman* alcanzó la condición de género novelístico respetable en 1850, año de publicación de *The History of Pendennis, His Fortunes and Misfortunes, His Friends and His Greatest Enemy* (1848-1850), de William Makepeace Thackeray (1811-1863) y *David Copperfield* (1849-1850), de Charles Dickens. La gran variedad de este tipo novelístico le permite a Maynard clasificar obras dedicadas a temáticas muy variadas. El primer tema que describe en la tradición del *bildungsroman* inglés es el de la identidad, lo cual lo habilita a mencionar un *bildungsroman* femenino y una tradición masculina. Un segundo tema que Maynard desgrana es la discusión de la esencia de la naturaleza humana, que se bifurca en dos subtemas: la proporción en la que el individuo es producto de su sociedad y la naturaleza de su psicología individual. Con respecto al primero, una preocupación central del *bildungsroman* es la educación. El *bildungsroman* explora el potencial radical de la educación para mediar entre el individuo y la posición que ocupará en la sociedad pero también, al menos desde *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding (1707-1754), y durante la era victoriana, el *bildungsroman* arroja un manto de sospecha sobre los educadores y sus filosofías. Refleja, según lo asevera Maynard, una “ambivalencia cultural” sobre la educación, también manifiesta en las dilaciones victorianas para extenderla a una dimensión universal: “del mismo modo en que nosotros admiramos nuestro poder para dar nueva forma a la naturaleza biológica de la humanidad, ellos temían su propio poder sobre el ADN de la construcción social, es decir la educación” (289). No obstante, un tema omnipresente en el *bildungsroman* es que “la vida del protagonista cambiará para beneficio

propio en relación directamente proporcional con su curva de aprendizaje”, lo cual contribuye a la creación de novelas que rinden tributo a la educación más allá de los sistemas. En cuanto al segundo ramal de temáticas dedicadas a la psicología del individuo, Maynard nota la paradójica negación de la libertad:

Se ha vuelto una práctica corriente considerar el período victoriano como el apogeo de la invención burguesa del hombre racional capaz de autodeterminación, un modelo funcional del sujeto cartesiano capaz de separarse de sí mismo no solo de la corriente social y cultural externa sino también incluso de su cuerpo o psiquis. (...) [S]e esperaría que el *bildungsroman* reflejara este presunto espíritu de la época (...). Lo que resulta sorprendente cuando analizamos novelas de desarrollo humano es el grado en el que éstas *no ofrecen* una psicología de autosuficiencia racionalista. En cambio, dichas novelas parecen anticipar la fascinación propia del siglo veinte por los aspectos irracionales y descontrolados de la psicología individual. (291-2, énfasis propio)

Los personajes de Charlotte Brontë son ejemplos ineludibles de individuos afligidos por desórdenes mentales, que ofrecen, como la ira de Jane Eyre, valiosas percepciones de verdades emocionales.

En cuanto a los rasgos formales de este subgénero novelístico, la nota distintiva es su maleabilidad para la fusión con otros subgéneros. Podía superponerse con la novela religiosa, ya que vidas seculares podían trazarse como paralelos de mitos religiosos de la cultura, como ocurre en *Jude the Obscure* (1895), de Thomas Hardy. Podía fundirse con la novela histórica, una ilustración de lo cual es *Romola* (1862-63), la novela de George Eliot cuya heroína desarrolla su vida durante el Renacimiento italiano. La novela pastoral podía asimilarse al *bildungsroman* y esta última hasta podía alojar en su interior una *sensation*. También eran frecuentes los nexos entre el *bildungsroman* y relatos míticos o clásicos cuentos de hadas.

La ductilidad del género siempre le permitió al *bildungsroman* experimentar con nuevos dispositivos para la creación de significados. Los nuevos discursos y léxicos provenientes de la psicología, la sociología y la antropología se integraban con comodidad en virtud de la constante búsqueda por parte de los autores de nuevos lenguajes para capturar nuevas experiencias. No duda Maynard en esbozar una interpretación metanovelística del *bildungsroman* al considerarlo “epítome del arte de inquieto crecimiento que ha sido la novela” (300), indicador de la búsqueda flexible de nuevas formas y el asentamiento tan solo transitorio de la novela en dichas formas antes de proseguir su marcha. De manera análoga, James sostiene que en algunas novelas de crecimiento, el protagonista deviene escritor autor y que el hecho de que el protagonista progrese hacia su integridad moral y de manera

coincidente alcance una madurez que le permita escribir una novela exitosa es una inconfundible señal de la equivalencia de ambos procesos – el de crecer como persona y como escritor – constituidos en “trayectos hacia una forma más elevada de verdad” (48).

El romance gótico

Los orígenes del género gótico se encuentran en el medievalismo del siglo dieciocho – el iniciador de una corriente imitadora en Inglaterra fue Horace Walpole (1717-1797) con su obra *The Castle of Otranto* (1765) – pero el género convivió durante gran parte del siglo diecinueve con formas realistas. Cannon Schmitt destaca el rol desempeñado en el período previctoriano por una “topografía desorientadora”, indicadora de una condición ontológica, como bien lo explica recurriendo a Mijaíl Bajtín:

Como Mijaíl Bajtín lo indica cuando designa “el castillo” como el cronotopo distintivo del gótico, es decir la fusión literaria de un espacio y un tiempo, las cualidades espaciales aparentemente perversas de las fortalezas medievales en estas novelas transportan una resonancia temporal específica, la cual sugiere una irracionalidad y opresión feudal premodernas (...). En Walpole, Radcliffe, Maturin, y otros, la antigüedad y turbiedad arquitectónicas contradicen la confianza Iluminista en la claridad, racionalidad y progreso. Al ser literalmente difícil de circular por un castillo gótico sin perder el rumbo, este significa metafóricamente en su encarnación inicial las incertidumbres de la epistemología – de la posibilidad de conocer a otros, y especialmente, de conocerse a uno mismo. (304)

Al establecer Schmitt un paralelo entre la arquitectura del castillo epónimo de la obra de Ann Radcliffe (1764-1823), *The Mysteries of Udolpho* (1794) y los bizantinos pasajes y laberínticas callejuelas que serpenteaban entre la sordidez de la Londres victoriana, aduce que el género debió perdurar para brindar una herramienta a escritores realistas que les permitiera plasmar en la página “la incomprensible y abrumadora realidad de los nuevos espacios urbanos victorianos” (303-04). Este ejemplo corrobora la afirmación de David Punter y Glennis Byron de que el género gótico tiende a brotar “en épocas de turbulencia real o potencial – por ejemplo las postrimerías del siglo dieciocho y tanto los albores como el ocaso del siglo diecinueve” (xix). Existe consenso sobre el primer escritor en explotar las convenciones de lo gótico para representar las calles de Londres en forma de *terrae incognitae*. Se trató de Thomas De Quincey (1785-1859), autor de la serie de ensayos autobiográficos que componen sus *Confessions of an English Opium Eater* (1821).

Una definición del gótico citada como una de las más satisfactorias es la suministrada por Chris Baldick, para quien un texto gótico debe comprender “una sensación temerosa de una herencia (dimensión temporal), acompañada simultáneamente por una sensación claustrofóbica de encierro (dimensión espacial), con un refuerzo mutuo de estas dos dimensiones que tiene el efecto de producir la impresión de un desagradable descenso hacia la desintegración” (citado en Spooner 18). Y continúa Catherine Spooner: “[E]l pasado es un sitio de terror, de una injusticia que debe ser resuelta y un mal que debe ser exorcizado” (18). Ciertas características que se mantienen constantes se pueden emplear como parámetros para designar un texto como sustancial o predominantemente gótico. Jerrold E. Hogle las resume:

[U]n cuento gótico generalmente se desarrolla (...) en un espacio antiguo o aparentemente antiguo—ya sea un castillo, un lugar en el extranjero, una abadía, una prisión grande, una cripta subterránea, un cementerio, una frontera o isla primitiva, una vieja y espaciosa mansión o teatro, una ciudad sórdida o un submundo urbano, un depósito, fábrica, laboratorio o edificio público dilapidado (...). En este espacio, o una combinación de tales espacios, se encuentran ocultos algunos secretos del pasado (...) que mortifican a los personajes física o psicológicamente, o de otras maneras mientras se desarrollan los acontecimientos. (2)

La persecución adquiere diferentes formas, pero comúnmente acontece a través de espectros, monstruos u otras figuras liminales que permiten que la narrativa oscile entre las leyes físicas de la realidad convencional y las posibilidades de lo sobrenatural.

Lyn Pykett interpreta la novela gótica como un emergente del género fantástico de abundante despliegue en la ficción victoriana. Remanentes góticos resistieron incrustados en los relatos policiales, los cuentos de fantasmas, las *sensation novels* y otros tipos de novela. Siendo lo fantástico un “modo transgresor y liminal, que se mueve en zonas fronterizas”, el gótico participa de la función del género fantástico de interpelar categorías establecidas, como sexualidad, género y clase social, al desestabilizar los límites entre “el consciente y el inconsciente; lo racional y lo irracional; lo civilizado y lo primitivo; lo religioso y lo secular; lo material y lo numinoso; lo natural y lo sobrenatural; el yo y el no yo” (Pykett 194). Tal liminalidad explica la afición de los novelistas con proclividades góticas por los sueños, visiones, alucinaciones, metamorfosis de varios tipos, personajes poseídos o con poderes de clarividencia, y la obstinada presencia del motivo del *doppelgänger*. Las tramas clásicas del gótico giraban en torno a la intriga dinástica; la ambición de desproporción fáustica; y la violencia, la tiranía, el encarcelamiento y la persecución, especialmente de mujeres. Algunos ejemplos que ilustran estos aspectos son *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Maturin

(1782-1824) y *Frankenstein; Or, the Modern Prometheus* (1812), de Mary Shelley (1797-1851). Pykett señala como punto de continuidad entre las novelas góticas de principios y de finales de siglo una complejidad narrativa manifiesta en el uso difundido de narrativas encastradas, estratificadas y enmarcadas que incorporaban pasajes extraídos de diarios íntimos, y otros registros documentales. La complejidad narrativa tendía a “dispersar la autoridad narrativa, desestabilizar la causalidad, y problematizar los orígenes”, mientras que los recursos documentales servían el propósito de “crear la ilusión de verosimilitud” (206).

En cuanto a las funciones desempeñadas por el género gótico, en primer lugar, constituía una herramienta dúctil para la representación de realidades previamente concebidas como ocultas o inaccesibles, especialmente la interioridad psicológica, potente e irracional. En el gótico, algunos personajes se construyen a modo de “castillos, con sus fachadas intimidatorias o simplemente inexpresivas, que ocultan profundidades insospechadas en su interior” para representar los “callejones tortuosos, incomprensibles y potencialmente peligrosos de la mente” (Schmitt 308-309). En general, en la crítica abundan referencias a la interpretación de lo fantástico y lo gótico como formas del inconsciente, sea personal o político, una especie de ruptura de lo reprimido en la cual, como lo explica Pykett, citando a Maggie Kilgour, “la energía psíquica subconsciente escapa de las restricciones del ego consciente” y grupos sociales o impulsos subyugados o invisibilizados estallan en contra de las instituciones o fuerzas sociales que intentan negarlas (193). El gótico fue en la era victoriana un género propicio para canalizar y contener miedos y ansiedades culturales.

De fines del siglo diecinueve data lo que Brantlinger llama el “gótico imperial”, al que define como “una combinación de cuento de aventuras con elementos góticos” desarrollada en forma paralela al frenesí de la actividad imperialista paneuropea de la segunda parte del siglo diecinueve (*Rule of Darkness* 227). La ideología imperialista de las décadas de los años ochenta y noventa registraba ansiedad por la pureza y permanencia de sus categorías raciales y en la ficción se utilizaron elementos góticos para sugerir que la raza anglosajona estaba en peligro. Un ejemplo paradigmático es *Dracula* (1897), de Bram Stoker (1847-1912) (*Victorian Literature* 45). La ficción de este tipo tendía a representar los territorios del Imperio como un mundo no civilizado.

No sería desacertado considerar un “gótico darwiniano” generado por el horror ante el atavismo, desatado por los escritos de Charles Darwin (313). Darwin y otros naturalistas

ponían gran énfasis en el registro fósil que indicaba que el tiempo geológico guardaba pruebas de la extinción de innumerables especies. Darwin aseguraba que “las diferentes variedades del hombre parecen actuar unas sobre las otras del mismo modo en que lo hacen las especies de animales – es decir, las especies fuertes siempre extirpan a las más débiles” (citado en Brantlinger, *Victorian Literature* 47). El término “gótico darwiniano” se refiere a una colección de textos que captan, en fantasías regresivas, el horror de un retorno a orígenes bestiales, como en *The Island of Dr. Moreau* (1896), de Herbert George Wells (1866-1946).

En definitiva, podemos inferir que la novela gótica goza de una potente carga de mecanismos simbólicos, por la cual los dilemas sociales, culturales y psicológicos son cómodamente transportados a espacios remotos y exorcizados mediante criaturas anómalas. Como sugiere Hogle, “[d]e esta manera nuestras contradicciones pueden ser confrontadas y al mismo tiempo distanciadas de nosotros y objetivadas a través de lo irreal, lo desconocido, lo remoto y lo grotesco” (6). En otros términos, el gótico funciona como un método para encauzar o enmascarar miedos y deseos prohibidos.

La ciencia ficción

A pesar de que a primera vista pareciera haber una completa disparidad entre la novela gótica y la ciencia ficción, ambos géneros han estado unidos por una relación de dialogismo e influencia recíproca, que favoreció la conjunción entre el entusiasmo por innovaciones técnico-científicas y un interés en lo corporal y grotesco. Como lo nota Judith Wilt, el punto de convergencia es el año 1897, año de publicación de *Dracula* y *War of the Worlds*, de H. G. Wells. Dicha fecha marca un punto de inflexión en el que “el gótico victoriano mutó para convertirse en ciencia ficción victoriana, una transformación cuya hada madrina fue el imperialismo victoriano”, definido como una “marcha de mentes y milicias de confiada potencia que ocultaba ansiedades que la literatura de la época registraba fiel aunque oblicuamente” (Wilt, citada en Mousoutzanis 59). Advierte Aris Mousoutzanis que por un lado la vasta extensión del Imperio permitía acceso a recursos, ambientes y especímenes provenientes de los confines de la tierra y por el otro, los nuevos discursos científicos de la evolución, la degeneración, la biología social y la eugenesia eran apropiados para legitimar y expandir la hegemonía imperial a través de la detección de síntomas de degeneración tanto en

individuos como en comunidades marginadas, y a través de la promoción de la salud y la aptitud física para el cuerpo imperial y la perpetuación del Imperio (59-60).

Brantlinger propone una taxonomía para clasificar la fértil creación de novelas victorianas de ciencia ficción, a las cuales agrupa en cuatro grandes categorías: 1) novelas que tratan sobre científicos con destructivas perturbaciones psicológicas; 2) novelas basadas en viajes imaginarios, con observancia de las convenciones de los romances de aventuras imperiales, pero relocalización en el espacio exterior; 3) utopías y distopías; y 4) fantasías apocalípticas. Como ocurre en casi todos los casos de taxonomías estrictas, hay superposición de algunas características y la novela *The Time Machine* (1895) de H. G. Wells ilustra todas las tipologías (“Victorian Science Fiction” 371).

En cuanto a la primera categoría, *Frankenstein*, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, *The Island of Dr. Moreau*, y la obra de H. G. Wells, *The Invisible Man* (1897), incluyen ejemplos descolantes de científicos con aspiraciones fáusticas o desequilibrios mentales que los llevan a urdir planes macabros. Sin lugar a dudas, más que celebrar la ciencia o investigar los efectos de sus descubrimientos en la vida cotidiana, las novelas enroladas en esta categoría tienden a advertir sobre los peligros latentes en las extralimitaciones del mundo de la ciencia.

La segunda categoría está representada por novelas que se basan en el paradigma de la exploración imperialista de territorios desconocidos. Algunos ejemplos son las novelas sobre razas o mundos perdidos inspiradas por avances geológicos y arqueológicos. El descubrimiento en 1877 de canales en Marte originó diversas especulaciones y textos literarios, como por ejemplo, *Across the Zodiac: The Story of a Wrecked Record* (1880), de Percy Greg (1836-1889), y *A Plunge into Space* (1890), de Robert Cromie (1855-1907).

Con respecto a la categoría de utopías y distopías, Brantlinger menciona a *News from Nowhere* (1890), de William Case Morris (1864-1932), como el romance utópico más importante de Inglaterra, que contiene una extraña fusión de medievalismo romántico y marxismo. Escrito en respuesta al texto tecnofílico *Looking Backward* (1888), de Edward Bellamy (1850-1898), la utopía de Morris presenta una sociedad pastoral postrevolucionaria en la que los habitantes trabajan solamente en tareas que les producen placer, la tecnología es minimalista y Londres se ha disuelto en la campiña, es decir, “la historia misma parece

haberse conducido hacia un gran cierre edénico” (“Victorian Science Fiction” 379). En otros casos, se escribían obras de ciencia ficción como críticas de ciertos excesos de idealismo.

La cuarta categoría incluye novelas saturadas de cataclismos, tanto políticos como naturales, que acaban con el mundo y que de alguna manera reverberan con las consecuencias de ciertos descubrimientos tales como el concepto de entropía. Fantasías apocalípticas con visiones de destrucción total se encuentran presentes en textos tales como *The Angel of the Revolution: A Tale of the Coming Terror* (1893), de George Griffith (1857-1906) y su secuela *Olga Romanoff: Or, the Syren of the Skies* (1894).

Una apreciación conjunta y equilibrada de todas las categorías de ciencia ficción permite constatar, sin dejar de reconocer que la era victoriana fue una de las más impactantes en términos de descubrimientos científicos e innovaciones tecnológicas, que su ciencia ficción no necesariamente refrenda la idea de una futura civilización perfecta:

Aunque es la ciencia ficción un género narrativo que típicamente adquiere la forma de una profecía secular, a menudo parece reiterar versiones de la Torre de Babel y la Caída de Babilonia, el Armagedón y el Día del Juicio Final. La ciencia ficción no cuestiona la validez y el poder de la ciencia y los descubrimientos científicos pero pone un manto de sospecha sobre el modo en que tal poder afectará la realidad venidera. (Brantlinger, “Victorian Science Fiction” 383)

Reflexiones finales sobre la reseña

Durante la era victoriana se desarrollaron otros subgéneros novelísticos, tales como la novela *silver fork*,²⁹ que describía la elegancia y esplendor de épocas pasadas sin que esto impidiera juzgar las frivolidades de las clases acomodadas; la novela regional, un tipo de novela social que reflejaba la vida lejos de las metrópolis; y novelas infantiles. James se refiere a la dificultad de clasificar la inagotable fecundidad en tipos o subgéneros rígidamente delimitados. Explica que en la década de los años cuarenta del siglo veinte Leo J. Henkin ubicaba los subgéneros en quince categorías, desde las novelas de descubrimientos científicos

²⁹ El término *silver fork* (tenedor de plata) fue acuñado por William Hazlitt en su artículo “The Dandy School” del año 1827, cuando el subgénero se encontraba en su plenitud. Se atribuye a la novella *Pelham; or The Adventures of a Gentleman* (1828), de Bulwer Lytton, el honor de haber establecido la fórmula básica para este tipo de novela que abundaba en descripciones superficiales de las minucias de la vida de la alta sociedad y que pronto se convirtió en objeto de parodias y sátiras a medida que algunos novelistas se disponían a escribir “novelas antisilver fork que revisaran la preferencias del género por la alta sociedad, expusiera el esnobismo subyacente a tal parcialidad y proporcionara modos alternativos de escribir sobre el pasado reciente con nostalgia pero sin escapismos o sentimentalismos” (Tamara S. Wagner, párr. 1).

y debates religiosos hasta política y colonización (3). Como vigoroso alegato en favor de la novela victoriana ante las imputaciones lanzadas por Henry James sobre su supuesta “monstruosidad” – su gran extensión –, su narrativa complicada cuando no incoherente, y su falta de unidad, Deirdre le adjudica una elevada ambición y una función cuasi religiosa:

Con sus ansias de demostrar que lo sabe todo y conoce a todos, desde la ley de sucesiones hasta corte y confección de vestimentas para muñecas, desde la vida de un financiero cosmopolitano hasta la rutina de un obrero cuyo oficio es la draga del río, su omnisciencia ubicua ha llevado a J. Hillis Miller a especular con que un público lector victoriano dislocado de la certeza religiosa por los descubrimientos científicos, encontró consuelo en un poder novelístico que era capaz no solamente de aproximarse a la omnisciencia divina sino también aceptar responsabilidad sobre la creación. (3)

De esta reseña se derivan algunas conclusiones sobre la novela de la era victoriana que serán significativas a la hora de desmenuzar el hipertexto neovictoriano. Como esta se encontraba aún en proceso de formación, la fertilización cruzada entre diversos géneros, con alta permeabilidad de sus fronteras, era generosa. Como literatura escrita en respuesta a una multiplicidad de dilemas y cambios paradigmáticos a lo largo de una pertinaz centuria, su identidad no puede sino ser proteica. El siglo que consagró la novela realista fue testigo de su convivencia con subgéneros que minaban subrepticamente algunos postulados realistas sin renegar necesariamente de las grandes pretensiones miméticas que la animaban. Con generosidad alojaba géneros provenientes de otras épocas, a las cuales dispensaba un abrazo acogedor, y anticipaba futuros desarrollos narrativos. El narrador omnisciente en tercera persona, y aun su sustituto, el narrador en primera persona, eran el brazo terminal de un centro neurálgico al que aún no podía endilgársele culpabilidad por sus reclamaciones omnipotentes de transparencia en sus representaciones, en virtud de su desconocimiento de la escasa inocencia de todo sistema lingüístico y las aporías epistemológicas que se anexarían oportunamente. Como lo insinúa el autor del segundo epígrafe de este capítulo, el exceso de confianza de los escritores victorianos en sus capacidades comunicativas, aunque objetables e insostenibles después del giro lingüístico, podían inducir respuestas altamente emotivas que tal vez ofrezcan parte de la clave para decodificar el misterio de la fascinación neovictoriana por la era y su literatura, misterio que comenzaremos a analizar en el próximo capítulo, con una ponderación de los modos en que los tipos novelísticos victorianos producen una diseminación de alquimias genéricas.

CAPÍTULO 4

ARQUITECTURA DE UN DIÁLOGO: DISEMINACIÓN DE ALQUIMIAS GENÉRICAS EN LAS PERMUTACIONES NEOVICTORIANAS

I decided to do something special for my father's sixtieth birthday. He collected Victoriana. I rewrote the ending of one of his favourite novels – a dozen or so pages – then laboriously copied it onto special old paper I found in a drawer.

Charlotte, en Charlotte: The Final Journey of Jane Eyre, de D.M. Thomas

Un estudio taxonómico que sistematice los modos en los que los novelistas neovictorianos reciclan los géneros tradicionales es una empresa aún no concretada en los estudios literarios.³⁰ No obstante, es posible advertir algunas tendencias en las transposiciones genéricas. Lejos de albergar pretensiones de brindar un exhaustivo análisis del proceso de reciclaje, nos proponemos reflexionar sobre algunas de las modalidades, así como ciertas características estilísticas recurrentes en el aludido proceso.

La novela neovictoriana construye su identidad genérica a partir de una cubierta envolvente montada desde el presente contemporáneo en torno a un casco central que proviene de la era victoriana. En términos conceptuales, es posible visualizar esta estructura como una construcción arquitectónica, que podríamos utilizar por la similitud que guarda con ella, a raíz del empleo de una estructura de *wrapping* (envolvente) para graficar el efecto de esta relación dialógica. Se trata de la vivienda diseñada por el arquitecto norteamericano-canadiense Frank Gehry como morada personal en la ciudad de Santa Mónica, California, cuyas fotografías, en tiempo diurno y nocturno, se reproducen en las figuras 4 y 5. Fredric Jameson desmenuza esta vivienda como una metáfora gráfica que favorece su interpretación de algunas de las características del postmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío, tales como su concepción del hiperespacio. Salvando las distancias que separan el contexto original de su estudio y la investigación de esta tesis, es posible emplear el análisis

³⁰ Kohlke respondió en una comunicación personal a la autora de esta tesis por una consulta realizada al respecto, que se encuentra en ciernes su construcción de una bibliografía y una base de datos que clasificará las novelas neovictorianas en categorías de acuerdo al género al que pertenecen, pero tal proyecto es, por su naturaleza, sumamente lento y no puede anticipar cuándo estará disponible (“Answer”).



Fig. 4. Gehry, Frank. Casa Gehry en Santa Mónica, California (vista diurna). “Gehry residence/Frank Gehry”. 5 julio 2010. *Archdaily*. *Plataforma Networks Broadcasting Architectura Worldwide*. David Basulto, 2008. Web.



Fig. 5. Gehry, Frank. Casa Gehry en Santa Monica, California (vista nocturna). “Gehry residence/Frank Gehry”. 5 julio 2010. *Archdaily*. *Plataforma Networks Broadcasting Architectura Worldwide*. David Basulto, 2008. Web.

como una suerte de plantilla visual metafórica para esquematizar aspectos de la utilización de géneros y estilos victorianos por parte de escritores neovictorianos.³¹

³¹ En efecto, Jameson describe al hiperespacio postmoderno como la “última mutación” operada en la concepción del espacio. Esta mutación ha superado las capacidades del cuerpo humano individual para ubicarse a sí mismo, para organizar sensorialmente lo que lo rodea y trazar cognitivamente su posición en un mundo externo reductible a una representación cartográfica. Esta dramática escisión entre el cuerpo y su medio circundante es, para Jameson, emblemático de la incapacidad de la mente humana para desentrañar la red comunicacional multinacional global y descentrada en la cual queda atrapado el sujeto humano en este último estadio del capitalismo, caracterizado por nuevas formas de comercio transnacional, una nueva división internacional del trabajo, una dinámica vertiginosa en la bancarización internacional, nuevas formas de

Gehry conservó la estructura original de una casa de dos plantas de principios del siglo veinte y erigió una estructura de metal corrugado envolvente de una planta y media de altura por fuera de tres de los cuatro lados de la casa, de modo tal de permitir a la antigua estructura asomarse desde el interior.³² La envolvente metálica contiene varias superficies vidriadas, lo cual permite contemplar la antigua casa envuelta en su nueva piel de materiales y diseños contemporáneos, en relación de cierta tensión con los materiales y diseños anteriores pero también cumpliendo la función de un marco, como en el caso de las ventanas nuevas que “citan” a las ventanas antiguas. Algunos detalles arquitectónicos de la vivienda emblemizan la relación dialógica existente entre los géneros novelísticos victorianos y sus transformaciones neovictorianas. En primer lugar, “el inhóspito efecto del marco de metal corrugado parece incrustarse agresivamente en la casa antigua y dejar brutalmente la estampa de ‘arte contemporáneo’ en ella, lo cual, sin embargo, no la disuelve por completo, como si el gesto perentorio hubiese sido interrumpido y abandonado en medio del proceso” (Jameson 112-13). Los detalles de la construcción nueva funcionan como un “puntal que atraviesa el cuerpo de la víctima de una colisión automovilística” y hacen añicos cualquier “ilusión de forma orgánica” (113). Los componentes de la cáscara envolvente mantienen cierta distancia como cuerpos extraños, que citan, aluden o enmarcan los restos de la antigua casa, es decir, señalan de manera enfática la “persistencia de la historia y el pasado” (115). De igual modo, en algunos casos, los géneros novelísticos victorianos clásicos aparecen “penetrados” por gestos narrativos contemporáneos, los cuales, no obstante, dejan intactos ciertos elementos como las líneas argumentales laberínticas de las *sensation novels*. Igual efecto de contradicción les cabe a los textos de llegada neovictorianos que exhiben las incongruencias que nacen de juxtaposiciones de estrategias contemporáneas, tales como estructuras internas escandalosamente mecánicas o arbitrarias, con modos narrativos esencialmente victorianos que celebran las virtudes de un final con cierre satisfactorio. Se vedan posibilidades de construir una noción unificada, en lo estilístico y narrativo, del texto neovictoriano, que puede funcionar como una especie de vitrina exhibidora de elementos narrativos polimórficos. Por

interrelaciones mediáticas, y el flujo de la producción a lugares del Tercer Mundo, entre otros, con una serie de consecuencias familiares y sociales (Jameson xix), entre las cuales se encuentra la “dispersión existencial” y la “fragmentación psíquica” (Jameson 117).

³² En la página 374 del Apéndice A, se encuentran otras ilustraciones de la construcción analizada.

un lado, la contemporaneización de los géneros neovictorianos no oculta ciertos elementos formales, y por el otro, si bien perdura parte de lo antiguo, lo hace de manera fragmentaria o desnaturalizada en distintos grados. En segundo lugar, Jameson destaca un elemento formal impactante de la casa, cual es el nuevo vidriado de lo que en la antigua casa era la zona exterior del camino de ingreso a la cochera y, en particular, el cielorraso vidriado de una extensión de la cocina en una zona que anteriormente se encontraba en el exterior. Esta claraboya de dimensiones importantes se proyecta hacia el exterior “como un enorme cubo de cristal” y juega un rol ambivalente, puesto que de día genera un vacío por el que la casa se repliega y por la noche crea la impresión de “un sólido que avanza y semeja un faro” (Macrae-Ginson, citado en Jameson 113). Para continuar la analogía, es preciso señalar que los novelistas neovictorianos juegan con una ambivalencia similar cuando, por ejemplo, a través de la ironía y la parodia, se exageran algunos aspectos de los géneros victorianos tales como las pretensiones miméticas de la novela o la prodigalidad de personajes estereotipados de cuya exuberante abundancia en la novela victoriana se mofa más de un escritor neovictoriano. En otras ocasiones, por el contrario, las imitaciones de los géneros y estilos victorianos no cobran protagonismos estridentes, y como el cubo de cristal que se retrotrae, reproducen ciertas convenciones genéricas capitales, que permanecen relativamente intactas, como la recreación de espacios y ambientes victorianos en torno al principio de verosimilitud. Como ocurre con la envolvente, que determina la generación de nuevos espacios sorprendentes e inesperados, cuando muros exteriores se convierten en muros interiores, o escalinatas de acceso desde el exterior devienen desniveles para la ambientación de nuevos espacios habitables, las transformaciones y los reciclados neovictorianos producen novedosas simbiosis e inesperados acoplamientos. A modo de ilustración, una novela de misterio que cuenta con una figura detectivesca involucrada en una intensa pesquisa criminal en un universo victoriano puede, de manera camaleónica, convertirse en un texto de inquisiciones metafísicas sobre el significado de la justicia en el presente y combinarse con una biografía ficcional de personajes del pasado con dilemas existenciales relevantes a ambas épocas. Un tercer rasgo distintivo de la casa Gehry es el valor connotativo del empleo de los materiales económicos predilectos para la casa, especialmente la madera sin lustrar, el aluminio corrugado, y la malla metálica. Según Jameson, estos materiales “inscriben temas claramente económicos y de infraestructura en este proyecto al recordarnos el alto costo de la vivienda y

la construcción, y por extensión, de la especulación con los valores de la tierra” (113). Los materiales de construcción aluden a sí mismos y constituyen una invectiva en contra de los costos exorbitantes de producción y el usufructo desmedido de la tierra. De manera comparable, la rehabilitación de géneros tradicionales inscribe una retórica de la frugalidad y condena, por vía indirecta, la presunta exuberancia pirotécnica de estilos experimentales con gran derroche de estrategias autorreferenciales, que emergen como superfluos e innecesarios para empoderar los discursos postcoloniales, feministas, o humanistas de la variada agenda neovictoriana. Por último, la creación y mutación funcional de espacios genera perspectivas distorsionadas y convergencias inusuales de planos que disparan la mirada del espectador hacia una multitud de puntos de fuga en espacios amorfos donde el “sentido de un centro ya no tiene su tradicional valor simbólico” (116). Del mismo modo, en la novela neovictoriana, los géneros novelísticos utilizados suelen desvirtuarse con la consecuente perplejidad del lector, quien, al no encontrar referentes formales uniformes, permanece en un estado de búsqueda de sus coordenadas en novelas que crean expectativas genéricas para destruirlas de manera repentina o alterarlas con volubilidad proteica.

En suma, en el empleo de los tipos novelísticos preeminentes del siglo diecinueve en manos de autores neovictorianos se observan las siguientes características: las novelas contemporáneas invaden y colonizan géneros decimonónicos típicos; no solo incrustan modos y estrategias contemporáneas sino que también, con efectos discordantes y antitéticos, reproducen aspectos genéricos formales que confirman la persistencia del pasado; originan mutaciones híbridas de géneros con abundante fluctuación combinatoria; promueven el reciclado de géneros populares como reproche sutil y cauteloso de la experimentación autocontemplativa hiperbólica; y ejercen un efecto desconcertante sobre el lector que mantiene la perspectiva de vislumbrar un empleo inequívoco de convenciones genéricas. El resto de este capítulo sintetizará aquellos subgéneros neovictorianos sobre los que existe cierta teorización sistemática, y que se remiten a los géneros discutidos en el capítulo anterior.

La novela policial y la *neosensation*

Las reformulaciones neovictorianas de la novela de detección y/o misterio se producen después de otras transmutaciones de la fórmula clásica tales como la tradición

estadounidense del *hard-boiled*³³ o la denominada *novela metafísica de enigma*,³⁴ las cuales de alguna manera, minaron el principio escolástico de *adequatio rei et intellectus*. La consecuencia inmediata de tal renovación fue la desentronización del raciocinio y un rol protagónico novedoso para el delito y el delincuente. Es frecuente que el crimen se reconstituya en la novela neovictoriana como una situación a través de la cual es posible lanzar una crítica social y/o disenso político. Kohlke menciona “una cultura persistentemente homofóbica, una sociedad de vigilancia orwelliana o un mercado propicio para diversas expresiones de violencia” como los blancos de preferencia de tales invectivas. En otros casos, la novela dramatiza la desvalorización de la vida humana que ha quedado reducida a “un recurso más, disponible y explotable por un sistema mercantilista caníbal” (“Editor’s note” i). En general, la mayoría de los escritores neovictorianos del género policial revisitan las obsesiones temáticas de la *sensation novel* y explotan costados inexplorados del delito, además de los reciclados y secuelas previsibles de materiales relacionados con figuras populares tales como Jack el Destripador y Sherlock Holmes.

En cuanto a posibles subcategorías, Kohlke identifica ciertas tendencias que a menudo se entrelazan en un mismo texto. La primera tendencia agrupa novelas que constituyen “revisiones de crímenes de la vida real” (ii-iii), como por ejemplo *The History of the Kelly Gang* (2001), de Peter Carey. Esta tendencia se caracteriza por proponer motivaciones divergentes, arrojar una mirada compasiva hacia supuestos delincuentes o asesinos que no tuvieron la oportunidad de expresar su verdad en procedimientos judiciales irregulares o abusivos, y no fueron reconocidos como víctimas de un sistema social opresivo

³³ La tradición del *hard-boiled* representa la imagen de un investigador solitario y desilusionado que pelea una batalla perdida en contra del crimen organizado y la violencia de grandes urbes con fenómenos nuevos tales como la mafia y un sistema legal corrupto. Más que un enigma intelectual, una novela *hard-boiled* pasa a ser un relato urbano de denuncia social con un detective que privilegia la acción por encima del raciocinio porque se ha vuelto cínico en virtud de su exposición a un ciclo constante de violencia. Lee Horsley explica que la clásica historia de misterio o detección, en contra de la cual se rebela la tradición *hard-boiled*, ofrece “un mito consolatorio y potencialmente redentor” que ya no es más “viable en una sociedad compleja urbana e industrializada”; por tal razón, el *hard-boiled* evita estructurar sus narrativas con “cierres prolijamente optimistas” (69).

³⁴ La novela metafísica de enigma, que otros autores llaman *de antidetección* o *antidetektivesca*, generalmente se niega a resolver el misterio porque tiene el propósito exactamente contrario al del *whodunit*. Según Michael Holquist, no tiene el efecto narcotizante de su progenitora tradicional porque en vez de suministrar “familiaridad” acarrea “alienación”, y en vez de “reconfortar” tienen el efecto de “alterar”, porque en vez de “llenar el vacío existencial del mundo (...) dramatiza el vacío”; por lo tanto, si en la clásica narrativa de detección, es “la muerte” lo que debe resolverse, en la novela metafísica de enigma, es “la vida misma” la que requiere resolución” (155).

(iii). En segundo lugar, Kohlke identifica la tendencia a “la psicologización de la delincuencia, especialmente vía la exploración de las mentes de asesinos seriales” (ii), un conocido ejemplo de la cual es *The Alienist* (1994), de Caleb Carr. Kohlke señala al menos dos recursos narrativos frecuentes: por un lado, el rol protagónico de profesionales médicos y psicólogos, y por el otro, la combinación de una narración entremezclada con las cavilaciones del asesino sobre su infancia traumática. La tercera tendencia está caracterizada por la “sobrevida de detectives literarios”, es decir, diversas apropiaciones imaginativas de famosos detectives literarios, como Auguste Dupin (iv). En directa vinculación con esta categoría, se desarrolla el tipo de novela que crea “nuevos tipos de sabuesos o sociedades de sabuesos” (ii). Según Kohlke, esta categoría apunta a presentar variantes imaginativas del clásico dúo de detective y médico de Conan Doyle, como pueden ser parejas heterosexuales de detectives, romances lesbianos entre los investigadores, como ocurre en la serie *Gaslight* de Nene Adams (1966-), o alianzas transnacionales entre detectives, como en *The Sultan’s Seal* (2006), de Jenny White (1953-) (iv). Por último, la quinta tendencia agrupa textos que abundan en la “criminalización ficticia de figuras eminentes del siglo diecinueve o su involucramiento inadvertido – en vida o después de la muerte – en conspiraciones criminales, algunas veces inspiradas en, o resultantes de, sus obras” (ii). La novela *Drood* (2009), de Dan Simmons (1948-) se basa en el descubrimiento de un manuscrito que contiene una supuesta confesión de Wilkie Collins sobre los orígenes de las escenas de violencia de Dickens. Para Kohlke, este tipo de imputación está encubiertamente dirigida a “la cultura del escándalo y la celebridad y al periodismo de denuncia” prevalentes en nuestros tiempos (v).

Además de las estrategias narrativas mencionadas anteriormente, es conveniente agregar que la narración puede realizarse en múltiples capas, con una profusión de prólogos, epílogos y documentos adicionales, tales como textos pseudovictorianos, para anclar sus tramas y crear la ilusión de un mundo victoriano auténtico. Se utiliza de manera profusa el archivo histórico para dar sustancia a una versión ficticia de un crimen real y recursos paratextuales como mapas y árboles genealógicos para autenticar una estructura victoriana. Sin embargo, según Julia Worthington, estos recursos tienen una doble función:

Los recursos paratextuales se emplean tanto para autenticar una estructura fundacional victoriana como para simultáneamente minar la certeza sobre la autenticidad de una única interpretación de eventos mediante la inclusión de apéndices, *post-scripta* o cartas de partes interesadas que arrojan un manto de duda sobre la veracidad de la narrativa principal. (91)

Un gran número de novelas policiales neovictorianas ponen el acento en prácticas sexuales exóticas e ilegales y delitos sexuales. En general, seleccionan material de la era victoriana, como por ejemplo la práctica de la prostitución y el comercio carnal, y construyen tramas que muestran empatía por sujetos avasallados en virtud de su pobreza o su género (femenino). Worthington proporciona un exhaustivo listado de novelas que tratan diversos temas relacionados con el delito sexual. Por ejemplo, *White Stone Day* (2006), de John MacLachlan Gray (1946-) construye una trama en torno al tráfico de niños. *The Crimson Petal and the White* (2002), de Michael Faber (1960-) aborda la prostitución infantil. Otras novelas, tales como *Charlotte. The Final Journey of Jane Eyre* (2000), de D. M. Thomas y *The American Boy* (2003), de Andrew Taylor (1951-) tratan la mutilación corporal, comportamientos sexuales aberrantes, pedofilia e incesto (63-9).

No es infrecuente encontrar que entre las explicaciones críticas que se proponen para dar cuenta de esta exuberancia de temas sexuales se enfatice la proyección de deseos contemporáneos no resueltos o reprimidos. El potencial dramático del delito en sí mismo, que aunque sea privado posee una sobrevida en la esfera pública gracias a los procesos de denuncia, detección, investigación y castigo, con la promoción escopofílica de los medios de comunicación masiva, indudablemente es un factor ineluctable en la sobrevida de este género.

La biografía de diversas formas de life writing

La segunda mitad del siglo veinte fue testigo de una avalancha de novelas sobre personajes históricos y sus vidas personales – como sucesoras más próximas del *bildungsroman* –, que alcanzó su apogeo hacia mediados de la década de los noventa. Por cuanto la tendencia no muestra signos de amainar en el presente siglo, Kaplan ha acuñado el término *biografía* para describir su crecimiento (*Victoriana* 37). Dennis Kersten documenta un abanico de términos en existencia para dar cuenta de este renacimiento del interés en el *life writing* – *bioescritura* – que incluye la *biografía ficcional*, la *metabiografía ficcional*, la *biografía subjetiva*, la *bioficción*, la *novela biográfica* y otros (27). Puntualiza que el término más apropiado para describir este florecimiento es el de *ficción biográfica*, que delimita la categoría de textos ficcionales en los cuales se textualizan personajes históricos, y que se aleja

de la biografía ortodoxa, que describe el tipo de “narrativa biográfica que se orienta a producir un retrato basado en la investigación erudita y verificable en los hechos” (34).

Por su parte, Kohlke decreta el término *bioficción neovictoriana* como el título organizador de preferencia, y lo define de la siguiente manera:

[La bioficción es] la recreación principalmente literaria, dramática o fílmica de las vidas de individuos reales que vivieron en el dilatado siglo diecinueve, en la cual dichos individuos desempeñan el rol vital de proporcionar los focos textuales principales (...), más que servir como personajes de reparto o aparecer solamente en breves estampas para agregar color e interés de época. (“Neo-Victorian biofiction” 4)

No es la definición el único aporte de Kohlke, quien también propone tres modos descriptivos de esta forma de escritura, con posibilidades de solapamiento y funcionamiento simultáneo en más de una modalidad. Los modos son la bioficción *de celebridades*, la bioficción *de sujetos marginados*, y la bioficción *apropiada*. El primero “especula sobre las vidas íntimas, deseos y traumas secretos, y actividades ilícitas de figuras públicas de alto perfil, mayormente artistas, que pueden haber sido excluidos de los registros que han sobrevivido” y también incluye “las autorepresentaciones de los sujetos, por ejemplo en cartas, diarios o memorias” (7). La bioficción de sujetos marginados se enfoca en las vidas privadas de quienes son solamente conocidos por su proximidad a individuos de rutilante vida pública. Este modo “conmemora no solamente los sujetos marginados, sino la injusticia de su indiferencia y silenciamiento históricos” y tiene claros matices revisionistas impulsados por las intenciones feministas y postcoloniales de “realignar el centro y los márgenes del discurso” para “redefinir a quién se le otorga el poder del habla” (10). La bioficción apropiada se diferencia del primer modo en que “atribuye elementos de la vida real de otra persona distinta o utiliza vidas reales como trampolines para lanzarse a fabricaciones contrafácticas atrevidas” (11). Con énfasis en la vida privada de grandes personalidades, las novelas suelen explorar vidas de individuos marginales que habitaron en sus sombras, como valets y mucamas, o desnudar las miserias del lado oscuro, oculto bajo su prestigio social. En ambos casos, los novelistas se suscriben al proyecto de “democratizar la historia desmitificando los grandes autores y emancipando a los individuos marginados” (Kersten 45). Este tipo de ficción también puede restaurar personas estigmatizadas o repudiadas – por ejemplo individuos excomunicados por instituciones retrógradas –, y no queda excluida la posibilidad de remitologizar los personajes históricos al reclamarlos para causas contemporánea nobles como la construcción de la masculinidad.

Kaplan intuye una relación causal entre la creciente popularidad de la biografía de personajes y autores victorianos y una saturación del relativismo y la superficialidad celebrados por cierto tipo de postmodernismo, rehuída tanto por parte del público lector como por parte de los escritores. Con arreglo a tal sensación de saciedad, el presente triunfal de la biografía se convierte en una “cruda venganza del realismo del siglo diecinueve sobre las frías ironías, identidades fluctuantes y temporalidades descalibradas de lo postmoderno” (*Victoriana* 37). Si por una parte, la biografía cumple “un rol profiláctico como antídoto ante la provocativa sentencia de muerte que la teoría postestructuralista dictaminó sobre el sujeto y el autor,” su nueva prominencia también delata fracturas internas en el seno de algunas teorías contemporáneas respecto de la naturaleza y posición del sujeto (*Victoriana* 37). Cita Kaplan el caso del feminismo, particularmente el de la segunda ola, que necesita tanto de los supuestos postestructuralistas para deconstruir un modelo monolítico de mujer ensamblado a partir de miradas androcéntricas como de un modelo humanista sobre un sujeto unificado que permita recuperar un rol de agencia personal y fuerte identidad para la mujer. Como advierte Kaplan, “[p]roscripto por una puerta teórica de día, el reacio sujeto femenino fue readmitido en secreto (...) por otra puerta de noche por ‘necesidad política’” (*Victoriana* 41).

Algunos textos de ficción biográfica neovictoriana canónicos reiteran su interés en las vidas estelares de ciertos escritores. *Dickens* (1990), de Peter Ackroyd (1949-); *Drood* (2009), de Dan Simmons (1948-); y *The Last Dickens* (2009), de Matthew Pearl (1975-), se basan en la vida de Charles Dickens. Oscar Wilde (1854-1900) ha inspirado *Oscar Wilde and the Candlelight Murders* (2007), *Oscar Wilde and the Ring of Death* (2008), y *Oscar Wilde and the Dead Man’s Smile* (2009), de Gyles Brandreth (1948-); y *Oscar Wilde Discovers America* (2003), de Louis Edward (1962-). *The Master* (2004), de Colm Tóibín (1955-); *Felony* (2002), de Emma Tennant; *Author, Author* (2005), de David Lodge (1935-); y *The Line of Beauty* (2004), de Alan Hollinghurst (1954-), constituyen ejemplos de *Jamesiana* – textos que reescriben la vida de Henry James.

La recreación de estos personajes alimenta lo que de Groot denomina *historioglosia*, es decir “una multiplicidad de discursos híbridos que se acumulan en torno a una sola instancia” (13), en virtud de sus representaciones multifacéticas y contradictorias. En sus aristas más controvertidas – cuando no antiéticas – el fenómeno asimila esta ficción a la cultura contemporánea del *reality* en la televisión y la fascinación del público con el tono

confesional, la cultura del escándalo y el voyerismo. Si cabe algún tipo de comparación, ya la ha hecho Kohle al observar que la bioficción neovictoriana se desposa con estas tendencias a través de su predilección por revelaciones “de los aspectos traumáticos y salaces” de las vidas de dichos personajes (“Neo-Victorian biofiction” 4).

La novela gótica neovictoriana

El estilo gótico se infiltra en numerosos ámbitos de la cultura contemporánea con temas pertinentes en la actualidad como la naturaleza dividida y radicalmente provisoria de la subjetividad; la construcción de grupos humanos o individuos en posición de alteridad; y la preocupación con el cuerpo grotesco o alterado. David Punter y Glennis Byron especulan con que tal vez el gótico constituya “un tipo de tragedia degradada para mercados populares, cercana al melodrama”, es decir simplemente un escapismo por el cual “se estimula al lector a evitar más que enfrentar el miedo y la ansiedad” (xix). Por esta función, el gótico se difunde en distintos medios, como por ejemplo la moda y la publicidad. El resultado de su ubicuidad en la cultura contemporánea es que algunos de sus efectos tradicionales se han vaciado de contenido. Fred Botting utiliza la expresión *Candygothic* para aludir al gigantesco vacío en el seno del gótico contemporáneo, al cual equipara a un puesto de golosinas que reparte emociones horrosas y sin embargo no alcanza a saciar los apetitos:

El ‘Candygothic’ significa un intento de reevaluar la función del horror en una cultura (occidental) en la que la transgresión, los tabúes, las prohibiciones ya no demarcan un límite absoluto en el insoportable exceso y por lo tanto ya no contienen la intensidad de un deseo de algo que de manera satisfactoria perturbe y defina los límites sociales y morales. Aunque la ficción y la cinematografía contemporáneas produzcan numerosas figuras de horror—Krugers, Chuckies, Pinheads, Lecters—sus periodos de vigencia parecen limitados frente a una demanda de horrores cada vez más electrizantes, con sus terrores indexados según la novedades suministradas por efectos especiales, técnicas visuales y asesinatos estilizados. (134)

Sin embargo, a través de las relaciones que establece con el siglo diecinueve en la novela neovictoriana, el gótico logra contornear los espacios saturados por la mercantilización estereotipada del miedo y enfrentar la amenaza de desnaturalización a manos del consumo globalizado de sus clichés. Kohlke y Gutleben contrastan el gótico victoriano con el neovictoriano, y en la porción más osada de su tesis conjeturan sobre la inversión de la novela neovictoriana, por la que el gótico no funciona transfiriendo ideas de alteridad del *pasado al*

presente sino del presente al pasado. En este sentido, señalan que sobreabundan temas de desviaciones y aberraciones en donde es lo victoriano lo que se patologiza:

Los victorianos a menudo se transforman en los “condenados” a quienes confrontamos en el inframundo de un siglo diecinueve reimaginado, un purgatorio para quemar sus pecados no expiados de manera de permitir a los sujetos contemporáneos resurgir del texto si no exactamente purificados de culpa histórica, al menos reconfirmados en nuestra subjetividad comparativamente más ética y liberal. (“(Mis)Shapes” 11)

Es necesario coincidir con Spooner en la idea de que el gótico neovictoriano se asemeja a una fase más temprana de la ficción gótica en la cual se usó “una edad medieval fantastizada para articular preocupaciones correspondientes al siglo dieciocho” (“Horrible Histories” 182).

En cuanto a las características del neogótico, los principales tropos son los de la espectralidad, la monstruosidad, el doble, la locura, el espiritismo, la encarcelación y el vestigio del pasado. Kym Brindle argumenta que el uso reiterado de documentos sensacionalistas de dudosa legitimidad ontológica tiene la intención de reflejar la naturaleza perturbadora de la evidencia histórica y el efecto de “incitar a los lectores a evaluar ‘evidencia’ en el contexto de un exceso gótico de relatos rivales” (“Dead words” 295), con el propósito de cuestionar ideas unívocas de autoridad. Muchos textos se estructuran en torno a tramas duales que yuxtaponen dos marcos temporales y que irónicamente duplican textualmente la fragmentación y alteridad de la subjetividad contemporánea.

Por su capacidad para rezumar sus características con notable liquidez, se producen numerosas variantes, que Kohlke y Gutleben agrupan en cuatro clases. La primera categoría es el *gótico postcolonial o imperial*, en el que es el conquistador quien se convierte en la fuente del horror. Dos ejemplos son *The Historian* (2005), de Elizabeth Kostova (1964-), y la serie de novelas gráficas *The League of Extraordinary Gentlemen* (desde 1999), de Alan Moore (1953-) y Kevin O’Neill (1953-). Una categoría denominada *ecogótico* expone visiones apocalípticas de la tierra devenida en un paisaje desértico como consecuencia del exceso tecnológico en visiones invertidas de utopías futurísticas del siglo diecinueve. Novelas de renombre agrupadas en esta categoría son *English Passengers* (2000), de Matthew Kneale (1960-) y *The Bone Hunter* (2001), de Tom Holland (1968-). La fusión del estilo gótico con el cuento de misterio produce un *gótico urbano*, que utiliza las calles laberínticas de la ciudad como “catalizador de experiencias de alienación radical, horror intenso y terror sublime” (Kohlke and Gutleben 26). La ciudad en sí misma adquiere características de alucinación

fantasmagórica como si se tratara de una entidad monstruosa con vida propia. *The Angel of Darkness* (1997), de Caleb Carr, y *The Streets of Babylon: A London Mystery* (2008), de Carina Burman (1960-) son ejemplos de esta categoría. La última categoría es la del *gótico steampunk*,³⁵ que problematiza la tecnología contemporánea, un ejemplo de la cual es *The Japanese Devil Fish Girl and Other Unnatural Attractions: A Novel* (2010), de Robert Rankin (1949-). No obstante, más que las diversas subcategorías, para Kohlke y Gutleben, el valor supremo del gótico neovictoriano estriba en su misión ética:

“[Dicha misión es] su decisión ética de cuestionar las normas, de valorar la alteridad, de matizar las políticas de identidad, de interrogar los límites y deconstruir distinciones maniqueas—entre bueno y malo, correcto e incorrecto, ortodoxo y heterodoxo, entre luz y oscuridad, vida y muerte, y la más importante de todas, pasado y presente” (*Neo-Victorian Gothic* 43-44).

Por último, es imprescindible notar que Kohlke y Gutleben otorgan al neovictorianismo una calidad gótica por antonomasia y lo interpretan como un fenómeno metagótico. El neovictorianismo trata de comprender al siglo diecinueve como el “*doppelgänger* extraño de la subjetividad contemporánea” (4). Más que habitar, entonces, en una categoría específica de novela, el gótico se espectraliza y le otorga a todo el género neovictoriano un aura espectral.

Reclamos de pertenencia a la dinastía neovictoriana del *Steampunk* y la ucronía

Son frecuentes las referencias a la creación lúdica del término *steampunk* por parte de Kevin Wayne Jeter (1950-), quien dirigió una nota a la revista *Locus* en 1987 en la que lamentaba que no hubiese una palabra para describir adecuadamente los textos producidos por escritores como él, James Paul Blaylock (1950-) y Tim Powers (1952-). Sugería que debería existir un término como *steampunk*, con el cual pretendió jugar con el subgénero de *cyberpunk*.³⁶ En la actualidad, el *steampunk* es reconocido como un subgénero de ciencia

³⁵ El fenómeno del *steampunk* será explicado en la próxima sección de este capítulo.

³⁶ El *cyberpunk* es un subgénero de ciencia ficción que presenta escenarios en un futuro cercano en el que la civilización ha alcanzado un alto grado de desarrollo informático y cibernético pero muestra signos graves de profunda decadencia social en distopías postindustriales. Como lo explica Dani Cavallaro, “el componente ‘*cyber*’ del término *cyberpunk* alude al hecho de que el punto de referencia de esta rama de la ciencia ficción es la cibernética en vez de las naves espaciales y los robots. El elemento ‘*punk*’, por su parte, sugiere una actitud desafiante basada en la cultura urbana de las calles” (14).

ficción que hace uso prominente de maquinaria impulsada por vapor generalmente en un escenario inspirado por la civilización occidental industrializada del siglo diecinueve, razón por la cual el *steampunk* pretende enrolarse en las filas del proyecto neovictoriano. A menudo las acciones se desarrollan en historias alternativas o ucronías³⁷ en la era victoriana en Gran Bretaña o el Salvaje Oeste Americano, aunque también pueden desarrollarse en un futuro postapocalíptico o mundo fantástico que dependen del vapor o han recuperado su uso masivo.

Como estética y movimiento cultural, el *steampunk* ha tenido una evolución notable desde sus comienzos como subgénero literario hasta su transformación en una subcultura de moda gótica, un movimiento artístico y artesanal *DIY*,³⁸ y una contracultura popular. A pesar de su camaleónica evolución, el término *steampunk* sigue vigente para abarcar las obras neovictorianas de ficción especulativa. Las principales fuentes de inspiración son la cultura

³⁷ La ucronía, que significa literalmente un tiempo que no existe o imaginado, es también conocida como *historia alternativa*, y pertenece al archigénero de la ciencia ficción. Explora las consecuencias de un cambio de rumbo imaginario en la historia conocida, razón por la cual se la conoce también como novela *whatif* en inglés (es decir, ¿qué hubiese sucedido si...?) en alusión a la especulación sobre cómo se hubiese desarrollado la historia si ciertos eventos del pasado hubiesen ocurrido de manera diferente, por ejemplo si se hubiese ganado una guerra que se perdió. Harry Turtledove define el método de la ucronía en contraposición al de la ciencia ficción, ya que en la ciencia ficción, el autor cambia algo del presente o el futuro inmediato y especula sobre lo que ocurriría en un futuro más lejano como consecuencia del cambio. Por contraste, la ucronía recorre el camino inverso, puesto que cambia algo del pasado más lejano y especula sobre lo que hubiese ocurrido en un pasado más cercano o el presente (ix). Cuando la ucronía se sitúa en la era victoriana o involucra personajes o tecnologías del siglo diecinueve, entonces puede hablarse de una ucronía neovictoriana.

³⁸ La sigla “*DIY*” (en inglés, *Do It Yourself*) enfatiza la práctica “hágalo usted mismo”, es decir, la manipulación de materiales y herramientas y la elaboración idiosincrática de artefactos. El *steampunk* se retrotrae a una etapa de la tecnología en la que el individuo tenía otro tipo de protagonismo pues, como explica Andrew Swerlick, los descubrimientos y las invenciones no eran exclusividades de equipos corporativos o universitarios financiados por generosos subsidios gubernamentales” (párr. 10). Por el contrario, el progreso venía de científicos visionarios e inventores brillantes pero solitarios. Entonces, el *steampunk* es “la afirmación del individuo, el rechazo de lo producido en serie por lo trabajado artesanalmente – la negativa a ser rotulado como un consumidor sin rostro” (Swerlick, párr. 12). Por ello, podría decirse que el *steampunk* combina la destrucción creativa del *punk* con un sentido estético único apuntalado por una fe optimista en el potencial humano e individual. En este sentido, hay una correspondencia entre el *steampunk* y el movimiento victoriano conocido como *Arts and Crafts Movement*, cuyos seguidores consideraban que los artesanos debían contar con la misma libertad creativa que los pintores, escultores y arquitectos. Entre otros aspectos, el movimiento significó una reivindicación del rol del artesano ante las consecuencias negativas de la Revolución Industrial sobre el gusto y las habilidades artesanales tradicionales. Landow considera que entre los méritos del movimiento, inspirado y avalado por artistas e intelectuales tales como William C. Morris y John Ruskin, figura el haber contribuido a la noción desplegada en los siglos veinte y veintiuno de *Fine Craft* (es decir la creación de artefactos por parte de artesanos, cuyas obras son tratadas como productos de las bellas artes), y establece como uno de los principales principios del movimiento la visión de que los “objetos adecuadamente diseñados son los que encarnan un respeto por la autenticidad de los materiales”, es decir un mueble debía estar hecho de madera maciza y no solamente estar enchapado en ella (“The Arts and Crafts”, párr. 2). El sello personal en el diseño es común a ambos movimientos, al igual que la fidelidad en el tratamiento de los materiales.

del siglo diecinueve, la ciencia ficción de H. G. Wells y Jules Verne (1828-1905), y el subgénero *cyberpunk*. Entre los escritores que han producido textos *steampunk* se encuentran Neal Stephenson (1959-), autor de *The Diamond Age* (1995), y Thomas Pynchon (1937-), cuyo *Against the Day* (2006) es una reconocida novela *steampunk*. El subgénero también ha desarrollado una rama de textos visualmente orientados, entre los que se encarama *The League of Extraordinary Gentlemen*.

Se reconoce a *The Difference Engine* (1990), de William Gibson (1948-) y Bruce Sterling (1954-) como una de las novelas *steampunk* canónicas más representativas. Situada en 1855, la novela imagina un orden geopolítico mundial alternativo en el siglo diecinueve, en el que Gran Bretaña es un opulento estado cuyo poder deviene de la creación de una protocomputadora de Charles Babbage que le permite ingresar a la era informática de manera anticipada. La novela insinúa que la máquina de Babbage no pudo desarrollarse por limitaciones de fondos así como prioridades sociales y políticas equivocadas, por lo que demuestra, como apunta Patrick Jagoda, que “la maquinaria de la tecnología y la del poder están interconectadas y participan en una coproducción” (50).

El *steampunk* tiene una dimensión material profundamente visual, no solamente manifiesta en estilos y diseños de vestimentas, joyas, y ornamentos, propios de las subculturas *steampunk* sino también en la producción o modificación de objetos utilitarios modernos alterados para la obtención de un estilo mecánico pseudovictoriano. Los artistas producen dispositivos y máquinas basadas en invenciones victorianas reales o ficticias y también remodelan objetos tecnológicos contemporáneos hasta lograr que luzcan victorianos, como la *Datamancer's Laptop*, de Richard Nagy, que propone el uso de una llave para arrancar una computadora con detalles en cuero y bronce montada sobre patas de pie de león (fig. 6).³⁹

Los artistas *steampunk* demuestran gran afición por la manipulación de materiales y partes de máquinas del pasado, atesoran materiales como el bronce, el cobre, el cuero, la madera, y el *papier mâché* y fetichizan los engranajes, resortes y ruedas. Stefania Forlini explica que la manipulación y producción de sus artefactos les permiten reconsiderar el valor de los objetos. La comprensión de su constitución y funcionamiento se orienta a interpelar la

³⁹ A partir de la página 375 del Apéndice A, se reproducen algunos ejemplos de producciones *steampunk* en diversos medios.



Fig. 6. Nagy, Richard. *Datamancer's Steampunk Laptop*. 2007. *Datamancer*. Web. 11 julio 2016.

escisión entre personas y cosas, o entre el polo de la Naturaleza y el polo de la Cultura/Sociedad que caracteriza el pensamiento occidental en favor de “una comprensión más matizada de las relaciones íntimas entre las personas y las cosas inanimadas”, lo que garantiza “la exploración de una ética posthumana o ética de los objetos” (Forlini 73-81).

Una de las recriminaciones que los artistas *steampunk* formulan a la tecnología actual es su nivel de abstracción analítica alienante. La tecnología informática ha evolucionado de maneras que amplían constantemente la brecha entre ella y los seres humanos. Las máquinas se vuelven cada vez más pequeñas e invisibles, con sus interiores sellados de manera de no permitir su acceso a los componentes y restringir su reparación a los agentes especializados mediante sistemas de seguros y garantías. Rachel A. Bowser y Brian Croxall se encargan de analizar las diferencias entre la tecnología contemporánea y la tecnología *steampunk*:

Mientras que las computadoras actuales son lo más livianas y pequeñas posible, las máquinas diferenciales en la literatura *steampunk* son extremadamente grandes y pesadas (...). Mientras que gran parte de la tecnología actual acoge una estética limpia, brillante o pulida, las tecnologías en el *steampunk* son sucias y con bordes desparejos. (...) Mientras que las tecnologías actuales tienden a ser eléctricas, las del *steampunk* son mecánicas. Debido a que las herramientas usadas en el *steampunk* son grandes, pesadas, sucias y mecanizadas, aquellos que las usan están siempre en peligro de recibir alguna herida (...). El peligro de estas máquinas neovictorianas tal vez explique por qué las antiparras o gafas de seguridad—más que cualquier otro objeto—aparecen con tanta frecuencia en la literatura *steampunk* y la cultura de sus adeptos. (17-8)

En efecto, las antiparras confirman que los artistas *steampunk* son aventureros a quienes les interesa experimentar la tecnología de modos viscerales (véanse las fig. 7 y 8).



Fig. 7. *Goggles*. S. f. *Steam Ingenious*. *Steampunk costuming, Corsetry and Crafts*. Web. 11 julio 2016.



Fig. 8. Thomas, Brad. *Goggles*. 2012. *X-traneus – the blog of weird*. Web. 11 julio 2016.

El espíritu de aventura lleva a estos artistas a querer enfrentar el peligro de la maquinaria, en las palabras de Rebecca Onion, con tal de “acceder al acto de establecer una comunión con la máquina” y de disfrutar el “puro placer de la comprensión completa” (144). Continúa Onion: “Al desgarrar y abrir las máquinas, reconstruirlas y habitarlas, los artistas *steampunk* esperan acceder al territorio incognoscible de la cultura material postmoderna” (144-5) y esperan conseguir una especie de democratización del dominio en contraposición a la falta de transparencia de la tecnología contemporánea que privilegia el rol del experto.

Una fuerte política de reciclado acompaña el espíritu del movimiento *steampunk*, ya que “[n]uestro destino está atado al destino de las cosas que hacemos – la implicancia es que con ciertas formas de hacer, o lo que es más importante, rehacer, nos renovamos nosotros mismos” (Forlini 78). En sus remodelaciones, muestran su respeto por prácticas sustentables. En *Mechanical Womb with Clockwork Fetus* (fig. 9), Molly Friedrich recicla cobre, bronce, acero, acrílico y otros materiales e interpreta su propia obra como un nuevo nacimiento:

El mundo entero está cambiando vertiginosamente y grandes facetas de nuestras vidas tendrán que ajustarse a él, pero no se trata necesariamente de una tragedia. Llámenme *steampunk*, manipuladora, villana, artista, científica desquiciada, equivocada; pero por sobre todas las cosas llámenme una sobreviviente, puesto que ya estoy planificando ser parte de un nuevo mundo que será forjado sobre el antiguo. (Citada en Forlini 80).

En este reconocimiento de un entramado complejo en el que el ser humano se encuentra compenetrado con el resto del mundo natural radica quizás la utopía de aspirar a una ética posthumana y celebrar al mismo tiempo el dominio del creador sobre su objeto creado.

En el texto de Bowser y Croxall se halla un catálogo de las diversas maneras en que la literatura *steampunk* invoca la era victoriana. Se puede tratar de narrativas situadas en una



Fig. 9. Fiedrich, Molly. *Mechanical Womb with Clockwork Fetus*. S. f. Bronce, cobre, madera, vidrio, objetos encontrados. Reproducido en Forlini 79.

Londres victoriana; narrativas situadas en mundos futuristas en los que han regresado rasgos estéticos característicos del periodo victoriano; narrativas históricas especulativas con personajes históricos victorianos; o textos que incorporen tecnologías anacrónicas del siglo diecinueve (1). El anacronismo es un rasgo distintivo importante, ya que un pasado toma en préstamo características del futuro, o un futuro toma prestado del pasado. Se destacan las referencias a espectaculares fracasos de tecnologías del siglo diecinueve, tales como el dirigible. Como lo asegura Onion, el *steampunk* “fetichiza” la posibilidad de que la tecnología lastime el cuerpo humano “otorgándole al peligro el nuevo rol de proporcionar evidencia de la volatilidad de la tecnología” y a su vez utilizando tal peligro como un “reproche al mundo moderno, que está exageradamente protegido en contra de la catástrofe” (149). En última instancia, si los artistas *steampunk* insisten en la peligrosa interacción con objetos volátiles, es porque aspiran, Onion explica, a “subv[ertir] las relaciones seguras pero estériles” que, en su percepción, existen entre las personas y los objetos en la sociedad contemporánea (151). Otra característica es la ilusión del entendimiento sobre el funcionamiento de ciertas máquinas, ya que algunos vehículos y dispositivos requieren de alguna forma de impulso mágico o cohesión que los haga plausibles. Si en general, en la ciencia ficción más dura, la tecnología

obedece reglas físicas del mundo real, la tecnología del *steampunk* literario obedece las leyes de un mundo de fantasía, razón por la cual Perschon insiste en el uso de la palabra *tecnofantasía* para describirla (130). Bowser y Croxall también señalan que un rasgo importante es el empleo de figuras híbridas que tienden a colapsar dicotomías, por ejemplo, entre lo humano y lo animal y el organismo y la máquina, en la imaginación de modos de identidad no esencializantes o antijerárquicos. Jay Clayton relaciona el predominio de seres híbridos como los ciborgs o androides con un deseo de evocar el espíritu de una época victoriana en la cual “la separación entre ciencia y entretenimiento no estaba tan fuertemente demarcada” (109). A manera de síntesis, Bowser y Croxall condensan en la noción de inestabilidad ontológica el gesto *steampunk* paradigmático:

Las novelas y el arte visual *steampunk* insisten en que se pueden mezclar las estéticas de distintos períodos cronológicos, que se puede revestir un *iPod* con bronce, que se puede instalar una llave en una *laptop*, y que tal hidridación puede ser funcional. La creación de un nuevo contexto para estos significantes reduce a cada uno de ellos a un componente de un *pastiche*, de tal modo que vacía cualquier reclamo de integridad ontológica. A través de su propia inestabilidad, operada mediante la temporalidad no lineal y las mezclas de superficies, el *steampunk* nos recuerda la inestabilidad y el carácter de construcción de nuestros conceptos de periodización y distanciamiento histórico. (30)

Respecto de la relación entre el *steampunk* y la ucronía, el reparo es que por un lado, no todas las ucronías son ejemplos de *steampunk*, ya que los acontecimientos históricos pueden desarrollarse en épocas lejanas a la era victoriana, ni todo texto *steampunk* es estrictamente una ucronía. De manera análoga, debido a la profusión de manifestaciones culturales del *steampunk*, este participa de manera más directa e intensa o de manera más tangencial y evanescente del proyecto neovictoriano en su conjunto.

Por último, el escritor *steampunk* Paul Di Filippo justifica su pasión por este género argumentando que “prom[ueve] la comprensión de las raíces de la escena globalizada actual y nos ofrece visiones laterales sobre cómo podríamos mejorar retrospectivamente con respecto a las elecciones que hicimos, con toda conciencia, en nuestro camino de desarrollo tecnológico” (Yaszek 190). Atribuye el desarrollo del interés en el siglo diecinueve por parte del *steampunk* al hecho de que la era victoriana es el comienzo del mundo moderno contemporáneo y que existe voluminosa documentación sobre ella en forma de registros sonoros, fotografía y filmografía. No duda de que si el “Egipto Dinástico ofreciera fotos y grabaciones sonoras, tendríamos un género ‘nilopunk’” (Yaszek 191).

Consideraciones de cierre respecto del compendio de géneros neovictorianos emergentes

Las novelas de detección y misterio, al igual que las *sensation novels* del siglo diecinueve tienen su contrapartida en las diversas tendencias neovictorianas dentro de la detección y en la *neosensation*; la novela gótica se transfigura en las variadas subcategorías del gótico neovictoriano; al *bildungsroman* responde la plétora de textos biográficos del neovictorianismo; y tanto la ucronía neovictoriana como el *steampunk* representan diferentes desprendimientos del género de ciencia ficción. La novela neovictoriana multiplica la hibridación genérica propia de la novela victoriana y crea los hiperespacios desorientadores a los que alude el comienzo de este capítulo. De ninguna manera resulta exhaustivo el repertorio de géneros neovictorianos, el cual se limita al catálogo de los que han sido hasta aquí teorizados. Pero conforme se intensifican los estudios neovictorianos, otros fenómenos, tales como el nuevo prerrafaelismo, que se analiza en la segunda parte de esta tesis, dan cuenta de un inagotable entusiasmo por parte de los novelistas neovictorianos por apropiarse no solamente de géneros novelísticos sino también otros estilos y expresiones de lo que Kaplan llama “la incommensurabilidad” cultural del pasado victoriano (*Victoriana* 1).

Con respecto a la novela histórica, de tan sustancial protagonismo en la era victoriana, no existe un subgrupo particular de novelas neovictorianas que se aglutinen en pos de revivirla, por cuanto es el género en su conjunto que constituye un fenómeno neohistórico. Con la teorización de Rousselot hace su *entrée* el término *novela neohistórica*, cuyo desarrollo la autora atribuye a una tendencia que indica el éxito contemporáneo de la novela histórica tanto en cuanto a su valoración crítica como a su rédito comercial, y que consiste en la revaloración crítica de períodos históricos específicos, al igual que de sus contextos sociales, culturales y políticos. Para Rousselot, la novela neohistórica es “un subgénero perfectamente reconocible y coherente de la ficción histórica contemporánea” que incluye “la novela *neotudor*, la novela *neogeorgeana*, la novela *neocuarenta* y, por supuesto, la novela neovictoriana” (2). Desde esta perspectiva, más que acoger en su seno una nueva novela histórica como un subgénero, la novela neovictoriana representa, de manera conjunta con otros tipos de novela que reaniman distintos períodos del pasado histórico, una expresión más del “compromiso crítico y creativo con los valores culturales” de determinados periodos como parte de la fascinación de la cultura contemporánea con la historia (Rousselot 3).

CAPÍTULO 5

ESPECULACIONES ETIOLÓGICAS: REFLEXIONES METACULTURALES SOBRE LOS RETORNOS TEMPORALES DEL NEOVICTORIANISMO

All history is contemporary history in fancy dress. *Eric Hobsbawm.*

The Victorian epoch was not the dawn of a new era; it was a hasty trial experiment, gigantic experiment of the most slovenly and wasteful kind ...The nineteenth century was an age of demonstrations, some of them very impressive demonstrations, of the powers that have come to mankind; but of permanent achievements, what will our descendants cherish? It is hard to estimate what grains of precious metals may not be found in the mud torrent of human production on so large a scale, but will anyone, a hundred years from now, consent to live in the houses the Victorians built, travel by their roads or railways, value the furnishings they made to live among or esteem, except for curious or historical reasons, their prevalent art and the clipped and limited literature that satisfied their souls? *Remington, en The New Machiavelli, de H. G. Wells.*

Una pregunta, formulada por Jennifer Green-Lewis, experta en la cultura visual de la Gran Bretaña decimonónica y estudiosa del impacto de las tecnologías ópticas en el desarrollo del realismo, resulta pertinente para dar comienzo a este capítulo. El interrogante es por qué la estación de preferencia para descender del tren del viaje transtemporal es el siglo diecinueve: “¿Qué hay en la apariencia de este pasado que resulta atractivo al pasajero de las postrimerías del siglo veinte?” – y, podríamos agregar, del incipiente siglo veintiuno (30). Una plétora de interpretaciones – de menor o mayor audacia – han fluido incesantemente para discernir un fenómeno contemporáneo que haría sonrojar al autor de tan equívoca predicción como la que ha quedado plasmada en la clásica obra literaria citada en el segundo epígrafe.

La magia de la fotografía y el magnetismo de la proximidad cronológica

La alusión a Green-Lewis es oportuna en más de un sentido cuando advertimos que, desde el polo más pragmático en el amplio espectro de respuestas, se ha insinuado que, más que otros vestigios que perduran en la actualidad, la fotografía de la era victoriana porta el sello distintivo de una situación paradójica que tiñe la totalidad del fenómeno estudiado. La época fue notable por su desarrollo de técnicas de documentación y registro que facilitaron la

oportunidad sin precedentes de dejar restos visibles en la conciencia cultural de generaciones venideras. Mientras que el copioso registro fotográfico proporciona ilustraciones vívidas del pasado, también deja traslucir las colosales diferencias entre los estilos de vida en ambos marcos temporales. Si bien el sujeto retratado perdura en el presente, la fotografía lo enmarca como un sujeto ya irremediabilmente ausente, como se percata Hadley al citar a Green-Lewis: “los victorianos perduran en el presente absoluto y paradójico de la fotografía, siempre allí y sin embargo ya exánimes; simultáneamente dentro de la historia y fuera de ella; siempre ya difuntos y sin embargo aún vivos” (citada en Hadley 7-8). Más que incoar por sí sola el culto del pasado, la fotografía encarna la paradójica fascinación por la época en la imaginación contemporánea. Dicho deslumbramiento tiende por momentos a magnificar la distancia y las discontinuidades, y por momentos a exacerbar la proximidad y las continuidades. La fotografía presenta como asequible y deseable la (re)construcción del período histórico, ni demasiado lejano como para complicar una visualización nítida, ni demasiado cercano como para impedir el aprovechamiento de sus incontables divergencias.

La simple cronología, comprendida en términos de lazos familiares generacionales, a menudo es invocada para brindar esclarecimiento. J. B. Bullen utiliza la metáfora edípica para conceptualizar las relaciones entre los escritores y críticos modernistas, distinguidos por el deseo filial de distanciarse de la paternidad tiránica, coercitiva e intolerante encarnada por la axiología victoriana a fin de desprenderse de las connotaciones estigmatizadas de esta última, identificada con sistemas de represión, hipocresía, y capitalismo *laissez-faire*. En efecto, Bullen equipara las impulsividades estridentes de los modernistas por marcar diferencias con sus antepasados a “los berrinches infantiles de niños que se rebelan en contra del régimen despótico de sus padres” (2). El paso de un siglo ha permitido que la generación de los victorianos se haya desplazado de una posición de padres autoritarios u opresivos a la de abuelos benévolos e indulgentes. Hadley coincide con esta apreciación: “Separados por una generación, nosotros [sujetos contemporáneos] eludimos la ‘ansiedad de la influencia’ que caracterizó la reacción de los modernistas a los victorianos y desencadenó el menosprecio de estos últimos por parte de escritores como Lytton Strachey y Virginia Woolf” (7).⁴⁰

⁴⁰ Tanto Virginia Woolf (1882-1941) como Lytton Strachey (1880-1932) eran miembros del *Bloomsbury Group*, un grupo de influyentes intelectuales que desarrollaron sus actividades en Londres en la primera mitad del siglo veinte. Sus escritos tuvieron gran impacto en la estética y la crítica, así como también en el desarrollo de actitudes modernas hacia el feminismo, el pacifismo y la sexualidad. En 1918, Strachey publicó *Eminent*

Es incuestionable que tanto la contundencia de la fotografía como el avance del tiempo hayan reposicionado a la era victoriana. Son, sin embargo, factores que acentuaron una tendencia pero que no explican por sí solos su imponente relieve en las últimas décadas. También es conveniente indagar en otros aspectos, tales como procesos políticos, culturales, psicológicos, filosóficos y académicos, en busca de orígenes más profundos.

Las sinuosidades de las invocaciones victorianas en el discurso político

Fue en el terreno del discurso político donde comenzaron a repicar las más estentóreas apropiaciones del pasado victoriano, especialmente durante la gestión de la primera ministra Margaret Thatcher, quien ocupó su cargo entre 1979 y 1990. Es importante, antes de analizar su singular discurso, realizar un repaso de las evocaciones de la era victoriana a partir de su culminación. Es bien conocido que el deceso de Victoria acaecido en 1901 se llevó consigo gran parte del aura emblemática de la era y que tanto los pintores, escritores y compositores preferidos de la reina como sus ministros ya habían fallecido o había declinado su vigencia. Hacia 1907, se disolvía la línea de separación entre hombres y mujeres con la introducción del voto femenino en el gobierno de Londres. El control de la aristocracia sobre los dineros públicos disminuía en 1909 por obra del *People's Budget*⁴¹ y los nobles cedían parte de su

Victorians, que contenía biografías ingeniosas e irreverentes de cuatro figuras prominentes de la era victoriana: El Cardenal Manning, Florence Nightingale, Thomas Arnold, y el general Gordon. En el Prefacio de su libro, Strachey declara que la historia de los victorianos nunca será escrita porque conocemos demasiado sobre ella, y que “la ignorancia es el primer requisito del historiador – la ignorancia que simplifica y clarifica, que selecciona y omite con una plácida perfección inalcanzable por el más alto arte” (v). En demostración de su tono irreverente, anuncia su método, que no consistirá en una narración escrupulosa de la época sino que buscará abordar el tema por medio de estrategias más sutiles, tales como “un ataque en el flanco o la retaguardia”, “un reflector revelador que ilumine oscuros recesos hasta ahora insospechados”, o “la inmersión de un balde en el océano de materiales para traer a la luz del día algún espécimen de las profundidades para ser escudriñado” (v).

⁴¹ En la Inglaterra eduardiana (período que corresponde al reinado de Eduardo VII, es decir los años comprendidos entre 1901 y 1910, aunque se lo suele extender hasta el comienzo de la primera guerra mundial, 1914, el cese de las hostilidades con Alemania en 1918, o la firma del tratado de Versailles en 1919), el veinticinco por ciento del país vivía en condiciones de pobreza y un cuarto de los niños nacidos en asentamientos precarios no sobrevivía su primer año de vida por el flagelo de la enfermedad. El Partido Liberal se radicalizaba vertiginosamente, al tiempo que el Primer Ministro Herbert Asquith (1852-1928) promovía reformas sociales con Winston Churchill (1874-1965) a la cabeza de quienes abogaban por incrementos en las tasaciones de la tierra y los impuestos sobre ella. Ben Judge repasa los eventos sobresalientes del proceso que llevó al Ministro de Economía David Lloyd George (1863-1945) a introducir el *People's Budget* en el Parlamento en 1909. La provisión social de esta ley, financiada por los aumentos en las tasas a la propiedad, sentó bases para el Estado de Bienestar, ya que contempló la asignación de pensiones a mayores de setenta años, propició la creación de escuelas y mejoró las posibilidades de los hijos de los trabajadores de acceder a la escuela secundaria, redujo los

supremacía por la reducción de su poder de veto. Se introdujeron salarios para los miembros del parlamento, tendencia que fue afianzada por la creación en 1913 de la *Trade Union Act*, que permitió a los sindicatos financiar el Partido Laborista (véanse las figuras 10 y 11 que contienen satirizaciones Conservadoras de las reformas Liberales de la época).

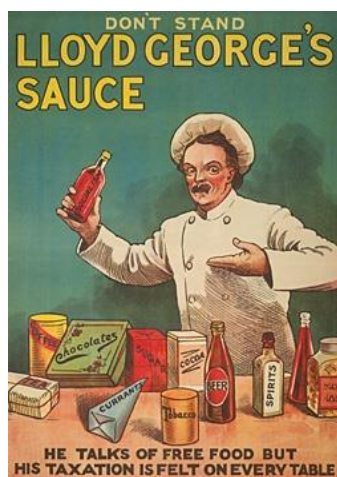


Fig. 10. Ilustración satírica de las reformas presupuestarias promovidas por el Partido Liberal, como parte de la campaña Conservadora en las elecciones de 1910. “In Pictures: David Lloyd George election posters.” *BBC News*. Web. 17 enero 2013.



Fig. 11. Ilustración satírica de las reformas liberales revolucionarias de redistribución de la riqueza, como parte de la campaña Conservadora en las elecciones de 1910. “In Pictures: David Lloyd George election posters.” *BBC News*. Web.

Las ostentosas posesiones de la era comenzaban a perder su lustre, puesto que en forma paralela a la aproximación de la muerte de la monarca, sus dominios de ultramar enfrentaban desafíos como la guerra en Sudáfrica y la amenaza de su imperio comercial por parte de las economías productivas de Estados Unidos y Alemania. La Gran Bretaña victoriana, epítome de la modernidad, con celeridad quedaba relegada en el olvido. Miles Taylor nota que en menos de dos décadas con posterioridad a la muerte de Victoria, se había abierto “un abismo entre una sensibilidad victoriana y una postvictoriana” (2).

Al repasar el camino recorrido por las representaciones de la era, Taylor identifica las principales actitudes que signaron los diversos actos conmemorativos de la reina. El primer

impuestos de personas con hijos, e incorporó alimentación gratuita en las escuelas. Como sintetiza Judge, la ley fue aprobada en un clima de protestas, de rechazo del partido Conservador y de campañas de la prensa opositora. La Cámara de los Lores vetó la ley presupuestaria – hecho que ocurría por primera vez en dos siglos –, lo que ocasionó una crisis institucional y desencadenó la reforma que culminó con el recorte a los poderes de los Lores (párrs. 5-8).

centenario de su natalicio – en el año 1919 – rubricó la sátira y la denuncia a la que fue sometido su legado. Fue la época de Strachey y los modernistas, en la que la literatura biográfica engrosó el desapego hacia los victorianos, mediante maniobras como la exposición pública de las tortuosas vidas privadas de escritores como Robert Browning y las hermanas Brontë. Durante el período entre las dos guerras, las actitudes antivictorianas alcanzaron no solamente la literatura de la época sino que también mancillaron la reputación del gusto y el diseño, la arquitectura y la decoración de interiores, la ópera y la pintura.

Hacia 1937, año de celebración del centenario de la ascensión al trono de Victoria, el ataque hacia el arte victoriano se había propagado hacia la historia socioeconómica de la era. La década de los años treinta agregó una nueva dimensión al antivictorianismo, al centrar la atención en la depresión económica: “Pioneros de la historia social y practicantes de un realismo documental se confabularon para demonizar la era victoriana como una época de riqueza privada y miseria pública” (Taylor 5). Esta agudización en la percepción negativa de la era, añade Taylor, coincidió además con el descubrimiento por parte de Hollywood de la novela victoriana, de modo tal que las adaptaciones de textos clásicos brontëanos y dickensianos “filmadas en los climas soleados de California inevitablemente exageraban el contraste entre el esplendor de los acaudalados y el duro destino de los más pobres” (5).

Hasta la década de los años cuarenta, predominó el veredicto adverso sobre los victorianos y, solamente después de la segunda guerra mundial, se despertó cierto interés por la era. El centenario de la Gran Exhibición de 1851 fue la ocasión propicia para que los medios reflejaran las conquistas de la era victoriana, si bien, según Taylor, “se reiteraron comparaciones monocromáticas entre el materialismo del siglo diecinueve y la igualdad social de mediados del siglo veinte” (6). En el año 1951, el *Victoria and Albert Museum* dedicó una muestra especial a las artes decorativas del período victoriano, y paulatinamente se fue gestando una revalorización de la estética victoriana. El éxito de la historia social que floreció en las décadas de los años sesenta y setenta transformó el conocimiento que se tenía de los victorianos y ahondó en un vasto cúmulo de temáticas que abarcaron desde los barrios residenciales hasta los asentamientos precarios, desde la religión hasta los motines urbanos, las drogas y el alcohol, y desde las clases sociales hasta los hábitos sexuales. Según lo explica Taylor, entre las profusas razones por las que la era victoriana atraía la atención de los nuevos historiadores sociales, se cuenta su condición de primera “edad informática”, rasgo por demás

relevante para la nueva historia social y económica, cuyo sello distintivo era su “imperativo cuantitativo” (8). Los registros dejados por los victorianos eran un auténtico tesoro en cuanto a las posibilidades de hallar correlación estadística para las tendencias históricas de una cultura. El enfoque académico en el estudio de la historia viró de los grandes relatos de monarcas, gobiernos y ministros hacia una concentración en las maneras en las que la masa de la población experimentaba el cambio social. Por ejemplo, *The Other Victorians*, publicado en 1964 por Steven Marcus, era un compendio de la sexualidad en la época, que abarcaba libros de sexología y textos pornográficos, y que revelaba un costado de la vida victoriana ausente en la ficción oficial. Le sucedieron estudios análogos que abordaban el submundo criminal, la experiencia de la vida urbana, y entretenimientos populares. Según Brian Maidment, dichas disquisiciones arrojaban luz sobre aspectos oscuros de la era de modo tal que “la percepción de la Inglaterra victoriana cambiaba y a medida que lo hacía, se develaba el verdadero alcance y naturaleza de su actividad cultural” (94).

Este interés científico en los victorianos, no obstante, ofrecía a la generación de los años sesenta la “confirmación de su propia modernidad” (Taylor 8), ya que la relajación de ciertas leyes, especialmente durante la primera administración (1964-1970) del Primer Ministro James Harold Wilson (1916-1995), tales como leyes de divorcio, mayoría de edad, censura, homosexualidad, sumada a los movimientos sociales, como el feminismo y la campaña por los derechos civiles en Estados Unidos, no condujo a una valoración positiva de la sociedad victoriana sino que, por el contrario, a menudo fortaleció la autoimagen de un presente más vigoroso e iluminado en contraposición a su cultura rancia y retrógrada.

Un giro rotundo en las actitudes hacia los victorianos que puede considerarse parte de un proyecto orquestado de reclamación cultural de la era bajo una agenda política se registró en la década de los años ochenta, de manera concomitante con un impulso nostálgico que la rehabilitaba y la posicionaba como una especie de edad de oro. Es muy difícil dilucidar si los discursos políticos de la época, correspondientes a la gestión Conservadora de Margaret Thatcher, fueron motivo de la resurrección de la era, una apropiación oportunista de una tendencia cultural, o si ambas corrientes se alimentaron simbióticamente. Lo cierto es que el discurso thatcherista apeló a la grandeza y esplendor de la época con la consecuencia de convertir un término peyorativo en uno laudable. En su campaña electoral del año 1983, Thatcher invocó valores victorianos para capitalizar el valor cultural del pasado y establecer

un supuesto linaje directo entre dichos valores y su propia agenda política. Según Raphael Samuel, Thatcher “anexó la frase ‘valores victorianos’ a la plataforma de su partido y los convirtió en un talismán de estabilidades perdidas” (330). Los valores invocados por Thatcher eran la honestidad, la frugalidad, la confiabilidad, el esfuerzo y el sentido de la responsabilidad hacia el prójimo, valores que reiteraba en sus discursos y campañas. La promoción de tales valores formaba parte de un intento más amplio de estimular el patriotismo mediante la apelación al orgullo por la Gran Bretaña victoriana como una “especie de imagen invertida del presente, que ejemplificaba a través de su fortaleza y estabilidad, todo lo que le faltaba a la nación del presente” (Samuel 337). El recorte selectivo de Thatcher de ciertos valores respondía a un proyecto político cuyo programa oculto bajo el ropaje de una narrativa pasada fue denunciado por sus detractores. Neil Kinnock (1942-), líder del partido Laborista entre 1983 y 1992, no hizo tardar su réplica a Thatcher en la que afirmó que “la Gran Bretaña victoriana era un lugar donde unos pocos se hacían ricos, y donde la mayoría se iba al infierno” porque los valores victorianos eran “la crueldad, la miseria, el trabajo pesado, la suciedad y la ignorancia” (citado en Sigsworth 25). Más allá de la polarización dialéctica de estos discursos, es posible ver la ductibilidad con que Thatcher mercantilizaba su atractiva versión de las virtudes victorianas para una Gran Bretaña postimperial y orientada al mercado de consumo, al igual que sus abusos del pasado, pues en su invectiva contra el Estado de Bienestar y el sistema económico Keynesiano es obvia su contradicción, ya que “el Estado de Bienestar fue el último y más glorioso florecimiento de la filantropía liberal del período tardío de la era victoriana” (Gardiner 86).

La historiadora estadounidense Gertrude Himmelfarb es conocida por haber ensalzado virtudes victorianas tales como la prudencia, la templanza, la laboriosidad, la decencia, y la vergüenza. Himmelfarb delinea una versión monolítica de la sociedad victoriana que subsume todo conflicto social bajo un conjunto universalizado de virtudes y destaca a la Inglaterra victoriana como “una sociedad extraordinaria por su etos común”, ya que supone que la mayoría de los victorianos, sin exclusión de las clases trabajadoras “suscribían” a este sistema común de creencias “aun cuando no siempre se sujetaban a ellas” (71). En esta descripción, las clases obreras emulaban las virtudes de sus superiores y aspiraban a imitar el sentido del deber, la prudencia, y la urbanidad. Sadoff y Kucich catalogan el panegírico de Himmelfarb como una “fábula” y una “fantasía postmoderna de heroísmo proletario” en la

cual resulta elogioso “el triunfo de la moralidad sobre la pobreza” (xii). Las implicancias ideológicas de tal ponderación encomiástica de la cultura victoriana sin duda se ensamblaron con el pensamiento político de quienes suponían que los valores victorianos conservadores podían traer la cura a diversos males sociales, y facilitaron la apropiación apologética de un modelo imaginario de la era por parte de un partido político. Con certeza, la exaltación estridente de los valores victorianos los revivió como un foco de discusión pública y un claro punto de referencia en el discurso político y social de esos años.

Por último, Simon Joyce sostiene que la llegada del año dos mil encontró a Gran Bretaña con la necesidad de reevaluarse y que, a diferencia de otros países con síntomas de una obsesión tecnofóbica con el gran virus milenial, una vez más su reevaluación tuvo al pasado como punto de referencia. La metáfora esencial que Joyce emplea en su libro *The Victorians in the Rearview Mirror* es la del espejo retrovisor de un vehículo, que captura la paradójica mirada prospectiva a través de una mirada retrospectiva, y que para el autor, es una “patología” nacional (2). Joyce encuentra una materialización de esta paradoja en la obra central de las celebraciones por la llegada del nuevo milenio, es decir el *Millennium Dome*. En su arquitectura, la estructura era simultáneamente futurista y recapituladora, ya que citaba “el pasado imperial de la nación, la puesta en escena de espectáculos tales como la Gran Exhibición de 1851, y el significado simbólico de la hora de Greenwich” (2). En su vacío de productos y de ideas, el *Dome* – que generó problemas financieros y grandes controversias – fue casi el reverso del *Crystal Palace*,⁴² que albergó los desarrollos tecnológicos de avanzada producidos por la Revolución Industrial, desplegó la superioridad industrial británica de un modo colosal y ofreció al mundo un modelo de cómo debe funcionar la “maquinaria” de un estado nación. El *Millennium Dome* no tuvo énfasis en la exhibición de productos sino en la experiencia del entretenimiento, como un viaje a través del tiempo, más próximo a un espectáculo circense o parque temático que una feria científico-tecnológica.

Ronald R. Thomas realiza un análisis pormenorizado de esta estructura icónica construida en las cercanías del Observatorio Real de Greenwich, el sitio del primer meridiano de longitud y el lugar donde el tiempo medio de Greenwich fue establecido como patrón

⁴² El *Crystal Palace* era una gigantesca estructura de hierro y vidrio, diseñada por Sir Joseph Paxton para albergar la Gran Exhibición de 1851. En su momento, el edificio acumuló la mayor extensión jamás vista de superficie vidriada, lo cual mesmerizó a los visitantes y le ganó su apodo. En las páginas 380 a 382 del Apéndice A, se encuentran ilustraciones del *Crystal Palace* y de su “hipertexto”, el *Millennium Dome*.

internacional en 1884. El proyecto era sumamente ambicioso, pues sería el proyecto cultural más costoso de la historia de Inglaterra. Iniciado bajo la gestión del gobierno Conservador de John Major (1943-), como un festival para celebrar la llegada del milenio, fue rápidamente apropiado en 1997 por el gobierno Laborista entrante bajo el liderazgo de Tony Blair (1953-), quien lo ejecutó y lo proclamó un heraldo de la Nueva Gran Bretaña, a la que llevaría el Nuevo Partido Laborista.⁴³ Con una circunferencia de casi dos mil metros, la estructura recubierta de Teflón fue diseñada como un lugar de exhibición sin un plan específico. El edificio, en palabras de Thomas, se constituyó en “el perfecto (y perfectamente vacío) significativo del intento de controlar el espacio mediante el ejercicio del control sobre la historia del tiempo” (31). Gran Bretaña intentaba imponer esta narrativa en medio de una situación política complicada por la amenaza de ser engullida por la Unión Europea, los movimientos independentistas de Gales y Escocia, la reforma del Parlamento bajo la política de “devolución” de Tony Blair, y la posible pérdida de la preciada moneda nacional. Al ser “en parte un proyecto de renovación urbana, en parte un emprendimiento comercial, en parte un santuario patriótico, en parte una Disney anglo”, la cúpula se alzaba como un monumento a la memoria nacional de un época en la que Gran Bretaña poseía tanto territorio que se podía decir, que como en sus dominios nunca se ponía el sol, también era dueña del tiempo:

⁴³ La expresión “El Nuevo Partido Laborista” se refiere al período en la historia del Partido Laborista británico comprendido entre 1994 y 2010, lapso en el que el partido estuvo bajo la conducción de Tony Blair y Gordon Brown (1951-) en los últimos tres años. El nombre proviene del eslogan de una conferencia que se convirtió en un manifiesto en el año 1996 bajo el título *New Labour, New Life for Britain*. Fue presentado como el nombre identificador de un partido capaz de renovar sus principios, hecho que se concretó mediante el abandono de la decisiva Cláusula IV y su adhesión a una economía de mercado, transformación después de la cual el partido obtuvo triunfos aplastantes en las elecciones de 1997 y 2001. Además, la elección del 1997 marcó un mojón al haber proclamado la mayoría laborista más amplia de la historia. La Cláusula IV claramente ligaba al partido Laborista a un programa socialista, ya que proclamaba su compromiso con la redistribución del fruto del trabajo y la riqueza sobre la base de la posesión compartida de los medios de producción, distribución e intercambio. En la campaña electoral previa a las elecciones de 1997, Tony Blair promovió una consulta sobre esta cláusula entre los afiliados del partido y sometió, por primera vez en la historia de un partido político, su programa de gobierno a la consideración de sus miembros. El voto positivo, que incluyó la eliminación de la cláusula en sus términos originales, fue un abrumador pronunciamiento a favor de las cinco medidas clave del programa: la reducción del tamaño de las clases de niños entre 5 y 7 años; la incorporación de 250.000 jóvenes de 25 años al mercado laboral y la suspensión de sus subsidios de desempleo; la incorporación de pacientes en lista de espera para el *National Health Service*; severo castigo del delito juvenil reincidente; y reglas estrictas para recortar el gasto y el endeudamiento públicos para garantizar una baja inflación. En su discurso de comunicación de los resultados de la consulta, Blair declaró que tal voluntad era una expresión de adhesión a “la modernización de nuestras estructuras y nuestras políticas” y sintetizó las dos razones para votar por su partido como los objetivos de “equipar a nuestra gente y a nuestro empresariado para el cambio económico y tecnológico” y de “sanar nuestra sociedad fracturada” bajo el Nuevo Partido Laborista, que define como “la aplicación de valores tradicionales en un contexto moderno” (Blair, párrs. 5-12, *PR Newswire*).

[L]a cara gigantesca de esta postmoderna cúpula-reloj geodésica – puntuada en su circunferencia por doce soportes de acero en imitación de las horas del día – perdurará como el reclamo de la Nueva Gran Bretaña en el espacio postnacional del siglo veintiuno mediante su identificación como el lugar donde comenzó el tiempo. (...) Cuando se completara el domo, Goldberger había predicho, la estructura se elevaría como “el lugar vacío más espectacular del mundo”, un lugar que permitiría a los habitantes de la Nueva Gran Bretaña “sostener la ilusión de que poseen un suelo común” (159). El suelo que comparten, por supuesto, es el sueño no de un espacio familiar sino del recuerdo de un tiempo. Es la memoria de un tiempo al cual los británicos se aferran con tenacidad (aunque con ambivalencia) (...) mientras abandonan el mapa del siglo diecinueve dividido en estados nación para ser incluidos en el sistema de comunidades económicas del nuevo milenio. (Thomas, “Legacy” 31)

El *Millennium Dome*, finalmente adquirido por un consorcio dedicado a la industria del entretenimiento, se transformó en el emblema de la centralidad política y geográfica autoproclamada por parte de Gran Bretaña en el pasado pero claramente caduca al comienzo del tercer milenio. Como ícono de un nuevo futuro, no fue más que un simulacro, signado por la incoherencia y la contradicción de una mirada al futuro con el rostro echado hacia atrás. Ya sea manufacturado y empaquetado como una codiciada mercancía en las declamaciones explícitas del Partido Conservador, o como ominoso silencio espectral a contrapunto de la ampulosa retórica del Laborismo, el pasado victoriano magnifica la pérdida contemporánea de centralidad geopolítica, que será analizada en la siguiente sección como incontrovertible subtexto cultural al que responden las polimórficas restauraciones del neovictorianismo.

Pérdida de la orientación geopolítica y búsqueda de una identidad postimperial

Otros autores ahondan en las implicancias geopolíticas del creciente entusiasmo lógico por lo victoriano en proximidad del centenario de la desaparición de Victoria. El Reino Unido había ingresado en 1973 al Mercado Común Europeo, que se expandía de manera directamente proporcional al ritmo con que se reducía el Imperio Británico, avanzaba el proceso de descolonización y aumentaba el número de sujetos postcoloniales en las Islas Británicas. Según Maciej Sulmicki, ante la polarización en el discurso político de la era victoriana, los escritores “se sintieron ante la obligación de proporcionar un contrapeso (...) mediante una visión más elaborada y equilibrada del período histórico, al igual que mediante una actitud de cierto escepticismo sobre las posibilidades auténticas de acceder al pasado” (152). Tales respuestas eran más que relevantes en momentos en que muchos de los

problemas derivados de los procesos de industrialización, es decir altas tasas de desempleo y creciente desigualdad entre ricos y pobres, resurgían como consecuencia de las políticas de desindustrialización y privatización impulsadas por Thatcher. John J. Su respalda esta interpretación al explicar el surgimiento del género neovictoriano como el reconocimiento de que “una restauración del vínculo con el pasado victoriano es crucial para la redefinición de la identidad de la nación británica” (392).

En las décadas posteriores a la segunda guerra mundial y a medida que los territorios coloniales de Gran Bretaña ganaban su independencia, la concomitante pérdida de influencia internacional condujo a una crisis de confianza respecto de la identidad nacional. En este sentido, la tendencia a revisitar el pasado fue una respuesta dada por los escritores que Peter Preston define como “un proceso desmitologizante, una compleja revisión del imperialismo que es simultáneamente subversiva respecto de sus fundamentos ideológicos y empática hacia muchos de los individuos que se vieron atrapados en sus estructuras y procesos” (93). Michelle J. Smith establece un vínculo más directo y explícito: “El imperialismo británico, en su apogeo en el siglo diecinueve, continúa teniendo ramificaciones globales, razón por la cual es uno de los focos principales de los intentos revisionistas del proyecto neovictoriano de reparar errores históricos” (1). De manera análoga, Elizabeth Ho interpreta la emergencia del género como un mecanismo para repensar la política y la experiencia postcoloniales con posterioridad a la disolución del imperio británico. Para Ho, el pasado británico no puede separarse de un presente y de un futuro neoimperialista ya que la experiencia del imperio y el tiempo posterior informan las identidades nacionales, culturales y políticas. Por lo tanto, el género ha venido a “suplementar y fortalecer la teoría postcolonial como una práctica de la memoria en el justo momento en que nuestras condiciones geopolíticas [británicas] requieren nuevas formas de relación con la historia” (8). En otras palabras, el género aparece como una necesidad de construir una comprensión cabal de la traumática experiencia imperial como paso previo para una redefinición de su identidad nacional.

Vaivenes decisivos en el clima cultural

Las oscilaciones en las perspectivas desde donde se contempla a los victorianos también han sido atribuidas a los cambios producidos en el clima cultural como consecuencia

del paso del tiempo, que permitieron moderar la rebelión de la década de los sesenta. Tales cambios suavizaron la connotación de lo victoriano como aquello que representa una represión patológica en disputa con la liberación sexual. Para Kaplan, dicha liberación condujo a una emancipación del pensamiento respecto de prejuicios antivictorianos:

[L]a impresión predominante de que una cosmovisión victoriana, concebida como una visión totalizadora y socialmente coherente, había quedado definitivamente atrás – doblemente muerta después de las transformaciones de las dos guerras – proporcionaba una distancia cultural y psicológica que transformaba a la era victoriana en un período inocente en términos de habilidad para afectar el presente, y en consecuencia, presto para ser revaluado y renarrado, con una disposición marcada por el renovado interés en sus ideas, sus invenciones, sus aspiraciones políticas y su literatura imaginativa(...). El impulso de posguerra para completar la desvictorianización de las sociedades occidentales, ejemplificado por el llamado a la libertad de expresión, liberó nuestras maneras de acceder al siglo diecinueve. (*Victoriana* 85)

Samuel también sugiere que una revalorización de la cultura material victoriana puede estar relacionada con cierto sentimiento de desilusión con la modernización de la Gran Bretaña de posguerra. La moda que se instaló en la década de los noventa y que revivió el gusto por las mansiones de estilo victoriano se correspondió con el crecimiento explosivo de sitios declarados como patrimonio cultural de la humanidad. Tales tendencias gradualmente rehabilitaron la noción de lo victoriano, que dejó de vincularse con “la suciedad y la miseria” y fue equiparado a “la bondad y la belleza, la pureza y la verdad” (334). Gillisann Haroian-Guerin describe la presencia de *Victoriana* en la cultura popular:

Corazones de encaje cortados a mano, broches de mariposas esmaltadas, escarpines bordados, camafeos de ópalo verde, pisapapeles de vidrio con patrones de *millifleur*, cadenas de esmeralda y oro, porcelanas de miniatura con figuras de niñas jóvenes, y muchas otras imágenes de inocencia infantil, suprafemineidad, y lujo de clase alta provenientes de la época victoriana decoran nuestros hogares todos los días del año. (29)

Lejos de denigrar el tinte comercial de una nostalgia por lo añejo, la autora sugiere que dichos elementos decorativos fundan su fuerza seductora en el contraste con un presente lúgubre y “desprovisto de romance, coherencia y elegancia” (30). En el mismo tenor, Miriam Bailin enfatiza la revalorización de ornamentos y mobiliario de estilo victoriano, los cuales adquirieron en la década de los ochenta “el poder talismánico de evocar todo aquello que ansiamos tener como si se tratara de algo que hemos perdido” (44-45). La propensión a recrear una experiencia pasada es producida por frustraciones derivadas de la vida moderna.

Paradigmas de orígenes en el contexto de la nomadización de la historia

Otro estudio sobre los factores culturales que contribuyeron al nacimiento del interés por la era victoriana en un contexto postmodernista es el de Dianne F. Sadoff y John Kucich. Para estos autores, las frecuentes invocaciones de la era victoriana deben ser escudriñadas en el marco del contexto de una cultura lanzada a la búsqueda de autodefinición y autoconocimiento. La respuesta a la pregunta de por qué es el siglo diecinueve el elegido para convertirse en el otro histórico de la cultura contemporánea – y no, por ejemplo, el período modernista o el siglo dieciocho – es que “lo postmoderno fetichiza nociones de surgimiento cultural” y “el siglo diecinueve proporciona múltiples sitios idóneos desde donde teorizar tal surgimiento” (xv). Los autores apuntan a numerosas áreas de la investigación académica que tienden a definir sus conceptos con relación a materiales del siglo diecinueve: teorías de culturas de consumo; la ciencia sexual; los estudios de género y la teoría postcolonial. Proponen que hay múltiples narrativas históricas de aparición que crean un paradigma apropiado para la conjunción entre lo victoriano y lo postmoderno. Influenciados por la nomadización de la historia – la concepción de una imaginación histórica en constante movimiento, o, como lo resume Kaplan, la idea de que la historia “no se ha perdido” sino que está “permanentemente inquieta e irresoluta” (*Victoriana* 3) – y la caracterización jamesoniana del postmodernismo, los autores explican la fijación en el siglo diecinueve como una búsqueda de las raíces de una cultura postmoderna aquejada por la falta de historicidad.

La fetichización del pasado y la comodificación de la herencia cultural

Es posible también encontrar una explicación histórica para el fenómeno neovictoriano en la dinámica que propulsó la industria del legado cultural en la década de los ochenta como metodología de reapropiación del pasado en nombre de la causa del orgullo nacional no solo en la política sino también en la cultura. Peter Childs engarza este impulso con la tendencia general a construir la cultura como un recurso, al observar que el patrimonio cultural (*heritage*) ya no se define como aquello que constituye un legado del pasado al presente sino como “aquello que una generación presente superpone sobre el pasado” (212). Los antecedentes se encuentran bastante atrás en el tiempo, en la década de los años cincuenta,

década que, según la cronología de John Gardiner, inaugura la boga de la colección de *Victoriana*. Usa Gardiner la guía de C. W. Drepperd, de 1950 para recordar que la *Victoriana* solía ser la “Cenicenta de las antigüedades” pero que en esos años se transformó por obra y gracia de “la varita mágica del martillo del subastador” en objetos coleccionables codiciados que provocaron una escalada en los precios (91). El mercado creció exponencialmente en las décadas de los sesenta y setenta, momentos en que se flexibilizó el concepto de antigüedad, tradicionalmente reservado a objetos provenientes de tiempos anteriores a 1840 para alcanzar a objetos de apenas superaran los cien años. También explica Gardiner que el ataque de posguerra a la arquitectura victoriana dio nuevo ímpetu a la política de conservación, en la que colaboró la Sociedad Victoriana, que organizó intrincadas redes de itinerarios arquitectónicos para caminatas y paseos a fin de que la población tomara conciencia de la historia que yacía “literalmente bajo sus pies y frente a sus ojos” (93).

Childs interpreta las leyes sobre el patrimonio nacional de los años 1980 y 1983 como normativas que le dieron una nueva filosofía a la tarea de preservar y restaurar imágenes del pasado puesto que la tarea pasó a incluir la “reorient[ación] de su (re)producción y consumo” (212). En esta nueva empresa participaron no solamente archivistas, historiadores y políticos, sino principalmente creadores cinematográficos, ya que el cine fue el medio más obvio para el alcance de una dimensión nacional de la toma de conciencia sobre el nuevo movimiento de la cultura como recurso. Tal concientización fue lograda mediante la adaptación de narrativas culturalmente significativas de la historia nacional y la ficción clásica, especialmente de autores como las hermanas Brontë, Jane Austen, Henry James, Edward Morgan Forster y Thomas Hardy, cuyas célebres obras fueron adaptadas por el equipo de director y productor más íntimamente relacionado con este emprendimiento, es decir James Ivory e Ismail Merchant.⁴⁴ En la mayoría de los casos, las producciones ambientadas en el siglo diecinueve y en la época eduardiana, según Childs, “acentúan un período de oro y evidencian una profunda nostalgia por una Inglaterra imperial del pasado” (212). La industria del patrimonio cultural ratifica el nuevo estatuto de la historia en la era consumista, que ejemplifica, según

⁴⁴ James Ivory (1928) es un director estadounidense de cine e Ismail Merchant (1936- 2005) fue un productor y director cinematográfico nacido en la India. Ambos fundaron en sociedad en 1961 la empresa cinematográfica *Merchant Ivory Productions*. La compañía produjo mayormente largometrajes basados en cuentos y novelas, especialmente de Henry James y E. M. Forster. La expresión *filme Merchant Ivory* denota un género filmográfico al referirse a una película de época, ambientada a comienzos del siglo veinte, especialmente la era eduardiana, con un majestuoso despliegue escenográfico y un reparto de rutilantes actores británicos.

Gardiner, el reemplazo de “la utopía del progreso democrático” por la “utopía del consumo” de “artefactos materiales y experiencias de recreación” (88).

En la década siguiente, este tratamiento comercial de la cultura, favorecido por la proliferación de fusiones y absorciones comerciales y el nacimiento de nuevos conglomerados se reorientó hacia la literatura con la instauración de numerosos premios literarios y otros incentivos como viajes promocionales, festivales, cobertura masiva de autores famosos por parte de los medios, grupos de lectura, cursos de escritura creativa y listas de los más leídos en diarios y programas televisivos. En este crecimiento del interés por lo literario jugaron un papel preponderante “la nueva industria promocional publicitaria que rodea a las novelas de alto perfil” (Childs 211) y el clima general que permitía ver en esta actividad una fuente de prestigio y generación de capital cultural y financiero. Es en ambas décadas que se observa un interés sin precedentes en el período victoriano entre los novelistas.

Una cultura de la empatía hacia el trauma psicológico individual y colectivo

La intersección entre los estudios neovictorianos y las teorías y discursos del trauma ha producido una interpretación psicológica de la necesidad de reclamar y reformular el pasado victoriano. En el capítulo introductorio a la colección de ensayos publicada bajo el título de *Neo-Victorian Tropes of Trauma: The Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth-Century Suffering*, Gutleben y Kohlke interpretan la emergencia del género como parte de una suerte de *giro ético* orientado a estimular una cultura de la empatía hacia el sufrimiento y escapar la sensación contemporánea de crisis, a partir del reconocimiento de traumas históricos producidos en el siglo diecinueve aún sin resolución o traumas pasados que encuentran paralelos en el presente. La ficción neovictoriana puede ser entendida a partir de la definición de trauma que los autores toman en préstamo de Roger Luckhurst, quien explica que “un evento solo puede ser entendido como traumático después del acontecimiento”, a través de los síntomas, *flashbacks*, e intentos tardíos de entender lo que producen estos signos de desorden (5), pero mientras que el sujeto traumatizado queda condenado a la repetición de los síntomas patológicos hasta ser liberado mediante la narrativización del evento reprimido, la ficción neovictoriana se puede entender como una investigación autorreflexiva de estos síntomas, en la que, como observa Justin Sausman, “es tanto víctima como analista de sus

propios vestigios traumáticos” (119). Según los autores, existen tres maneras de abordar la narrativización del trauma. Para explicar la primera, se valen de la noción desarrollada por Dominick La Capra de “perturbación empática” que narrativas de trauma producen al exponer al lector a la posibilidad de participar del sufrimiento de otro y experimentar sus consecuencias dolorosas mediante “una respuesta empática a la experiencia traumática ajena” (41-42). Otro abordaje puede ser la identificación, en la que el trauma se fetichiza hasta convertirse en lo que Luckhurst denomina “traumatofilia”, que conduce al “placer perverso de gozar la repetición o a la asunción abyecta de una subjetividad traumática colapsada” (111). A diferencia de esta respuesta, en la que la ficción puede convertirse en una espectacularización y morbidización del dolor y relegar su rol a la explotación voyerística, la tercera posibilidad, ejercida por la novela neovictoriana, es la de una apropiación benigna que intenta “llenar una laguna más que de apoderarse de un espacio de enunciación ya ocupado” (7). La función es dar voz a aquello que ha sido excluido del registro histórico para realizar un acto de ventriloquia en el que se le confiere voz a un otro histórico de manera postestimonial porque no pudo hablar por sí mismo. Es por esta razón que el género neovictoriano se sitúa en “un espacio liminal espectral entre la memoria y la historia” para suplantar “actos inadecuados, ausentes o imposibles de testimonio presencial de un trauma histórico” (7). Ante la ausencia de testimonio directo, la novela neovictoriana brota como un gesto ético y empático que legitima la imaginación de voces como “una creación en lugar de un simple hurto” (18).

Otros teóricos han fijado su atención en traumas culturales específicos, tales como la crisis de fe desencadenada por nuevas teorías científicas que directamente ponían en jaque las seguridades existenciales cimentadas en pilares religiosos. Para Julie Sanders, es llamativo el hecho de que un gran número de autores contemporáneos demuestran gran interés en las décadas de los años sesenta y setenta del siglo diecinueve, años que coinciden con la publicación de las novelas sensacionalistas clásicas y el amplio impacto de las teorías evolucionistas de Darwin, con todos sus desafíos implícitos tanto a las creencias religiosas como a ideas predominantes sobre identidad. Sanders encuentra varios paralelos entre los temas y preocupaciones que han sido una parte destacada de conflictos y debates en las postrimerías de los siglos diecinueve y veinte: “el condicionamiento genético y ambiental; estilos sexuales previamente oprimidos o reprimidos; crimen y violencia; desarrollo urbano; y el conflicto entre ciencia y religión” (citada en Preston 106).

El propio Preston agrega, a la nómina de traumas colectivos, la atracción ejercida por los modelos ofrecidos por la literatura victoriana que dramatizan crisis y disfunciones familiares. Asegura Preston que las incertidumbres sobre los espacios domésticos y familiares y la variedad en aumento de patrones de organización familiar de nuestros tiempos encuentran eco en la ficción victoriana, poblada de personajes con equiparables problemas tales como niños huérfanos o abandonados, esposas ignoradas o sometidas y padres ausentes: “Tal vez ahora estemos nostálgicos por el siglo diecinueve, no porque ofrezca certezas perdidas, sino porque refleja nuestras propias ansiedades e inseguridades” (108).

El proyecto neovictoriano, entonces, puede representar un intento de dar, según estas variadas interpretaciones, comunicación y posible resolución a traumas tanto colectivos, por caso el colonialismo, como individuales y personales, como el incesto.

Un nuevo Orientalismo y la lectura de profanación

En una interesante tesis, Kohlke propone que el neovictorianismo es un *nuevo orientalismo*, término que utiliza para designar un modo cultural de reimaginar la sexualidad en una época hedonista y empalagada de sexo. Con la diseminación de sistemas económicos globalizados e interdependientes, el turismo en masa y nuevas tecnologías, continuamente disminuyen las zonas geográficas oscuras del planeta, disponibles para reconfiguraciones que se transformen en espejos de nuestros deseos. Como consecuencia, dice Kohlke, “se produce un desplazamiento del eje espacial al temporal”. Cita a Bryan S. Turner, quien asegura que como “el otro” ha sido importado a todas las sociedades como consecuencia de la migración y el turismo, “la otredad ha sido domesticada”, hecho que lleva a Kohlke a concluir:

[L]os escritores se vuelven hacia su propia cultura para descubrir o, más precisamente (re)construir un otro sustituto. En una inversión irónica, la era victoriana que una vez imaginó al Oriente como un universo seductor de excesos libidinosos en su literatura, arquitectura y arte, se convierte ahora ella misma en un Otro erotizado y misterioso de la cultura occidental. El oriente, descrito por Malek Alloula como “el sueño erótico en el que occidente se ha estado regodeando durante más de cuatro siglos,” es reemplazado por el sueño igualmente erótico de la era victoriana. (“Neo-Victorian Sexsation” 352)

Miriam E. Brustein vitupera la actitud de ciertos escritores de reducir la representación de los victorianos a una representación del sexo bajo el precepto de que “como ellos [los

victorianos] no lo hicieron”, es necesario ahora lograr un efecto de “realismo realzado” desnudando los cuerpos ocultos “debajo de los corsés y los tapados”, gesto que desvela bastante menos “a nuestros antepasados que a nuestras fantasías sexuales actuales” (párr. 1). Kohlke propone un término para la actitud comparable del lector de ficción neovictoriana, que es “lectura de profanación”:

Extraemos un placer políticamente incorrecto de lo que ahora parece cómico, perverso, éticamente inconcebible como foco de nuestro deseo. Disfrutamos la ficción neovictoriana en parte para sentirnos denigrados o indignados, para deleitarnos en la degradación, en la lectura de profanación. Al proyectar nuestros deseos ilícitos innombrables hacia el pasado, convenientemente reafirmamos nuestra posición supuestamente iluminada hacia la sexualidad y el progreso social. (346).

Aunque limitada al grupo de novelas que representan la temática de la sexualidad, esta idea se aglutina con otras tesis de desplazamiento de ansiedades contemporáneas al pasado.

La (re)plenitud de las estrategias narrativas en la historia literaria

Desde una perspectiva técnica y formal, la novela victoriana ha prodigado un auténtico cofre de tesoros para deleite de los escritores contemporáneos, quienes con inusitada apetencia no solo reavivan géneros y estrategias narrativas sino que además reflexionan sobre su propia avidez. Un ejemplo es el de Zadie Smith (1975-), quien en una encendida defensa de *Middlemarch*, argumenta que una de las razones por las cuales los lectores y escritores “idolotramos” la novela inglesa decimonónica es “la manera en que sus métodos, objetivos y expresión se encuentran tan bellamente integrados”, puesto que tanto el autor, como los personajes y el lector “se esfuerzan por marchar en una misma dirección” (85).

Otra novelista que también se ha pronunciado a este respecto es A. S. Byatt, para quien el renacimiento de la novela histórica coincide con la compleja necesidad de reflexionar sobre la historia después de la insistencia sobre la imposibilidad de acceder a ella:

No podemos conocer el pasado, se nos dice – lo que creemos conocer es solamente nuestra proyección de nuestras propias necesidades y preocupaciones a lo que leemos y reconstruimos. La ideología enseguece. Toda interpretación es provisoria, por lo tanto cualquier interpretación es válida – la verdad es un concepto carente de sentido, y toda narrativa es selectiva y distorsionante. (...) **[E]l hecho de que en cierto sentido se nos ha prohibido pensar sobre la historia es una de las razones por las cuales los novelistas se han entusiasmado con ella.** (“On Histories and Stories” 10-11, énfasis propio)

Byatt considera que pueden esgrimirse argumentos estilísticos para justificar la reposición del pasado, entre los que se cuentan “la necesidad estética de escribir en un lenguaje metafórico y pintoresco, de mantener con vida las literaturas del pasado y de tal modo conectar el placer de la escritura con el placer de la lectura” (11). Menciona Byatt un segundo catalizador que es la convicción sobre la fragmentariedad del conocimiento: “Nos gustan los personajes históricos porque son incognoscibles, presentes a la imaginación tan solo parcialmente, y nos atrae esta calidad ocluída” (31). Los escritores postmodernistas estarían regresando a la ficción histórica atraídos por la noción de que no existe un yo único y orgánico que pueda ser revelado.

Por contraste, Sarah Waters (1966-) intuye que el retroceso al mundo victoriano asesta un contragolpe a la fragmentación cultural que acompañó al postmodernismo. En una entrevista conducida por Abigail Dennis, Waters enaltece las ficciones apasionantes que permiten “satisfacer el placer tan básico como humano” que depara “una buena trama” y agrega que la ficción literaria convencional de Gran Bretaña en los noventa se volvió “algo árida”, de manera que el próspero florecimiento de estilos victorianos constituyen “una celebración de la narratividad” (Dennis 46). En esta construcción de la era victoriana, prevalece la noción de un período en el que era posible la confianza en el progreso humano, plasmada en el encumbramiento de una narrativa ordenada y con resolución, en contraposición a la sociedad actual, caracterizada por dislocaciones y escisiones, y por la vulnerable endeblez y disolución de sus relatos, mitos y utopías, manifiestas en la ubicuidad de estrategias narrativas desintegradoras. La novela victoriana – como realidad o construcción simbólica – epitomiza el orden y la seguridad actualmente bajo asedio.

Críticos y teóricos también participan en el debate formalista y estilístico. Heilmann y Llewellyn citan a Jonathan Clark, para quien el postmodernismo, con su desdén de los principios modernistas de objetividad y verdad, ha sustituido las sólidas seguridades de antaño por una multivocalidad de narrativas localizadas, identidades fluidas y un repudio de la continuidad histórica. Tanto para Clark como para Heilmann y Llewellyn, el neovictorianismo representa una respuesta a la fragmentación, razón por la que intenta retornar a “la seguridad ostensible de las estructuras narrativas coherentes y el orden textual que el siglo diecinueve representa” (*Neo-Victorianism* 11). La novela victoriana ofrece un refugio ante la desintegración psíquica, el socavamiento de la certeza y las aporías narrativas de la cultura

contemporánea. Por su parte, Gutleben realiza un aporte desde la perspectiva de la historia literaria, por cuanto atribuye el auge de la ficción neovictoriana a una evolución natural en tendencias literarias acaecida al final de la primera ola del postmodernismo. Para Gutleben, el postmodernismo temprano de las décadas de los años sesenta y setenta continuó la búsqueda de innovación lanzada por los modernistas, y hacia los ochenta, la lógica de la experimentación había alcanzado un punto muerto:

[C]uando se habían ensayado los más osados experimentos tipográficos (especialmente por parte del movimiento de *Surfiction*), cuando todos los ingredientes narrativos habían sido socavados (especialmente por la *Nouveau Roman*), cuando se habían operado todas las subversiones ontológicas (especialmente en manos de los practicantes del realismo mágico), ¿con qué otras innovaciones podía soñar la novela? Es en este contexto de una escalada en la experimentación, cuya lógica culminación hubiese sido una hoja en blanco, que la novela neovictoriana, con su lógica de la hibridación (del pasado y el presente, de experimentación y narrativa tradicional), representaba una nueva rama novelística. La ficción neovictoriana tiene, por lo tanto, una función histórica específica en los ochenta, cual es la de sugerir una salida a la aporía de la experimentación eterna. Dicho de otro modo, tal ficción combina la experimentación de sus antecedentes literarios inmediatos con los modos más tradicionales de sus ancestros literarios más remotos. (“Partial Panorama” 221)

En un texto más reciente, Gutleben reitera su convicción al manifestar que “la ficcionalización de la tradición victoriana en un aparato novelístico modernista” fue un fenómeno netamente marginal antes de la segunda guerra mundial y en el paisaje literario de los sesenta, en tanto que el flujo significativo de novelas neovictorianas comienza cuando predomina el sentir de un agotamiento, en los ochenta, de la “búsqueda radical (...) de innovación y experimentación” (“Hybridity as Oxymoron” 64).

Como queda en evidencia a partir de estas reflexiones, desde el punto de vista formal y estilístico, las opiniones son divergentes y a menudo se contradicen, razón por la cual, desde el abordaje de esta tesis que intenta dilucidar las extrañas relaciones casi contradictorias entre una apreciación subversiva y otra nostálgica del mismo fenómeno, también nos proponemos iluminar las características formales de preferencia que la novela neovictoriana toma en préstamo de los escritores del siglo diecinueve. De este modo, y a partir de la proposición de que es observable una posible transición desde la novela neovictoriana de finales de siglo veinte hacia apropiaciones postmileniales, intentaremos clarificar las contradictorias percepciones en términos de una evolución y una acentuación del impulso nostálgico de abrazar los poderes – reales o idealizados – investidos en el autor victoriano.

Cierre: la vista al final del caleidoscopio

Con toda certeza, un fenómeno cultural que se ha perpetuado con vigor a lo largo de más de tres décadas ha de explicarse en virtud de un conglomerado de factores causantes. Como fenómeno cultural, el neovictorianismo devuelve una imagen caleidoscópica. Cada uno de los teóricos a quienes hemos recurrido a lo largo de este capítulo aporta uno o más de los espejos en ángulo que componen este instrumento óptico que, como lo nota Michelle J. Smith, es en sí mismo una invención del siglo diecinueve, y como herramienta simbólica, remite a la capacidad del neovictorianismo para “producir imágenes superpuestas y de una inquietante y fantasmal repetición, que se presentan como mutaciones instantáneas más que como simples reflejos estáticos” (3). Cada una de las hipótesis analizadas deviene un afluente que nutre el voluminoso caudal de la producción neovictoriana. Todas comparten la centralidad de la presentación de la era victoriana como un *doppelgänger* cultural maleable del presente puesto que, como lo afirma Walter Benjamin, para ratificar el primer epígrafe que encabeza este capítulo, “[a]rticular el pasado históricamente no es reconocerlo ‘como realmente era’. Significa aferrarse a una memoria de él cuando destella en un momento de peligro” (Tesis VI). No es menos cierto que, al decir de Kaplan, las novelas neovictorianas ejemplifican el modo en que “los impulsos humanistas y antihumanistas, realistas y antirrealistas, tanto en la teoría como en la escritura imaginativa, comienzan a desarrollar una relación productiva más que antagónica” (*Victoriana* 92). Tal transformación no es más que la superación de la metáfora de David Lodge sobre el novelista en la encrucijada entre los caminos del realismo y los senderos de la experimentación, y la cristalización de su metáfora actualizada: la del novelista en un hipermercado de la estética, capaz de gozar de la libertad y plenitud de una pluralidad de estilos, sin exclusión de los híbridos y oximorónicos. Acaso esta transformación que se percibe como una consecuencia de una fusión de impulsos conflictivos sea la auténtica causa de la aparición de un proyecto neovictoriano conciliatorio, curativo e integrador, capaz de vestir los ropajes de época y participar de la mascarada que dará un escape a las tensiones y disloques del presente.

INTERMEZZO

CAPÍTULO 6

APROPIACIONES TEÓRICAS Y LITERARIAS DE LOS CONCEPTOS DE SUBVERSIÓN Y NOSTALGIA

Este capítulo se ocupará de delimitar el alcance conceptual de la subversión con un rango de aplicabilidad tanto temática como formalista en el campo literario. También repasará la evolución del concepto de nostalgia desde su invocación negativa en contextos tempranos hasta nociones más recientes, habilitadoras de un concepto de mayor apertura y potencial. A partir de las conclusiones que surjan sobre los dos conceptos, delinearemos un breve modelo de análisis para aplicar al corpus novelístico propuesto que dé cuenta de sus impulsos subversivos y nostálgicos, así como de la particular imbricación de ambas categorías.

La apropiación de la subversión en los discursos literarios: Sobre la carnavalización, la abyección y la metaficción

There was a king reigned in the East:
There, when kings will sit to feast, 60
They get their fill before they think
With poisoned meat and poisoned drink.
He gathered all that springs to birth
From the many-venomed earth;
First a little, thence to more, 65
He sampled all her killing store;
And easy, smiling, seasoned sound,
Sate the king when healths went round.
They put arsenic in his meat
And stared aghast to watch him eat; 70
They poured strychnine in his cup
And shook to see him drink it up:
They shook, they stared as white's their shirt:
Them it was their poison hurt.
—I tell the tale that I heard told. 75
Mithridates, he died old. *A. E. Houseman*

Etimológicamente, el término *subversión* proviene del latín *subvertere*, que significa dar vuelta o trastocar, volver hacia abajo lo que está arriba, y se refiere al proceso de invertir los valores o principios de una estructura, sistema, o discurso establecido que cuenta con aprobación oficial. A partir del siglo XIV, la palabra comenzó a ser usada en la lengua inglesa en el ámbito jurídico y desde el siglo XV, en un contexto político, como resistencia a las monarquías. Gradualmente, el término fue ampliando sus contextos de aplicación y puede denotar no solo el intento de derrocar estructuras autoritarias sino también esfuerzos por socavar los cimientos de cualquier sistema de poder. Con el advenimiento del postestructuralismo y del postmodernismo, se produjo una apropiación del término y una expansión de su alcance. Ya no era el Estado el principal blanco de la subversión ni tampoco lo eran solamente sistemas de poder identificados con un gobierno o una institución, sino fuerzas culturales hegemónicas, tales como el patriarcado o el racionalismo extremo. Michael D. Bristol define la subversión en contraposición con el concepto de ideología:

La mejor manera de comprender la subversión es a través de su antagonismo hacia la ideología, en un binomio en el que la ideología es definida como el repertorio de imágenes, temas, e ideas diseminadas a través de la sociedad por parte de, y para beneficio de una cultura hegemónica. La subversión representaría la articulación o visibilización de cualquier interpretación reprimida, proscripta o antagónica del orden social. (636)

Lo subversivo representa lo que se propone invertir la ideología predominante de un sistema.

Durante el siglo veinte, el concepto de subversión fue ávidamente apropiado por los discursos literarios, pese a que el potencial subversivo de un determinado texto es sumamente difícil de documentar. El impacto de las ideas en las instituciones y las relaciones entre arte y praxis política son inconmensurables empíricamente, pues los procesos subversivos de la literatura transgresora horadan de manera gradual las maneras de pensar que perpetúan políticas opresivas o ideologías dominantes. M. Keith Booker analiza la ambigüedad del fragmento de la poesía “Terence, This is Stupid Stuff”, de A. E. Houseman (1859-1936), reproducido en forma de epígrafe al comienzo de este capítulo. El poeta invoca al ambicioso Mitrídates VI (132 A.C.-63 D.C.), rey del Ponto, en Asia Menor. Una conocida leyenda sobre su figura pondera su resistencia a los venenos, inmunidad que desarrolló ingiriendo pequeñas cantidades de sustancias tóxicas, para protegerse de posibles intentos de envenenamiento. La poesía, en la que la salud del rey permanece indemne, podría sugerir que un texto subversivo

proporciona imágenes que incitan a la insurgencia. Pero, como observa Booker, podría dar lugar a la interpretación contraria de que el texto induce la creciente tolerancia de las injusticias, “sublimando nuestros impulsos transgresores” mientras en el universo extratextual la sociedad continúa un curso de consentimiento cultural y político (5).

El Nuevo Historicismo cuestionó el valor de la subversión como resistencia al poder hegemónico porque, lejos de lograr disidencia cultural activa, actúa en complicidad con la autoridad oficial. La percepción de la duplicidad de la subversión como estrategia orquestada de la cultura hegemónica se basa en las teorías de Louis Althusser y Michel Foucault, para quienes la subversión está siempre contenida dentro de las instituciones dominantes. Bristol explica que para Althusser, la subversión está contenida por la ideología, que opera fuera del conocimiento consciente de los agentes sociales, en tanto que para Foucault, la subversión es contenida por “la insidiosa y omnisciente acción del poder”, que es una “entidad metafísica” cuyo accionar torna imposible “una resistencia significativa y resuelta” (Bristol 637). Así entendida, la subversión es una parte integrante de estructuras sólidas de poder.

Bien podría afirmarse que todo texto literario puede ser investido de energías subversivas, con las mismas reservas hacia su impacto pragmático que son deparadas a la subversión en el universo extraliterario. Diversos géneros, tropos o figuras, como la ironía, pueden ser subversivos en circunstancias particulares. No obstante, en el marco de la teoría literaria, la subversión ha sido conceptualizada en conexión con tres grandes tendencias: la carnavalización, la abyección y la metaficción. Booker define como subversiva aquella literatura con manifiestas tendencias a “romper las reglas, trasvasar límites, desestabilizar jerarquías y cuestionar autoridad de diversa índole” (5) y la asocia a la noción de carnaval desarrollada por Mijail Bajtín y el concepto de abyección elaborado por Julia Kristeva.

Un texto subversivo puede contener elementos que activan el espíritu carnavalesco de Bajtín o la tradición de la sátira menipea⁴⁵, que es el género que Bajtín encuentra imbuido del espíritu carnavalesco. Bajtín desarrolla su teoría de la carnavalización básicamente en su

⁴⁵ La sátira menipea es un género seriocómico frecuente en la literatura grecolatina antigua, en el que se criticaban en un tono socarrón ideas, convenciones e instituciones contemporáneas en un estilo que mezclaba prosa y poesía. El género fue desarrollado por el satirista griego Mennipus Gadara en el siglo III a.C., e introducido en Roma en el siglo I a.C. por Varro en *Saturae Menippeae*. Séneca y Luciano fueron grandes imitadores del género, que influenció el desarrollo de la sátira de Horacio y Juvenal (*Encyclopedia Britannica*).

estudio sobre Rabelais y el carnaval representa para el autor una visión utópica del mundo y una crítica festiva a través de la inversión de las jerarquías. Según Bajtín:

Contrariamente a lo que ocurre en la fiesta oficial, se podría decir que el carnaval celebra la liberación transitoria de la verdad hegemónica del orden establecido; marca la suspensión de todos los rangos, privilegios, normas y prohibiciones jerárquicas. El carnaval era la verdadera fiesta del tiempo, la fiesta de la transformación, cambio y renovación. Era hostil a todo aquello que se presentaba como immortalizado y completo. (*Rabelais* 109)

El carnaval es presentado por Bajtín como un mundo al revés, como una “exuberancia heteroglósica”, interpreta Booker, “de exceso desbordante y constante en donde todo es híbrido y mezclado, ritualmente degradado y profanado” (7). Robert Stam entiende el carnaval como una actitud de “falta creativa de respeto, una oposición radical a lo que es ilegítimamente poderoso, serio y monológico” (55). Dos componentes esenciales del carnaval son la risa carnavalesca y el realismo grotesco, a través de los cuales las polaridades simbólicas de alto y bajo, oficial y popular, clásico y grotesco son recíprocamente construidas y deformadas. Tanto la risa carnavalesca como el realismo grotesco son ambivalentes. La risa se produce con algarabía pero también con sarcasmo: “niega y afirma, amortaja y resucita a la vez” (Bajtín, *Cultura Popular* 172). La risa es vivificadora porque consagra la muerte de valores caducos y abre nuevas esperanzas para las comunidades. El realismo grotesco, con su celebración de la corporeidad y la satisfacción de necesidades naturales, tiende hacia la degradación, o la transferencia al plano corporal de lo elevado y abstracto. Pero rebajar es acercar a la tierra, entendida como *locus* de absorción y nuevo nacimiento, como sitio que encapsula la muerte pero tiene un principio regenerador que da lugar al crecimiento profuso; la destrucción es por lo tanto inmersión en lo productivo (Bajtín, *Cultura Popular* 25-26). Por último, Booker relaciona la noción de carnavalización con el concepto proveniente de la antropología propuesto por Barbara Babcock de “inversión simbólica y negación cultural”, que se refiere a cualquier comportamiento expresivo “que invierta, contradiga, derogue, o de alguna manera presente una alternativa a códigos, normas y valores culturales compartidos” (14). Según el autor, este concepto subsume la dimensión simbólica del carnaval dentro de un marco social más amplio.

En su ensayo *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, Julia Kristeva aplica el concepto de lo abyecto a la reacción humana, en forma de horror o náusea, a la amenaza de

una ruptura en la comunicación causada por la pérdida de distinción entre sujeto y objeto, o entre el yo y el otro. El ejemplo paradigmático de lo que causa la abyección es el cadáver, que nos recuerda de manera traumática nuestra materialidad y por ende mortalidad. Otras entidades que pueden causar la misma reacción son una herida abierta, las secreciones corporales y el excremento. Para Kristeva, quien se basa en la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan, la abyección representa una sublevación en contra de aquello que nos dio nuestra propia existencia. El niño ingresa al mundo simbólico, o la ley del padre, pero luego, como adulto, cuando confronta lo abyecto, experimenta simultáneamente miedo e identificación con ello, puesto que lo abyecto trae el recuerdo del estado previo a la significación, o la ley del padre, en el cual se experimenta un estado de indefensión. El yo es amenazado por algo que no es parte de él en términos de identidad y no identidad, o en términos humanos y no humanos. El límite entre el sujeto y lo abyecto es imaginario, y cuando el sujeto es impulsado hacia el interior del mundo de lo abyecto, los límites imaginarios se desintegran y lo abyecto se convierte en una amenaza tangible porque nuestro sistema de identidad y concepción del orden ha sido alterado. Así define Kristeva lo abyecto:

[E]l surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como algo radicalmente separado, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada. Un “algo” que no reconozco como cosa. Un peso de sinsentido que no tiene nada de insignificante y que me aplasta. En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. (2)

En los discursos sociales, especialmente el arte y la literatura, lo abyecto aparece en forma sublimada. Por esta razón, se conecta con las prácticas transgresivas y subversivas, al estar implicado en la experiencia de trasvasar límites y reglas, o perturbar identidades y sistemas. En lo abyecto, se rebasa el orden simbólico, se perturba el orden y se subvierten o desestabilizan las construcciones y los códigos para mostrar aquello que no se quiere conocer.

La tercera aplicación simbólica sistemática de la subversión es adjudicable a Jerome Klinkowitz, quien en una dupla de textos teóricos explora bajo tal categoría la denominada “nueva ficción estadounidense”, es decir “el quebrantamiento de las estrategias narrativas convencionales por parte de la escalada de escritura vanguardista de la literatura estadounidense de los sesenta” (*Subversions* ix). La literatura postcontemporánea – es decir, la literatura escrita desde 1967-68 – es aquella producida por los *perturbadores* o *alteradores*

(*disruptivists*), escritores como Robert Coover, Steve Katz, Richard Brautigan, Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon, Raymond Federman, William Gass, Gilbert Sorrentino, quienes encabezaron una revuelta formalista y enarbolaron la bandera de “la transformación imaginativa de la realidad” así como también “una estética autoconsciente” (*Disruptions* x). Los unía un profundo desagrado por la literatura realista y “una búsqueda de nuevas formas que pudieran manejar adecuadamente la realidad de la vida del siglo veinte” (*Disruptions* 120). Su mayor conquista fue haber propugnado la noción de novela como proceso y haber materializado la idea de que la novela “no debe representar la vida sino el proceso de capturarla y expresarla” (*Disruptions* 194). En este primer estudio, Klinkowitz establece una división entre John Barth como parodista regresivo y parangón de la “literatura agotada”⁴⁶ que involucionó al preocuparse solo por su impotencia, y Kurt Vonnegut, un ejemplo de los *disruptivists*. Afirma que estos últimos, habiéndose percatado de que la novela tradicional había cumplido su ciclo, se lanzaron, luego de un entendible periodo de autoparodia involucionista, a un proyecto innovador de reafirmación de la imaginación. En su segundo estudio, Klinkowitz define esta ficción experimental, sin hacer distinciones entre regresivos y regenerativos, como “el corpus de trabajos contemporáneos *que ha puesto pies para arriba* la representación, renegando de la mimesis en beneficio de obras que se estudian lingüísticamente a sí mismas” (*Subversions* xxix, énfasis propio).

⁴⁶ John Barth es el autor de dos ensayos seminales sobre el postmodernismo, “The Literature of Exhaustion” (1968) y “The Literature of Replenishment” (1979). En el primero, Barth introduce su concepto de “literatura de la posibilidad agotada” o “literatura del agotamiento”, con lo cual se refiere explícitamente no a “la decadencia física, moral o intelectual” sino al agotamiento de ciertas formas o la sensación de agotamiento de “ciertas posibilidades formales” de la novela y que no necesariamente debía ser “motivo de desesperanza” (“Exhaustion” 53). Luego, expresa su profunda admiración por Jorge Luis Borges y se refiere al cuento “Pierre Menard, autor del Quijote”, que para Barth es una obra extraordinariamente original que trata sobre la dificultad y la falta de necesidad de producir obras totalmente originales. El triunfo de Borges es “enfrentarse a un callejón sin salida de tipo intelectual y utilizarlo en contra de él para producir una nueva obra humana” (“Exhaustion” 56). Cita a uno de los editores de Borges, quien expresa que para el gran escritor “nadie puede reclamar para sí originalidad en la literatura; todos los escritores son amanuenses del espíritu con mayor o menor fidelidad, traductores y anotadores de arquetipos preexistentes” (“Exhaustion” 59). Debido en parte a que Barth sintió que este ensayo no había sido interpretado correctamente, años más tarde produjo su segundo ensayo como correctivo del primero. En este último, Barth se encarga de aclarar que lo que pretendió decir en su primer ensayo fue que las formas artísticas viven en la historia de la humanidad y por lo tanto se agotan, al menos en la mente de muchos artistas, y que “las convenciones artísticas están sujetas a ser retiradas, subvertidas, trascendidas, transformadas, aún empleadas en contra de sí mismas para generar obras nuevas y de gran frescura”. También se ocupa de explicar que nunca insinuó que la literatura estaba agotada ni que lo único que los escritores postmodernos podían hacer era “parodiar y transvestir a nuestros antecesores en nuestro medio agotado” (“Replenishment” 144). Lo que estaba agotado en todo caso era “la estética del modernismo alto” asociado a la era de Ezra Pound y no la literatura postmodernista que esperaba que un día pudiera conocerse como “literatura de la replenitud” (“Replenishment” 145).

Dos autores propusieron nueva terminología para los experimentos metaficcionales de la época. Ronald Sukenick, en *The Death of the Novel*, explica las transformaciones operadas en lo que llama *la novela postrealista*, producto de un mundo en el que se han vuelto problemáticos los conceptos absolutos, tales como el tiempo cronológico, una psiquis individual irreductible y una realidad concreta, sólidos presupuestos de la ficción realista:

El escritor contemporáneo – el escritor que está agudamente en contacto con la vida de la cual es parte – está obligado a empezar desde cero: La realidad no existe, el tiempo no existe, la personalidad no existe. Dios era el narrador omnisciente, pero ya murió; ahora nadie conoce el plan y puesto que nuestra realidad no cuenta con la venia de un creador, no hay garantía sobre la autenticidad de la versión recibida. El tiempo ha quedado reducido a presencia, el contenido de una serie de momentos discontinuos. El tiempo no tiene propósito, y no hay destino, sino solamente azar. La realidad es simplemente nuestra experiencia y la objetividad, desde luego, es una ilusión. (41)

La literatura postrealista que diagnostica Sukenick se vuelca sobre sí misma en un experimento que llama la atención sobre el texto mismo a fin de que la ficción reconozca su propia ficcionalidad. Por su parte, Raymond Federman propuso el término *surfiction*:

[L]a única ficción que aún significa algo hoy en día es el tipo de ficción que trata de explorar las posibilidades de la ficción más allá de sus limitaciones; el tipo de ficción que desafía la tradición que la rige; (...) el tipo de ficción que revela la irracionalidad lúdica del hombre más que su racionalidad recta. A esto le llamo SURFICTION. Sin embargo, no porque imite la realidad, sino porque expone la ficcionalidad de la realidad. (...) [L]a realidad como tal no existe, o mejor dicho existe solamente en su versión ficcionalizada, es decir, en la lengua que la describe. (37-38)

Federman presagia el desarrollo futuro de un tipo de novela que creará un discurso cuya forma será una “interminable interrogación” de lo que hace mientras lo hace y una “denuncia implacable de su propia fraudulencia” (43).

Lo que Sukenick denominó *postrealismo* y Federman *surfiction* constituyen en realidad diferentes aspectos o modalidades de lo que más tarde fue sistematizado y definido como *metaficción*. Patricia Waugh, en su estudio extensivo de la metaficción, incluye también términos tales como la *novela introvertida*, la *antinovela*, el *irrealismo*, y la *fabulación* (13-14). Lo que estas modalidades tienen en común es la referencia a una ficción que reflexiona sobre su propio estatuto como construcción lingüística, y de este modo perturba y diluye los límites entre realidad y ficción. Hutcheon la llama *ficción narcisista*, no por ser una narrativa autocomplaciente, sino en el reconocimiento de que la novela y su forma pueden ser temas de legítima importancia y, entonces, la narrativa narcisista “es proceso hecho visible” (6):

En todo tipo de ficción, la lengua es representativa, pero con relación a un mundo ficcional alterizado, un ‘heterocosmos’ completo y coherente creado por los referentes ficticios de los signos. En la metaficción, en cambio, este hecho es reconocido de manera explícita y mientras lee, el lector habita un universo que es obligado a reconocer como ficcional. (*Narcissistic Narrative* 7)

Mark Currie enfatiza en su definición de metaficción la tendencia autocrítica, razón por la cual la considera “un discurso liminal, un tipo de escritura que se ubica en la frontera entre la ficción y la crítica, y que toma dicha frontera como temática” (Introduction 2).

Así concebida, la metaficción es una especie de respuesta a la sensación de que la realidad consiste de una serie de construcciones, artificios y estructuras provisionarias, como contrapartida a la cosmovisión empírica y positivista que sustentaba la ficción realista. En la sociedad contemporánea, las estructuras de poder son diversas y difuminadas, razón por la cual, sin poder identificar con facilidad su blanco de oposición, la metaficción se torna subversiva al situar su resistencia dentro de la propia forma de la novela:

Los escritores metaficcionales (...) [h]an pasado a enfocarse en la idea de que la lengua “cotidiana” respalda y sostiene tales estructuras de poder a través de un constante proceso de naturalización por el cual se construyen formas de opresión en representaciones aparentemente “inocentes”. El equivalente literario-ficcional de esta lengua “cotidiana” y de “sentido común” es el lenguaje de la novela tradicional: las convenciones del realismo. La metaficción monta una oposición, no a los hechos ostensiblemente “objetivos” del mundo “real”, sino al lenguaje de la novela realista que ha perpetuado y endosado tal visión de la realidad. (Waugh 11)

Mientras los detractores de la metaficción la tildan de ombliguismo – Robert Scholes la describe como “deleite masturbatorio en la autocontemplación” (218) –, para otros, lejos de ser desdeñada como un estéril autismo, adquiere visos subversivos al impugnar los lenguajes, discursos y códigos de un realismo pretencioso: “Al llamar la atención hacia sus propios procesos de mediación y construcción, el texto reflexivo apunta hacia los códigos culturales e ideológicos que constituyen el constructo que llamamos ‘realidad’” (Ommundsen 97).

Muchos han considerado la metaficción como una especie de tendencia o función inherente a toda novela. Una elocuente articulación de esta perspectiva es la de Paul de Man, para quien la esencia de la obra literaria es “[e]l efecto-espejo autorreflexivo por medio del cual un texto establece, por su propia existencia, su separación de la realidad empírica”, y “su divergencia, como signo, de un significado que depende para su existencia de la actividad constitutiva del signo” (17). De manera más restrictiva, constituye un modo de escritura

dominante englobado dentro del postmodernismo. Es correcto que la autorreferencialidad no era desconocida al modernismo y que tanto modernismo como postmodernismo reivindican los poderes de la mente ante la pérdida de credibilidad en todo sistema externo de autoridad y orden. Empero, mientras el modernismo celebra y llama la atención hacia la construcción estética del texto, la metaficción postmodernista, como lo afirma Robert Alter, “sistemáticamente hace ostentación de su propia condición de artificio” (x).

Existen diversas maneras de clasificar los numerosos recursos y estrategias metaficcionales. Basándose en el “repertorio de reflexividad” de Brian Stonehill, Nancy Thuleen los agrupa en una taxonomía simplificada que los divide en estrategias de *narración*, *estilo*, *estructura*, *caracterización* y estrategias *temáticas*. Las estrategias de *narración* incluyen el empleo de narradores visiblemente ocupados en el acto de composición, recordatorios de la presencia y acción controladora del autor por detrás de una sucesión de narradores, apelaciones directas al lector en su condición de tal, autorreferencia textual, es decir, recordatorios de que el libro es un libro, sermoneo moralístico abierto y excéntrico, la representación intencionalmente carente de convicción de los personajes y la acción, y manipulaciones jactanciosas de la perspectiva. Con respecto al *estilo*, se incluyen como técnicas metaficcionales el eufuismo⁴⁷, la presencia de flagrantes incongruencias de estilo, el uso de lenguaje altamente polisémico y la hipertrofia del estilo a expensas de la trama. Dos estrategias muy conocidas referidas a la *estructura* del texto son el *mise-en-abyme* y el retroceso infinito.⁴⁸ Respecto de la *caracterización*, se destacan la autoconciencia por parte de los personajes de su condición textualizada y la presencia de *doppelgängers* con intenciones paródicas. Por último, las *temáticas* metaficcionales abarcan las relaciones entre realidad y ficción, inclusión en el texto de crítica metatextual, la muerte como destructora de ilusiones y creadora de la necesidad de elaborar ficciones, y la insinuación de la ficción como un juego

⁴⁷ El término *eufuismo* se refiere a un estilo de prosa de elaborada ornamentación, ricamente decorado con figuras retóricas y proviene de la popularidad de dos romances en prosa escritos por John Lyly: *Euphues: The Anatomy of Wit* (1578) y su secuela. *Euphues and His England* (1580). El estilo de Lyly estaba caracterizado por el uso reiterado de antítesis reforzada por el empleo de aliteración, preguntas retóricas, máximas y comparaciones elaboradas tomadas de aves y animales reales y fantásticos (Baldick 88).

⁴⁸ Las construcciones *mise-en-abyme* son estructuras que “reflejan en una escala en miniatura la estructura de los textos en los cuales aparecen” (McHale 53). La regresión infinita es la consecuencia del proceso de apilar los mundos narrativos unos dentro de otros en capas de múltiples niveles con el riesgo del colapso de dichos niveles (McHale 114). Ambos son recursos empleados para concitar la atención del lector hacia las dimensiones ontológicas del texto.

independiente (Thuleen, párr. 17). Waugh también proporciona un listado de técnicas metaficcionales, tales como el narrador conspicuo y avasallante, experimentos tipográficos presuntuosos, cajas chinas, dispositivos estructurales con patrones abiertamente arbitrarios, el socavamiento de convenciones ficcionales específicas, y la parodia explícita de textos precursores, entre otras estrategias, algunas de las cuales se superponen con las identificadas por Stonehill (Waugh 21-22). Añade Waugh, sin embargo, que el método deconstructivo *par excellence* de la metaficción procede de la alternancia entre la creación de una enmarcación y la ruptura del marco, o, en otras palabras, “la construcción de una ilusión a través de la imperceptibilidad del marco y la aniquilación de la ilusión a través de la exposición constante del marco” (31). Cuando el narrador irrumpe en la superficie del texto reclamando su autoridad, dirigiéndose a sus personajes y/o al lector, introduciendo comentarios metateóricos sobre su texto, con la consecuente desestabilización ontológica, dichas “intromisiones exhiben la autonomía ontológica del mundo real y la del mundo ficcional” y “exhiben las convenciones literarias que enmascaran esta independencia” (Waugh 32).

La metaficción es tan subversiva respecto de la narrativa realista como el postmodernismo es subversivo respecto de los grandes relatos que han dominado a la humanidad y respecto de la metafísica misma, en términos filosóficos. A la queja articulada por Stonehill de “[p]or qué los escritores están montando espejos en la casa de la ficción donde antes se colocaban ventanas” (ix) – en alusión a la diseminación de prácticas metaficcionales – responde anacrónicamente James Graham Ballard cuando, al denunciar el imperio de las técnicas de mercado, la conducción de la política como una rama de la publicidad, la traducción instantánea de la ciencia y la tecnología en imagería popular, la difusión de la identidad en el mundo del consumismo, el vaciamiento de respuestas libres y creativas a la pantalla televisiva, declara que “vivimos en el interior de una enorme novela” (8). De hecho, la estrategia predilecta del postmodernismo, la deconstrucción, es la puesta en práctica del escepticismo, y como sistema que subvierte otros sistemas, para replicar la pertinente metáfora de Ian Gregson, la deconstrucción “desafloja los tornillos de los sistemas de creencias y deja al desnudo la maquinaria y el zumbido de sus cojinetes” (1). Al retornar, de diversas maneras, al siglo diecinueve, el género neovictoriano necesariamente confronta el desafío del realismo, al que la metaficción postmoderna una vez fustigó por sus arrogantes pretensiones miméticas. Habremos de analizar, pues, qué tipo de transgresión inauguran las

maneras neovictorianas de narrar respecto de la metaficción, cuya obsolescencia subversiva ha sido decretada por su propia omnipresencia triunfal en la narrativa contemporánea.

Reconfiguración de una emoción: De la patologización a la política de la nostalgia

If a memory wasn't a thing but a memory of a memory of a memory, mirrors set in parallel, then what the brain told you now about what it claimed had happened then would be coloured by what had happened in between. It was like a country remembering its history: the past was never just the past, it was what made the present able to live with itself. (...) England (...) [is] a nation of great age, great history, great accumulated wisdom. Social and cultural history – stacks of it, reams of it – eminently marketable, never more so than in the current climate . . . *We are already what others may hope to become*. This isn't self-pity, this is the strength of our position, our glory, our product placement. We are the new pioneers. We must sell our past to other nations as their future! *Julian Barnes*

The special place accorded the “beauteous” past of nostalgia in feeling and action is further attested to by the fact that, in English at least, there exists no antonym for it, no word to describe feelings of rejection or revulsion toward one's past or some segment thereof. *Fred Davis*

Aunque el fenómeno de la nostalgia se remonta a la antigüedad y ha quedado registrado en la historia del Odiseo homérico, en textos de la antigüedad china y en la Biblia, fue conceptualizada por primera vez en el siglo diecisiete como una patología neurológica. El término fue acuñado por un estudiante suizo de Medicina, llamado Johannes Hofer, en su disertación doctoral en el año 1688, a partir de los vocablos griegos *-nostos* – regreso a casa – y *algos* – dolor – para designar una patología extrema causada por la imposibilidad de retornar al hogar. Constantine Sedikides, Tim Wildschut y Denise Baden se refieren a los estudios de Hofer en mercenarios suizos forzados a permanecer períodos prolongados fuera de su tierra natal, quienes experimentaban “síntomas de labilidad emocional, que incluían desánimo, ataques de llanto, anorexia, e intentos de suicidio”. A pesar de la explicación bizarra de Hofer que atribuía la patología a la presencia demoníaca de espíritus en ciertas zonas del cerebro, la definición de nostalgia como condición médica persistió en los siglos dieciocho y diecinueve. Los autores explican que la transición de la nostalgia de una patología cerebral a un desorden psiquiátrico se produjo a fines del siglo diecinueve y mediados del siglo veinte, cuando la nostalgia empezó a ser definida como una forma de melancolía o un “estado mental maníaco-obsesivo capaz de causar intensa infelicidad (...) que proviene del

deseo subconsciente de regresar al estado fetal”, y también como “un desorden mental compulsivo represivo”, según definiciones de Fodor. Los autores destacan la conceptualización de Castelnuevo-Tedesco, que trató la nostalgia como “una manifestación regresiva asociada a pérdida, angustia, duelo incompleto y, finalmente, depresión” (201-202). Gradualmente, y como consecuencia de cambios radicales en la vida moderna, la nostalgia pasó de designar una enfermedad *física curable* a un desorden *incurable del espíritu o la psiquis*. Un mojón en la evolución del concepto es el año 1798, fecha en que Immanuel Kant observó que quienes retornaban al hogar se sentían desilusionados porque no deseaban regresar precisamente a un *lugar*, sino a un *tiempo*. Como observa Hutcheon, se produjo un desplazamiento de la nostalgia desde un sitio espacial a un sitio temporal (“Irony”, párr. 8). Una vez que la nostalgia fue despatologizada y comenzó a ser reconocida como una emoción y/ o una condición existencial, compleja, y de dimensiones tanto individuales como colectivas, los debates se enfocaron en sus potenciales funciones psicológicas y sociales.

En el debate sobre las implicancias psicológicas de la emoción de la nostalgia, no escasean los detractores. Sedikides, Wildschut y Baden mencionan a varios autores, tales como Johnson-Laird, Oatley, Best, Nelson, Hertz y Holbrook, que consideran que la nostalgia es una emoción negativa, y citan a Peters, quien describió las variaciones de la emoción entre “una tristeza efímera y un anhelo pasajero hasta ansias abrumadoras que persisten e interfieren gravemente con los intentos del individuo de enfrentar circunstancias presentes” (204). Otro grupo de teóricos mencionados por los autores, entre los que figuran Davies, Werman, Socarides y Fodor, enfatiza “el sabor agrisado de la experiencia nostálgica”, en virtud de la ambivalencia de ansiar lo que se reconoce perdido y el “dolor psicológico” del “gozo teñido de tristeza” (204).

Esta visión devaluada de la nostalgia se entrecruza con las sospechas que se ciernen sobre ella en otros ámbitos, como la sociología y la historiografía. La romantización del pasado impide acceder a la verdad histórica y facilita la manipulación y explotación del pasado histórico en manos de los “mercaderes de la nostalgia”, según la frase de Jacques Le Goff (citado en Michalinos Zembylas, *Emotion and Traumatic Conflict* 215). La nostalgia, asegura Zembylas, puede ser equiparada a la “banalidad” de libros triunfalistas de historia, actos de homenaje a veteranos de guerra, esculturas de héroes de la patria, y otros objetos o eventos rebosantes de simbolismo nacionalista que se utilizan “para articular una forma

conveniente de recordar eventos históricos” (215). David Lowenthal, autor del texto *The Past is a Foreign Country*, vapulea los usos tergiversados de la nostalgia, tales como la domesticación de hechos históricos, la afirmación falsificada de nuestra autoestima, henchida por el espejismo de tiempos pasados supuestamente más felices, y el tratamiento del pasado como un nuevo y lucrativo turismo. En su definición, la nostalgia es “memoria de la que se eliminó el dolor” (8). En un texto posterior, Lowenthal es más explícito acerca del nexo entre nostalgia y el tratamiento mercantilista de la historia por parte de las industrias de la cultura al acusar a la sociedad de refugiarse en legados ancestrales para aliviar las penas presentes o alejar un futuro que arroja sombras ominosas. Cuando la nostalgia se subordina servilmente a la industria del patrimonio, se convierte en un instrumento “opresivo, derrotista y decadente”, ya que puede generar “odio xenofóbico”, minar “verdades históricas con mitos retorcidos”, “exaltar la fe por encima de la razón crítica”, “obstaculizar la acción social”, “condonar una aprobación pasiva de un destino prediseñado”, y hasta investir al nacionalismo y al jingoísmo de “glamour” (*Heritage Crusade* xiii-xiv). Apoyándose en la noción desarrollada por Andreas Huyssen de que una cultura globalizada y comodificada se vuelve inherentemente amnésica, Alastair Greig y Catherine Strong explican que esta amnesia “ha expandido el mercado ávido de representaciones del pasado” y ha creado las condiciones para el desarrollo de una nostalgia de otro orden” (4), que diversos autores han identificado con distintos apelativos: “nostalgia sin memoria”, “nostalgia *ersatz*” o “nostalgia del diván” (Appadurai 78-82), “nostalgia comercial” (Hutcheon, “Irony, Nostalgia, and the Postmodern”, párr. 24), “nostalgia desplazada” (Vanderbilt 155), o simplemente, “retromanía” (Reynolds xi). Ésta es una nostalgia fabricada que induce a los consumidores a añorar objetos que nunca han perdido, con su capacidad de inventar experiencias de pérdida que nunca han existido.

No importa cuán irrefutable sea la condición transhistórica de la nostalgia, es innegable la intensificación de debates en torno a su presencia en ciertos momentos y/o estilos culturales, tales como el postmodernismo. En “The Politics of Postmodernism: Parody and History”, Hutcheon se ocupa de definir el postmodernismo a partir del estilo incontrovertido de la arquitectura postmoderna, en la que los textos son “decididamente históricos e inevitablemente políticos (...) porque son paródicos” (180). Así, el postmodernismo es un emprendimiento contradictorio ya que “sus formas artísticas simultáneamente usan y abusan, instalan y subvierten las convenciones de maneras paródicas” (180). Al explicar la naturaleza

de la evocación irónica del pasado, Hutcheon sostiene que tal gesto no puede ser descrito ni como nostalgia, ni como canibalización estética, ni como locuaz ornamentación, ya que si bien el postmodernismo no presenta una “historicidad genuina”, el pasado como referente no desaparece sino que es “incorporado y modificado, infundido de nueva vida y nuevo significado”, y la negación *intencional* a ofrecer “historicidad auténtica” apunta a destacar que lo que se acepta como realidad existencial, social e histórica no es más que una realidad *discursiva* (182, énfasis original). Es evidente que Hutcheon reconoce la parodia como inherentemente postmoderna, pero la ve reñida de la nostalgia. Dicha escisión se acentúa cuando Hutcheon declara que ante la ingenuidad del modernismo, que consistió en desestimar el pasado en nombre del futuro por motivaciones estéticas e ideológicas, el postmodernismo no replica con un “anticuarianismo igualmente ingenuo” – una expresión redolente de nostalgia sentimental (192). De manera análoga, al analizar la refuncionalización postmoderna irónica de viaductos, arcos triunfales y otras estructuras arquitectónicas del pasado, Hutcheon recalca que el vocabulario arquitectónico que se rehabilita es nuevo y no “reaccionario o nostálgico” (203). El texto culmina con un ensalzamiento de la parodia, en desmedro de la nostalgia, por la amplia gama de estrategias que aquella abre, desde la “veneración, o la sumisión respetuosa hasta la burla o mofa”, razón por la cual la parodia marca “tanto continuidad como cambio, tanto autoridad como transgresión” (203).

En un texto posterior, en el capítulo “The Politics of Parody” de su libro *The Politics of Postmodernism*, Hutcheon reitera su dicotomización de parodia y nostalgia, mediante la atribución de propiedades críticas a la parodia y la denostación de los rasgos frívolos de la nostalgia. La parodia postmoderna escudriña las reservas del pasado para delatar la historia de sus representaciones pero “esta repetición paródica del pasado del arte no es nostálgica; es siempre crítica, y tampoco es deshistorizada o deshistorizante” (93). Aun cuando reconoce la presencia de la nostalgia en la cultura contemporánea, la separa del estilo postmodernista:

Al objetar, tal como lo he venido haciendo, a la relegación de lo paródico postmoderno al mundo vacío y deshistorizado del *pastiche*, no quiero sugerir que no hay una recuperación nostálgica, neoconservadora del pasado, en gran parte de la cultura contemporánea; simplemente deseo hacer una distinción entre esa práctica y la parodia postmoderna. Esta última es fundamentalmente irónica y crítica, no nostálgica o anticuaria en su relación con el pasado. La parodia “desideologiza” nuestros supuestos sobre las representaciones de ese pasado. La parodia postmoderna es tanto deconstructivamente crítica como constructivamente creativa. (98)

La nostalgia, fustigada por su incompetencia para desdogmatizar o criticar productivamente, es menospreciada por operar sin mordacidad un rescate conservador del pasado.

En reconocimiento de su lapidaria postergación de la nostalgia, años más tarde, Hutcheon advierte que la nostalgia ha incrementado su presencia en la cultura de los noventa, probablemente como consecuencia de la proximidad del fin de milenio. Aduce la autora que su magnetismo depende de la naturaleza irrevocable de un pasado que no es, sin embargo, el que se experimenta sino un pasado idealizado por el deseo:

[L]a nostalgia tiene que ver menos con el pasado que con el presente. Opera a través de lo que Mijail Bajtín llamó una “inversión histórica”: lo ideal que *no* está siendo vivido ahora se proyecta al pasado. Es “memorializado” como pasado, cristalizado en momentos preciados seleccionados por la memoria, pero también por el olvido, y por las distorsiones y desorganizaciones del deseo. Al simultáneamente distanciar y aproximar, la nostalgia nos exilia del presente a medida que nos acerca al pasado. Un pasado simple, puro, ordenado, fácil, hermoso o armonioso es construido (y luego experimentado emocionalmente) en conjunción con el presente – el cual, por su parte, es construido como complicado, contaminado, anárquico, difícil, desagradable y controvertido. El distanciamiento nostálgico higieniza (...). Por lo tanto, la estética de la nostalgia podría ser menos una cuestión de memoria que de compleja proyección. La invocación de una historia parcial e idealizada se funde con la desilusión por el presente. (“Irony, Nostalgia and the Postmodern”, párr. 9)

Por último, Hutcheon convalida la “doble visión irónica” de la cita postmoderna del pasado, que reconoce la imposibilidad última de satisfacer el deseo de nostalgia, puesto que en lo postmoderno, “la nostalgia misma debe ser invocada, explotada e ironizada” (párr. 24). Aunque Hutcheon dedica más atención a la nostalgia, no modifica radicalmente su posición al reivindicar “[l]a ironización de la nostalgia, en el propio acto de su invocación” como la herramienta con que cuenta el postmodernismo para crear distancia para el pensamiento reflexivo, ya que la ironía es necesaria para poner la nostalgia “en perspectiva” y reconocerla como un comentario no solo sobre el pasado sino también sobre el presente (párrs. 26-27).

Fue en los últimos años del siglo veinte cuando se revirtió la reputación de *bête noire* de la nostalgia, estigmatizada como efímera, apacible y complaciente, y se convirtió en “un estilo, esquema o narrativa que sirve para comentar sobre la memoria” (Scanlan 4). Esta rotación de perspectivas es producto de una confluencia de desarrollos epistemológicos tales como cambios paradigmáticos en los enfoques metodológicos hacia el estudio de la Historia, y el surgimiento de los discursos de la memoria. El rédito ha sido que la nostalgia ha escapado

la dicotomización que la oponía a la ironía y la parodia, la postergaba a un rol improductivo, desprovisto de crítica sostenida, y neutralizaba sus posibilidades sediciosas.

El giro lingüístico producido en el marco del postestructuralismo centró la atención en la relación de la historia y la narrativa, al depender la historia de la narratividad y ser esta última tanto fuente de evidencia histórica como mecanismo de comunicación de los saberes, que se naturaliza y construye la ilusión de que el pasado puede ser alcanzado sin ninguna mediación. Hayden White, quien identificó los tropos y estrategias narrativas que comparten la historia y la ficción, argumenta que la narrativa impone sobre la historia una forma que da “coherencia, integridad, plenitud y cierre” pero que tales aspectos son solamente “imaginarios” (24). La consecuencia de la aceptación de dichos pronunciamientos fue que la historia dejó de tener garantizada la entidad estable de su realidad extratextual y fue sacudida la solidez de supuestos tales como la neutralidad, impersonalidad y transparencia en la representación del antiguo discurso histórico. El énfasis sobre la textualidad de la historia del Nuevo Historicismo, en palabras de Paul Hamilton, “reformula la historia como una batalla entre ficciones” (171). Jerome de Groot explica que desde la última década del siglo veinte, mientras los historiadores profesionales siguieron inmersos en sus disquisiciones teóricas, la historia floreció como un verdadero entretenimiento para el tiempo de ocio, facilitado por lo que se ha dado en llamar un *giro virtual* en la accesibilidad al pasado, a través del *reality*, nuevas prácticas curatoriales, libros populares de Historia, la Internet, la Web 2.0, y juegos en línea, es decir la disponibilidad de tecnología que permite “circunvalar conceptual y materialmente al historiador profesional” y así involucrarse con el pasado de una manera directa (3), como si una especie de “epistemología popular” o “historiografía disidente” recalcará la crisis de legitimidad histórica.

Aquellos estudiosos que aprecian la *historiocopia*, o “desbordante prodigalidad y abundancia de significado histórico”, insisten en los enormes beneficios de estudiar las diferentes maneras en las que el pasado se manifiesta a la sociedad y los modos en que ésta las consume (De Groot 13). El *giro afectivo*, definido como una inversión teórica “en las emociones y la afectividad” que se registró en las Humanidades y Ciencias Sociales en los noventa (Athanasious, Hantzaroula, y Yannakopoulos 5) se refleja en el auge de las recreaciones históricas que dominan la presentación del pasado, aun en la metodología de enseñanza de la historia, y que promueven una conexión experiencial y empática con el

pasado, puesto que lo “afectivo”, según la definición de Iain McCalman y Paul A. Pickering, es “aquello que tiene la cualidad de influir en las emociones” (8). El imaginario histórico contemporáneo es alimentado por una multiplicidad de prácticas de consumo: “El pasado es fantasía (...) narrativa, nostalgia, algo que se puede usar, experimentar o comer, (...) un juego, un combate mortal serio, o una diversión” (De Groot 249). Quienes, como De Groot, aprecian la capacidad de lo histórico para albergar “complicación, diferencia, ideología, interrogación, artificio, virtualidad, evasión y experiencia” valoran su multiplicación en la cultura popular porque en ella “radica su valor como discurso” puesto que “es en las transformaciones y transgresiones de lo histórico que se pueden visualizar los deseos íntimos de una cultura, así como sus presupuestos subyacentes” (250).

El discurso de la memoria, por su parte, cristalizó en la década de los ochenta en el siglo veinte. Kerwin Lee Klein atribuye su éxito académico a los eventos literarios de las publicaciones de *Zakhor: Jewish History and Jewish Memory* (1982), de Yosef Yerushalmi, y “Between History and Memory”, la introducción de Pierre Nora a la antología *Realms of Memory*, de 1984, que fueron seguidos por la fundación de la publicación periódica *History and Memory*, con base en Tel Aviv y Los Angeles. Los textos fundacionales ubicaban a la memoria en posición antagónica respecto de la conciencia histórica moderna. Como forma primitiva y sagrada, la memoria invoca todo un “espectro de conceptos teológicos así como también connotaciones difusas de espiritualidad y autenticidad” (130). Klein nota que cuando ambos términos, *historia* y *memoria*, aparecen en contigüidad, se utiliza *memoria* para suavizar o humanizar el concepto. Esto ocurre porque *memoria* “proyecta una inmediatez que sentimos se ha perdido en la historia”, y agrega: “Si la historia es objetiva en los sentidos más duros y fríos del término, la memoria es subjetiva en los sentido más cálidos y acogedores” (130). La memoria triunfa por ser una colección diversa y cambiante de artefactos materiales y prácticas sociales, más que la propiedad de mentes individuales, por despertar en los seres humanos interés en la relevancia de la historia para sus vidas, y por generar vínculos afectivos. Si bien explora numerosas causas para el desarrollo del discurso de la memoria, en última instancia, para Klein, la clave es la crisis de los historicismos tradicionales:

No es por accidente que nuestra fascinación con la memoria va de la mano del reconocimiento postmoderno de que la historia es una bota negra aplastante y la conciencia histórica una opresiva ficción. La memoria puede ocupar el primer plano

en una edad de crisis historiográfica precisamente porque se presenta como un antídoto terapéutico al discurso histórico. (145)

La memoria comparte con la nostalgia la necesidad y la potencialidad para establecer los lazos afectivos, experienciales y colectivos que la secularización y profesionalización de la historia una vez parecieron trancar. En un abordaje afectivo de una historia multiplicada en su presentación y su consumo ante una ciencia histórica puesta en jaque, la nostalgia se ha convertido en una herramienta capaz de abrir múltiples espacios de reflexión y disidencia.

Desde el punto de vista de sus beneficios psicológicos, es abultada la lista de expertos que amparan la nostalgia de las acometidas de sus difamadores. Sedikides, Wildschut y Baden citan a Caen, Davis, Kaplan, Gabriel, Hovak, Havlena y Chaplin, quienes destacan “el sentimiento cálido respecto del pasado, imbuido de recuerdos felices, placeres y gozo” así como experiencias de “euforia y alborozo” (204). Como es frecuente que la nostalgia aparezca después de convulsiones históricas, tal vez sea un mecanismo de defensa en tiempos de cambios radicales que se expresa como anhelo de continuidad en un mundo fragmentado. Marshall Berman vincula la nostalgia a la “incapacidad para sentirse a gusto en un mundo en constante mutación” (6). Zembylas reconoce que la nostalgia puede “funcionar como un mecanismo que ayuda a asimilar experiencias de pérdida, trauma o cambio” (“Reclaiming nostalgia” 641). Tim Wildschut, Constantine Sedikides y Clay Routledge proporcionan abundantes datos empíricos sobre cuatro funciones primordiales de la nostalgia. En primer lugar, la nostalgia genera afectividad positiva, la cual “facilita comportamiento de abordaje, incrementa el bienestar subjetivo, fomenta la elasticidad psicológica, y da lugar a patrones de pensamiento que son flexibles, creativos, integradores y eficientes”. En segundo lugar, la nostalgia mantiene y mejora los índices de autoestima, ya que, dicen los autores, puede “conferir un lustre adorable al yo y mostrar facetas marginales, fugitivas y excéntricas de otros anteriores bajo una luz favorable”. En tercer lugar, la nostalgia fortalece los lazos sociales porque se afirman los vínculos con otros sujetos que pasan a formar parte del presente, y en épocas de transición y aislamiento, la nostalgia puede contribuir a generar “sensación de seguridad y sólido apego”. Por último, la nostalgia “infunde significado a la vida, lo cual facilita el manejo del miedo existencial”. La angustia existencial puede ser mitigada por un doble amortiguador: fe en una cosmovisión cultural – es decir, creencias compartidas sobre la naturaleza de la realidad – y autoestima. La nostalgia “suministra un

mecanismo emocional por el cual el paso del tiempo se percibe como significativo” y calma “los miedos existenciales mediante la consolidación del valor de las tradiciones culturales” (4-5). Fred Davis cuenta a la nostalgia entre las lentes que empleamos en la interminable tarea de “construir, mantener y reconstruir nuestras identidades” (citado en Wilson 34). Janelle L. Wilson también alude a Aden, quien resalta que la nostalgia indica los deseos de un individuo de recuperar control de sí mismo en épocas inciertas y les permite ubicarse en un “refugio de significado, un sitio donde se sienten seguros ante las condiciones culturales opresivas” (34).

Svetlana Boym distingue entre dos tipos de nostalgia: una restauradora y otra reflexiva. La nostalgia restauradora enfatiza el *nostos* e intenta una reconstrucción transtemporal del hogar perdido, en tanto que la nostalgia reflexiva prospera en el *algia*, el anhelo mismo, y dilata el regreso a casa de manera melancólica, irónica y/o desesperada. Mientras la nostalgia restauradora protege una verdad absoluta, la nostalgia reflexiva la interroga. Esta distinción lleva a la autora a aseverar que es la nostalgia reflexiva la que “puede presentar un desafío ético y creativo, no un mero pretexto para melancolías nocturnas” (15). Por otro lado, si la nostalgia restauradora se manifiesta “en reconstrucciones totales de momentos del pasado”, la nostalgia reflexiva “se detiene en las ruinas, la pátina del tiempo y la historia, en los sueños de otro lugar y otro tiempo” (54). Otra distinción que también resulta operativa es la de Paul Grainge, que diferencia entre *nostalgia mood* (tono/ánimo de nostalgia) y *nostalgia mode* (modo o modalidad). El primero se refiere a “una estructura de sentimiento o discurso experiencial y afectivo” en tanto que el segundo término denota “un estilo o conjunto de prácticas comodificadas” (29). Lejos de coincidir con Jameson en que el *nostalgia mode* representa una mera “hiperrealización estilística en una época en la que el pasado se ha distanciado de manera fundamental”, Grainge se acerca al pensamiento de Kaja Silverman de que lo *retro* no necesariamente involucra una “crisis de la memoria” sino que sugiere una incrementada conciencia semiótica de la textualidad del pasado” (150). Por ende, la proliferación de modos nostálgicos – géneros, estilos y mercados – para Grainge representa, más que “una cultura amnésica basada en una memoria sanitizada”, un nuevo tipo de compromiso con el pasado cimentado en sus capacidades de “mediación cultural” (33).

La evolución del concepto de nostalgia da cuenta de una reconfiguración de la emoción y de un preludeo hacia un sesgo subversivo para la nostalgia que le confiere atributos activos y productivos. Michael Pickering y Emily Keightley denuncian la condenación de la

equiparación de la nostalgia a una actitud derrotista frente al presente y al futuro porque siempre fue el opuesto conceptual del progreso y, al ser “*alterizada* negativamente con respecto a su opuesto binario, quedó la nostalgia cautiva en una posición de mirada retrógrada” y fue denostada por pretender “alcanzar lo inalcanzable y saciar lo insaciable” (920). Una fe dogmática en el progreso implicaba un anhelo ardiente por el futuro. La nostalgia, como su par invertido, fue cargada con el peso de transportar un afán intenso por el pasado y compensar lo que se destruye social y culturalmente en nombre del progreso. Los autores insisten en la necesidad de reconfigurar la nostalgia en términos de la distinción entre el deseo de retornar a un estado primigenio o un pasado idealizado, y el deseo de revalidar el pasado como base para una renovación y satisfacción en el futuro:

La nostalgia podrá ser vista entonces no solo como una búsqueda de seguridad ontológica en el pasado, sino también como un instrumento de reorientación para el camino futuro en medio de las incertidumbres del presente. Esto abre una dimensión positiva en la nostalgia, asociada con un deseo de compromiso con la diferencia, con la aspiración y con la crítica y con la identificación de maneras de vivir ausentes en la modernidad. (921)

Los autores consideran que la nostalgia se rige por la tensión “desencanto-reencantamiento”, y es impelida no solo por respuestas melancólicas al desencanto sino también por impulsos utópicos – o deseos de reencantamiento (920). Las nociones de la nostalgia como retiro del presente y como recuperación para el futuro no son incompatibles, puesto que a través de la nostalgia, el pasado puede convertirse en un *locus* de posibilidad o mostrar el camino para que la imposibilidad presente se transforme en una posibilidad futura. En este sentido, la nostalgia se conceptualiza como una acción, por lo que es posible hablar de una *política de la nostalgia* (920-21).

Por último, y ya en el contexto de la literatura neovictoriana, Kate Mitchell propone enfocar los usos del pasado desde una perspectiva que repele la consideración de la nostalgia como lo opuesto de una indagación histórica crítica. Adhiere por el contrario a la posición de que la novela neovictoriana se vuelca sobre el pasado en maneras que rehúyen tanto el reconocimiento de una superioridad del discurso no ficcional de la historia como la problematización postmoderna de la representación. Propone el tratamiento de la novela neovictoriana como un acto de memoria o *memory text* (texto memorial) porque tal enfoque “proporciona un marco más amplio para examinar la auténtica diversidad de modos,

motivaciones y efectos de su vocación de compromiso con el pasado” (4). Considerar un texto como un acto de memoria equivale a tratarlo como una actividad que acontece en el presente por la cual el pasado es reformulado, y permite conceptualizar la relación entre pasado y presente en maneras que van más allá de privilegiar el distanciamiento irónico o desdeñar el *revival* nostálgico. Adoptar esta mirada implica no detenerse en los mecanismos por los cuales el texto problematiza la representación o enfatiza la dificultad de obtener conocimiento histórico – metaficción historiográfica – sino ocuparse de los modos en que un determinado pasado es rememorado en el presente y tratar de comprender por qué se lo recuerda de ese modo, sin desacreditar cuestiones de afectividad. Como reconoce Mieke Bal, la presencia memorial del pasado puede servir una pluralidad de propósitos, desde el recuerdo consciente hasta el resurgimiento involuntario, desde el anhelo melancólico de lo que se ha perdido hasta el uso polémico del pasado para reformular el presente” (vii). Este enfoque concibe a la novela como una *tecnología de memoria cultural* en un modelo que, lejos de excluir la nostalgia y oponerla a la parodia, subsume lo irónico y lo paródico como parte del proceso de rememorar. En este sentido, así como la conceptualización de la nostalgia y sus funciones ha virado de manera rotunda, el análisis de la novela neovictoriana desde el punto de vista de la memoria cultural polemiza con el modelo de metaficción historiográfica. En síntesis, y en conformidad con el argumento de Katharina Niemeyer, sería simplista adoptar un concepto de nostalgia como “un fenómeno social regresivo y embellecido de la cultura popular, la amnesia histórica, o el mundo consumista”, puesto que la crónica de su evolución conceptual demuestra que la nostalgia ha de ser entendida como “un fenómeno ambiguo y liminal que migra tanto hacia estructuras emocionales y psicológicas profundas, como hacia estructuras políticas, sociales, económicas y culturales aun mayores” (6).

Delimitación de los conceptos y delineación del modelo de análisis del corpus propuesto

Analizaremos el corpus teniendo en cuenta las siguientes observaciones. Tanto la metaficción como la carnavalización y la abyección son categorías transhistóricas y transgenéricas. Si bien puede registrarse la presencia de lo carnavalesco y lo abyecto en la novela neovictoriana, ninguna de estas formas de transgresión es constitutiva de su identidad, por lo cual no las aplicaremos. De mayor relevancia resulta la metaficción, en virtud de la

particular relación que guarda la novela neovictoriana con el siglo diecinueve, época en que floreció el realismo.

Es preciso recordar que históricamente, las sociedades burguesas han tenido la habilidad de absorber las energías subversivas dirigidas en contra de su poder. En el caso de enfoques críticos a la literatura, aun cuando se trate de posiciones potencialmente subversivas, tales como el marxismo, el feminismo y la deconstrucción, la rápida institucionalización académica de sus discursos actúa como una política de contención que tiende a domesticar los discursos o a convertirlos en parte constitutiva del discurso académico oficial, con la consecuente pérdida de poder de sedición y la inscripción de la retórica de la transgresión como parte de las fuerzas dominantes de la cultura. Tal fenómeno no dista demasiado de la naturaleza autorizada de la subversión del carnaval, denunciado por Eagleton como “una ruptura permisible de la hegemonía” y una distensión popular “contenida” (*Walter Benjamin* 148), cuyo propósito es sublimar y desactivar las tensiones sociales que podrían llevar a una verdadera alteración del *status quo*. Roger Sales menciona dos importantes razones por las cuales el carnaval, históricamente, no necesariamente erosionaba la autoridad. La primera es que era permitido por la autoridad: “Las autoridades mismas quitaban el tapón de la botella para que ésta no estallara” y “la liberación de las emociones y reclamos” volvía a los insurgentes más fáciles de controlar”. La segunda era que, aun cuando el mundo parecía estar invertido, los actos de elección y coronación de reyes y reinas de alguna manera “reafirmaba el *status quo*”, por lo cual la transgresión carnavalesca podía ser tanto “un vehículo para la protesta social como el método para disciplinar la protesta” (citado en Stallybrass y White 13). Matei Calinescu, por su parte, observa cómo el sesgo subversivo de la vanguardia de los sesenta se desgastó velozmente a medida que la sociedad burguesa comenzó a apropiarla como un entretenimiento. Así, su “retórica insultante y ofensiva” pasó a ser divertida, y sus “protestas apocalípticas” fueron convertidos en “clichés cómodos e inofensivos” (120-121). No ha corrido mejor suerte la exposición de la ficcionalidad de la realidad por parte de la literatura postmoderna autorreflexiva, puesto que, por un lado, como asevera Gerald Graff, el antirrealismo reflexivo es mimético “del tipo de realidad irreal en que se ha convertido la realidad moderna” (180), y, por el otro, la metaficción se vuelve convencional al ingresar a la literatura *mainstream*.

El efecto extratextual de las energías subversivas de los textos del corpus escapa el alcance del análisis de esta tesis. Así, haremos toda referencia a la subversión con relación a mecanismos y estrategias de transgresión o subversión *simbólica*. En este sentido, es importante notar que las energías subversivas de un texto pueden manifestarse a través del propio contenido de manera abierta y explícita (de manera temática), o pueden actuar de manera encubierta, con una agenda que se presenta codificada en la organización formal de la estructura de un texto o sus estrategias narrativas, por ejemplo a través del desplazamiento alegórico, con distintos grados de esoterismo en su significación.

En el modelo de análisis que proponemos, tendremos en cuenta dos principios señalados por Booker, quien por un lado valora la lectura que libera las energías transgresoras de un texto puesto que es “tiempo de enfocarse en las maneras en que los textos son subversivos, más que en las maneras en que no lo son” (10) y por otro lado, sostiene que las estrategias de subversión solo pueden ser efectivas “si son empleadas en contra de blancos específicos” (12). Por un lado, intentaremos **identificar aquellos sistemas hegemónicos y estructuras de pensamiento, al igual que sus prácticas legitimadas, que los textos del corpus se proponen denunciar, desestabilizar o impugnar**, así como también las **transgresiones formales** que emprenden respecto de ciertos géneros, estilos y estrategias convencionales. Además, exploraremos qué tipos de estrategias metaficcionales ponen en funcionamiento los textos – como estrategias de subversión de la narrativa realista – y **cómo estos subvierten algunos aspectos fundamentales de la metaficción y con qué consecuencias**.

Con respecto a la nostalgia, la **entendemos en un sentido amplio de recuperación del pasado con múltiples propósitos**. Las taxonomías propuestas, que la dividen, por ejemplo, en restauradora y reflexiva, fetichizada o convertida en una política de la nostalgia, y la tratan como *mode* o como *mood*, serán instrumentales para la determinación de las funciones y operaciones de la nostalgia en los textos individuales y en la literatura neovictoriana tomada colectivamente. El acento no estará puesto principalmente en la consideración de los textos del corpus como metaficciones historiográficas que simultáneamente evocan y subvierten los mecanismos de construcción de un pasado cuyo acceso, según los propios textos lo recuerdan sutil u ostentosamente, es posible solamente en estado textualizado. De manera más enfática, analizaremos los textos como tecnologías de

memoria cultural que permiten experiencias inmersivas en el pasado, libres de ejercicios pirotécnicos de aniquilación de los marcos imaginados, a fin de comprender cómo cada novela neovictoriana, y el género en su conjunto, especialmente en su modalidad postmilenial, juegan con determinados tipos de fantasías e invenciones y capitaliza los actos imaginativos con determinadas consecuencias políticas. De este modo, también reconciliaremos los términos subversión y nostalgia, puesto que más que constituir los polos extremos y recíprocamente excluyentes de un enunciado cuasi contradictorio, los concebimos como componentes de una relación simbiótica fluida, en la que lo subversivo puede ser precisamente lo nostálgico.

El análisis propone dar respuesta a las siguientes preguntas principales, no necesariamente en este orden ni de manera individual como interrogantes estancos, respecto de los componentes subversivos de cada texto del corpus:

1. ¿Es el texto neovictoriano subversivo respecto del pasado?
2. ¿Es posible identificar los blancos específicos de la subversión del texto?
3. ¿Las diversas interrogaciones e impugnaciones que realiza el texto sobre el pasado son aplicables, por extensión o desplazamiento, a realidades contemporáneas?
4. ¿De qué manera el texto neovictoriano subvierte los hipotextos y/o las convenciones narrativas, genéricas, y/o estilísticas que recicla o reformula?
5. ¿Qué intereses metaficcionales presenta el texto neovictoriano y cómo se manifiestan?
6. ¿Cómo rechaza el texto la estrategia metaficcional *par excellence* que es la ruptura de marcos, especialmente operada a través de la figura ontológicamente anfibia del autor, presente y ausente en la superficie del texto?
7. ¿En qué medida el gesto de subversión respecto del presente es operado vía un abrazo nostálgico y afectivo del pasado?

El modelo propone dar respuesta a las siguientes preguntas principales, no necesariamente en este orden ni de manera individual ni como interrogantes estancos, respecto de los componentes nostálgicos de cada texto:

1. ¿Qué aspectos del pasado victoriano son recreados en el texto?

2. ¿Qué tipos de nostalgia operan en el texto?
3. ¿Qué múltiples funciones cumplen tales evocaciones?
4. ¿El texto demuestra añoranza por aspectos de la vida y/o la sociedad victoriana?
5. ¿Utiliza el texto categorías transtextuales como estructura principal para la reclamación de textos del pasado? ¿Se pueden identificar tales categorías?
6. ¿Qué relación guarda el texto neovictoriano con los géneros y textos que participan en las relaciones transtextuales? ¿Qué actitudes adopta el texto neovictoriano hacia sus invocaciones transtemporales?
7. ¿De qué manera las invocaciones nostálgicas de principios narrativos se transforman en un gesto subversivo respecto del presente al denunciar deficiencias, disconformidades o incomodidades contemporáneas?

El análisis partirá de la forma y tendrá en cuenta las relaciones trans(con)textuales que vinculan los textos del corpus con géneros, estilos y textos de la literatura victoriana, al igual que la presencia de elementos metaficcionales, a fin de “construir un sentido” que – “dando cuenta de las interrelaciones entre estrategias narrativas, el contenido ficcional y el contexto sociohistórico”⁴⁹ – interprete los gestos nostálgicos y subversivos, así como su particular simbiosis. Ya hemos expresado nuestra adhesión al concepto de “evento” por el que aboga Eagleton. El evento consistirá en desencadenar las energías nostálgicas y subversivas de los textos para comprender cómo revalúan tanto el pasado como el presente.

⁴⁹ Tomamos estas expresiones – y el concepto de interpretación de una obra literaria – en préstamo de Cristina Elgue, quien las emplea para definir uno de los objetivos fundamentales de la actividad de crítica literaria en su programa para el Curso “Crítica Literaria”, dictado en el marco de la Maestría de Inglés con Orientación en Literatura Angloamericana, en la Facultad de lenguas (Universidad Nacional de Córdoba) (Elgue 1).

SEGUNDA PARTE

APROPIACIONES POSTMILENALES DE LA SUBVERSIÓN Y LA NOSTALGIA EN EL CORPUS DE NOVELAS ANGLÓFONAS SELECCIONADAS

CAPÍTULO 7

LOS Matices subversivos y nostálgicos de la secuela epistolar *THE DARK CLUE* (2001) DE JAMES WILSON

All violent feelings have the same effect. They produce in us a falseness in all our impressions of external things, which I would generally characterize as the 'pathetic fallacy.' *John Ruskin*

Most men's minds are dim mirrors, in which all truth is seen, as St. Paul tells us, darkly ... so that if we do not sweep the mist laboriously away, it will take no image. But, even so far as we are able to do this, we have still the distortion to fear . . . And the fallen human soul, at its best, must be as a diminishing glass, and that a broken one, to the mighty truths of the universe round it ... *John Ruskin*

The Dark Clue (2001) (de ahora en más, *DC*) es la novela debutante del escritor inglés James Wilson (1948-), nacido en Cambridge y educado en Oxford. Wilson abordó estudios universitarios de Historia y todas sus novelas están ambientadas en algún período histórico del pasado. 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).⁵⁰ La novela se anuncia como una secuela epistolar de la afamada novela de Wilkie Collins, *The Woman in White*,⁵¹ 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

⁵⁰ El Apéndice B contiene información biográfica adicional a partir de la página 385.

⁵¹ En la página 393 del Apéndice C, se encuentra un resumen de la trama argumental de la novela de Collins así como su original y aclamado comienzo.

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).⁵² 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 biocruzada⁵³ en una colección de textos confesionales e intimistas

⁵² Walter Thornbury fue un historiador y periodista inglés, autor de una obra biográfica pionera en dos volúmenes, *The Life of J. M. W. Turner*, que fue publicada en 1862. Desde el subtítulo de su obra, es decir *Founded on Letters and Papers Furnished by His Friends and Fellow Academicians*, Thornbury se arroga el poder testimonial veritativo de su documentación – correspondencia, libros de bocetos, ilustraciones e impresiones, y demás – a través de la cual se propone explorar el desarrollo artístico de Turner, al igual que su excentricidad *in crescendo*. Virtualmente desde la publicación, Thornbury sufrió las arremetidas de biógrafos disputantes básicamente debido a las importantes omisiones de testimonios de personas pertenecientes al círculo íntimo de Turner que aún se encontraban vivas al momento de escribirse la biografía. James Hamilton, quien ha seguido el conflicto entre biógrafos, declara que “Thornbury es el Antiguo Testamento de los estudios de Turner – cronológicamente poco fidedigno, vago, confuso y reiterativo, contiene unas pocas verdades mordaces, muchas inexactitudes y un gran número de interesantes anécdotas” (87). La opinión tempranamente introducida en *DC* de Lady Eastlake sobre la biografía difamatoria de Thornbury parece estar basada en algunas observaciones prejuiciosas, tales como la presunción de que como Thornbury es periodista, ciertamente será un “*utter scoundrel*”, ya que “*to be the one, it is almost a requirement to be the other*” y que los rumores indican que Thornbury está empeñado en calumniar a Turner por la única motivación de vender su “*wretched book*” (*DC* 11). Las críticas de las que ha sido objeto Thornbury en cuanto a su metodología están bien fundadas. Sin embargo, trató de retratar a Turner no desde la mirada de un entusiasta fanático ni desde la de un cínico, sino exhibiendo tanto virtudes como vicios del artista, de acuerdo con su percepción de que Turner era como una imagen de oro con pies de arcilla. En la página 395 del Apéndice C, se reproduce un extracto del capítulo del segundo volumen de Thornbury, redactado con sensibilidad y compasión por las debilidades del pintor, que claramente desacredita los dichos de lady Eastlake.

⁵³ 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

La novela *DC* comienza con una nota firmada por el propio Walter Hartright en el que revela que el contenido de *DC* es un libro comenzado pero nunca terminado, que muchas veces pensó en destruir porque su mera existencia era un continuo reproche. También confiesa que nunca pudo concretar la destrucción y 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 Walter Hartright en el punto en que ésta culmina en *The Woman in White*, es decir Walter ha contraído matrimonio con Laura, habita en la residencia Limmeridge, ha regresado a su actividad de pintor y publicado la historia de la conspiración de la cual su esposa fue víctima. El primer libro abre con una carta de Walter a su esposa en la que éste relata el encuentro que mantuvo con Lady Eastlake, la esposa de Sir Charles Eastlake.⁵⁴ La conversación gira en torno a las opiniones de Walter respecto de la relación con la verdad que guardan el arte del dibujo y la pintura, la escritura y la fotografía. Como un *alter ego* de Wilkie Collins, Walter explica que más que un escritor, se considera un cronista o editor, cuya tarea ha sido ofrecer un relato a través de las propias palabras de quienes estuvieron cerca de los eventos narrados. Lady Eastlake le propone escribir una contrabiografía de Turner para proteger su memoria ante la versión que está ejecutando Thornbury. Como punto de partida para la investigación, Lady Eastlake menciona tres personas que conocieron a Turner y aún viven: el crítico John Ruskin,⁵⁵ la Sra. Booth – ama

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).

⁵⁴ Elizabeth Eastlake, *née* Elizabeth Rigby (1809-1893), fue una prominente historiadora y crítica de arte, quien se convirtió en la primera mujer en colaborar de manera regular con el *Quarterly Review*. Tuvo un rol sumamente influyente en el mundo del arte, especialmente durante el periodo en que su esposo, Charles Lock Eastlake (1793-1865), era director de la *National Gallery*, posición a la que accedió en 1855.

⁵⁵ *Modern Painters*, Volume I (1843), la monumental obra de Ruskin que él mismo concibió como un tratado sobre el arte, comienza con una breve explicación de sus conceptos de poder, imitación, verdad y belleza, después de lo cual se revela el propósito que motivó la obra, es decir una encendida defensa de Turner ante sus

de llaves del pintor – y su íntimo amigo George Jones. Mientras Walter planifica su trabajo, tiene un encuentro casual con su colega Travis, quien le sugiere entrevistar a un artista de nombre Davenant, no sin antes opinar que si ha de considerarse a Turner un genio es porque hay una equivalencia entre genio y laboriosidad, ya que Turner trabajaba obsesiva e incesantemente. El dato de Travis inaugura un recorrido que habrá de llevar a Walter por inesperados lugares y rincones fantasmagóricos, y que lo pondrá en contacto con una multiplicidad de personajes que paulatinamente convertirán a Turner en un acertijo insoluble. La imagen positiva que aboceta Davenant entra en conflicto con la idea de un hombre taciturno y mezquino, un ermitaño sin amigos, y un avaro misantrópico que Walter ha construido a partir de las impresiones de miembros de la Academia y la propia Lady Eastlake. Davenant atribuye a la magia del talento de Turner el origen de la envidia que desencadenó la desenfadada afluencia de anécdotas desfavorables. La insistencia de Davenant en la preocupación del artista por proteger los aspectos privados de su vida despierta la sospecha en Walter sobre la existencia de alguna depravación indecible que permanece velada.

Las cartas de Walter comienzan a intercalarse con los registros del diario de Marian, quien como compañera de cruzada, inicia sus investigaciones simultáneamente. Visita a la Sra. Booth, cuya primera aclaración es que los vecinos llamaban a Turner *El Almirante* y que pensaban que era su esposo. Manifiesta que conoció a Turner veinte años antes cuando se alojaba en su casa de huéspedes en Margate. Cuando ella enviudó, Turner, quien anhelaba un

detractores, quienes denunciaban que sus pinturas no eran fieles a la naturaleza. Como consigna Landow, Ruskin cita obra tras obra ejecutada por el pincel de cada uno de los grandes maestros clásicos del paisaje para demostrar que Turner posee un “conocimiento más amplio y más preciso del hecho visible” que todos sus antecesores y que Turner “pinta más sobre la naturaleza que cualquier otro artista”. A través de su análisis de principios tales como el tono, el color, el *chiaroscuro*, y la perspectiva, Ruskin pone de relieve “la amplitud y exactitud de las representaciones de Turner de las plantas, los árboles, el cielo, la tierra y el agua” (Introduction, párr. 5). El segundo volumen de *Modern Painters* (1846) contiene las teorías de Ruskin sobre la imaginación y su estética teocéntrica. Como propone Landow, Ruskin “combina una teoría Coleridgeana de la imaginación” con “concepciones evangélicas de profecía bíblica e inspiración divina”, ya que, para Ruskin, “[t]oda belleza es teofanía, o revelación de Dios”, y por lo tanto, “la contemplación de la belleza, como la contemplación de la Biblia, la otra revelación de Dios, es un acto moral y religioso” (Introduction, párr. 6). Ruskin adhería a una estética de la hermandad de las artes, y sostenía ideas derivadas tanto de posiciones neoclásicas como románticas. Sus teorías sobre la Belleza Simbólica, que enfatiza cualidades objetivamente existentes en el objeto bello, proviene de “nociones neoclásicas (...) de que la belleza es creada por la unidad en la variedad, simetría, proporción, y otras formas de orden visual”. Su concepto de Belleza Vital, por contraste, que enfatiza estados subjetivos y sentimientos en el espectador se deriva de los poetas románticos, especialmente Wordsworth. Dicho de otro modo, Ruskin desarrolló una “estética Victoriana vía la fusión de concepciones neoclásicas, románticas y cristianas de la humanidad y su mundo” (Introduction, párr. 7). Inspirándose en “la retórica y las técnicas del predicador victoriano, el concepto wordsworthiano del poeta, y las teorías neoclásicas de la pintura y la belleza, Ruskin ofreció, como concluye Landow, “argumentos convincentes en favor de la seriedad esencial, la relevancia y la importancia moral de las artes visuales” (“Conclusion”, párr. 1).

lugar privado al lado del río, le pidió que se mudara a este sitio como ama de llaves. La Sra. Booth cuenta cómo fueron los últimos días del artista y recuerda a Turner como una especie de dios, que podía ver con sus ojos más allá de lo que simples ojos mortales pueden ver porque Turner “*saw into the heart of things*” (DC 40).

Por su parte, Walter es recibido por John Ruskin. Éste declara que a pesar de haber estado en contacto con Turner durante mucho tiempo y haberlo venerado como artista, considera que no ha logrado conocerlo ni comprender el significado o el propósito de su obra, razón suficiente para apelar a la prudencia y rigurosidad de Walter en su búsqueda. Lo único que Ruskin aporta es el mismo listado de características personales de Turner que ya le ofreció a Thornbury cuando éste lo visitó: integridad, generosidad, ternura, sensualidad, obstinación, irritabilidad, e infidelidad. Le recuerda también que vivió y murió solo y sin esperanza, sabiendo que nadie podía comprenderlo a él ni a su poder. Ruskin es responsable de la primera instancia de una mención de una “clave oscura”. Sosteniendo una rosa en sus manos, Ruskin observa que Turner podía ver una flor en toda su belleza, “*with a truer eye than any man who ever lived*” (DC 49) y que también podía ver “*the canker within (...) and did not flinch from it*” (DC 49). La conclusión de Ruskin es que si se observa con discernimiento cualquiera de las obras de Turner, se puede hallar una “*dark clue*” (DC 49). Walter visita Covent Garden, el lugar de nacimiento de Turner, pero no logra entrevistar a nadie que pueda suministrar recuerdos confiables de su infancia. Con la esperanza de encontrar claves en las pinturas del artista, decide visitar, con Marian, Marlborough House.⁵⁶ Las cartas de Walter se alternan con los registros de Marian, quien reporta sus extrañas impresiones a partir de la espléndida profusión de arte ejecutado, asombrosamente, por la misma mano – es la primera exhibición pública de la obra de Turner después de su muerte.

La entrevista con el anticuario Michael Gudgeon – un dato de Davenant – incorpora nuevos elementos a la figura en composición de Turner. El anticuario se refiere a Turner como el artista de los trabajadores y enfatiza su costado romántico; lo declara un hombre frugal y por la misma razón, un visionario que supo anticipar las consecuencias del

⁵⁶ *Marlborough House* fue construida para Sarah Churchill, duquesa de Marlborough, amiga preferida y confidente de la Reina Ana. Entre los años 1853 y 1861, Alberto, príncipe Consorte de la Reina Victoria, dispuso que el palacio fuera utilizado como Escuela Nacional de Arte, que posteriormente recibió el nombre de *Royal College of Art*.

consumismo. También confiesa un episodio inquietante: recuerda que Turner pasó la noche con una joven que al día siguiente apareció con sus ojos enrojecidos y su piel lacerada. Durante un viaje a Brentford, Walter y Marian se interiorizan sobre aspectos de la vida temprana del artista – por ejemplo, que su padre era barbero y que su madre murió en un hospital mental. Descubren que Turner construyó un pequeño reducto en Twickenham para él y su padre mientras conservaba su casa de Queen Anne Street como galería. Walter y Marian acceden a *Sandycombe Lodge*, la casa de Twickenham, presentada por la Sra. Fletcher, quien está a cargo de la casa, como el triunfo del artista, puesto que fue él mismo quien la diseñó. Marian contempla la casa como una obra del maestro del *chiaroscuro*, ya que la planta de arriba está inundada de luz, en tanto que una puerta disimulada conduce a escaleras que descienden a un sótano envuelto en la más profunda oscuridad. Por ellas desciende solamente Walter “*into the gloomy grey haze of a dungeon*” (DC 154), ya que la Sra. Fletcher aconseja a Marian no descender debido al intenso frío en el que está sumergido el sótano.

El resultado de la breve visita de Walter es un rotundo cambio en su rostro, su expresión y sus movimientos, que Marian describe como una amalgama de entusiasmo, satisfacción y un salvaje y desolador terror, lo cual será seguido por 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. Ante la renuencia de Walter a la comunicación, Marian viola su cuaderno, donde un bosquejo despliega una vista externa de la casa que muestra una ventana protegida por una reja y semioculta por unos arbustos. La ventana corresponde al sótano y Marian la reconoce como una estructura que aparece en una pintura de la reciente muestra.

Walter visita el estudio de Mayall,⁵⁷ quien lo informa sobre las numerosas visitas que realizó Turner a su atelier *de incognito*, donde se presentaba como un juez. Turner dejaba traslucir su fascinación por la fotografía y la luz mientras posaba de diversas maneras para

⁵⁷ John Jabez Edwin Mayall (1813-1891) fue un fotógrafo inglés que tomó las primeras fotografías en el estilo *carte-de-visite* de la reina Victoria y su familia. Su padre era un químico especializado en la producción de tinturas para la industria textil. En 1842, emigró a Estados Unidos, y en Philadelphia se familiarizó con el naciente arte de la fotografía y se especializó hasta convertirse en un experto del daguerrotipo. Cuando regresó a Inglaterra en 1846, se destacó por la aplicación de descubrimientos del momento – incluidos los propios – para la producción de daguerrotipos de alta calidad. De hecho, Mayall se consideraba un artista más que un fotógrafo comercial. Entre los datos curiosos que aporta John Plunket, figura que su estudio de la calle Bond en Londres fue uno de los primeros establecimientos fotográficos en emplear luz eléctrica (908).

ensayar distintos efectos, aunque nunca se exponía de manera totalmente frontal. Un encuentro casual de Mayall y Turner en una velada de la *Royal Society* en 1849 permite al fotógrafo conocer la verdadera identidad de Turner, aunque después de este encuentro, Mayall no lo ve nunca más. Walter incursiona en un distrito frecuentado por Turner donde toma conocimiento de su disipada vida en tabernas de marineros y casas de prostitución, y escucha una extraña historia sobre la morbosidad de Turner, quien presencié el rescate de una joven ahogada en el río y la retrató obsesivamente. El primer libro, más extenso que los dos restantes, cierra con una carta de Walter dirigida a Marian, en la que, apesadumbrado por la sensación de haber perseguido solo sombras, se compromete a tratar los hallazgos de Marian con la imperturbabilidad de un paleontólogo que debe examinar los huesos de un dinosaurio, a fin de no ser desviado por los caprichos de una díscola imaginación.

El segundo libro – el menos extenso – comienza con la visita de Marian a Lady Eastlake durante la cual explica que se está ocupando de la etapa temprana de la vida de Turner. Charles Eastlake menciona el nombre de una persona que solía escribir un diario sobre el mundo del arte, cuyo hijo, el Sr. Haste, accede a alquilarlo. En este diario en el interior de un diario, Marian encuentra referencias al mundo del arte contemporáneo, a la hipocresía de Charles Eastlake, quien acaba de ser elegido miembro de la *Royal Academy* pero no parece defender el talento artístico, y a la rebeldía de Turner. Otro cofre de tesoros aguarda a Marian cuando recibe la noticia de la muerte de una persona allegada a Turner: su hija generosamente le ofrece revisar la correspondencia de su madre.

En el tercer libro, Walter toma conocimiento sobre obras de Turner que se encuentran en un domicilio particular de un empresario de la fundición que puede dar testimonio de otra de las aristas del pintor. Turner era muy correcto para hacer negocios y mantenía su palabra. Además, tenía una fe inquebrantable en el progreso industrial de la nación, opinión incompatible con otras referencias a sus visiones apocalípticas sobre el futuro de Inglaterra. El próximo episodio significativo es una cena en la residencia de los Eastlake, gala a la que asisten Walter y Marian. A su término, un ladrón arrebató la cartera de Marian, que contiene su diario. Walter se lanza a la persecución y desaparece toda la noche. Es reducido y llevado en compañía de una prostituta con quien Turner tuvo relaciones íntimas. Aparecen personajes que, por propia iniciativa, contactan a Walter, porque como ha dicho un testigo, ““*there’s a value now, to stories about Turner*”” (DC 178). Las revelaciones se vuelven más y más

contradictorias y emerge un flanco privado turbio – con la insinuación de un posible sadismo – pues existen rumores de que Turner regenció una casa de prostitución en Wapping, donde las mujeres eran maniatadas y encapuchadas. Respecto del móvil del robo, Travis divulga información pertinente a la disputa por la herencia de Turner, quien legó sus propiedades a entidades benéficas y todas sus obras al estado nacional con la condición de que se construyera un museo especial para albergarlas. Los descendientes de Turner realizan un reclamo, y en virtud de un aspecto técnico en el testamento, se derrumba la concesión de las propiedades a las obras de caridad porque las consigue la familia. Charles Eastlake, ante la revocación de la primera parte del testamento, sostiene que la segunda parte no debería ser cumplida. En otras palabras, pretende que la nación retenga las obras de Turner pero sin invertir en un museo. Para que el caso no se transforme en un escándalo nacional, Eastlake, solo o con la complicidad de su esposa – su mayordomo encuentra el diario de Marian inexplicablemente mezclado entre los papeles de Lady Eastlake – podría estar promoviendo, a través de la biografía de Walter y Marian, la noción de un “*flawed genius*” (DC 339). La instalación de tal noción podría justificar, por un lado, la necesidad de proteger la colección, y por el otro, una circunvalación de la última voluntad del difunto en nombre de la moral pública. En tal caso, Walter y Marian serían tan solo peones en una partida de ajedrez orquestada por fuerzas que los exceden ampliamente.

Walter recibe la inesperada visita de un desconocido que dice haber visto a Turner pintar en Venecia y aduce conocer el secreto de su genialidad. Turner se dedicaba a pintar durante todo el día como un adorador del sol, y debía hacer algo por las noches para asegurarse de que el sol saliera nuevamente al otro día, es decir ofrendar un sacrificio de sangre. El desconocido agrega que presencié la extracción de los canales, por parte de Turner y otros sujetos, del cadáver de una joven atada de manos y pies con su cabeza cubierta por una bolsa. Al borde de la locura, Walter se entrevista nuevamente con Ruskin y, después de un inesperado ataque sexual a Marian, desaparece para ser hallado días más tarde por la policía con pocas señales de reconocer tan siquiera a Marian. En un texto de postdata, el último registro de Marian da cuenta del regreso de Walter a su hogar, donde enfrenta un lento proceso de recuperación, un año después de su hospitalización.

La resonancia subversiva de la *biografía* y su impacto sobre los límites de la epistemología

Para comenzar a construir un sentido del texto a partir de la forma y despejar las incógnitas expresadas en el modelo de análisis, respecto de las modalidades y funciones de la subversión y la nostalgia que operan en *DC*, apelaremos, en primer lugar, a una de las categorías de transtextualidad delineadas por Genette, es decir la hipertextualidad.

Inversiones de fórmulas, recursos y convenciones en una prolongación alógrafa

Desde el punto de vista de la clasificación taxonómica de las relaciones transtextuales propuesta por Genette, la secuela pertenece a la categoría de hipertextualidad, que el teórico emplea para referirse a “toda relación que une a un texto B” – que denomina *hipertexto* – “a un texto anterior A” – que llama *hipotexto*, “en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (*Palimpsestos* 14). Más adelante en su texto, complementa su definición con la noción de derivación al definir el hipertexto como “todo texto derivado de un texto anterior por transformación simple (diremos adelante, *transformación* sin más) o por transformación indirecta, diremos *imitación*” (17). Reconoce Genette que la hipertextualidad es una característica de la literariedad, pues no hay obra literaria que no evoque a otra y siempre se puede “perseguir en cualquier obra ecos parciales, localizados y fugitivos de cualquier otra, anterior o posterior”. Restringe entonces la hipertextualidad a su aspecto más definido, es decir la derivación “masiva” y “declarada” (19). Como distingue entre tres tipos de régimen – es decir, *lúdico*, *satírico* y *serio*, según sea la actitud del hipertexto hacia el hipotexto – el cruce entre relación y régimen produce seis géneros hipertextuales: *parodia* (transformación lúdica); *travestimiento burlesco* (transformación satírica); *transposición* (transformación seria); *pastiche* (imitación lúdica); *caricatura* (imitación satírica); e *imitación seria*. La secuela también constituye una categoría de hipertextualidad. R. Barton Palmer argumenta que las secuelas “están determinadas por una dialéctica productiva, porque es inestable, entre similitud y diferencia” (76). Deben por un lado “ofrecer algo más” porque “no pueden simplemente reproducir el hipotexto con precisión” y por otro lado, “debe haber suficiente

repetición en el hipertexto para que se pueda señalar una conexión”; por lo tanto, las secuelas son “textos en segundo grado” que se conectan con otros que les han precedido (76).

Genette no emplea el término *secuela*, pero sí establece una distinción entre *continuation* (continuación) y *suite* (prolongación). Dentro de la imitación, y siguiendo a Littré, Genette indica que “la prolongación es más general al no implicar que lo que se prosigue está o no terminado, mientras que la continuación expresa positivamente que la historia había quedado en un cierto punto que no la terminaba” (*Palimpsestos* 201), por lo que, del binomio de términos, la prolongación es la que representa la secuela. Si la continuación en general es *alógrafa* pues se hace necesaria por la muerte del autor, para Genette la prolongación puede ser tanto *alógrafa* como *autógrafa*. Esta última no corresponde estrictamente al estudio de la hipertextualidad ya que un autor que se prolonga a sí mismo lógicamente no puede no imitarse, por lo que, en todo caso, la relación entre los textos es de *autotextualidad*. De la prolongación alógrafa, lo que destaca es que “cumple una función muy otra, que consiste en general en explotar el éxito de una obra, a menudo *considerada en su tiempo como acabada, haciéndola resurgir con nuevas peripecias*” (*Palimpsestos* 201-202, énfasis propio).

La continuación y la prolongación que son temáticamente “infieles” desbordan la categoría de la imitación seria hacia la de transposición, que para Genette significa “la más importante de las prácticas hipertextuales por varias razones, entre las que menciona “la amplitud y la variedad de los procedimientos que utiliza”. La transposición puede devenir en “una obra de vastas dimensiones (...) cuya amplitud textual y ambición estética y/o ideológica llegan a enmascarar o a hacer olvidar su carácter hipertextual” (*Palimpsestos* 255). Éste es precisamente el fenómeno que ocurre en *DC*, en virtud de sus subversiones textuales. Como atinadamente señala Barton Palmer, la relación entre los conceptos de continuación y prolongación es compleja, puesto que si bien la prolongación no es una respuesta a la inconclusión, “convierte en incompleto lo que se suponía completo” y de este modo “problematiza el sentido mismo de la compleción” pues “la prolongación convierte un final en un comienzo” y pasa a ser una continuación porque termina “replicando una estructura terminada que ha abierto, cerrándola nuevamente” (76-77). Esta dialéctica es de extrema relevancia, ya que *DC* subvierte el principio básico de la secuela reabriendo lo que se considera terminado no tanto para cerrarlo de manera alternativa sino para problematizarlo.

La novela *DC* también subvierte la función primordial de la carta o diario típica de la novela epistolar⁵⁸ del siglo diecinueve en general y de su hipotexto en particular. En efecto, el formato epistolar de una clase de novela victoriana tenía la función fundamental de explicar los eventos y restaurar el orden al proporcionar autenticación. Como sostiene Kym Brindle:

Los textos del siglo diecinueve tratan las cartas y los diarios como evidencia empírica o legal para resolver disputas o alteraciones concernientes a la posesión de propiedad, herencias, matrimonios o crisis de identidad. Los documentos descubiertos proporcionan evidencia hermenéutica para mundos ficcionales bajo amenaza debido a la transgresión sexual o social. A diferencia de las narrativas decimonónicas de secretos revelados y explicados, la ficción postmoderna no tiende a enfatizar los documentos que revelan verdades sino que más bien deconstruye los procesos mediante los cuales se desarrollan la lectura y la interpretación de corte investigativo. (*Epistolary Encounters* 1)

Brindle asevera que lejos de lamentar “la naturaleza parcial de restos y reliquias documentales”, los escritores neovictorianos la “celebra[n]” al reunir las piezas y reformatear el pasado con entusiasmo y en pos de sus propios “propósitos reconfigurados y críticamente autorreflexivos” (2). Los textos de *DC* ponen de relieve los procesos por los cuales el pasado se desvanece, se distorsiona y se recrea, mediado por la interpretación investigativa.

DC también se instala dentro de los enfoques hacia la biografía que se oponen frontalmente a la tendencia victoriana hacia la biografía de “grandes hombres”, que generalmente eran biografías expansivas escritas con un respeto que se aproximaba a la reverencia, pues, según Nigel Hamilton, “retratar a los seres humanos ‘como realmente eran’ equivalía a un insulto al decoro” (115). Por esta razón, según Nathan Hobby, Hamilton toma en préstamo la expresión *nueva hagiografía*,⁵⁹ empleada por Harold Nicholson, para describir el estilo típicamente victoriano de la biografía que cristalizó con una “retórica de la evasión y la ofuscación” y la regular exclusión de todo vicio (Hobby 143). Este tipo de censura victoriana en el género biográfico viró en dirección opuesta a comienzos del siglo veinte y como consecuencia, entre otros factores, de un nuevo enfoque promovido por la biografía de Leonardo da Vinci en la que se embarcó Sigmund Freud mediante su análisis de la psiquis

⁵⁸ Si bien el término *epistolar* hace referencia principalmente a la carta, como explica Kym Brindle, el término *novela epistolar* se emplea para hacer referencia a una novela compuesta exclusivamente de cartas o se aplica de manera extensiva a textos que contienen otros documentos, tales como diarios íntimos, registros cotidianos o recortes de periódicos, además de cartas (3).

⁵⁹ Según el Diccionario de la RAE, una hagiografía es una historia de las vidas de los santos o una biografía excesivamente elogiosa.

individual. Sobre esta base freudiana, Ruth Hoberman considera que la obra *Eminent Victorians* (1918), de Lytton Strachey marcó un mojón en la transformación de la biografía ya que éste “quit[ó] el velo victoriano que había ocultado” las vidas de distinguidos integrantes de la sociedad y las “había congelado en poses impracticables y reverenciales”, y la biografía “se convirtió en un género transgresor, apto para desacreditar los supuestos pilares de la sociedad” mediante recursos tales como inspecciones a la vida interior de los individuos biografiados (citada en Hobby 144). *DC* se posiciona de manera irreverente respecto de ambos enfoques – tanto la biografía victoriana de corte moralista como la que tiende a explotar aspectos salaces del sujeto – aunque en este caso es ambigua pues al denunciar los excesos que revelan aspectos de la vida íntima necesariamente llama la atención a ellos.

Estas inversiones generales en fórmulas, recursos y convenciones plasman las amplitudes textuales y ambiciones ideológicas que Genette destaca en toda transformación hipertextual seria. Éstas se visualizan de manera notable en las alteraciones que sufren los personajes hipotextuales y la crítica formulada en contra de una lectura falsificadora de la realidad dentro de la tradición del universo representado e interpretado como un gran libro revelado y teleológicamente orientado, aspectos que analizamos en los apartados que siguen.

El colapso de los límites de la subjetividad

La novela *DC* opera una transfiguración subversiva en Marian, quien en el hipotexto es una figura detectivesca que acompaña a Walter en su progresión natural y racional del caos de los innumerables secretos y hechos ilícitos al orden de la revelación de la verdad y la restauración de identidades y propiedades. 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. Ésta permitirá, por un lado, enhebrar los datos seleccionados, de modo tal que las obras del sujeto realicen un acto de ventriloquia que reflejen de manera

oblicua aunque decodificable los supuestos hechos biográficos sin cabos sueltos ni puntas flojas, y por el otro, condonar las debilidades, imperfecciones y actitudes desdeñables del sujeto para que éstas no comprometan la empatía. De este modo, de ser una colaboradora de un biógrafo investigador pasa a ser una intérprete intuitiva de los reflejos sesgados emanados por los datos biográficos ocultos, que conforman un subtexto insondable e irrecuperable.

Un repaso del recorrido de Marian en la galería durante la muestra de Turner permite constatar que su mirada no es inocente porque parte del preconceito de la existencia de un secreto – el “crimen” de “*certain recurrent quirks and oddities*” que constituyen una especie de “*message in code*” en las obras expuestas, razón por la cual se siente impelida a encontrar “*the right key in order to decipher it [the code]*” (DC 68). 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. De tal sustitución de la rigurosidad del raciocinio por la distensión de una interpretación impresionista Marian misma parece estar consciente:

I had, and still have, no idea what to make of these connections, but I must confess that finding them excited me, and made me think, for a moment, that I should turn critic, and go into competition with Mr. Ruskin. (DC 73)

El primer óleo que Marian inspecciona es *The Decline of the Carthaginian Empire* (fig. 12), cuyo tema universal es, según los críticos de Turner, la decadencia de los imperios y no tan solo la catastrófica caída de Cartago.⁶⁰ Como indica Tim Hilton, la preocupación de Turner era el alma de una nación quebrantada por el orgullo y la avaricia de sus soberanos, por lo que “pensaba no solamente en Cartago, sino también en su Inglaterra contemporánea”

⁶⁰ Las guerras púnicas fueron una serie de conflictos en los que se enfrentaron Roma y Cartago entre los años 264 y 146 A.C. Cartago era dueña de una poderosa armada y un ejército mercenario. Mediante su sistema de tributos y tarifas y su actividad comercial, había desarrollado un enorme poder. A través de un tratado con la por entonces pequeña ciudad de Roma, prohibió el comercio romano en el Mediterráneo occidental y, como Roma no contaba con una flota, Cartago pudo fácilmente ejercer los derechos que le confería el tratado. Los comerciantes romanos que eran atrapados en aguas cartaginesas eran sumergidos y sus barcos eran capturados. Esta situación dio lugar a las guerras púnicas, que concluyeron cuando el general romano Scipio Aemilianus sitió la ciudad durante tres años hasta provocar su caída y los romanos conquistaron la ciudad de Cartago, la saquearon, y tomaron a sus habitantes de esclavos. Las guerras púnicas, como explica Joshua J. Mark, le otorgaron a Roma “el entrenamiento, la armada y la riqueza que facilitaron su expansión de una pequeña ciudad al imperio que dominaría el mundo conocido” (párr. 15). Si bien la pintura de Turner no registra visualmente las ruinas de una ciudad en llamas, el sol poniente y su efecto lumínico en el centro del cuadro poseen un potente valor simbólico de declinación.

(párr. 20). El diario de Marian contiene una porción ecfrástica⁶¹ en la que interpreta la pintura como una lección moral. Cartago había tenido la disciplina y el vigor para caminar por el sendero recto y estrecho, pero conforme creció su poder y su riqueza, abandonó la austeridad y la grandeza, descuidó su laboriosidad y sus defensas, y descendió a una ruinososa condición donde los cartagineses disiparon su fortaleza en la holgazanería y el lujo.



Fig. 12. Turner, J. M. W. *The Decline of the Carthaginian Empire*. 1817. Óleo. Tate Britain, Londres. *Tate*. Web. 16 julio 2016.

⁶¹ *Écfrasis* es el término empleado para denotar la evocación verbal de lo visual, para crear una imagen mental que describe una obra de arte, típicamente una pintura o una escultura, es decir una “conversación de la literatura con una contraparte silenciosa” (Mikics 98). La práctica de *écfrasis* se apoya en la máxima horaciana de *Ut pictura poesis*, un famoso lema empleado por Horacio en su *Ars Poetica* (ca. 19 a. C.). Horacio fue precedido por el griego Simónides, quien supuestamente argumentó que “la pintura es poesía muda” y la poesía “una pintura con el don del habla”. Posteriores escritores hicieron uso extensivo de la analogía entre poesía y pintura, la cual dio lugar a encendidos debates sobre la hermandad de las artes (Mikics 305). Aunque la práctica se remonta a la antigüedad, ha sido revitalizada en diversos períodos históricos, tales como el siglo diecinueve. En efecto, Ruskin guardaba este principio con gran celo y lo practicaba en sus famosas descripciones visuales (en prosa), que empleó en particular para defender a Turner de sus detractores. En los últimos años, ha prosperado la tendencia a transponer en palabras la contemplación estética de la pintura, así como también las emociones y reacciones despertadas por el ejercicio visual. Esta noción ha aumentado el campo de aplicación de la práctica de *écfrasis* como consecuencia de “un nuevo concepto de las artes, los discursos y los medios como sistemas abiertos a interacciones y transposiciones interartísticas fructíferas” (Lara-Rallo 108). Los pasajes ecfrásticos de Marian en *DC* cumplen con la función descrita por John Hollander de “dirigirse a obras de arte silenciosas (...) cuestionándolas, (...) haciendo que ellas hablen [buscando] romper la autoabsorción por la cual todas las imágenes parecen estar veladas” (citado en Mikics 98). En estos pasajes, Marian se aproxima a la figura de un crítico de arte, aunque la novela demuestra que el velo que Marian pretende correr es, en última instancia, el que protege la interioridad del sujeto creador, que permanecerá inescrutable e infranqueable.

Curiosamente, sin embargo, Marian desestima su propia interpretación, la cual coincide ampliamente con la apreciación crítica habitual, en pos de develar un misterio momentáneamente incognoscible supuestamente plantado en ella:

*The picture was dated '1817', a mere two years after the defeat of Napoleon, and it suddenly occurred to me that Turner must have intended it as a warning to England – which, with her great trading empire, must surely be the Carthage of the modern age – against lowering her guard and sinking into complacency. **Convinced (but how foolishly, I think now, looking back) that I had correctly divined his meaning, I turned to a second Claudian⁶² scene, The Bay of Baiae, with Apollo and the Sibyl, to see if my great perspicacity could unlock its secrets, too.** (DC 69, énfasis propio)*

La segunda pintura (fig. 13) a la que Marian dirige su atención alude al mito de Apolo y la Sibila.⁶³ Tal como reza la leyenda que acompaña a la pintura en su lugar de exhibición, 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, después de un pasaje efrásico en el que Marian recorre el lienzo entero, describe lo que a sus ojos es el detalle más llamativo de la pintura (fig. 14):

*It is only when you look closely that you see that among the rocks and foliage there are also ruined buildings: broken stone walls crumbling back into the sand, or a pair of subterranean archways – **two great eyes separated by a brick nose, like the top of a buried skull – half hidden under a tangle of scrub. As if to heighten the air of menace, a barely visible serpent, almost the same colour as the earth, lurks in the bottom right-hand corner, waiting for its prey.** (DC 70, énfasis propio)*

⁶² El término *Claudian* hace referencia al estilo de Claude Lorrain (circa 1605 – 1682), el pintor paisajista francés favorito de Turner. Las pinturas de Claude Lorrain son ejemplos del género conocido como *paisaje idealizado*, del cual fueron pioneros artistas tales como Annibale Carracci y Domenichino, y cultores que lo perfeccionaron artistas como Claude y Poussin. Los paisajes de Claude están arraigados en un fuerte naturalismo pero simultáneamente embellecidos e idealizados. Algunas de sus pinturas también están “caracterizadas por un marcado clasicismo, puesto de manifiesto en la presencia de ruinas antiguas y figuras en togas clásicas”, pero uno de los rasgos distintivos de su estilo que más influyó en Turner es “la completa adoración de la luz”, ya que “los efectos de la luz eran de extraordinaria importancia para el artista, cuyas pinturas son casi exclusivamente escenas de amaneceres o crepúsculos, los momentos más ‘poéticos’ del día” (“Claude Lorrain Style and Technique”, párr. 1-2).

⁶³ 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).

Una vez que ha recurrido a Walter para que le recuerde el mito, Marian siente que ha comprendido el tema pero que persiste una “*unanswered question*” (DC 71).



Fig. 13. Turner, J. M. W. *The Bay of Baiae, with Apollo and the Sibyl*. 1823. Óleo. Tate Britain, Gran Bretaña. *Tate*. Web. 16 julio 2016.



Fig. 14. Turner, J. M. W. *The Bay of Baiae, with Apollo and the Sibyl*. Detalle. 1823. Óleo. Tate Britain, Gran Bretaña. *Tate*. 16 julio 2016. Web.

Es cuando Marian posa su mirada sobre *War. The Exile and the Rock Limpet* (fig. 15) que finalmente articula una generalización que luego evaluará sometiéndola a la validación de sucesivas pinturas. 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 ya que “el solitario cuerpo uniformado aparece incongruente en su contexto mientras la paleta roja evoca el trauma de la batalla”. En

los versos ecfrásticos de Turner que acompañan la pintura, el artista se refiere a la puesta del sol como “*a sea of blood*”⁶⁴ (Turner, *War*, “Subtítulo de la Exposición”).



Fig. 15. Turner, J. M. W. *War. The Exile and the Rock Limpet*. 1842. Óleo. Tate Britain, Londres. *Tate*. Web. 16 julio 2016.

Luego de su habitual pasaje ecfrástico, Marian tiene un intercambio verbal con Walter. Este último se hace eco de las palabras bíblicas: “*And the light shineth in darkness*”, a lo que Marian responde en tono irónico: “*And the darkness comprehended it not*”? (DC 71). La reacción de Marian al pensar en el significado de las palabras de Walter es que acaba de escuchar una profanidad, y, al verbalizar la razón, produce la generalización esperada:

After a moment's reflection I realized why: Turner had, without question, captured the beauty of the sun more gloriously than any artist I knew; but in the paintings I had seen there was always something terrible about it, too – a cruelty, a heedless power to destroy, that made it seem a fitter symbol for the bloodthirsty deity of the Aztecs than for the pure love of our Lord, expressed in that lovely passage from St. John. (DC 72, énfasis propio)

⁶⁴ Damian Walford Davies explica que como si se tratara de un gesto de ventriloquia del emperador en diálogo con el molusco titular, la pintura establece una diferencia y una similitud entre ambos: “*Ah! Thy tent-formed Shell is like/ A soldier's nightly bivouac, alone/ Amidst a sea of blood - / - But you can join your comrades*”. Walford Davies cita a Theresa M. Kelly, quien argumenta que a través de las deformaciones de escalas – manifiestas en la figura de Napoleón elongada por el reflejo que prolonga sus largas botas y el pequeño molusco sobredimensionado – Turner logra que ambas figuras establezcan “una imagen doble de Napoleón, colosal y microscópico antes y después de su exilio final” (2). Walford Davies sostiene además que las distensiones de escala en la pintura “inscriben la ansiedad cultural sobre cómo Napoleón debe ser imaginado e interpretado”, puesto que el interés de la pintura es “su hermenéutica del tamaño”, lo cual trae a colación el tema de cómo han de cuantificarse la historia y el contexto (2).

Segura de que ha reconocido la conexión entre las piezas de la obra en su conjunto, Marian decide corroborar su teoría y refrendarla con ejemplos. La primera obra en la que fija sus ojos es *The Fighting Téméraire Tugged to her Last Berth to be Broken Up* (fig. 16), que representa una escena en la que el buque *HMS Téméraire*, de distinguida actuación en la Batalla de Trafalgar (1805), es transportado por un remolque de vapor hasta un desarmadero.



Fig. 16. Turner, J. M. W. *The Fighting Téméraire Tugged to her last Berth to be Broken Up*. 1838. Óleo. The National Gallery. Reino Unido. *The National Gallery*. Web. 16 julio 2016.

Para la arista patriótica de Turner, el emblemático buque de guerra, protagonista de la batalla en la que las fuerzas napoleónicas fueron derrotadas, tenía un singular atractivo pues el triunfo contribuyó a garantizar el poderío naval británico durante la totalidad del siglo. Abram Fox interpreta la ubicación del buque hacia el costado izquierdo del lienzo y la preferencia por el uso del blanco y otras tonalidades pasteles como un intento de capturar la presencia fantasmal del buque al fin de una era convulsionada, razón por la cual, aduce el autor, “Turner transformó la escena en una alegoría sobre cómo el nuevo poder de propulsión del vapor de la Revolución Industrial rápidamente reemplazó la historia y la tradición” (párr. 8), momento de transformación tan radical que es emblematicada por la copresencia del sol y la luna.

Acto seguido, Marian contempla *Angel Standing in the Sun* (fig. 17), que representa al Arcángel Miguel blandiendo su espada inflamada en el Día del Juicio Final, elevándose por encima de una juxtaposición de imágenes más pequeñas que ocupan el primer plano inferior

del lienzo y que representan episodios del Antiguo Testamento tales como el llanto de Adán y Eva sobre el cadáver de Abel. En general, los críticos de Turner han enfatizado el creciente pesimismo del artista, hacia el final de su carrera, sobre la omnipresencia de la muerte. Acompañan la pintura el conocido pasaje bíblico de Apocalipsis 19: 17-18 y una cita de la poesía *Voyage of Columbus*, de Samuel Rogers: “*The morning march that flashes to the sun;/ the feat of vultures when the day is gone*”. Mucho se ha escrito sobre la apropiación por parte



Fig. 17. Turner, J. M. W. *The Angel Standing in the Sun*. 1846. Óleo. Tate Gallery, Gran Bretaña. Tate. Web. 16 julio 2016.

de Turner de la simbología bíblica. Según Elizabeth K. Helsinger, el ángel de la pintura podría ser el artista, blandiendo la espada de la verdad y la justicia sobre sus críticos, representados por los buitres del verso de Rogers:

La pintura podría ser una respuesta irónica por parte de Turner a la crítica dirigida a su obra tardía, incluyendo tanto los comentarios hostiles sobre su color demasiado resplandeciente⁶⁵ (las figuras en el primer plano huyen del ángel que se erige en medio de lo que es, en efecto, un sol amarillo blanquecino cegador) como el elogio

⁶⁵ En efecto, es conocida la anécdota en la que, durante la exhibición de la pintura *Ulysses Deriding Polyphemus – Homer’s Odyssey* (que se menciona más adelante en la página 170 de esta sección), la luminosidad de la pintura y el amarillo penetrante que saturaban la paleta de Turner causaron que un crítico anónimo expresara la siguiente queja: “Aunque el héroe griego haya extinguido el ojo del furioso cíclope, no hay razón alguna para que el Sr. Turner nos saque los ojos a nosotros, que somos críticos inocentes” (6).

hiperbólico de Ruskin que llama a Turner un profeta angelical de la revelación a través del sol, la nube y el arco iris. (Párr. 13)

La tercera pintura que cierra el circuito de rápida comprobación es *Venice, the Bridge of Sighs* (fig. 18). Este óleo representa un punto de referencia emblemático de la ciudad, es decir el Puente de los Suspiros que conecta el Palacio Ducal de Venecia (a la izquierda) con la antigua prisión de la Inquisición (a la derecha). Los versos que acompañan la pintura provienen del poema *Childe Harrold's Pilgrimage*, de Lord Byron: “*I stood upon a bridge, a palace and/ A prison on each hand*”, y se estima que fue el propio Byron quien acuñó el nombre del puente en base a la imagen amarga de los convictos que pasaban por allí arrojando su última mirada a la ciudad antes de ser conducidos a la oscuridad de sus celdas.



Fig 18. Turner, J. M. W. *Venice, the Bridge of Sighs*. 1840. Óleo. Tate Gallery, Gran Bretaña. *Tate*. Web. 16 julio 2016.

La rápida inspección de Marian de estas tres obras ignora muchas de las proyecciones simbólicas aludidas y confirma, ante sus ojos, que es correcta su presunción de que la obra de Turner está sellada por la presencia de una crueldad o un poder destructivo:

[F]litting rapidly from one to the next I soon persuaded myself that I was right. I cannot remember every painting now, but enough to prove the point: a gory sunset lights the last journey of an heroic old warship, The Fighting Téméraire, towards its destiny in a breaker's yard; terrified people flee the wrathful Angel Standing in the Sun, the flesh burned from their bones by his all-engulfing fire; even a sun-soaked picture of Venice, which at first sight seems like a cheerful Canaletto seen through a

*heat-haze, at length reveals its own **tragic secret** – for its subject, you realize on closer inspection, is the **Bridge of Sighs**, which **carried condemned criminals to their death**. (DC 72, énfasis propio)*

El hilo conductor que une lo que Marian llamó *quirks* y *oddities* y es la gran inferencia de su procedimiento más impresionista que inductivo es la presencia de una luminosidad extrema que oculta violencia, tragedia y muerte. En este estado de entusiasmo cuasi ombliguista, declara que su exploración produce un segundo descubrimiento, esta vez de criaturas monstruosas. La primera, en la pintura *Jason* (fig. 19), en forma de un “*glint of gold*”, es un ofidio que emerge de una caverna oscura y le trae reminiscencias de la pintura *The Bay of Baiae* (DC 72).

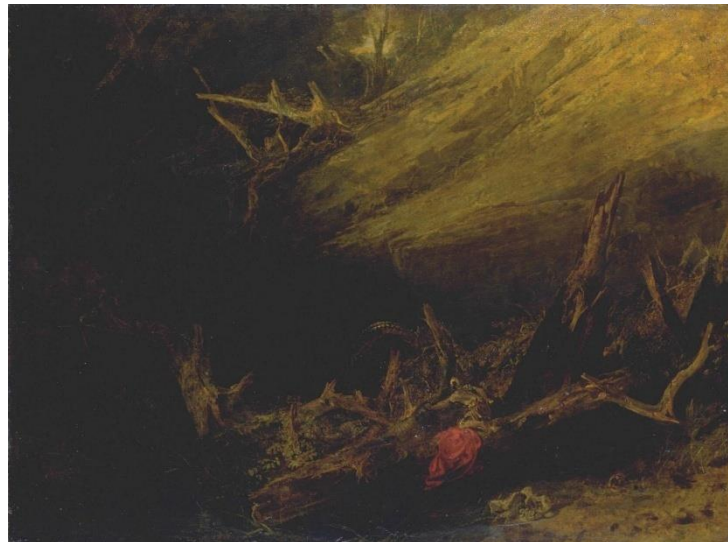


Fig. 19. Turner. J. M. W. *Jason* (o *Jason in Search of the Golden Fleece*). 1802. Óleo. Tate Gallery, Gran Bretaña. *Tate*. Web. 16 julio 2016.

Lo que sorprende a Marian aún más es el hecho de que el árbol caído sobre el cual se arrodilla Jason parece transformarse en dos monstruos que se retuercen, como ocurre con otros objetos en otras pinturas. El efecto inverso se produce en la obra que visualiza a continuación, es decir *The Goddess of Discord in the Garden of the Hesperides*,⁶⁶ en la cual

⁶⁶ La diosa de la tierra, Gaia, le obsequió un árbol que producía manzanas de oro a Hera, o Juno, cuando ésta contrajo matrimonio con Zeus. El Jardín de las Hespérides era el huerto de Hera donde se encontraban los árboles que producían la fruta que otorgaba la inmortalidad y que era custodiado por las ninfas llamadas Hespérides. El huerto era también custodiado por un dragón (Roman y Roman 233). Fue del Jardín de las Hespérides que Eris, la diosa de la Discordia, obtuvo la manzana de la discordia, que eventualmente condujo a la Guerra de Troya. La pintura de Turner captura el momento en que la diosa Hera ofrece dos manzanas a la Diosa

Marian observa que una pared montañosa de roca emerge en realidad como un monstruo con mandíbulas de cocodrilo, que se ha mimetizado con el entorno natural (fig. 20). En su extensa



Fig.20. Turner, J. M. W. *The Goddess of Discord in the Garden of the Hesperides*. 1806. Tate Gallery, Gran Bretaña. *Tate*. Web. 16 julio 2016.

interpretación de esta pintura, Ruskin sostiene que el dragón simboliza “la codicia y el fraude, la ira, la pesadumbre, la melancolía, la astucia y la destrucción que se asocian con ella” (Landow, “Chapter V. Section IV. Ruskin’s allegorical interpretations of Turner”, párr. 3). Como explica Landow, Ruskin consideraba este lienzo como la primera gran pintura religiosa de Turner puesto que como evangélico, Ruskin veía que la pintura representaba un jardín gobernado por la diosa del progreso material – lo que Ruskin llamaba “*Britannia of the Market*” – puesto que Inglaterra había claudicado y elegido vivir no de acuerdo con los principios de la cooperación – la vida – sino de acuerdo con las leyes de la competición – la muerte – al entregar riqueza espiritual por progreso material:

El jardín oscurecido y guardado por el dragón expone de manera visible la condición espiritual de Inglaterra. Testifica que Inglaterra, habiendo cambiado la fe en Dios por la fe en el oro [*faith in **God** for faith in **gold***], se aleja del sendero de la vida, abraza el

de la Discordia, quien por su esencial duplicidad, no puede decidir cuál de las dos tomar. Por este detalle, algunos críticos sugieren que Turner pudo haber estado haciendo alusión a conflictos endogámicos contemporáneos en el mundo de la Academia.

camino de la muerte, y anhela ingresar en un paraíso terrenal que no será el Edén, el jardín de Dios, sino el jardín de un ídolo, el becerro de oro, en el cual la cabeza de la serpiente, ilesa ante la figura de Cristo, alza su helada mirada en señal de triunfo. (Párr. 5)

Turner emplea la tonalidad sulfúrica amarilla verdosa para simbolizar un paraíso decadente, construido a partir de una fusión alegórica de elementos mitológicos y bíblicos, en el que el esplendor y la fertilidad del prado de las Hespérides se han disipado y convertido en cenizas bajo la custodia del dragón.

Por último, y luego de una breve interrupción ocasionada por un encuentro social, Marian se detiene ante la última pintura que examina, *Ulysses Deriding Polyphemus* (fig. 21).



Fig. 21. Turner, J. M. W. *Ulysses Deriding Polyphemus – Homer's Odyssey*. 1829. Óleo. National Gallery, Gran Bretaña. *National Gallery*. Web. 16 julio 2016.

Esta obra está basada en los episodios narrados en el Canto IX de La Odisea homérica, en el que Ulises se detiene, en su viaje de regreso de la guerra, en la isla de los Cíclopes.⁶⁷ La

⁶⁷ 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 huída, 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

pintura 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. 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. Tanto como una declaración optimista de la victoria de la racionalidad y la luz, la pintura contiene una declaración pesimista sobre el encuentro entre Ulises y Polifemo. 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)

La riqueza polisémica de la obra no escapa a Ruskin, quien también le atribuye las resonancias simbólicas de una fábula personal de Turner. Es Landow quien recuerda la explicación de esta pintura por parte de Ruskin como un “tipo” del “destino del artista”, quien había sido encerrado por monstruos de un solo ojo (sus críticos adversos), y había visto a estos monstruos devorar a sus compañeros (jóvenes y promisorios artistas); pero cuando llegó el tiempo justo, Ulises (Turner) ensartó la rama del árbol (el conocimiento artístico de la naturaleza) en el ojo de todos modos miopes de los cíclopes, y perpetrando su venganza, “se lanzó a los mares abiertos con el romper de la aurora sobre las islas encantadas” (“Chapter V. Section IV. Ruskin’s allegorical interpretations of Turner”, párr. 11).

Marian, por su parte, cree encontrar en esta última obra una síntesis de todos los *quirks* y *oddities* de las obras anteriores: “*the beautiful but merciless sun*”, “*the entrance to the*

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).

underworld”, y “*those weird hybrid objects that seemed to be two things at one, or one thing in the process of turning into another*” (DC 77). Destaca esta última peculiaridad, manifiesta de manera múltiple en este lienzo: la proa del buque parece ser la mandíbula abierta de alguna criatura marina, replicada en las rocas en forma de arco en la lejanía del paisaje; las ninfas del primer plano parecen desvanecerse en una transparencia general hasta que se funden con la espuma del mar; 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.

En este punto también se produce una inversión del proceso de éfrasis, pues ya no solamente Marian verbaliza sus impresiones a partir de la contemplación de las pinturas, sino que son las propias pinturas de Turner las que comentan sobre el exceso de *hubris* de los biógrafos y su miopía y posterior ceguera, tan gigantescas como las de Polifemo. Esto ocurre porque se violan las fronteras – que siempre fueron, de todos modos, bastante porosas – entre biógrafa y sujeto biografiado y porque son cuestionables los métodos de Marian. A la escasa confiabilidad de cualquier narrador en primera persona, y su selectiva construcción de supuestas huellas significativas de un enigma del pasado, hay que añadir algunos hechos que, desde la propia ambivalencia y polisemia de su discurso desestabilizan la veracidad de sus percepciones. El ingreso a la galería está marcado por la sensación que experimenta Marian de que sus ojos “*were assailed by the most radiant brilliance*” que haya visto alguna vez (DC 66, énfasis propio), y de que los pigmentos rojos, naranjas y amarillos, “*as hot and tumultuous burning coals, erupted from the walls, making even the brightest objects about them (...) appear suddenly drab and lifeless*” (DC 66). La intensidad del efecto de las obras en Marian es tal que problematiza el grado de realidad del episodio, especialmente habida cuenta de que la dicotomía realidad/ilusión es invocada por la propia narradora:

They [the paintings] seemed, indeed, more intensely real than the press of people staring at them, or the building itself – as if we were trapped in Plato’s cave, and the pictures, rather than merely flat pieces of canvas hanging inside, were in fact holes in the rock, through which we could glimpse the unimagined world beyond (DC 67, énfasis original)

Las impresiones que Marian recibe, según lo confiesa, son tan “*forceful and contradictory*” que siente que debe intentar registrarlas en su diario con algún grado de detalle “*before they disintegrate into brilliant confusion*” (DC 67). Ya en contemplación de las obras, su relato arroja dudas sobre la rigurosidad de su método puesto que intencionalmente elige no examinar las próximas pinturas en detalle sino “*test my theory by **merely glancing** at them all*”, y es precisamente “*flitting rapidly from one to the next*” que Marian muy pronto se persuadió a sí misma de que “*I was right*” (DC 72, énfasis propio). Confiesa por otra parte su indulgencia en la selección de pistas presuntamente reveladoras, y que si bien no podía desentrañar las conexiones, “*finding them excited me*” (DC 73). Habiendo reunido las peculiaridades, siente que le falta la canción completa de la cual hasta ahora ha reunido “*only a few notes and half the chorus*” (DC 76). El efecto acumulado de las diversas rarezas es el de un “*dreamlike enchantment which made me think for a moment that I had at last glimpsed (though I could not put it into words) Turner’s purpose*” (DC 77, énfasis propio).

Los detalles de objetos híbridos que Marian ha observado condicionan su investigación de datos biográficos porque exacerban sus suspicacias sobre una dualidad extrema en la personalidad de Turner, derivada de la existencia de un hecho oscuro oculto tras una fachada apacible. La atracción magnética de este recelo queda manifiesta durante un paseo a bordo de un pequeño esquife que Marian y Walter comparten con Amelia Bennett y su esposo para recorrer la zona del Támesis que inspiraba tanto a Turner. La costa río arriba que Marian contempla le devuelve una imagen de belleza pastoral que inmediatamente le recuerda la pintura *London from Greenwich Park* de Turner (fig. 22):

[F]or there, rearing up like an exotic temple, was the new Palm House of Kew Gardens, its billowing glass roof shot through with light, and the gorgeous red leaves of the maple flaming beside it; and beyond that, towards Richmond, the tree-fringed slopes and hollows of the Old Deer Park, rising and falling and rising again with the sweet regularity of a calm sea, or of some gentle pastoral melody. The associations with Turner were not hard to see. Indeed, this whole scene was a kind of mirror image of London from Greenwich Park, with the foreground dominated by the mighty river Thames, the father of our greatness, now reduced to little more than a stinking cesspool by the greed and venality of the modern age; while, in the distance, an Elysian landscape, restored to glorious life by the unclouded sun, seemed to show us a vision of a happier time. (DC 128)

Sin embargo, la mente de Marian juxtapone otra imagen sobre la actual:

Less explicably, I also found myself thinking of another painting I had seen at Marlborough House. There was no sea, and no figure that might remind me of Apollo or the Sibyl; there were no ruins; and – while its character was undoubtedly classical – this vista of beech and chestnut, of copse and meadow, had none of the parched brilliance of the Mediterranean, but seemed to glow with that deep-hued, temperate lushness you see only in England. Why, then, was I so forcefully put in mind of The Bay at Baiae, and of the vague, troubling sense of mystery that still seemed to hang about it in my recollection? (DC 128)

Es con posterioridad a este episodio, después de conocer aspectos de la infancia de Turner, como por ejemplo que su padre era barbero y que su madre tenía un temperamento



Fig. 22. Turner. J. M. W. *London from Greenwich Park*. 1809. Óleo. Tate gallery, Gran Bretaña. Tate. Web. 16 julio 2016.

incontrolable y fue eventualmente internada en el hospital mental de Bethlem, que Marian nuevamente retorna a una imagen de *The Bay at Baiae*. Es a través del gesto voyerista de echar una rápida mirada no autorizada al diario de Walter que Marian descubre, en el boceto que Walter realiza de *Sandycombe Lodge* después de su enigmática visita al sótano de Turner, una ventana con una estructura metálica semiculta por una mata de arbustosl. Marian la reconoce como los arcos semienterrados de la pintura.

Para ayudar a Walter en su tarea que avanza sin demasiada celeridad, Marian decide concentrar su investigación en la infancia de Turner, y es así como logra recolectar datos biográficos a partir de documentos y testigos, tales como un cliente del padre que recuerda

que mientras la peluquería estaba arriba, la familia pasaba la mayor parte de su tiempo en un sótano. En particular, refiere un episodio en el que podían escucharse los gritos de la mujer y los pedidos de auxilio del joven Turner. Cuando escucha que Turner al poco tiempo estableció su atelier lejos del lugar para escapar de su madre, Marian comienza a vincular el siniestro sótano con la triste infancia de Turner y las características salientes de sus pinturas.

Al cabo de cierto tiempo, Marian siente que el mundo al que la investigación la introdujo es “*a world of odd, tantalizing blind alleys and half-echoes, where a piece of string may have three ends, and none of them can ever be securely tied together*” (DC 224). Como respuesta al desorden de sus pensamientos, decide anotar en sus registros un listado de los hechos que pueden ser refrendados por evidencia reunida. A partir del listado de hechos concretos y su natural empatía, Marian procede a exculpar a Turner por los rasgos negativos de su personalidad. Por ejemplo, su conducta esquiva podría ser explicada por su conciencia de que si aparecía en público tal como era, sería considerado un hazmerreír por su manera de vestir y su incapacidad para expresar sus pensamientos. La base para esta aseveración es muy delgada, puesto que Marian reconoce que “*the roots of it [su actitud escurridiza] must presumably lie in his very early life – about which I still know almost nothing (...) and have little prospect of learning more*” (DC 268). Es evidente que más que analizar los datos con objetividad, Marian está justificando la conducta del artista y completando los espacios en blanco para dar un aspecto tupido a la trama que ella misma está urdiendo.

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 *Sandycombe Lodge* y *The Bay at Baiae*, pues “[*t*]he echoes were unmistakable” (DC 283) y desencadena una avalancha de conjeturas. En este estadio de la mutación de Marian, esta elucubra suposiciones, como lo haría una psicóloga freudiana, sobre los primeros recuerdos de Turner que debieron de haber sido de un sótano oscuro y una mujer irascible que lo aterrorizaba. La vida temprana de Turner pudo haber sido el origen de su reticencia a la intimidad, al igual que su necesidad compulsiva de retratar rostros sin vida de mujeres, que por ser cadáveres, no podrían herirlo. Podría ser este sufrimiento de la infancia la explicación de su aversión hacia cavernas y sótanos, al igual que la asociación de estos con amenaza y ruina en sus pinturas. Su diseño de *Sandycombe Lodge* pudo haber tenido el propósito de exorcizar su pavor y excluir el lugar que le traía tortuosos recuerdos de

los espacios diáfanos del resto de la casa donde trabajaba y pintaba. Más aún, la demencia de su madre pudo haber sido la génesis de las tempestades, naufragios y avalanchas de sus obras, ya que los vendavales que no podía controlar en su hogar eran desplazados a sus pinturas donde podía controlarlos. Los soles sangrantes y los monstruos marinos heridos bien podrían ser augurios borrascosos de su destino final. Así, el universo de la pintura le otorgaba un salvoconducto transitorio ante el pánico de que la psicopatía materna un día lo alcanzara:

[P]aint gave him mastery of another world: a glorious, sun-filled Eden where, for a while, he could take refuge. But 'in the midst of life, we are in death.' Is that not the meaning of The Bay at Baia, and all those other ruin-infested landscapes? Flee and work and hide as you may, sooner or later the outbursts of a disordered mind and a violent nature, or merely the ineluctable progress of Time and decay, will find you out and destroy you. (DC 285)

La conversión de Marian de amanuense de Walter a defensora afectiva y piadosa del sujeto biografiado interroga doblemente los procesos de elaboración de una biografía y los procesos de interpretación crítica de obras artísticas basada en aspectos biográficos. Mientras Marian cavila sobre el recorrido de la ventana del sótano de la lúgubre vivienda familiar a un sitio recóndito en el lienzo del artista, donde se instala como clave inequívoca a la espera del agente investigador, cuya sagacidad hará las conexiones e inferencias exactas, un testigo presencial, el anticuario Gudgeon, decreta la casualidad de algunas imágenes implantadas azarosamente por Turner. Tal es el caso de un hallazgo paleontológico al que asistieron el artista y el testigo, quien conserva parte de la mandíbula inferior de un dinosaurio que cautivó a Turner de tal manera que realizó bocetos de él “*as if his life depended on it*”, y recuerda que más tarde, Turner “*clothed it in flesh and put it in one of his pictures*” (DC 93). Como sus pasajes ecfrásicos, que trasvasan fronteras permeables entre las artes, Marian permite que se licúen 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.

La inversión de la figura de Walter Hartright es otro contundente acto de subversión en *DC*. El personaje hipotextual sigue un recorrido lineal sin fracasos en la búsqueda de la verdad, el esclarecimiento del crimen que motiva su persecución y la ejecución de actos de justicia reparadora para la víctima. A todos estos propósitos Walter da cumplimiento, no sin enfrentar serios desafíos e inoportunas dilaciones. Sin embargo, su paciencia y su fortaleza no

menguan, puesto que no permite que los obstáculos y conspiraciones lo amedrenten. Mantiene en todo momento una confianza inquebrantable y óptimas relaciones con quien es su mejor *partenaire* en la investigación, es decir Marian Halcombe. Por el contrario, en *DC*, Walter desanda este camino de la oscuridad hacia la luz, y su movimiento discurre en dirección contraria. Deposita su confianza inicial inalterable en la visión del cronista imparcial capaz de funcionar como una cámara fotográfica que registra hechos con “*the merciless exposure of every blot and blemish*” (*DC* 8); pero su convicción se desmorona en una curva sostenidamente descendente hacia la nebulosidad de sus últimas palabras: “*Vacancy ... My emptiness*” (*DC* 386). Precisamente antes de que Walter consienta lanzarse a la aventura de escribir la biografía propuesta, Marian lo define como “*a crusader, who has already proven his determination to right a great wrong*” (*DC* 14). Lo que es más, atribuye la inquietud y distracción nuevas en Walter a que su naturaleza noble requiere, a pesar de que ante los ojos del mundo ha conseguido todo lo que un hombre puede desear para ser feliz, “*a cause capable of stirring your soul [Walter’s], and carrying you [Walter] beyond the concerns of family and home*”, puesto que como toda naturaleza noble, Walter sabe que “*family and home themselves are meaningless, unless they stand in relation to some greater purpose*” (*DC* 16; 17, énfasis original). Escasos vestigios de su hidalguía e idealismo sobreviven incólumes ante el avance del nihilismo que tiñe su última carcajada cuando opone el más procaz descrédito a la mera mención de la palabra *verdad*.

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:

It [the British Museum] is, by the by, a prodigious building, which seems to me to belong almost to a new order of object; large and hushed and awe-inspiring enough to be a great cathedral; and yet erected not as a temple to God, but rather to our knowledge of His creation. Was such a thing ever attempted before? In Alexandria, perhaps; but what mankind then knew of the world was puny by comparison. Here, in London, for the first time, the Tree of the Knowledge of Good and Evil has been raised up in bricks and mortar; and who knows whether it will prove a blessing or a curse? (*DC* 19-20, énfasis propio)

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. Al acceder a una vieja fotografía de Turner, Walter

siente una propulsión semejante a la que mueve a Marian a desentrañar el enigma de Turner y una irreprimible sospecha de alguna perversidad subrepticia en su pasado:

*I turned the picture over again. As I stared at it, I found myself – already unnerved by my conversation with Ruskin – thrown into turmoil; for, yet again, instead of deepening my knowledge of Turner, I seemed merely to have discovered a different version of him. This was not a portrait of Travis’s buffoon, or Davenant’s good fellow, or Ruskin’s misunderstood martyr; it seemed to be of someone else entirely – and **someone who, in the enigmatic image he had left of himself, challenged me to find him out, and declared that I should fail.** (DC 53, énfasis propio)*

Walter presiente que aunque las duplicidades, contradicciones y rarezas son pruebas inapelables de alguna inmoralidad encubierta, su afán por registrar lugares recónditos, áticos y sótanos de los numerosos lugares de residencia permanente y transitoria de Turner y por exhumar el secreto está condenado a la nulidad.

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, ya que los rituales de la relación amigable que los une son suplantados por la preocupación que parece colonizar su mente. Estos cambios conductuales quedan registrados en el diario de Marian y en los reclamos de las cartas de Laura, cuya presencia totalmente pasiva en el hipotexto victoriano se traduce en el hipertexto en forma de una presencia espectral como destinataria ausente de las cartas de su esposo. Es precisamente este distanciamiento lo que impide que Marian tan siquiera pregunte a Walter qué oculta el sótano de *Sandycombe Lodge* y lo que hiperboliza el misterio abstracto que este encierra.

Con cierto grado de paranoia, Walter inaugura un cuaderno privado en el que declara que nadie debe leer los registros consignados en él. En alusión a Turner, formula una serie de preguntas referidas a un hombre que fluye como el mercurio para luego identificarse con él:

What is a man that slips like mercury between the fingers, who is never where you think to find him, who goes abroad under an assumed name and a borrowed identity?

A man who never marries; and maintains no household; and even in those places where he hides from the world has secret chambers in which to conceal himself still more completely?

A man who consorts with whores in stinking caverns? A man who responds to seeing a corpse not with some pious exclamation of pity, but by taking out his notebook and drawing it?

He is a genius.

Last night, for the first time in my life, I was like mercury. (DC 180, énfasis propio)

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. Al escuchar su propia voz, la reconoce como suya pero a la vez como una voz de alteridad:

I cannot say it was not my voice. But it was a voice of a me whose existence I had never suspected. He must have been there always, sealed away in some blackness so profound that I had never thought to try to penetrate it. But now the shutters had been thrown open, and we could see and hear each other. (DC 182)

Walter retoma la pintura y su diario reseña un episodio que transcurre en un estado soporífero de ensoñación o alucinación. En un paisaje rocoso, Walter cree estar parado sobre una piedra gigante que se revela, por su movimiento vibratorio, como el lomo de un dragón. Walter está seguro de que Turner estuvo allí y de que el artista se apropió de los efectos atmosféricos locales para lograr las formas, trazos y tintes que sus críticos consideran extravagantes. La visión concluye cuando Walter mira sus pies y no ve ni escamas, ni alas ni garras porque está parado sobre una roca. El diario también 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. Después de un encuentro con una prostituta que, en su juventud, se relacionó con Turner, declara en su diario íntimo: “*And then I knew the depth of my own folly. The folly of thinking I might see another life – imagine another life – but not cross the threshold into living it*” (DC 327). Al andar los caminos del artista y probar el sabor de sus libertades, se siente reconfortado porque “*I have partaken of his power*” (DC 329). 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 y escribir una vida, pues no hay manera para Walter 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, como queda en evidencia, cuando Walter admite, en instantes de lucidez parcial, que “[p]erhaps the monster is what I see when I look in the glass” (DC 345).

En una última entrevista con Ruskin, este le muestra a Walter unos lienzos sin marcos que son los últimos óleos del artista en los que, casi ciego, incursionaba en temáticas cada vez más indeterminadas. Las últimas palabras que registra el diario íntimo de Walter reproducen la impresión de las pinceladas abstractas, que acompañan en paralelo el vertiginoso descenso de Walter hacia su colapso mental y moral: “*Nothing. Swirls of nothing. Smear. Whirlpools. Pulling you into nothing. Whirl Nothing Whirl*” (DC 364). Como lo ha expresado Alfred Hickling, Turner actúa como “las supernovas que se funden y remolinan en el corazón de sus pinturas” puesto que tanto ellas como el artista parecen “succionar el mundo circundante hacia el interior de un misterioso vacío” (párr. 7). La narrativa, retomada ahora por el registro de Marian, se enfoca en un acontecimiento corrosivo que es un encuentro sexual entre Walter, transfigurado como un demonio y poseído por su locura, y Marian, que sucumbe por la fuerza pero quien no deja de admitir que a pesar del horror y el dolor, en ella también hubo un “*throb of pleasure*” (DC 367), ante la inversión macabra de lo que alguna vez albergó en su corazón como un sueño secreto ideal de una historia pasional pero incestuosa compartida con su hermano político.

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 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, que, aunque bastante plausible, como bien lo indica la Sra. Somerville, no es ni “*ascertainable facts*” ni “*recollections of those who knew [the] subject*” sino “*merely*

unfounded speculation” (DC 316). En este sentido, es más sincera y 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, quien visita el lugar, lo perturba la falta de un patrón organizativo y la indiscriminada preservación de la totalidad de los materiales, que se contraponen a la selectividad que Marian usa con desmesurada discreción:

I followed him, bearing the lantern aloft, and watching the shadows dissolve in its yellow glow. My first thought was that I had stumbled upon the cave of some demented Aladdin; for the walls were lined with rough shelves – divided into rectangular compartments, something like the berths in a ship’s cabin – which appeared to overflow with the biggest hotch-potch of rubbish I have ever seen: broken pots; a horn knife-handle without a blade; the sole of an old shoe, dotted with rusty studs; half a black, fibrous wooden box (the other half, presumably having rotted clean away); a tray of flint chips that might have been crude arrowheads, but so frayed about the edges that they looked as if they had been nibbled into shape by a teething dog rather than formed by a human hand. Surely, I thought, this must be the product of some disease of the mind (...) which renders its victim incapable of discarding anything, however small or useless, and hence of ever imposing any kind of pattern on his life? (DC 90)

Lo que Walter atribuye a la locura del anticuario no es más que la confirmación de la imposibilidad de escribir una vida humana y la noción de que toda escritura biográfica no es más que una falsificación – la imposición de un patrón o 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 subraya la influencia del sujeto biografiado sobre quienes debieran ejercer el control. A pesar de que Marian se muestra proclive a arrojar una mirada compasiva a su sujeto, un vacío de oscuridad en el centro de su vida parece contaminarla y desencadenar en ella una crisis transitoria de locura. Aunque Walter mantiene una actitud inquisidora e invasiva respecto de su sujeto, es, paradójicamente, su admiración y compenetración con la vida del artista lo que termina generando su destrucción. 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. Como un agujero negro que succiona la luz en derredor, en el sótano caen tanto Walter como Marian. El sótano es el sitio declarado del comienzo de la decadencia de Walter. Cuando tiempo más tarde, Marian recorre el lugar se siente como Teseo siguiendo el hilo que lo llevará al Minotauro,⁶⁸ pero, aunque podría ingresar al subsuelo y ver con sus propios ojos lo que vio Walter, su dolor la paraliza ante las puertas de *Sandycombe Lodge* porque “*I realized there was worse still to be faced, if I were to follow the trail all the way to the Minotaur*” (DC 375). La clave oscura no es un crimen aberrante de Turner sino las pasiones desequilibradas y desconocidas de dos sujetos evanescentes e inestables y la latencia de los peligros de deseos impuros, traición y locura transitoria. 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. Como artista, Turner impone su estilo artístico, que consistía no en reproducir la realidad exacta sino transmitir su percepción de ella, sobre la estructura narrativa de la novela, en la que los personajes solo pueden comunicar sus percepciones, y es el sujeto biografiado, tomado como un texto *lisible* por sus lectores biógrafos, quien desoculta su naturaleza *scriptible* y entorpece toda presunción de narrar una vida de manera fidedigna.

El socavamiento de la “conciencia metafísica occidental”

Al reabrir el hipotexto y problematizar su cierre, el hipertexto conspira contra la fórmula básica de la secuela, pero además, subvierte lo que William V. Spanos denomina “la

⁶⁸ En una disputa por el trono de Creta, Minos, quien se convertiría en rey, para demostrar que contaba con el favor de los dioses, demandó que Poseidón le enviara un toro para sacrificarlo en honor del dios. Poseidón satisfizo su pedido pero Minos no cumplió su promesa de sacrificar la bestia en su honor. En venganza, Poseidón hizo que la esposa de Minos se enamorara del toro. De la unión de ambos, nació el Minotauro, una criatura mitad animal y mitad humana, para cuya contención Dédalo construyó un laberinto. Cuando más tarde Creta entró en guerra con Atenas, un oráculo decretó que los atenienses se sometiesen a las condiciones del rey Minos, quien exigió un tributo anual de siete jóvenes mujeres y siete jóvenes varones para el Minotauro. El héroe Teseo se ofreció como tributo con el propósito de ingresar al laberinto y matar el monstruo antes de regresar, hazaña que logró con la ayuda de Ariadna, hija de Minos, quien le entregó un ovillo de hilo para que éste pudiera volver sobre sus pasos y hallar la salida (Roman y Roman 233-235). La alusión mitológica es pertinente puesto que el universo en el que Walter y Marian intentan poner orden paulatinamente adquiere una fisonomía dedaliana, y conforme los protagonistas intensifican su vana búsqueda, tardan en advertir que son ellos mismos los que se encuentran en su centro y son, por lo tanto, el Minotauro. En este caso, Marian rehúsa emplear el hilo porque éste no la conducirá a la salida sino a la entrada de un nivel aún más profundo del laberinto.

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* trascendente” (Spanos 17). El autor explica:

La única cosa necesaria para llenar los espacios vacíos – las aporías – entre las evidentes discontinuidades tanto en los mundos internos como en los mundos externos (...) o representar, comprender y explotar este diseño lineal/circular reconfortante que da sustancia e impregna las apariencias absurdas, dislocadas y alienantes, es un observador “desinteresado” u “objetivo” – y distante – de la uniformidad de fenómenos temporal y espacialmente diversos, la Identidad de la diferencia: el científico positivista o, lo que equivale a lo mismo, el psicólogo conductista. (17)

La perspectiva problema-solución 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 el doble marco temporal de la novela determina que sus subjetividades no sean construídas como autónomas ni tengan una identidad claramente separada y coherente como la 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. Y es el visionario Ruskin quien, ante la desesperación de Walter que lo lleva a recurrir a una médium porque “*I don’t know what to believe*” (*DC* 362), señala las aporías de toda existencia, que la vida de Turner simplemente epitomiza de manera más gráfica que otras vidas:

‘But most of us may be represented by a kind of tapestry, in which the principal elements – honesty, dishonesty, intelligence, stupidity – are clearly visible. In Turner, by contrast, the cloth is twisted and folded and wound in on itself. When you glimpse a thread you never know whether it is a part of the subject, or a chance trick of the weaver’s art, or a false trail deliberately woven into the fabric to puzzle or mislead.’
(*DC* 361)

Al explicar la costumbre de Turner de utilizar fragmentos poéticos, citados de una obra supuestamente extensa de su autoría, pero que en realidad nunca fue escrita, porque los versos eran líneas sueltas o adaptadas de otros poetas, Ruskin traza el progreso de un sendero en un tapiz imaginario con su dedo suspendido en el aire: “*‘A flash of color here – a flash there – you think they belong to the same continuous strand, but they don’t. It’s an illusion’*” (*DC* 362). 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.

Dialéctica entre *nostalgia mode* y *nostalgia mood*: Hacia la sentimentalización de la letra escrita y la reclamación de la autoridad creadora

La distinción de Paul Grainge entre *nostalgia mode* y *nostalgia mood* es ciertamente pertinente al análisis de *DC*. El “estilo o conjunto de prácticas comodificadas” que Grainge

denomina *mode* (29) se pone de manifiesto en las representaciones hiperreales de la era victoriana que propugna la novela, en consonancia con imágenes estereotipadas y reiteradas por las recreaciones de la era y las transposiciones intermediales de textos literarios.

La coexistencia de imágenes góticas comodificadas y la indefinición neogótica del centro del horror

En particular, la ciudad de Londres y los sitios aledaños que Marian y Walter visitan en su búsqueda de la verdad sobre Turner adquieren características fantasmagóricas que vibran con los dobleces de la trama y la temática. Así, lugares recónditos, puertas falsas, áticos y sótanos escondidos se multiplican en un universo gótico que impregna la novela de imágenes de oscuridad y misterio que satisfacen el apetito por la representación de la era como un período con una fachada relumbrante de seguridad y autoconfianza pero sabotado por el peligro de lo oculto. La visita que Walter realiza a la mansión del hijo de uno de los patrones de Turner, el Coronel Wyndham, en Petworth, está puntuada por el recorrido laberíntico de sus instalaciones. La primera impresión de Walter en su interior es una escena de evocación mágica de otra época que satisface la imagen estereotipada de la residencia victoriana fantasmal:

By screwing up my eyes, and so blurring the details of their clothes, I could fancy myself back thirty years, and Turner yet in his studio – an illusion aided by the fading light, and the wistful autumn smells of fallen leaves and distant bonfires, which always seem to raise the ghost of other times so palpably that you feel its presence in a tightening of the throat and a prickling of the skin. (CD 107)

Walter enfrenta la hosquedad y desafección del actual residente de la mansión, quien argumenta que no puede mostrarle la colección de pinturas porque se está llevando a cabo un proceso de limpieza y catalogación, y tampoco puede mostrarle el estudio o los aposentos que ocupaba Turner pues están clausurados durante el invierno. Por medio de una persona que conoció durante el viaje, accede a un empleado de la mansión, quien se arriesga para colaborar con una visita furtiva de Walter bajo la falsa identidad de un pariente deseoso de pasar una tarde en la sala de los sirvientes. Lo que sigue es un tortuoso recorrido por una laberíntica arquitectura que, en sí misma cumple una doble función. Por un lado, evoca la duplicidad gótica de una realidad oculta bajo falsas apariencias – Walter no es un pariente

lejano, el Coronel Wyndham probablemente guarda algunos esqueletos en su closet, Turner no es quien algunos creen conocer, y el rastreo de Walter es una búsqueda tortuosa hacia una revelación cada vez más inaccesible, y que tal vez esté inscrita en una red invisible de conspiraciones. Por otro lado, la escena no deja de titilar el ojo del lector con emociones viscerales vinculadas a la *construcción* comodificada de una era como una época gótica:

He [the servant] conducted me quickly across a dank, gloomy courtyard stinking of dung and wet Straw; and then through an archway, into a second, as different from the first as light from day – for it was full of the noise and smells of the kitchen, and paved with light from its windows. His policy (...) was to tread softly, and to keep as far as possible to the shadows, in order to avoid drawing unnecessary attention to himself – yet not to appear so surreptitious as to suggest, if anyone did stop him, any consciousness of wrongdoing.

(...) An old man with no teeth and a moth-eaten white beard (...) stopped dead when he saw us. (DC 116)

Después de dejar atrás esta figura fantasmal, el sirviente que guía a Walter lo conduce por una escalera descendente de piedra:

We were now in a long, low underground tunnel, with a curved ceiling and worn flags on the floor. It was lined with pipes, and lit by gas-lamps, although there were little niches set at regular intervals in the clammy walls where, presumably, lanterns had once stood. To the right, about halfway along, was a brick arch, barred by an iron gate, which seemed to lead into the void. (DC 117)

El ondulante itinerario llega hasta el estudio de Turner:

*When we finally emerged, we did not continue straight ahead, but turned into a small courtyard, like the one of the older and pokier quads at an Oxford college, which – from the crude construction of the surrounding walls, and the shape and alignment of the plain square windows – was clearly of an earlier date than the rest of the mansion. To my surprise, however, I felt no change in the air, such as you normally experience when you go outside; and when I looked up, instead of the stars I expected to find there, I saw a pattern of rough roof beams, and beyond them, a blackness more profound than even the darkest sky. **And in an instant I realized that this sprawling monster must have been built about an entire other house, which still stood within its walls, invisible to the outside world – like the ghostly leg-bone that, according to anatomists, lied trapped beneath the skin of a seal.** (DC 117, énfasis propio)*

Al llegar a este lugar, el sirviente declara que el estudio de Turner está arriba y señala una ventana oscura. Para acceder al atelier, enciende una linterna:

He opened a narrow door, and, reaching into the gloom, brought out a lantern (...). Then, lifting it high, he led me stealthily up an old spiral stone staircase, so rank with

the stench of dust and mildew that it seemed to cling to the roof of my mouth like grease (...) (DC 11-117)

La descripción del cuarto deshabitado también contribuye a la impresión de duplicidad:

The atmosphere was chilly and damp, and the only evidence of a fire was the fusty smell of long-dead coals (...) as my eyes grew more accustomed to the dimness I noticed that the walls were lined with bookshelves, and realized that this must be another library. (...) There was no evidence of it ever having been used as a studio (...) And yet I could not help but feel Turner's presence strongly – so strongly, indeed, that for a fleeting moment I almost fancied his shadowy little figure standing before an easel in the window, a brush clenched between his teeth, another in his hand, a gleam of furious pleasure in his eye. (DC 118-119)

La visita termina cuando una niña, conocida del sirviente, llega con un paquete envuelto que contiene una pequeña acuarela del parque y que pertenece a su madre, quien trabajó en la mansión como criada. Ante la pregunta de Walter del motivo del obsequio del paisaje a su madre por parte de Turner, por toda respuesta, la niña se sonroja. Si bien el circuito no hace más que replicar, como una especie de *mise-en-abyme*, tanto el recorrido anfractuoso de Walter en su obsesión por conocer la verdad en infinita regresión como la propagación de sospechas sobre actos indecibles, la escena contiene los elementos clásicos que fetichizan la atmósfera gotizada de la era victoriana. Esta fetichización es llevada a cabo desde y por una edad contemporánea ávida de nuevas excitaciones y dispuesta a aprovechar la facilidad con la que un espacio del pasado puede utilizarse para desplazar debilidades y ansiedades presentes – aquellos pliegues, torsiones y mendacidades del espíritu humano o la sociedad en su conjunto, que quedan convenientemente disimuladas o exorcizadas en las envolturas concéntricas de los espacios góticos victorianos.

La mansión más reciente superpuesta sobre otra residencia anterior sutilmente sugiere no solo el concepto de *wrapping*, o envolvente, mencionado anteriormente, que remite al doble marco temporal de este tipo de novela sino también al modo en que los géneros neovictorianos usufructan géneros victorianos, en este caso el gótico. El abrazo nostálgico del pasado juega, a través de los múltiples envoltorios que cubren y encubren la verdad, con las representaciones hiperreales de la era para velar, doblemente, a la manera de un simulacro, las oscuridades de los personajes que realizan la búsqueda, y también, por el propio voyerismo propugnado por el texto, de los lectores, pues en última instancia *DC*, como Spooner explica respecto del gótico contemporáneo, “intencionalmente facilita que la fuente del horror

permanezca innombrable y amorfa, de manera tal que pueda adquirir las formas de los miedos individuales que el lector trae al texto” (*Contemporary Gothic* 46).

Nostalgia de utopías y nostalgia del valor veritativo de la letra escrita

También hace su *entrée* otro tipo de nostalgia, que Grainge denomina *nostalgia mood* y define como “una estructura de sentimiento o discurso experiencial y afectivo” (29) que se manifiesta en algunos personajes, en forma de añoranza de un sueño pastoral que se diluye ante el avance de la urbanización. Algunos personajes de *DC* anhelan una era en la que aún era posible añorar otros tiempos. Como si en la contemporaneidad industrializada, tecnificada y virtualizada, el sueño pastoral ya no fuera posible, la novela intenta excavar una visión idealizada de una mirada nostálgica hacia un pasado donde sí era aún posible la nostalgia. Se reiteran las imágenes sórdidas de la urbe londinense en contraposición y coexistencia con la posibilidad de un sueño pastoral en rápido proceso de extinción. La imagen de apertura de la primera carta de Walter establece la tendencia a incorporar estas visiones dicotómicas:

As I started west along the New Road, I suddenly saw it, as I have never seen it before, as a scene from hell: the clatter of the horses; the stench of their ordure; a crossing-sweeper nearly knocked down by a brushmaker’s wagon; a woman crying ‘Stunning oranges!’, yet so drearily you could tell she had lost all hope of selling her handful of pitifully wizened fruit, and so providing something for her child’s supper; a boy turning carter-wheels, and the men on the roof of an omnibus tossing halfpennies and farthings at him, and then guffawing as he fell into the gutter. And everywhere a yellow, choking haze, so thick that, even in the middle of the morning, you could not see more than fifty paces. And all the while a stream of tilers’ carts and brick merchants’ drays rattling by with provisions for the armies of new houses which daily carry this new Babylon still further into the lanes and meadows of Middlesex. (...) I felt myself alone and trapped inside some great engine from which all beauty, all joy and colour and mystery, had been banished. (DC 3)

Días más tarde, para eludir la muchedumbre de Hyde Park, Walter camina por los senderos más angostos y retirados para abstraerse e imaginar que se encuentra “*in some pleasant rural Eden*” (*DC* 22). Cuando visita a Ruskin, lo sorprende la preocupación que el crítico expresa por la gran masa de humanidad sufriente, que lo ha llevado a interesarse en asuntos de economía política, aunque reconoce que no tiene de qué quejarse en lo personal ya que tiene todo lo que un mortal podría desear y, para comprobación, señala hacia su idílica huerta:

He gestured languidly towards the lawn, dotted with trees and artfully laced with winding paths that stretched away below us; and at the kitchen gardens and orchards and a row of farm buildings beyond. 'Our own milk and pigs,' he said, 'and peaches from the hothouses; and a meadow for the horses.' (DC 47)

En su breve paseo por el Támesis, Marian también experimenta la asociación de una melodía pastoral con la pintura de Turner al contemplar la vista y recordar *London from Greenwich Park*. En su reflexión se detiene a pensar en el Támesis en su doble condición de “*mighty Thames, the father of our greatness*” y “*stinking cesspool*”, estado al que ha sido reducido por “*the greed and venality of the modern age*” (DC 128). No por casualidad, es más allá del río que un “*Elysian landscape, restored to glorious life by the unclouded sun, seemed to show us a vision of a happier time*” (DC 128). No es adventicio, por otra parte, que la visión retrotraiga a Marian a su contemplación de la intrigante obra *The Bay at Baiae*, pues la pintura encierra el misterio de ser dos pinturas en una, o de contener dos marcos temporales divergentes con emociones diferentes, como si Turner hubiera fusionado la esperanza temprana de un sueño dorado con la desazón tardía por la sensación anticipada de pérdida:

Turner portrays them [Apollo and the Sibyl] at the start of their story, when the Sibyl, still young and beautiful, has been granted her wish, and is sifting the grains of sand in her hand, and counting the years of life she is to have; but the landscape, with its half-hidden serpent, and broken columns, and skull-like arches, shows the inevitable end: the destruction and decay to which she must eventually come. (DC 273)

La de Turner es una nostalgia anticipada por lo que aún no se ha perdido pero se perderá, y la de DC puede ser interpretada como una nostalgia de la mera posibilidad de una doble visión que incluya la utopía y la distopía, la ilusión y la amenaza de la ruina, el poder de abrazar la luz o sostener una visión espiritual y lamentar su pérdida ante el avance del materialismo. La interpretación de Marian es, de alguna manera, refrendada por Ruskin cuando dice que “*Turner foresaw our end*” y que “*he dared to love the light – something without a price on it, which could not be defined and contained in the dreary little counting-house of our minds*” (DC 364). La novela contiene nostalgia de una conciencia o una subjetividad nostálgica, capaz de anhelar un sueño utópico aún ante las muestras más claras de decadencia y materialismo. En el universo des-centrado de DC, las distinciones entre objeto y sujeto se desvanecen y la verdad zozobra ante el derrumbe de las certezas epistemológicas. Desde éste, se reabre el universo controlado y seguro del cual proceden Walter y Marian como personajes hipotextuales, pues DC parece expresar una necesidad de restaurar una conciencia dualista,

que aunque proclive a falsificar la realidad en binomios artificiales, distinga entre lo natural y lo industrial, lo ideal y lo real, lo bueno del pasado y lo malo del presente, el sueño pastoral e idílico y la pesadilla urbana y apocalíptica. Tal nostalgia, refrendada por la insistencia del texto que centra toda la importancia en el significado de la obra de Turner, condensado en *The Bay of Baiae*, cumple su función de proporcionar una sensación de continuidad ante la fragmentariedad del universo incierto y caótico de la contemporaneidad en donde habitan los lectores y de donde emergen en realidad los personajes hipertextuales de Walter y Marian.

Además de esta *nostalgia mood* que impregna la novela con el anhelo de una estructura de conciencia que ayude a acomodar los disloques, desconciertos y aporías del presente, la actitud de los personajes hacia los diversos soportes de la información recabada manifiesta una sentimentalización del potencial documental y veritativo de la letra escrita, especialmente en la modalidad confesional o intimista, y mucho más, si es *manuscrita*. En definitiva, los documentos de *DC* no conducen a la verdad última, no estabilizan el fluir de la existencia, no revelan evidencia incontestable, no disipan las incógnitas, no suministran claves de desciframiento de códigos arcanos, ni se erigen en portales de acceso neutro a subjetividades transparentes. Sin embargo, la novela realiza una férrea inversión en documentos escritos de diversa índole y los actos humanos de recolectar vestigios del pasado, crear espacios cada vez más internos para el registro diario, satisfacer la intriga por los escritos en los espacios de otros, y resguardar los variados formatos de asientos. Dicha inversión habla de un interés especial en la letra escrita, tal vez no del todo dissociado de un deseo nostálgico articulado desde una sociedad de la virtualidad acuciada por el miedo a la volatilización de la documentación y la verdad. Reflexionando sobre el futuro de la *bioquest* en un mundo de vertiginosa digitalización y almacenamiento electrónico de todo tipo de información, Hobby sostiene que el paso al formato digital generará una especie de *nostalgia print*, o *nostalgia por lo impreso*, que aumentará “la mística de los archivos y la importancia de información secreta no digitalizada” y que “la nostalgia por el pasado inherente al género mismo se extenderá a una nostalgia por formatos antiguos de información” (154). Hobby sostiene además que la presencia del pasado es a través de las reliquias y monumentos que han quedado como rastros, “no sus simulacros, mediados por cualquier tecnología”; la presencia del pasado se revela en “el diario, la carta o el reloj que es descubierto y sostenido en la mano” y a través del/la cual se encuentra el sujeto biografiado” (155). Si la novela

neovictoriana echa su mirada hacia el pasado, dirigida por motivaciones e inquietudes contemporáneas, *DC* entonces anticipa esta sensación de pérdida ante la desaparición del documento auténtico original en una cadena de duplicaciones y replicas virtuales.

La novela que da forma a *DC* es una colección en riesgo de dispersión puesto que no ha sido amalgamada mediante una encuadernación de los documentos sino que éstos están preservados en una caja. La sensación de frustración de Walter por no haber podido terminar su libro contrasta con su celo por preservar la caja con los documentos, lo cual da cuenta del valor atesorado en ellos, como repositorio de una gran verdad. El texto *DC* es un texto sobre un libro que nunca fue escrito, es una mera sombra fantasmal de los contenidos que hubiesen dado forma a un libro no terminado, y por lo tanto, *DC* pasa a ser un sustituto imperfecto de una verdad y realidad latentes en el interior de la caja y por ende, de valor inestimable y sustancioso ante la decepción de un libro no finalizado. *DC* es la proclamación pública y bochornosa de una *ausencia* que no puede rivalizar con la *presencia* de lo que leemos en la caja.

Cada cronista – Walter y Marian – registra sus descubrimientos y hallazgos, que se inician como parte de un proyecto colaborativo y terminan produciendo relatos independientes y divergentes que intentan resguardar de la mirada furtiva del otro. Es porque otorgan un valor incalculable a la experiencia que la palabra escrita puede documentar, que se vuelven celosos de sus registros. Marian sabe que lo que escribe en su diario no lo puede escribir para Walter y Walter se molesta cuando Marian interrumpe su escritura secreta. Más aún, no insistirían en violar la privacidad del otro si no creyeran hallar en sus manuscritos claves que les facilitarían el trabajo de desentrañar la verdad del manojito caótico de datos sin sentido que los abrumba continuamente. Cuando Walter providencialmente recupera el diario que le fuera sustraído a Marian, no duda en abrirlo buscando una solución al acertijo de su desaparición. Cuando Walter y Marian regresan de *Sandycombe Lodge* luego del enigmático descenso de Walter al sótano de Turner, Walter trabaja con su anotador y al quedarse dormido, su cuaderno cae al suelo no sin que esto sea advertido por Marian, quien inventa justificativos para ceder a la tentación de abrirlo:

We are brought up to believe that letters and diaries are sacrosanct, and that it is the blackest dishonour to violate their secrets – but what of a notebook? Surely (I told myself) that is something else entirely – a mere collection of facts, as neutral as a column of figures, which cannot be held to belong to any person in particular. It was

only as I lifted the first page that I suddenly imagined what I should feel if the situation were reversed, and I found Walter making free with my notebook without my permission.

I stopped myself, but not before I had glimpsed one of his sketches. (DC 157-158, énfasis original)

Del mismo modo, Marian se lanza a la tarea de exhumar el pasado mediante la lectura de diarios y cartas de diversos testigos. La intensidad con la que aborda la lectura de los diversos manuscritos se correlaciona con el valor que les confiere como fuentes de evidencia. Si la novela no estuviera expresando impulsos nostálgicos por la convicción de que la verdad mora en la palabra escrita, Marian no registraría en su diario las sensaciones que experimenta al entrar en contacto físico con las cartas que, resurgidas del pasado, pueden abrir el cerrojo que lo mantiene confinado. Ni compararía sus sensaciones con la emoción de encontrar un tesoro:

*Scattered among them [some notes], to be sure, was a good deal of duller matter, such as you would find in anyone's effects – lawyers' letters, and bills of sale, and a folded page from The Times, on which I could see nothing of interest at all – but **it served only to show off the gems to better advantage, and make them seem all the more brilliant.***

My fingertips tingling, like those of a child trying a lucky-bag at a fair, I put my hand in again, and felt, beneath the scattering of loose sheets strewn across the surface, three or four tightly bound bundles. These, presumably, were what Lady Meesden herself must have considered her greatest treasures. Trembling, I took one up at random, and set it on the table before me.

***It was bound in faded red ribbon of the kind used on legal documents, and consisted of about forty letters, all in the same hand.** (DC 251-252, énfasis propio)*

La asociación cuasi papirofílica de Marian entre documentación personal, escrita de puño y letra y tangible en su materialidad física, que pueda además conducir a la verdad, y el hallazgo de un tesoro de alto importe se repite cuando vislumbra la entrada al ático de la casa de Mr. Haste, quien conserva los diarios de su padre artista y los alquila para que Marian pueda tomar nota. La imagen, a su vez, remite a un sueño de Marian:

*It was as I rummaged in my reticule that something at the corner of my vision caught my attention. It was nothing more than a triangle of split and splintered floorboard, dully illuminated by the afternoon light; but it suddenly rekindled a powerful and unexpected memory. This was the bare hallway of my dream; and for a brief vivid moment I again saw it not as the way to Haste's attic but as **the entrance to a mica-spangled subterranean grotto** where, I knew, I should find the secret of Turner's paintings. (DC 271-272 énfasis propio)*

Antes de conocer el contenido del diario de Marian, Walter arriesga su vida por recuperar la cartera de Marian con el diario en su interior, codiciado por los ladrones y también – aparentemente – por Lady Eastlake. El episodio en el que Marian, durante la última desaparición de Walter – ya completamente en un estado de delirio – encuentra el diario íntimo de este rezuma el denuedo casi pasional con que los personajes sacralizan el objeto deseado: uno para ocultarlo – Walter – y el otro para desocultarlo – Marian:

It was as I turned away from it [the painting] that my foot struck something heavy beneath the painting table. I could not tell what it was, for it was hidden behind the old sheet Walter uses as a cover. I bent down and lifted the cloth.

There, jammed against the leg, was a small locked deed-box.

I drew it out. It was shiny and unblemished, and so light that at first I thought it was empty. Perhaps Walter had only just bought it, and not had a chance to use it yet. Or removed the contents, and taken them with him.

But as I set it down again, I heard something slither along the bottom, and knock against the end.

Not loose papers. Too solid for that.

A diary?

I scoured the room for a key. I opened drawers, peered into the chipped jug he uses as a brush-holder, looked under rugs. I carried the box into the house and ordered Davidson to break it open. (DC 370)

No obstante, si la novela dramatiza la regresión infinita de la verdad de una vida ajena que es imposible de capturar mediante la escritura, ¿cómo es posible afirmar que la novela simultáneamente celebra la capacidad de la palabra escrita para albergar alguna verdad? La respuesta a este interrogante es que *DC* sentimentaliza las prerrogativas autorales – reales o investidas de manera idealizada en el autor victoriano –, y el proceso de desencanto con la percepción de una falta de poder por parte del autor contemporáneo – motivada por las múltiples presiones contemporáneas sobre su figura – se completa con el reencantamiento, que Pickering y Keightley detectan en la dinámica de la nostalgia. Este proceso móvil entre desencanto y reencantamiento queda puesto de manifiesto en el tratamiento de *DC* de las convenciones metaficcionales.

El clamor por la resurrección de la figura autoral y la recuperación de su autoridad

Al estar construída en el formato de una colección de cartas y registros escritos en diversos tipos de documentos, *DC* se instala en el territorio de preocupaciones temáticas metaficcionales. Para Janet Gurkin Altman, todas las formas epistolares son dispositivos

metaficcionales que implícitamente representan un “*mise-en-abyme*” de la relación misma entre escritor/a y lector/a” (citada en Brindle, *Epistolary Encounters* 2). Walter funciona como un narrador visiblemente ocupado en el acto de composición, lo cual se pone de manifiesto en que primero escribe un memorándum para una carta futura con un listado de puntos importantes que no debe olvidar y luego redacta la carta definitiva, y al lector llegan ambos. Otras veces recuerda su acción controladora, como cuando demora en comunicar información para generar suspenso e interés en el relato: “*I already hear you saying: ‘Walter! I see no coincidence’; but you shall, my love, I promise, if only you will be patient and read on*” (DC 5). Sus cartas contienen apelaciones directas a Laura como lectora en situaciones que resaltan su conciencia sobre del acto de tomar decisiones sobre el contenido y modalidad de su mensaje. En su intento de relatar una conversación que mantuvo con Marian y que lo incomoda delante de Laura, aun sus titubeos aparecen en la superficie de su texto:

‘Well,’ she [Marian] said, ‘recently I have noticed such a change in you. You have become restless, and distracted. You paint and draw less than you did. (...)
‘It’s difficult for me to paint here,’ I said, ‘until the studio is finished. (...)
‘No,’ she went on, ‘we must look for a deeper cause. And I think I know what it is.’
~~*I need not burden you*~~
I wish I could spare you what she said next; for it must inevitable hurt you, and make you think worse of me. (DC 16)

Tampoco se abstiene Walter del sermoneo moralístico abierto y excéntrico hacia el lector cuando reclama una lectura misericordiosa tanto hacia Turner como hacia los biógrafos:

As I write these words, the man whose story I set out to tell has already answered for his life in the highest court of all. Before you read them, I shall have followed him there, and made answer for my own.

Remember, as you judge us, that you shall stand there too. (DC, nota suscripta por WH antes del primer libro)

En otras ocasiones Walter llama la atención a sí mismo como administrador de los tiempos en que el mensaje será comunicado con recordatorios de que la carta es una carta: “*But no – if I embark on that now, I shall be another day in the writing. So, let Petworth be the matter of my next letter*” (DC 97). La autorreferencia textual se vuelve importante en el caso del diario privado que Walter inaugura y destina a asientos más íntimos que siente que no puede verter en su diario común: “*Others may read a journal. No-one must read this*” (DC

180). Para cumplir con su propia demanda, tiempo más tarde, cuando Marian lo sorprende escribiendo, anota en su diario: “*But for this notebook there is a simple remedy. I shall go out tomorrow and get a box*” (DC 333), con lo cual destaca la materialidad del diario y la corporeidad del objeto que garantizará su seguridad. Cuando comienza la paulatina desintegración de Walter, el propio personaje, temiendo ser víctima de una imaginación descontrolada, es consciente de que lo único que tiene para dar forma a la incerteza es el registro escrito – una especie de terapia de la escritura: “*Record. I must record. Stamp order on the chaos*” (DC 352), una confesión de la necesidad humana de confrontar la turbación ante el desconcierto existencial mediante el acto de asentar registros de la realidad. Envuelto en la nebulosidad de sus crecientes sospechas sobre cierta monstruosidad – la monstruosidad de una gran red de conspiraciones o el propio Turner – Walter muestra determinación en su diario a enfrentar el monstruo, aunque la identidad de éste velozmente se diluye:

Tuesday.

This is a monster.

So I wrote yesterday.

But then I had only glimpsed the head. I had not penetrated the darkness, and made out the dreadful body.

But which monster is it? (DC 341)

Al día siguiente la monstruosidad es parte del carácter de Walter: “*Wednesday. Perhaps the monster is what I see when I look in the glass*” (DC 345), lo cual desestabiliza sus propios asientos, ya que “*I am giddy. I had hoped for resolution. All I have got is more perplexity*” (DC 345). Y el protagonista reconoce que ya no alcanza la escritura y que debe actuar: “*I thought: You must act, to regain your power*” (DC 345). Sorprende entonces que cuando Walter recupera el diario de Marian, a cuyas anotaciones el lector ya ha tenido acceso, éste describa una apariencia distinta del pergamino y su contenido:

It seemed to contain nothing but Marian’s jottings about Turner – what people had told her, or facts she had gleaned from diaries and letters. But then, towards the end, I found a long summary of her conclusions. It was so full of false starts and crossings-out that in places it was barely legible (...) (DC 344)

La inscripción despierta suspicacias sobre la autenticidad del texto al que accede el lector: ¿Se trata de una percepción errónea de Walter? ¿Marian imaginó algo que finalmente no escribió? ¿Acaso ha intervenido un editor no instituido que ha mediado entre los documentos originales y la impresión final, en cuyo caso se desploman otras estabilidades transitorias?

En el caso de Marian, sus anotaciones arrojan duda sobre la confiabilidad de lo que escribe. Si bien su objetivo es capturar los eventos del día, cuando piensa en los cambios de Walter, parece no poder hacerlo con la misma fluidez con que lo hace si escribe en un tono confesional como para sí misma, lo cual desestabiliza la objetividad de lo que relata:

I have sat here a full hour, and written no more than '5th October' – and shall soon be obliged to change even that, for looking at the clock I see it now wants but ten minutes to be 6th October. Walter depends on me for an account of the day's events, and all I shall finally be able to give him is my notes.

And yet as soon as I start to write for myself rather than for him – see! – the words begin to come. Why? Do I all of a sudden no longer feel at ease with him? No longer trust him? (DC 150)

Cuando Marian accede a la correspondencia de la testigo Lady Mesdeen, su rol de escriba que registra hechos significativos queda comprometido por su rol de lectora placentera:

I took out my notebook, laid my pencil beside it, and picked up the first letter. It was my firm intention merely to cast my eye over each page in turn, and to pause only when I saw a direct reference to Turner, but after two minutes I had been waylaid into reading and relishing every word. Here, at last, was the breezy world I had hoped to find in Haste – of rides in the park and boat trips to Greenwich; of breakfast parties and assembly-room balls; of soirées crowded with French émigrés, and ageing macaronis, and noble bankrupts, (...). Within the space of a single day, Caro (from the beginning, I could not think of her by any other name, and soon imagined that she was my friend, and all this written for my amusement!) plays whist with a countess who loves nothing but dogs and gambling, and will not go to bed, but sleeps wherever she happens to be when she dozes off, so the servants have no idea where they will find her in the morning; calls of an old man with a rouged face and diamonds in his wig, who collects snuff-boxes (...) (DC 252, énfasis propio)

De hecho, la glosa de Marian documenta que la figura de la escriba ha sido eclipsada por la presencia de la lectora cuando dice que estaba “so utterly engrossed (...) that I had forgotten where I really was, or my purpose in being there” (DC 253). Una vez terminada la revisión de la correspondencia, ingresa su registro de una manera que pone en duda la veracidad de lo anotado porque “[s]o hastily did I write everything down, and in such a topsy-turvy order, that I have only the haziest idea of what I have got” (DC 259), declaración que también hace fluctuar con recelo sus procesos de selección de los hechos que registra.

Por último, la novela presenta un juego de textos encastrados en el que diversos signos, tales como fotografías, pinturas y los textos pseudovictorianos contruídos en forma de cartas, memorándums, listas de registros y diarios aparecen embebidos en otros textos que los contienen y podría hablarse de cierta puja entre los narradores, ya que la narración de

Walter parece estar contenida dentro de la de Marian, que cierra su diario reflexionando sobre los episodios narrados por Walter y además agrega una postdata que refiere el estado de la situación más de un año más tarde. Pero, a la manera de una “pulseada” entre narradores, por otro lado, es Walter quien reúne toda la escritura existente y la coloca dentro de la caja para luego presentarla desde la nota que inicia la novela. Este pase de batutas calca el proceso activo y dinámico de la lectura, en el cual los lectores devienen escritores que reescriben a sus autores. Cuando Travis revela sus datos sobre la disputa testamentaria, Walter y Marian claramente son inscriptos dentro de la “agenda” de otra(s) persona(s), como si se tratara de personajes que simplemente ejecutan una coreografía previamente escrita y orquestada dentro de una red conspirativa. Se multiplican los círculos concéntricos en los que una biografía sobre un sujeto histórico da pie a que se escriba otra biografía en las que los biógrafos, que deberían tener una función autoral en su ejecución, son meras piezas movidas por los protagonistas de un juego siniestro que comandan el tablero y parecen contar con el poder para incidir sobre los resultados de las jugadas – los escritores son reescritos por otros autores.

Estas preocupaciones con los actos de escribir y de leer, sin embargo, no involucran la aparición jactanciosa de la figura autoral irrumpiendo en la superficie del texto a la manera de un autor postmoderno. El autor realista – un demiurgo en su omnipotencia y omnisciencia – fue enfáticamente rechazado por los escritores modernistas, quienes se propusieron desarrollar estrategias de autodesaparición mediante el uso de narradores limitados, técnicas del fluir de la conciencia y otros recursos. Según Brian McHale, paradójicamente, mientras más se esforzaban por ocultar su presencia, más conspicua esta se hacía. El autoborramiento se volvía una forma de autoproclamación por las extravagancias del virtuosismo experimental tanto como, por la misma lógica, la autoexhibición postmodernista, a través de autores intrusos y autoritarios que irrumpen en el texto en forma de magos o empresarios, termina transformándose en una forma de autocensura. Para McHale, el autor postmoderno es una “figura anfibia”, que tiene una vacilación ontológica y que, de manera alternada, suelta su existencia y la recobra. Los escritores postmodernos parecen estar obsesionados con la figura de Dios, “lo suficientemente obsesionados como para estar dispuestos a sacrificar la ilusión novelística en beneficio de la reivindicación de su dominio sobre el mundo ficcional, su superioridad ontológica como autores” (McHale 210). Hacen ostentación de su autoridad pero al reinscribirse en sus propios

textos, autocancelan dicha autoridad. Para Patricia Waugh, la alternancia entre la creación de marcos y su ruptura, o “la construcción de una ilusión a través de la imperceptibilidad del marco y el aniquilamiento de tal ilusión” es lo que constituye “el método deconstructivo esencial de la metaficción postmoderna” (31). Waugh observa que muchos novelistas realistas, tales como Henry Fielding, Anthony Trollope y George Eliot, también hacían uso del recurso de ruptura de marcos. La diferencia, sin embargo, está en que si bien el comentario en la narrativa del siglo diecinueve a menudo podía ser “metalingüístico”, es decir, podía hacer referencia a los códigos ficcionales, el principal objetivo era facilitar “la concretización por parte del lector del universo textual mediante la formación de un puente entre el universo histórico y el universo ficcional” al sugerir que “uno es meramente la continuación del otro” y por lo tanto el recurso no es metaficcional (Waugh 32):

En *Adam Bede* (1859), por ejemplo, George Eliot destruye la ilusión de independencia de Hayslope’s mediante la constante intrusión llevada a cabo en forma de comentarios moralizadores, interpretaciones y apelaciones al lector. Sin embargo, tales intrusiones en realidad *refuerzan* la conexión entre el mundo real y el mundo ficcional, es decir, *refuerzan* la impresión de que uno es la continuación del otro. En textos metaficcionales, tales intrusiones *exponen* la distinción ontológica entre el mundo real y el mundo ficcional, es decir, *expone* las convenciones literarias que disfrazan tal distinción. (32, énfasis original)

A diferencia de la jactancia y suntuosidad del autor postmoderno, la figura autoral en *DC* es fuertemente manipuladora pero de presencia totalmente discreta en la superficie del texto, ya que simplemente hay un desplazamiento metonímico de las figuras de cronistas, escribas, remitentes y destinatarios que remite a las figuras de autor y lector pero sin la estrategia metaficcional *par excellence*, cual es la creación de marcos y la ruptura deliberada de dichos marcos del mundo creado. La novela promueve la sumersión del lector en las aventuras de los protagonistas y una lectura que puede desarrollarse sin la interrupción rimbombante por parte de un autor invasivo de la ilusión de los universos imaginados. A diferencia de la petulancia visible del autor postmoderno que hace alarde de su capacidad para desbaratar las pretensiones miméticas de la escritura realista, la figura autoral en *DC* se ausenta de la superficie y suprime todo riesgo de disipar su autoridad vía su reducción a una figura “de papel”, como una vez lo llamó Roland Barthes en su ensayo “De la obra al texto” (párr. 5). Si por un lado, la novela muestra rasgos de desestabilización ontológica, tales como su condición hipertextual de secuela de un texto victoriano, que

permite la coexistencia de personajes ficcionales, históricos y literarios, por el otro, las costuras entre los diversos mundos permanecen circunspectas y, lejos de exhibirse desmesuradamente, no solo dependen de la competencia palimpséstica del lector sino que son rápidamente absorbidas por “la suspensión voluntaria de la incredulidad” promovida por la técnica narrativa. Si bien la novela avala y secunda las desestabilizaciones auspiciadas por el postmodernismo, en cuanto a la precariedad del concepto de verdad, la indeterminación de la realidad, y la desintegración del significado en la intangibilidad discursiva, aun a través del uso de protagonistas narradores en primera persona, la novela también se inclina hacia la recuperación de las potestades autorales – reales o nostálgicamente idealizadas – con que el autor realista parece haber sido ungido, y, a través de ellas, tal vez lo que aquél conseguía, es decir, experiencias de lectura inmersiva, la atención sostenida de lectores atraídos por sus construcciones de mundos, y la candidez de la creencia en la transparencia del lenguaje.

Finalmente, la figura de Turner– mencionado como un “*pun*”, cuya esencia es que “*one word, one sound, has two meanings, or more than two*” (DC 225) podría ser leída como una representación de las prerrogativas autorales. El anhelo que DC expresa por una visión romantizada de la figura autoral como una figura en control de sus universos creados y en libertad para crearlos aparece en la forma de un artista tirano para con quienes desean penetrar sus misterios. El acto de recurrir a la persona de una médium por parte de Walter para conocer la verdad sobre una vida o su obra es emblemático de que solamente una literal resurrección del personaje podría facilitararlo. La declaración más contundente sobre los poderes inherentes al creador artístico está contenida en la exclamación espectral articulada en la sesión de espiritismo: “*Leave me be!*” (DC 359). Si bien esto representa la última barrera infranqueable que separa al biógrafo de su biografiado y la impenetrabilidad de las verdades últimas sobre un determinado sujeto y artista, doblemente actúa como un deseo sublimado de recuperar para la figura del autor la omnipotencia semidivina (o parte de ella) que le deparó una vez el realismo y que tantos movimientos sísmicos de la cultura agrietaron hasta derrumbarla. En este sentido, el clamor del espectro de Turner es el clamor del autor, cuya muerte fue decretada de manera prematura y reclama la deseada resurrección de su autoridad.

El desencanto con el presente – presiones encontradas del mercado de la creación literaria, devaluación de la figura autoral ante la supremacía del lector, profesionalización de

la actividad crítica, con la consiguiente demanda de conocimiento y empleo de complejas teorías, por nombrar tan solo algunas razones – produce un reencantamiento con los atributos autorales victorianos – existentes o imaginados en la figura del autor autocrático y autotético. El clamor de la figura espectral de Turner infunde a la nostalgia una tonalidad subversiva y la convierte en una política de la nostalgia. Como todo gesto nostálgico, empero, contiene un componente utópico, pues la mirada retrospectiva pasa por la mediación del prisma de los desarrollos literarios y culturales intermedios. Así, la novela abraza técnicas narrativas del pasado pero no puede deslindarse del giro lingüístico que se interpone. Ni puede huir de la lectura metaficcional del lector académico, quien necesariamente desmenuza y tamiza su supuesta autoridad. Como propone Wenche Ommundsen, el lector académico contemporáneo, al “leer la tradición literaria desde la perspectiva de la teoría literaria y la ficción postmoderna, ‘recrea’ esa tradición con vestimentas reflexivas” y “encuentra metaficción donde anteriores lectores no encontraron nada más que realismo social, realismo psicológico o fantasía” porque “la reflexividad de un texto depende totalmente del *input* del lector” (31). No obstante, que no pueda el autor contemporáneo portar las vestimentas del autor victoriano sin acentuar los respaldos de su ropaje necesariamente adaptado no significa que no pueda marcar rumbos hacia la concreción de lo que parece una imposibilidad presente.

Coda: Reflexiones finales sobre la imbricación de la subversión y la nostalgia en *The Dark Clue*

La subversión simbólica operada por *DC* tiene blancos sumamente específicos. La novela invierte el empleo de documentos epistolares en sus usos característicos en la literatura victoriana y el principio básico de la secuela o prolongación que consiste en reabrir lo que se considera cerrado para cerrarlo de manera alternativa. *DC* también aplica una transfiguración subversiva a los personajes hipotextuales de Walter y Marian. Tales transformaciones transgresoras obedecen al gesto subversivo por antonomasia que estampa *DC* sobre su hipotexto, cual es la transformación de una historia de misterio y detección con final cerrado, lógico y coherente en un intento fallido de dos personajes idealistas embarcados en una misión envuelta en el aura de una cruzada ética y espiritual por penetrar los misterios de una

vida y perpetrar la escritura de una biografía. La pesquisa anunciada como una tarea de fácil y rápida ejecución para dos sabuesos, con probadas aptitudes y adecuada dosis de sagacidad, se degrada de manera entrópica conforme se funden los límites entre sujeto biógrafo y sujeto biografiado, quien asume el control y termina por convertir a los sujetos con credenciales iniciales de *escritores* en predecibles sujetos que pueden ser *(sobre)escritos*. La superación de la fórmula básica y ortodoxa de una biografía por un texto biofílico con aristas antidetectivescas y antipsicoanalíticas pone en jaque no tan solo un género de escritura sino que carcome la estructura antropocéntrica de conciencia prevalente al menos en el mundo occidental hasta el momento en que comienza a sufrir el asedio de teorías y filosofías que denuncian los centros enquistados de poder hegemónico ocultos bajo la máscara de ideales humanistas universales, uno de los cuales es, precisamente, la posición de centralidad de la razón en el diseño lineal teleológico del universo y de la historia.

En cuanto al componente nostálgico, la novela conjuga los dos tipos de nostalgia identificados por Grainge y llamados *nostalgia mode* y *nostalgia mood*. Si el primero busca tomar provecho de las construcciones hiperreales de la era victoriana y su *ethos* gótico, el segundo busca aproximarse a una praxis constructiva, una política de la nostalgia, que encuentra en el pasado un *locus* de posibilidades para cambiar las imposibilidades presentes. Este segundo tipo de nostalgia, que romantiza y sentimentaliza tales experiencias y vivencias como una visión pastoral y la residencia de la verdad en la palabra (manus)crita, tiene como objeto principal una búsqueda de restitución de algunas prerrogativas y seguridades que le han sido negadas a la figura autoral contemporánea. Este hecho queda metafóricamente sellado en la aceptación de temáticas y estrategias metaficcionales, en connivencia con el oximorónico rechazo de la técnica metaficcional por antonomasia que consiste en exponer los límites ontológicos entre el universo real y el universo ficcional mediante altisonantes y fastuosas incursiones del autor en la superficie del texto para perforar de manera repetida la delgada película que separa a ambos universos. Así, como *memory text*, como tecnología de memoria cultural, *DC* reevalúa tanto el presente como el pasado y dictamina que el pasado, interrogado de variadas maneras, también aporta interesantes instrumentos para retrazar un derrotero para la era contemporánea que revise las maneras en las que los escritores se relacionan con sus lectores y explore la necesidad de restablecer vínculos experienciales afectivos. La nostalgia se impregna de energías subversivas para promover cambios para el presente y el futuro.

CAPÍTULO 8

LOS IMPULSOS SUBVERSIVOS Y NOSTÁLGICOS DEL NEO(META)REALISMO DE SARAH WATERS EN *FINGERSMITH* (2002)

Il y a eu un temps où tu n'as pas été esclave, souviens-toi. Tu t'en vas seule, pleine de rire, tu te baignes le ventre nu. Tu dis que tu en as perdu la mémoire, souviens-toi. (...) Fais un effort pour te souvenir. Ou, à défaut, invente. *Monique Wittig, Les Guérillères*

Fingersmith (*FS*, en las subsiguientes referencias) es la tercera en una trilogía de novelas ambientadas en la Inglaterra victoriana cuya autora es la escritora galesa Sarah Waters (1966-), de gran trayectoria no solamente en la escritura sino también en trabajo académico de investigación en la era. La novela *FS*, precedida por sus antecesoras, *Tipping the Velvet* (1998) y *Affinity* (1999),⁶⁹ está escrita según la tradición de la novela sensacionalista victoriana. Con la acción distribuida entre Londres y Briar en el año 1861, la intrincada trama serpentea por efecto de las asombrosas vicisitudes en las vidas de Susan Trinder, la huérfana hija de una convicta condenada a la horca por sus crímenes, y de Maud Lilly, la sobrina de un acaudalado coleccionista. Susan ha sido criada en Londres por Grace Sucksby, quien gerencia lo que por entonces se conocía como un *baby farm*.⁷⁰ Susan, o

⁶⁹ Se incluye información adicional sobre la autora y su producción literaria en la página 386 del Apéndice B.

⁷⁰ El primer uso del término *baby farming* (“criadero de niños”), según Ruth Homrighaus, corresponde al *British Medical Journal*, que lo empleó para describir una situación en la que los cuatro hijos de una mujer murieron de manera consecutiva al cuidado de una enfermera contratada como madre sustituta (2). El vocablo se utilizó en Gran Bretaña en la era victoriana tardía para hacer referencia a la práctica de recibir un bebé para su cuidado, con inclusión de amamantamiento, a cambio de un pago, pero su connotación era peyorativa e insultante puesto que insinuaba el maltrato. Si bien esta práctica era de larga data, sufrió una expansión explosiva como consecuencia de los procesos de urbanización del siglo diecinueve. Antes del advenimiento de métodos anticonceptivos y agencias de adopción, muchas mujeres sufrían embarazos no deseados. La fuerte estigmatización social de los hijos ilegítimos y las madres solteras, además de las adversas condiciones de trabajo, forzaban a las mujeres a recurrir a estos servicios cuestionables. La ley conocida como *Poor Law Amendment Act* de 1834 prohibía que los distritos conocidos como *parishes* otorgaran ayuda social externa a las madres solteras. Las madres pobres podían recibir alimento, dinero y vestimenta solo si vivían y trabajaban en las *workhouses* (asilos para indigentes). Pero las condiciones en dichos establecimientos eran tan sórdidas que las madres preferían entregar sus niños al cuidado de un *baby farm* y continuar trabajando en otros lugares (“Baby farmers and angelmakers”, párr. 4). En algunos *baby farms*, se arreglaban adopciones y ventas de bebés, pero en muchas otras, el pago que hacía una madre pobre era insuficiente para garantizar el buen cuidado del niño, lo que llevaba a una política de descuido y abandono del bebé, ya que era más redituable para la enfermera que el niño muriera. De hecho, era difundida la práctica de sedación de bebés mediante el uso de altas dosis de opio, lo que los mantenía tranquilos y reducía su apetito. De esta forma, “morían silenciosa y rápidamente de

simplemente Sue para sus íntimos, se dedica a robar en espacios públicos – es una de las *fingersmiths*, ladronas o “carteristas”, a las que alude el título en lunfardo victoriano – y reside en una sombría vivienda de la calle Lant⁷¹ con otras personas a quienes considera su familia sustituta, es decir, Grace Sucksby y un grupo de delincuentes menores. El Sr. Ibbs, una especie de padre adoptivo de Sue utiliza la dickensiana cocina de la casa para desplegar su oficio de fundición ilícita de monedas y ejercer la comercialización de mercadería sustraída.

Las ingeniosas fluctuaciones narrativas y la laberíntica trama argumental de *Fingersmith*

La narradora de la primera parte de la novela es la propia Sue, quien relata desde su punto de vista los eventos acaecidos. En una noche gélida de invierno los habitantes de la casa reciben la visita de un farsante conocido como *Gentleman* que se presenta en busca de Sue. Este convence a la protagonista para que se convierta en su cómplice en un elaborado plan que tiene como propósito despojar a una joven de su fortuna y confinarla en un hospital mental. Sue carece de recursos para un buen vivir pero no de escrúpulos, por lo que al comienzo, manifiesta cierta reticencia a prestarse a un engaño tan despiadado. Sin embargo,

inanición” (“Baby farmers and angelmakers”, párr. 18). El arreglo era conveniente para madres y *baby farmers* puesto que las madres en situación difícil tenían pocas alternativas. “El aborto era ilegal y los que se realizaban de manera ilícita eran sumamente riesgosos”, el abandono era igualmente ilegal, “las cortes exhibían escasa clemencia hacia las madres que abandonaban a sus hijos (...) [y] el matricidio típicamente conducía a una condena de pena de muerte” (“Baby farming – A tragedy of Victorian times”, párr. 1). Después de varios casos de resonantes ejecuciones de enfermeras acusadas de esta práctica, el Parlamento aprobó una serie de leyes para proteger a los niños, entre ellas la *Infant Life Protection Act* de 1897 y la *Children’s Act* de 1908. Entre las previsiones de las leyes, figuraba la exigencia de que se notificara a las autoridades locales sobre los detalles completos de cualquier cambio de custodia o fallecimiento de un niño dentro de las 48 horas, y confería a las autoridades locales la potestad de intervenir en establecimientos sospechados de maltrato (“Baby farming – A tragedy of Victorian times”, párr. 11). Algunos de los procedimientos empleados en los *baby farms* constituyen el trasfondo de lo que ocurre en la casa de la calle Lant de *FS*.

⁷¹ La calle Lant en el distrito Borough, de Southwark, se extiende de oeste a este desde Southwark Bridge Road a Borough High Street. Está localizada en una zona denominada *the Mint*, que en el siglo diecinueve era notoria por sus condiciones de pobreza, hacinamiento e insalubridad, así como también sus elevados índices de desorden social y delincuencia. La calle es célebre por haber sido el lugar donde, en el año 1824, Charles Dickens se hospedó a la edad de doce años cuando su padre cumplía una condena en la cárcel de Marshalsea que se encontraba en lugares aledaños. En 1837, en *Pickwick Papers*, Dickens describe la calle Lant como un lugar caracterizado por una población transitoria, donde sus residentes mostraban propensión a marcharse a la medianoche antes del vencimiento de sus alquileres. Entre las ocupaciones más corrientes, Dickens identifica costureras, empleados de los muelles, encuadernadores de libros, e intermediarios en el alquiler de cuartos amoblados (Waterson, párrs. 1-3), algunas de las cuales se incluyen con naturalidad en la trama de *FS*.

tentada por la promesa de una parte del succulento botín, que ciertamente permitirá una vida más holgada para ella y su segunda madre, Sue en última instancia presta su consentimiento.

La heredera es Maud Lilly, una jovencita que ignora muchos aspectos de la vida debido a que ha pasado sus cortos años en virtual reclusión en una casona de campo localizada en Briar, donde se desempeña como secretaria de su tío. Bajo el nombre falso de Richard Rivers, Gentleman, quien ha sido contratado por el tío de Maud para realizar tareas destinadas al montaje artístico de su colección de libros – el Sr. Lilly es un bibliófilo – ha descubierto que Maud heredará la fortuna que le legó su madre pero solo cuando contraiga matrimonio y con esa condición. El rol de Sue en el complot es ser contratada como la criada de Maud bajo el nombre falso de Susan Smith, congraciarse con la joven Maud y persuadirla sobre su conveniencia de contraer matrimonio con Gentleman. Una vez consumada la unión, y Gentleman en posesión de la fortuna de Maud, el rol de Sue será colaborar con Gentleman para engañar a los médicos convocados y convencerlos de que Maud ha perdido la razón y debe ser hospitalizada en un sanatorio de salud mental. A medida que transcurre el tiempo, sin embargo, y las dos jóvenes comparten muchos momentos, se desarrolla una inesperada intimidad entre ambas. Eventualmente, de todas maneras, y a pesar de haberse producido contacto sexual entre las jóvenes, se consuma la fuga. Se lleva a cabo una ceremonia nupcial secreta y Gentleman conduce a Maud y su “criada” a una pequeña cabaña. Al cabo de unos días, los galenos que acuden al lugar por pedido de Gentleman diagnostican que Maud sufre de demencia. Se dispone su traslado a un asilo, pero con un abrupto giro en la narrativa, cuando la comitiva arriba al lugar, es Sue la que es destinada al confinamiento. Sue clama con angustia y desmiente su enfermedad, pero para los médicos, que han tomado a Sue por Maud, sus imprecaciones no son más que una confirmación más de su inestabilidad mental.

La segunda parte de la novela es narrada por Maud, quien, desde su punto de vista, relata que, según la información que le ha sido suministrada, fue criada por las enfermeras de un hospital mental donde su enajenada madre había fallecido al dar a luz. Al cumplir Maud diez años, su tío la retiró del asilo y desde entonces la niña ha pasado sus días como su secretaria. Maud confiesa que sus funciones han sido ayudarlo a confeccionar un índice bibliográfico completo de toda la pornografía en existencia y realizar lecturas en voz alta de libros pornográficos para su tío y algunos visitantes. Sin embargo, estos hechos permanecen inaccesibles para Sue puesto que esta última no sabe leer ni escribir e ignora el contenido de

la biblioteca de la casa. El apuesto Richard Rivers – o Gentleman –rápida y hábilmente se gana la simpatía de Maud y la convence de que puede ayudarla a reclamar su herencia, modificar las condiciones opresivas de su existencia y emprender una nueva vida sana en Londres. Esta segunda sección permite vislumbrar un segundo complot, en este caso pergeñado por Gentleman y Maud en perjuicio de Sue. Ambos traicionarán a Sue después de que esta haya colaborado con sus planes. Maud compartirá su herencia con Gentleman a cambio de su participación en el fraude y Sue tomará la identidad de Maud al ser internada en el hospital, de modo de permitir a Maud no solo enterrar su desgarrador pasado y su desacreditado nombre sino también beneficiarse de un futuro pleno de posibilidades. A pesar de que Maud nota cómo se acrecienta su cariño por Sue, suprime sus sentimientos y privilegia su oportunidad de emancipación, por lo que concreta tanto la fuga como la unión matrimonial. En su relato, Maud confiesa que cuando los médicos son citados a la cabaña, es ella quien se presenta como Susan Smith – en parte gracias al sorprendente parecido físico entre ambas jóvenes, complementado por un siniestro intercambio de vestimentas y equipaje– y, fingiendo ser la criada, les explica que su ama sufre de delirios y cree ser ella una criada. Cuando el carruaje que los transporta llega al hospital psiquiátrico, los médicos ya han sido timados y no sospechan la impostura. En este momento, Sue advierte que la simpática y tímida niña que desconoce tantos aspectos de la vida es una astuta conspiradora.

Ya en Londres, Richard deja traslucir una nueva celada, puesto que encierra a Maud en la casa de la calle Lant. Maud se percata de otras confabulaciones urdidas con anterioridad a las intrigas fraguadas con quien creyó era su socio. Maud descubre que Marianne Lilly no es su verdadera madre, sino la madre de Sue, y que existió en el pasado un intercambio de niñas recién nacidas. Grace Sucksby le comunica a Maud que hace diecisiete años – las jóvenes están por celebrar sus cumpleaños número dieciocho – una dama a punto de dar a luz, buscó su socorro. Se trataba de Marianne Lilly, una mujer abandonada por su amante y perseguida por su hermano y su implacable padre. Con súplicas, Marianne logró que Grace Sucksby aceptara su niña recién nacida, a quien llamó Susan, y la intercambiara por otra niña de su *baby farm* – Maud –, con el propósito de que su hija biológica no creciera en la tenebrosa mansión familiar. Para compensar el perjuicio ocasionado a la otra niña, Marianne redactó un testamento en el cual dividía su fortuna en dos partes equivalentes: tanto Maud como Sue recibirían la mitad de su herencia al cumplir dieciocho años. La familia de Marianne Lilly

luego exigió un cambio en su testamento por el cual Maud debía estar casada para acceder a su herencia. Al enviar a Sue al hospital mental y tener cautiva a Maud justo antes de sus cumpleaños número dieciocho, Gentleman como esposo y Grace Sucksby como tutora pueden controlar la totalidad de la herencia.⁷²

La narración recae nuevamente en Sue en la tercera parte de la novela. Con posterioridad a la descripción de su desolador paso por el hospital mental victoriano, su relato se enfoca en la huída materializada con la complicidad de un exsirviente de Briar y su regreso a la calle Lant. Ignorante de que Grace Sucksby solo codicia su fortuna, Sue anhela reencontrarse con ella. Al descubrir que Maud está viviendo en su antiguo hogar, inmediatamente asume que Maud la ha traicionado, y planea asesinarla. Sue ingresa a la cocina con una cuchilla, pero la inesperada llegada de Gentleman en un momento crucial impide el premeditado desenlace. Ante el riesgo de que Gentleman haga comentarios incriminatorios, tanto Maud como Grace Sucksby se abalanzan sobre él para silenciarlo. La motivación de Maud es evitar el dolor que afligirá a Sue cuando esta repare en el grado de participación de Grace Sucksby en la farsa, en tanto que la motivación de Grace Sucksby es imposibilitar la revelación de la verdadera identidad de Maud. En un confuso forcejeo, Gentleman es apuñalado con el arma ingresada por Sue, pero la mano ejecutante permanecerá siempre envuelta en un misterio. Gentleman se desangra con rapidez y cuando los agentes de policía acuden al lugar, encuentran a Grace Sucksby cubierta de sangre. Sin titubear un momento, se confiesa culpable y declara la total inocencia de ambas jóvenes.

Grace Sucksby es juzgada por el crimen de Gentleman y sentenciada a morir en el cadalso. Después de la ejecución, Maud se marcha de la ciudad pero Sue comparece en la prisión para reclamar las pertenencias de Grace Sucksby. Oculto en las vestimentas de la occisa encuentra un documento sellado, y como Sue es analfabeta, contrata los servicios de una persona para acceder al contenido del texto, que estipula el acuerdo pactado entre Marianne Lilly y Grace Sucksby, confirma el intercambio de las recién nacidas y dispone los arreglos para la distribución de la herencia. Además, el documento certifica la identidad de

⁷² Los eventos se desarrollan en el año 1861. En ese entonces la ley inglesa claramente subordinaba la mujer a su esposo. Por ejemplo, con la unión matrimonial, marido y mujer pasaban a ser una sola persona ante la ley: cesaba la identidad legal de la esposa, quien cedía toda su propiedad a su esposo. Fue recién en el año 1882 que se aprobó la ley *Married Women's Property Act*, que concedió por primera vez en la historia el derecho a la mujer de poseer y controlar su propiedad.

Maud como la hija biológica de Grace Sucksby. Se quita el velo de los ojos de Sue, quien ahora alcanza a comprender la magnitud de la traición de su madre sustituta y la utilización de Maud como una simple pieza de su juego macabro. Sin obstáculos para admitir sus sentimientos hacia Maud, Sue se dispone a reencontrarse con ella. La encuentra en Briar escribiendo en el estudio de su tío, ahora ya difunto. Maud revela tanto el auténtico contenido de los libros de su tío como el de su propia escritura, que con su talento coadyuvado por años de entrenamiento bajo el régimen del Sr. Lilly, es capaz de producir. Maud ha adquirido la capacidad para crear literatura erótica, inspirada por su sueño de pasar una vida en compañía de Sue. Una vez reconciliadas las jóvenes, Maud comienza a enseñarle a Sue a leer a fin de que pueda comprender y disfrutar lo que escribe para ella.

La apropiación architextual subversiva del género victoriano de la *sensation novel* como acto de justicia literaria reparadora

A fin de construir un sentido del texto, partiendo de la forma, y dar respuesta a los interrogantes contenidos en el modelo de análisis propuesto, para dilucidar las modalidades y funciones de la subversión y la nostalgia que operan en *FS*, es preciso apelar a una de las categorías de transtextualidad delineadas por Genette. Habida cuenta de que *FS* entabla un diálogo con la literatura de otra época, y más precisamente con un género novelístico victoriano – el de la *sensation novel* –, es conveniente explorar la categoría de architextualidad con el objeto de establecer de qué manera se posiciona la novela con respecto al género que invoca.

Las ambigüedades en el gesto de pertenencia de FS al architexto victoriano

Genette define la architextualidad como “el conjunto de categorías generales o trascendentes – tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc. – del que depende cada texto singular” (*Palimpsestos* 9). Es el tipo “más abstracto” y “más implícito” de relación transtextual”. Añade Genette que es una “relación completamente muda (...) de pura pertenencia taxonómica”, puesto que se expresa como máximo mediante una mención paratextual, tal como un subtítulo. Cuando tal mención no se hace explícita, generalmente las

razones obedecen al “rechazo de subrayar una evidencia” o al deseo de “recusar o eludir cualquier clasificación”. La función architextual es básicamente la tarea del lector o crítico, quien determina “el estatuto genérico de un texto”, ya que el texto por si solo no está obligado ni a conocer ni a declarar “su cualidad genérica”. La importancia de la relación architextual es que, como asegura Genette, “[l]a percepción genérica (...) orienta y determina en gran medida ‘el horizonte de expectativas’ del lector, y por lo tanto, la recepción de la obra (*Palimpsestos* 13-14), aunque el lector o crítico pueda disputar el estatuto genérico reivindicado desde su cubierta o su subtítulo. En su libro *The Architext. An Introduction*, Genette complementa su definición acotando que la architextualidad es “la relación entre el texto y su architexto”, y que el architexto es de presencia ubicua porque se encuentra “en todas partes – por encima, por debajo, y alrededor del texto, que teje su red y la adhiere solo aquí y allá en la vasta red de la architextura” (83). Es importante identificar las convenciones temático-formales de la *sensation novel* victoriana invocada por FS con el propósito de determinar el carácter de la relación que la liga al género global y las modalidades de adherencia que practica para insertarse como texto independiente en la vasta red supratextual que lo excede.

Las características generales de la novela sensacionalista, al igual que las condiciones de su surgimiento, han sido explicadas en el segundo apartado del Capítulo 3 de esta tesis. El siguiente catálogo contiene las convenciones fundamentales de su repertorio temático-formal⁷³: 1) narrativa de características expansivas en publicaciones serializadas u obras en tres volúmenes; 2) riqueza de textura⁷⁴ y detalle; 3) suspenso, con una exagerada dependencia de coincidencias e interrupciones abruptas de la acción, incrustadas en argumentos de laberíntica y extravagante complejidad; 4) persecución y encarcelamiento, con abundante presencia de metáforas de confinamiento; 5) ambientes contemporáneos (victorianos) en espacios domésticos interiores; 6) la presencia de personajes heroicos sometidos a diversas

⁷³ El catálogo representa una síntesis elaborada en base a las descripciones de diversos autores, principalmente Brantlinger, Deidre y Emily Allen.

⁷⁴ El término *textura* se aplica a las “propiedades concretas de una obra literaria”, las que no pueden ser parafraseadas como sí pueden serlo, por contraste, su estructura o trama (Baldick 258). Cuando es aplicado a la lengua, el término describe las imágenes táctiles empleadas para describir los distintos tipos de superficie física, y por extensión, designa la representación mediante palabras de fenómenos físicos. Según el *Routledge Dictionary of Literary Terms*, dada la existencia de técnicas para producir “efectos sensoriales específicos en el lector”, la textura puede ser descrita en términos de “estrategias utilizadas” o “efectos obtenidos” (Childs y Fowler 238).

pruebas de carácter; 7) proliferación de imágenes de terror, misterio, duplicidad y engaño; 8) inestabilidad o hibridación genérica; 9) como emergente del modo transgresor y liminal del género fantástico, contenía elementos connotativos de lo excesivo, lo sobrenatural, lo irracional, y lo carnavalesco; 10) descripciones de sensaciones corporales y estados emocionales extremos tales como la histeria, los celos, la obsesión sexual, la paranoia, y la demencia; 11) subordinación de la caracterización al argumento; 12) un cambio en el género de la villanía, mediante el empleo de protagonistas de sexo femenino en roles y situaciones que violaban las restricciones de los roles genéricos de la época; 13) descripciones explícitas de amor carnal así como también representación y anatomización de pasiones sexuales; 14) transgresión de los ideales victorianos de amor y santidad encarnados por las instituciones del matrimonio y la familia; 15) utilización de múltiples narradores en primera persona;⁷⁵ 16) apelaciones directas al lector a través del tono íntimo de la segunda persona; 17) finales restauradores (redención del matrimonio, por ejemplo, mediante el retorno de la heroína al seno de un matrimonio feliz); 18) resolución y ajuste de todas las puntas sueltas y sensación de cierre; y 19) uso frecuente del recurso de *deus ex machina*.⁷⁶

El primer aspecto observable en la relación architextual es que las primeras diez características de este repertorio se replican con bastante transparencia y sin alteraciones significativas en *FS*. Específicamente, con respecto a las convenciones que van de la primera a la tercera, la narrativa tiene una naturaleza expansiva, dividida en las tres partes habituales

⁷⁵ En el clásico *The Woman in White*, Wilkie Collins llevó a un extremo el compromiso del escritor realista con la búsqueda de la verdad. Collins desarrolla su historia a través de una sucesión de narradores en primera persona, cada uno de los cuales presenta su versión de los hechos tal como los vio y los vivió. Dicha práctica trae reminiscencias de un pasaje, citado con asiduidad, en el que el narrador de *Adam Bede* (1859), la novela de George Eliot, “jura dar un relato fidedigno de las personas y los eventos tal como se han reflejado en mi mente. Me siento tan obligado a relatar tal reflejo con la mayor de las precisiones, como si estuviese en un estrado testimonial narrando mi experiencia bajo juramento”. Para Deirdre, este comentario constituye una memorable articulación de la célebre máxima de Henry James sobre la tarea del novelista, que debe ser la creación de “la ilusión de vida” (Deirdre 3). Collins pudo haber estado usando la convención de los narradores testimoniales en un intento de simular rigurosidad por la verdad.

⁷⁶ La expresión *deus ex machina* significa literalmente “el dios de la máquina” que descendía o ascendía al escenario por medios mecánicos tales como una grúa en algunas obras dramáticas griegas, especialmente las de Eurípides. Tal aparición se producía para resolver algún problema de la trama de manera instantánea. El término se usa ahora “de manera peyorativa para hacer referencia a cualquier artilugio o dispositivo improbable o inesperado mediante el cual un autor resuelve complicaciones de la trama argumental en una obra dramática o novela, y cuya presencia no ha sido debidamente preparada o justificada en los acontecimientos previos: el descubrimiento de un testamento extraviado era un recurso favorito entre los novelistas victorianos” (Baldick 63-64).

de la *triple-decker*, y la textura tanto descriptiva como narrativa de la novela se materializa con la más cuidadosa atención hacia la precisión cronológica y respeto por el detalle de época, especialmente en lo concerniente a vestimenta, arquitectura, costumbres y modales, roles sociales, y otros pormenores. *FS* también es fiel a los usos sensacionalistas de la trama. Contiene los motivos clásicos del género al avanzar de manera ondulante con una historia complicada saturada de suspenso, especialmente a través de los *cliff hangers*⁷⁷ con que finaliza cada una de las partes, y la alternancia de las voces narradoras, ya que los eventos a menudo sufren modificaciones cuando asume el acto narrativo otro personaje que aporta nueva información, revela secretos y/o deja traslucir pensamientos o sentimientos íntimos.

Del mismo modo, la novela despliega las convenciones que van de la cuarta a la octava sin variaciones radicales. Las heroínas sufren la reclusión injusta – el ostracismo en Briar y posteriormente en la calle Lant en el caso de Maud, y la internación forzada en el hospital en el caso de Sue. Las reiteradas descripciones de ambientes domésticos interiores infunden una sensación generalizada de confinamiento. A modo de ilustración, en el siguiente pasaje, la propia Maud expresa su sensación de aislamiento:

*I stand at my own casement, for many hours at a time. And in the yellow paint that covers the glass of the windows of my uncle's library I one day, with my finger-nail, make a small and perfect crescent, to which I afterwards occasionally lean and place my eye – like a curious wife at the keyhole of a cabinet of secrets.
But I am inside the cabinet, and long to get out... (FS 214)*

No cesan las heroínas de experimentar pronunciadas oscilaciones en sus destinos, condicionadas por confabulaciones e intrigas de las cuales son víctimas, con resultantes vaivenes que las someten a diversas pruebas de carácter.

Elementos de duplicidad se esparcen con ubicuidad, no solamente a través de los engaños perpetrados por los embaucadores sino también mediante la existencia especular de las jóvenes, cuyas vidas siguen patrones paralelos de crecimiento y liberación. Sarah Gamble ha propiciado una metáfora tomada del discurso de la química molecular para elucidar este dualismo, que es la molécula quiral. Se entiende por *imágenes quirales* aquellas imágenes duplicadas como los reflejos especulares que no son pasibles de ser superimpuestas (49), como ocurre con la mano izquierda y la derecha. No accidentalmente, cuando Maud y Sue se

⁷⁷ La expresión *cliff hanger*, traducida como *situación de enorme suspenso*, se refiere a un final abrupto en donde la narrativa se detiene y deja grandes interrogantes sin resolver.

separan, Sue conserva con afecto uno de los guantes blancos que utiliza Maud, detalle que recuerda que Maud y Sue parecen tener existencias simétricas aunque no idénticas. Ambas son huérfanas de madre e hijas de padres desconocidos; sus identidades son mutantes y ocasionalmente intercambiables; y no escasean las imágenes de las jóvenes ante un espejo, deslumbradas por su proverbial parecido. Cuando Sue es internada en el hospital en reemplazo de Maud, irónicamente retorna a la vida que le hubiese correspondido de no haber mediado la sustitución. La fluidez mercurial con que las fronteras identitarias de Maud y Sue se desvanecen y reconstituyen se solidifica solamente al final cuando la letra escrita del documento hallado, que ha sido conservado a lo largo del tiempo como último y máximo garante de la verdad, fija la identidad de ambas y las jóvenes encuentran la libertad para expresar su relación amorosa. Para Gamble, el documento finalmente “las establece como iguales y no como las dos mitades incómodas de un dualismo inestable e irresoluto” (54).⁷⁸

Con respecto a las convenciones novena y décima, la novela también goza de un fuerte componente de hibridación genérica. Incorpora elementos góticos, tales como aspectos de la residencia de Briar y la existencia fantasmal de la vida temprana de ambas jóvenes. Incluye aspectos de la novela de detección o misterio, ya que tiene un importante énfasis epistemológico centrado en la revelación de verdades últimas y el descubrimiento de un testamento oculto. No es ajena a la novela sobre la condición de Inglaterra, con numerosas y extensas referencias a la situación de los habitantes de Londres y las condiciones sórdidas de vida urbana. Cuando Maud se traslada desde Briar hasta Londres, sus ojos capturan la realidad de la ciudad, cuyo caos decepciona a Maud. Ésta cree conocer la ciudad a partir de los libros que ha leído y que le han permitido construir imágenes idealizadas con las que contrastan de manera concluyente las vistas que le devuelve la ventanilla del tren:

The day is darkening now – or rather, the sky is darkening, as we draw closer to the city. There come streaks of soot upon the glass. The landscape is slowly growing meaner. The cottages have begun to be replaced by wooden dwellings, some with broken windows and boards. The gardens are giving way to patches of weed; soon the

⁷⁸ Boglárka Kiss proporciona la metáfora del arabesco para entender no tan solo la relación paradójicamente simétrica y divergente que vincula a las jóvenes, sino también para el uso que la novela hace de las convenciones genéricas explotadas y modificadas. Toma la noción de Jacob Rama Berman de que “ la autorreflexividad es inherente al diseño arabesco, puesto que el patrón se autorrefleja en sus convoluciones, lo que causa que imite e invierta su propia forma dentro de su producción y reproducción geométrica formulaica” (Kiss 235). Kiss plantea que el diseño arabesco tiene un efecto ornamental reconfortante al comienzo, basado en la supuesta armonía de sus líneas, pero “tal como el espectador del arabesco se enreda en sus líneas desenfundadas”, el lector de la novela de Waters experimenta una familiaridad solo inicial (235).

weed gives way to ditches, the ditches to dark canals, to dreary wastes of road, to mounds of stones or soil or ashes. (...) I have always supposed London a place, like a house in a park, with walls. I've imagined it rising, straight and clean and solid. I have not supposed it would sprawl so brokenly, through villages and suburbs. I've believed it complete: but now, as I watch, there come stretches of wet red land, and gaping trenches; now come half-built houses, and half-built churches, with glassless windows and slateless roofs and jutting spars of wood, naked as bones. (FS 326)

Una vez alojada en la casa de la calle Lant, Maud contempla la dinámica actividad en la cocina y, nuevamente, la realidad desnuda su propia romantización de Londres:

They [other men] come, any hour of the day, with astonishing things – gross things, gaudy things – poor stuff, it seems to me, all of it: hats, handkerchiefs, cheap jewels, lengths of lace – once a hank of yellow hair still bound with a ribbon. A tumbling stream of things – not like the books that came to Briar, that came as if sinking to rest on the bed of a viscid sea, through dim and silent fathoms; not like the things the books described, the things of convenience and purpose – the chairs, the pillows, the beds, the curtains, the ropes, the rods ...

There are no books, here. There is only life in all its awful chaos. And the only purpose the things are made to serve, is the making of money. (FS 382)

Por último, el desarrollo de ambas heroínas, seguido con meticulosidad desde su infancia hasta su periodo de maduración ciertamente toma en cuenta la tradición del *bildungsroman*. *FS* contiene algunos elementos fantásticos, como la presencia espectral de la madre de Maud, que supuestamente ha sido sepultada en una tumba cercana a la casa, o la increíble odisea de Maud en su malograda huída de la casa de Lant Street y su carrera alocada y humillante en pantuflas semidestruídas por las desconocidas calles de Londres. En este y otros episodios se reiteran las descripciones de estados emocionales extremos. Por ejemplo, cuando se aproxima el momento de la fuga y Maud comienza a reconocer sus verdaderos sentimientos con respecto a Sue y a Gentleman, experimenta sensaciones desequilibrantes y recurre a sus gotas medicinales para intentar extinguir el miedo a la herencia genética de la locura de su madre:

I feel the mounting pressure of our plot as I think men must feel the straining of checked machinery, tethered beasts, the gathering of tropical storms. I wake each day and think: Today I will do it! Today I will draw free the bolt and let the engine race, unleash the beast, puncture the lowering clouds! Today, I will let him [Gentleman] claim me-!

But I do not. I look at Sue, and there comes, always, that shadow, the darkness – a panic, I suppose it, a simple fear – a quaking, a caving – a dropping, as into the sour mouth of madness –

Madness, my mother's malady, perhaps beginning its slow ascent in me! That thought makes me more frightened yet. I take, for a day or two, more of my drops (...) (FS 285)

Sin embargo, a pesar de la vívida reproducción del contexto sociocultural logrado con precisión de detalles en estilo *faux*-victoriano, la narrativa contiene un anacronismo escandaloso, cual es la relación sentimental que une a las dos jóvenes. La inserción de esta temática determina que *FS* sea una novela sensacionalista que no pudo haberse escrito en la era victoriana⁷⁹ y que la manera en que revisita algunas de las convenciones genéricas solo puede ser descripta como paródica en un sentido tradicional. En “The Aesthetics of Parody”, G. D. Kiremidjian explica una noción tradicional de parodia, que es válida para el presente y para algunas de las especies de parodia que se continúan elaborando, y que resulta especialmente relevante para entender su empleo en *FS*. Entiende Kiremidjian que la parodia es una forma de imitación literaria que por un lado “retiene la forma o el carácter estilístico de la obra primordial”, pero que reemplaza su temática o contenido por otro que le es “ajeno” a esa forma. En esta concepción de parodia, el parodista establece “una incongruencia discordante entre forma y contenido” (232). El contenido “ajeno” es el romance lésbico entre Maud y Sue, cuya inserción subvierte una de las principales características de la *sensation novel*, es decir la subordinación de la caracterización al argumento, listada en undécimolugar. En efecto, la caracterización de las dos muchachas y su asombrosa metamorfosis son hechos que cobran un gran protagonismo en *FS*, que dramatiza la puja entre la lucha de ambas por desarrollar su identidad y las conspiraciones externas. Pese a la magnitud de la trama y la complejidad del diseño argumental, la caracterización no queda en ningún momento

⁷⁹ Es indudable que, especialmente frente a sus contemporáneos, los escritores victorianos sensacionalistas eran extraordinariamente subversivos al atreverse a tocar temas inconvenientes o aludir elípticamente a otros. Richard Fantina entiende la base subversiva de la *sensation novel* como una herramienta para exponer “las contradicciones de la esfera pública de las instituciones y en la vida doméstica de la familia” (3). Es preciso reconocer que muchos sensacionalistas osaban cuestionar nociones ortodoxas de género y presentaban una gran variedad de personajes femeninos poco convencionales, como concubinas, individuos transgenéricos, mujeres andróginas y *female rakes* (libertinas) en roles protagónicos. No obstante, si bien, como afirma Fantina respecto de Charles Reade (1814-1884), uno de los sensacionalistas más arrojados, este tipo de literatura “expand[ía] los horizontes epistemológicos de la era”, las representaciones empáticas de “sujetos transgenéricos al igual que la existencia y tolerancia del deseo homoerótico masculino eran sumamente escasas en la literatura victoriana” (4). Ross G. Forman aporta el dato de que el florecimiento de la ficción sensacionalista se produjo antes de la introducción del término *homosexualidad*, y agrega que el comportamiento homosexual femenino estaba aún menos marcado que el masculino en la esfera pública victoriana: “puesto que no estaba explícitamente criminalizado, [tal comportamiento] raramente aparecía en los informes jurídicos de los periódicos, ni incitaba el chantaje de la forma en que sí lo hacían los casos de homosexualidad masculina”, a lo que Forman añade que “las amistades íntimas entre mujeres ni eran atípicas ni despertaban sospechas como las amistades masculinas” (420). Martha Vicinus explica que, a pesar de que las relaciones sexuales entre lesbianas ciertamente existían en la época, en general la mujer se negaba a nombrar sus deseos eróticos” (citada en Forman 420). Por estas razones, las descripciones de sexo explícito entre las protagonistas de *FS* aparecen construidas por un lenguaje anacrónico, que en verdad en la era estaba aún en ciernes, para poder finalmente dar cuenta de prácticas sexuales heterodoxas.

supeditada a la simple acción, sino que constituye el aspecto medular del contenido. Maud y Sue evolucionan a partir de una posición de sometimiento y vulnerabilidad, y emergen, después de sucesivos infortunios, cada una como una persona en control de su identidad y de su vida. El recorrido tortuoso de la trama no es más que un recordatorio simbólico e irónico del triunfo de una relación lésbica que hubiese sido denunciada como “torcida” por una sociedad que desde el exterior condenaba tales elecciones de estilos de vida pero que en su interior las albergaba, ocultaba y explotaba. Desde este punto de vista, la forma que adopta la línea argumental, al trazar un itinerario tan sinuoso, es puesta de manera irónica, vía su metaforización, al servicio de la caracterización de Sue y Maud en el acto político de denuncia de una sociedad hipócrita. Es decir, la novela invierte por completo esta convención de extrema relevancia en su architexto y coloca la trama argumental precisamente al servicio del desarrollo individual, moral y espiritual de las heroínas.

La supremacía de la caracterización en *FS*, sumada al gesto subversivo de implantación de la temática ajena a la típica *sensation novel*, determina que las demás convenciones enumeradas sufran modificaciones de relieve en el acto mismo de ser replicadas. Tal es el caso del cambio en el género de la villanía patrocinado por la novela sensacionalista, y que subversivamente tendía a socavar el mito patriarcal de la esposa dócil y sumisa – la imagen estereotipada del “ángel del hogar” victoriano. La novela sensacionalista se apropió del heroísmo del romance gótico y desestabilizó la dicotomía de la novela realista que bifurcaba los roles femeninos en el ángel del hogar, la mujer pura y santa que representaba la garantía de la estabilidad hogareña, y la prostituta, la mujer caída en la que se depositaban las culpas por las perversiones no reconocidas. La *sensation novel* incorporó un nuevo rol femenino en la figura de la mujer astuta, con iniciativa e inteligencia para engañar, eludir peligros, tramar ardides y procurarse un porvenir por fuera de la estructura patriarcal. En contravención de los personajes polarizados y hasta caricaturescos de la *sensation novel*, *FS* propone personajes femeninos mucho más ambiguos, y por lo tanto, humanos. No cabe duda alguna de que Sue tiene buenos sentimientos, que demuestra por medio de su amor y lealtad a la figura de su madre sustituta y su renuencia inicial a participar en el esquema falaz orquestado por Gentleman. Sin embargo, eventualmente está dispuesta a sellar el destino de Maud en un hospital mental a cambio de una recompensa material. Maud también es capaz de entregarse a Sue para una vida en común con ella, pero durante gran parte de las acciones,

cae en la mendacidad, la hipocresía y la crueldad. La figura de Grace Sucksby, que aparentemente ha sido una madre sustituta benévola para con Sue, gradualmente se revela como una persona hipócrita, calculadora y manipuladora, cuyas maquinaciones son causantes de los vaivenes en las vidas de Maud y Sue. A pesar de ello, se allana su camino a una redención parcial por medio de su autoincriminación en beneficio de las jóvenes a sabiendas de la condena capital que se aplicaría. Aunque no completamente nobles, Maud y Sue tampoco son inequívocamente perversas, ya que, como afirma Tine De Schryver, “sus transgresiones y delitos son fundamentalmente las consecuencias de estar atrapadas por factores sociales condicionantes de género y clase, y no de una vileza ‘innata’” (101). Es decir, sus personalidades exceden tanto los estereotipos victorianos como los sensacionalistas que los subvertían.

Con respecto a la descripción explícita de pasiones, *FS* subvierte la práctica más difundida de circunscribir la expresión de emociones y escenas íntimas a relaciones heterosexuales. Fingiendo ignorancia sobre el juego amoroso, Maud le ruega a Sue que la ayude a “ensayar” para su próxima noche de bodas:

Her mouth was still, at first. Then it moved against mine. Then it opened. I felt her tongue. I felt her swallow. I felt –

I had done it, only to show her. But I lay with my mouth on hers and felt, starting up in me, everything I said would start in her, when Gentleman kissed her. It made me giddy. It made me blush, worse than before. It was like liquor. It made me drunk. (...) Then I touched her. I touched her face. I began at the meeting of our mouths – at the soft wet corner of our lips – then found her jaw, her cheek, her brow – I had touched her before, to wash and dress her; but never like this. So smooth she was! So warm! (...) She began to shake. (...) Then I began to shake too. (FS 149-150)

La novela contiene otras escenas de intimidad homosexual con descripciones explícitas de la anatomía y la fisiología femeninas, que infringe las normas del estilo aceptable entre los más intrépidos escritores victorianos practicantes de la *sensation*.

Por último, *FS* pronuncia una clara interpelación de la institución matrimonial y la santidad de la familia. La situación de vulnerabilidad de Maud y Sue es bien marcada justamente en el lugar donde debieran hallar refugio y protección. Contrariamente a lo esperable, Maud es castigada, humillada y vejada por su tío, mientras que Sue es utilizada por Grace Sucksby y cuidada y dispensada como se guarda y entrega un cheque de abultado monto. La farsa tramada para simular la unión conyugal entre Maud y Gentleman tiene un efecto burlesco sobre la institución matrimonial, especialmente cuando se toman en cuenta las

insinuaciones sobre su probable homosexualidad. Por esta razón, *FS* va más allá de las trasgresiones operadas en la *sensation novel* victoriana, cuya impugnación de la supuesta santidad del matrimonio y la familia giraba en torno a romances ilícitos y situaciones de bigamia, ya que *FS* parodia incluso la bigamia con su tríada de homosexuales.

La convención de narradores múltiples en primera persona, difundida por Wilkie Collins, en cierta forma se empeñaba, por un lado, en socavar la omnisciencia del narrador al fragmentar la verdad en varias partes, no todas necesariamente al alcance de los diversos protagonistas. Por el otro, terminaba alineándose a la pretensión realista de fiel y transparente representación de la verdad al obstinarse en su búsqueda rigurosa. La adaptación de esta estrategia en *FS*, por el contrario, tiende a debilitar el concepto mismo de verdad. Conforme se desenvuelve la enmarañada historia, se descaman capas múltiples de verdades provisionarias como consecuencia de que las versiones de las narradoras entran en conflicto, ya que los protagonistas perciben los mismos eventos de manera diferente, tienen miradas incompletas o malinterpretan los hechos. Por consiguiente, la estrategia tiende a revisar los límites de la epistemología y pone en primer plano la construcción retórica de la verdad. Un ejemplo clarificador de este proceso es la revelación por parte de Maud de lo que ocurre la noche de su boda con Gentleman. En la primera parte de la novela, Sue comunica su aflicción por lo que acaba de suceder y cree ver pesadumbre en el rostro de Maud por haber tenido que consumar su matrimonio con Gentleman, de quien ciertamente no está enamorada. Por contraste, en la segunda parte de la novela, Maud relata los pormenores de los arreglos que ella y Gentleman improvisaron para simular una mancha roja en las sábanas que pudiera exhibirse como prueba de la virginidad de Maud y evidencia falsa de la consumación del matrimonio. Ambos no solo se abstuvieron de mantener contacto íntimo sino que además protagonizaron una rencilla en la que Gentleman recalcó que no los unía más que un simple acuerdo de conveniencia mutua. Las gotas de sangre vertidas sobre las sábanas procedían de un corte realizado voluntariamente por Gentleman en su propia mano. El lector no puede sino experimentar la sensación de que la verdad seguirá retrocediendo *ad infinitum*, lo cual genera gran inestabilidad epistemológica, especialmente si se recuerda que ambas narradoras son poco fiables. Maud reconoce que sobre sus hombros pesa la carga de una posible herencia patológica demencial, por lo que asiduamente recurre a sus gotas medicinales. Por su parte, Sue creció en una cocina donde los hombres eran “*better than magicians*” (*FS* 8) porque

“[e]verything that came into our kitchen looking like one sort of thing, was made to leave it again looking quite another” (FS 10), y ella misma reconoce que ya en aquellos días, tenía una “warm imagination” (FS 8).

En las apelaciones en segunda persona, la *sensation novel* generalmente tenía en cuenta una lectora más que un lector masculino, puesto que contenía consejos, buscaba un oído empático, o invitaba a la identificación. El impacto sobre esa segunda persona alimentó los intensos debates sobre la moralidad del género de *sensation*. Los críticos de la era se mostraban preocupados por las posibles secuelas traumáticas del género en las mujeres jóvenes, “cuya falta de experiencia”, como reporta Emily Allen en su interpretación de la crítica, “las hacía especialmente vulnerables a las representaciones de la novela, y cuyos delicados sistemas nerviosos las dejaba expuestas a una excesiva estimulación” (408). Debido a estas construcciones binaristas del género, la mayoría de los críticos se refería a la novela como si se tratara de una patología contagiosa.⁸⁰ FS contiene algunos pasajes en los cuales las dos narradoras utilizan la segunda persona. En estos casos, su empleo cumple una función más ambigua y oblicua. Cuando Sue comienza su relato, deliberadamente se encarga de remarcar la distancia, especialmente en cuanto a su propio conocimiento de los hechos, entre el pasado que narra y el lugar que ocupa en el presente narrante. Sue exclama lo siguiente, justo antes de comenzar por los eventos de la llegada de Gentleman a Lant Street: “*You are waiting for me to start my story. Perhaps I was waiting, then. But my story had already started – I was only like you, and didn’t know it*” (FS 14). El empleo de la segunda persona refuerza el acto manipulativo de la narradora e instala la posibilidad de la ironía, ya que la narradora se ubica en un marco temporal claramente distanciado de los hechos, y con conocimientos que permiten, desde el presente narrante, miradas irónicas sobre un pasado narrado. En el caso de Maud, su relato sobre el sufrimiento que experimenta en Briar cuando su institutriz la maltrata y sobre el dolor físico ocasionado por el uso constante de su corsé y sus guantes de cabritilla está seguido de una apelación en segunda persona: “*I am telling you this so that you might appreciate the forces that work upon me, making me what I am*” (FS

⁸⁰ Un ejemplo emblemático de la metáfora de la patología aplicada a la *sensation novel* es el ensayo crítico “Sensation Novels” publicado en el *Quarterly Review* aproximadamente en el año 1862 y atribuido a Henry Longueville Mansel (1820-1871), quien se desempeñaba como Profesor de Historia Eclesiástica en la Universidad de Oxford. Su diatriba en contra del género se considera representativa de la respuesta conservadora de mediados del siglo diecinueve a la ficción popular. Fragmentos significativos de su ensayo están reproducidos en el original en inglés en la página 396 del Apéndice C.

200). A diferencia del relato de Sue, el de Maud está narrado en tiempo presente para transmitir mayor inmediatez, aunque la narradora está posicionada en un presente posterior, ya que unas líneas más adelante explica la sensación distorsionada del tiempo capturada por su “*childish mind*” (*FS* 201) y su apelación a la segunda persona busca reparar una imagen dañada por las intrigas en las que se enreda y obtener la aprobación de su interlocutora, e indirectamente, sus lectores. Se trata entonces de una estrategia que demuestra un deseo de control por parte de las narradoras sobre sus relatos. Si el empleo de la segunda persona en la *sensation* pretendía borrar los límites entre el mundo narrado y el mundo real en aras de obtener la empatía del lector, el recurso en *FS* indirectamente los exhibe, al poner de relieve los procesos de construcción, aunque sin la presencia de la figura autoral en el nivel diegético.

Si bien la novela parece adherir al principio de justicia poética para sellar el final y crear una sensación de cierre mediante la resolución de los conflictos, no se trata del final restaurador de la novela sensacionalista victoriana que ratificaba la santidad del matrimonio y habitualmente reintegraba la mujer a esta institución. Los finales cerrados de la literatura victoriana no dejaban cabo suelto alguno de la trama. En el caso de *FS*, si bien el final es precipitado por la gran revelación del documento oculto y las verdades que silenciaba respecto tanto de la identidad de las jóvenes como de los acuerdos para la disposición de la herencia, un misterio subsiste, ya que el final no desvela cuál de las tres mujeres es directamente responsable del asesinato de Gentleman. No es menos contraria a un espíritu de plena clausura la última escena, que muestra a Sue y Maud en pacífica reconciliación pero endeble ante un futuro incierto, dadas las elecciones que realizan de vivir fuera de todo tutelaje institucional y patriarcal, y de un oficio sancionado como de exclusividad masculina. De igual modo, el confuso episodio que deriva en la ejecución de Grace Sucksby pareciera ratificar la necesidad de finales operados mediante el recurso de *deus ex machina*. Aparentemente, la súbita redención de Grace Sucksby sería un artificio no anticipado o justificado dada la perversidad de sus intrigas. Sin embargo, no resulta completamente gratuita cuando se piensa que la decisión de inculparse sobreviene cuando la amenaza se cierne sobre la vida de su hija biológica. Tampoco es inverosímil la defunción de Christopher Lilly, quien de todos modos, no es demasiado joven ni goza de excelente salud.

Aun cuando pudiese aceptarse que estos recursos constituyen casos de *deus ex machina*, podría interpretarse que tales eventos extraordinarios en realidad “hiperbolizan” los

grandes obstáculos que enfrentan grupos estigmatizados o marginados por sus sociedades, que requieren de acontecimientos virtualmente sobrenaturales para neutralizar la perpetuación de la opresión y victimización. Se trata de convenciones genéricas que son revisitadas y alteradas en distintos grados como consecuencia de la transgresión fundamental de la inclusión de un romance lesbiano. Tal transgresión responde a la necesidad de reconfigurar identidades y remodelar el pasado con una agenda contemporánea a fin de recalibrar y dar nueva forma al presente y al pasado. Como lo expresa Mariaconcetta Costantini, los problemas sociales e identitarios que Waters trata en *FS* “habían empezado a ser enfrentados por sus ancestros pero aún demandan atención en la edad multivocal y proteica de la postmodernidad” (36), razón por la cual continúa siendo relevante alzar voces clamorosas para dismantelar las estructuras patriarcales y heteronormativas vigentes.

En suma, como ha quedado en evidencia, la adherencia del texto a su supuesto architexto es de naturaleza parcial, hecho que está determinado por una limitación de tipo temporal, ya que *FS* es una novela de producción contemporánea que pretende inscribirse dentro de los cánones genéricos de una categoría específica de novela que floreció en una década particular de la era victoriana. Si no discrepamos con la posición teórica de Linda Hutcheon respecto de la manera en que los textos resuelven el peso de los textos del pasado, *FS* se ubica en un espacio ambiguo. En su texto *A Theory of Parody*, Hutcheon sostiene que la parodia es “repetición con diferencia” (32) y que ésta requiere “distancia irónica crítica” (34), en tanto que el *pastiche* es una de las “formas monotextuales” que tienden a “enfaticar la similitud más que la diferencia” (33). *FS* parece abrazar ambas modalidades simultáneamente y así, respecto del architexto y no un texto antecesor específico, aparece suspendida en un gesto ambivalente de ironizar e imitar sin distancia crítica, aspecto que los próximos apartados se ocuparán de clarificar.

La sutil transgresión de la verosimilitud en un universo faux-victoriano para la expansión de la memoria cultural

Es importante destacar que tanto la intercalación de la temática “ajena” como la transformación de algunas de las convenciones genéricas no están necesariamente dirigidas a interpelar o satirizar el género sensacionalista como tal. Por el contrario, *FS* se apropia de él, y

reutiliza su energía subversiva para llevar a cabo un acto de justicia reparadora cuyo objetivo no es el género en sí sino la invisibilización de una historia de lesbianismo ocluida en las páginas de la literatura victoriana en general – lo cual, en cierto modo, sí involucra al género, o en todo caso, a los escritores en general y a los practicantes de cada subgénero, en particular. Desde este punto de vista, la novela lleva a cabo la acción de toda parodia postmoderna, la cual según Hutcheon, cita el pasado “pero utiliza la ironía para reconocer el hecho de que estamos inevitablemente separados de ese pasado” puesto que constituye una “manera desnaturalizadora de reconocer la historia (y, mediante la ironía, la política) de las representaciones” (*Politics* 94). La novela es asimismo una “repetición con variación” que proporciona el placer que proviene de “la comodidad de lo ritualístico combinado con la picardía de la sorpresa” (Hutcheon, *Adaptation* 4). Como adaptación de una *sensation novel* típica, o un *collage* de varias a la vez, o el architexto en general, *FS* ubica su centro de placer en la coexistencia de estrategias familiares reconfortantes y la originalidad de lo innovador.

Sin embargo, aunque *FS* interroga modalidades representacionales del pasado, Waters realiza una acción aun más subversiva que consiste en explotar el familiar repertorio genérico de la *sensation novel* como estrategia de autenticación legitimante, en forma conjunta con el estilo *faux*-victoriano, que se caracteriza por imitar con la mayor perfección posible el universo victoriano y disimular deliberadamente el momento contemporáneo de producción de la novela. Crea una ilusión de realidad del mundo victoriano, en parte gracias al rescate indemne de algunas de las convenciones genéricas que contribuyen a delinear el horizonte de expectativas en los lectores, y en esta ilusión recupera y reinscribe voces y presencias eclipsadas en el registro histórico oficial como ejercicio de justicia restauradora, de modo de inventar una genealogía para el lesbianismo que se presenta como auténtica. Si bien al lesbianismo no hay necesidad de inventarlo, sí es perentorio suministrar una historia de su representación en un corpus literario que lo obliteró. *FS* viene a restaurar el orden y estampa un sello de certificación no en la existencia del lesbianismo sino de la historia de su representación en la literatura. Así como este ambiente pseudovictoriano, recreado con gran sensibilidad por el detalle auténtico por la autora neovictoriana es, en última instancia, una ilusión, el presunto realismo de la representación de la ausencia de una historia de lesbianismo y la obturación del deseo homoerótico femenino en la literatura victoriana también, por contraste, resultan ser ficciones. Este acto de autenticación es el gesto subversivo principal de

FS, puesto que pugna por expandir, mediante un injerto, la memoria cultural. Si por memoria cultural se entiende lo que Pernille Hermann propone, ésta es “un tipo de memoria que es compartida de manera colectiva y está íntimamente ligada a la formación de la autoimagen e identidad de un determinado grupo” (334). La novela consume un acto subversivo que, como lo expresa Mitchell, injerta la homosexualidad femenina en la memoria cultural de la ficción victoriana:

Mediante el despliegue de tropos fácilmente reconocibles de la (...) ficción sensacionalista y la extensión de su campo de representatividad hasta incluir la representación de la homosexualidad femenina, el uso de estrategias narrativas y convenciones genéricas victorianas por parte de Waters proporciona una estructura dentro de la cual su historia ‘inventada’ puede ser escrita, recordada y comunicada como memoria cultural. (118)

De este modo, la novela también subvierte el proyecto de la historiografía metaficcional al extenderse más allá de la señalización de los límites de la representación histórica. Al utilizar la fantasía para inventar un registro histórico inexistente, como lo aseguran Laura Doan y la propia Sarah Waters, construyen una comunidad de intereses compartidos que se extiende a lo largo de la historia y hasta “trasvasa la frontera entre la historia y la ficción” proveyendo a un “empobrecido archivo lésbico” los correctivos o eslabones perdidos necesarios” (15). Como acto de memoria, la novela modifica anacrónicamente un registro oficializado apelando a la verosimilitud que, como lo asegura Elodie Rousselot, siempre goza de un potencial sedicioso, ya que “por su propia naturaleza, la verosimilitud”, que es solo superficialmente genuina, “es enfáticamente no ‘veraz’” (4). Es en esta sutileza holográfica de la verosimilitud, en contraposición con la verborrágica autorreflexividad de la metaficción historiográfica que radica la subversión simbólica de *FS*.

En su análisis crítico de *Affinity*, Kohlke acuña el término *nuevo (meta)realismo* para referirse al modo en que Waters parodia dos fenómenos simultáneamente:

La novela de Waters remeda el eclipsamiento por parte del relato histórico de su propia narratividad, no meramente criticándolo sino dramatizándolo. La pseudovictoriana *Affinity* se remonta al realismo decimonónico pero lo hace circunvalando la intrínseca reticencia estereotipada a explayarse sobre temas tabúes o inaceptables de la época, de modo tal que inicialmente parece reflejar la realidad victoriana de manera más inclusiva y por lo tanto más auténtica que la literatura victoriana “genuina”, y adoptando lo que podría denominarse un nuevo (meta)realismo. Sin embargo, tal ficción neo(meta)realista permanece firmemente silenciosa respecto de su propia ficcionalidad, al presentarse como paradójicamente

más real que aquello que está imitando. Como tal, *Affinity* produce una opacidad más que victoriana y concreta una doble supresión. Por un lado, parodia las represiones del discurso histórico y realista; por el otro, reflexiona irónicamente sobre el juego sin trabas de la metaficción historiográfica. (“Into History” 156, énfasis original)

La subversión en *FS* consiste en replicar a la historia que así como la literatura victoriana *inventó* la ausencia de una subjetividad lesbiana y un homoerotismo femenino, la novela neovictoriana, por el mismo gesto de fantasía creativa y rectificadora, imagina su presencia y la reimplanta en la *lacuna* dejada vacante por la literatura. Lejos de ser una técnica inocente engendrada por un impulso sentimental a venerar el pasado, el neo(meta)realismo se convierte en una incisiva herramienta para desacoplar las tácticas autolegitimantes de la escritura de una historia con el ocultamiento de lo que Hayden White ha denominado la *naturaleza narrativa* de la historia, o su *emplotment*, concepto que resulta conveniente repasar.

En *Tropics of Discourse*, White argumenta que si bien los historiadores tradicionalmente han advertido la naturaleza provisoria y contingente de las representaciones históricas y su susceptibilidad a la constante revisión, producto de nueva evidencia o más sofisticados aparatos conceptuales, en general se han mostrado renuentes a considerar las narrativas históricas como “lo que del modo más manifiesto son: ficciones verbales, cuyos contenidos son tan *inventados* como *hallados*, y cuyas formas tienen más en común con sus contrapartes literarias que con las de las ciencias” (82, énfasis original). White desarrolla su argumento a partir de dos discrepancias que mantiene, por un lado, con Northrop Frye, y por el otro, con R. G. Collingwood. Según Frye, lo histórico se opone directamente a lo mítico, y decirle a un historiador que lo que da forma a su libro es un mito sería decididamente insultante. Pero reconoce que cuando un esquema propuesto por un historiador alcanza un cierto punto de comprensión totalizadora, se vuelve mítico en la forma y se acerca a lo poético en la estructura. Sin embargo, Frye reserva este concepto solo para aquellos historiadores fascinados por la capacidad constructiva del pensamiento humano, que ha sofocado su responsabilidad frente a los datos empíricos. Salvo en estos casos excepcionales, para Frye, el historiador realiza un trabajo inductivo y no trabaja a partir de una forma unificante, como lo hace un poeta, sino hacia ella, reuniendo los datos y evitando imponer cualquier estructura excepto aquella que ve en los hechos. White, por el contrario, sostiene que las historias ganan una buena parte de su efecto explicativo a partir de su capacidad para elaborar relatos a partir de meras crónicas; y los relatos a su vez se construyen a partir de crónicas por medio de la

operación que White denomina *emplotment*. Define White este concepto como “la codificación de los hechos contenidos en la crónica como componentes de tipos específicos de estructuras narrativas, precisamente de la manera en que Frye ha sugerido lo hacen las ‘ficciones’ en general” (83).

Con respecto a Collingwood, éste sostenía que los historiadores son básicamente narradores cuya sensibilidad histórica queda puesta de manifiesto en su capacidad para elaborar una historia creíble a partir de una variedad de hechos que, con anterioridad a su procesamiento, carecen de sentido. Collingwood acuñó la expresión *imaginación constructiva* para referirse a la capacidad del historiador competente para percibir lo que debió haber ocurrido, a partir de la evidencia dada y las propiedades formales que ésta despliega ante una conciencia capaz de interrogarla de determinada manera. El registro histórico es siempre fragmentario e incompleto, por lo cual la imaginación constructiva es necesaria para darle sentido a ese registro. El funcionamiento de esta imaginación es similar al funcionamiento de la imaginación *a priori* kantiana, que permite la certeza de la existencia de dos lados de la superficie de una mesa aunque uno solo esté a la vista, porque el concepto de un lado implica el otro. De allí que Collingwood se refiera a la “verdadera” historia plegada u oculta en la historia “aparente”. Su conclusión es que “los historiadores proporcionan explicaciones plausibles de cuerpos de evidencia histórica cuando logran descubrir las historias o complejos de historias implícitamente contenidas en ella” (84).

Pero para White, ningún conjunto de eventos históricos registrados casualmente puede en sí mismo constituir una historia o relato; lo máximo que le suministran al historiador son “elementos para la narración”, y agrega:

Los eventos son transformados en una historia por medio de la supresión o la subordinación de algunos de ellos y el énfasis de otros, por medio de la caracterización, por medio de la repetición de motivos, la variación del tono y punto de vista, estrategias descriptivas alternativas, y otras – en síntesis, mediante todas las técnicas que normalmente esperaríamos encontrar en el *emplotment* de una novela u obra de teatro. (...) Considerados como elementos potenciales de un relato, los eventos históricos son neutros en cuanto a valores. El que encuentren su lugar finalmente en un relato que es cómico, trágico, romántico o irónico – para emplear las categorías de Frye – depende de la decisión del historiador de configurarlos de acuerdo con los imperativos de una determinada estructura narrativa en vez de otra. (84, énfasis original)

La mayoría de las secuencias históricas pueden ser *emplotted* de diversas maneras, de modo que pueden proporcionar distintas interpretaciones de esos eventos y se les puede conferir significados diferentes. Podemos, prosigue White, comprender un conjunto de eventos de distintas maneras:

Una de ellas es subsumir los eventos bajo las leyes causales que pueden haber determinado su concatenación a fin de producir la configuración particular que los eventos parecen asumir cuando se los considera “efectos” de fuerzas mecánicas. Este es el modo de las explicaciones científicas. Otra manera de entender un conjunto de eventos que se presentan como extraños, enigmáticos o misteriosos en sus manifestaciones inmediatas es codificarlos en términos de categorías culturalmente suministradas, tales como conceptos metafísicos, creencias religiosas, o formas narrativas. El efecto de tales codificaciones es familiarizar lo no familiar; y en general este es el modo de la historiografía, cuyos “datos” son siempre inmediatamente extraños, por no decir exóticos, simplemente en virtud de su distanciamiento en el tiempo y su origen en un estilo de vida diferente del nuestro. (85-86)

Es precisamente el ocultamiento disimulado de este *emplotment* en la historiografía oficial que *FS* parodia sutilmente – tan sutilmente que justifica el uso de paréntesis en torno del término *meta* en el neologismo kohlkeano. Al construir un universo *faux*-victoriano en perfecta imitación de una novela victoriana clásica sin desnudar el proceso de construcción ficcional con autorreflexividad, es decir, siguiendo el proceso inverso al de la metaficción historiográfica que tematiza y exhibe dicho proceso, la novela denuncia la codificación – siempre disimulada y oculta – de eventos históricos presentados como una versión oficial de la historia. *FS* imita la obliteración de las estrategias de *emplotment* y saca rédito de tal anulación para filtrarse por las hendiduras invisibles y alterar la historia sacralizada hasta producir lo que Kaplan ha llamado una historia que existe siempre “como un universo paralelo”, es decir “imaginario y contrafáctico” (“*Fingersmith’s Coda*” 53). Por medio de la fusión de incontables ejemplos de referencias históricas, producto de una minuciosa investigación en la era, y la fantasía, *FS* instala lo que Brian McHale llamaría una *historia apócrifa o alternativa* (90) del lesbianismo respecto de la historia oficial plasmada en el archivo de la literatura victoriana.

El estilo *faux*-victoriano de *FS* es de un nivel tan meticuloso de imitación sensacionalista que, además de la inserción de la temática que hemos definida como “ajena” – aunque queda emparentada con las típicas transgresiones de la *sensation* – y las concomitantes transformaciones de las convenciones genéricas que hemos discutido en el

apartado anterior, solamente el empleo de la sutil ironía por parte de la escritora neovictoriana puede transparentar el *emplotment* llevado a cabo en la novela. Esto ocurre particularmente cuando las narradoras emplean el vocablo *queer*, invariablemente para referirse a alguna situación o personaje extraño, y, sin inocencia, sino con el conocimiento que otorga la distancia temporal, permiten que el término vibre con sus connotaciones contemporáneas.

El hecho de que hacia el final de la novela Maud rechace su herencia y comience a ganarse la vida mediante la producción de literatura homoerótica es emblemático del compromiso que adopta la literatura neovictoriana a restablecer un equilibrio quebrantado por la representación histórica y literaria de solamente una cara o versión de la realidad y la supresión de la otra. Las heroínas de *FS* montan, como lo expresa Kathleen A. Miller, en su ingenioso juego de palabras en inglés, el acto de “*writ[ing]*” como una forma de “*right[ing]*”, es decir el acto de escribir como un acto de reparar o rectificar (párr. 30). La literatura actúa como vehículo subversivo para dicha restauración y administra a los médicos una dosis de su propia medicina. Engañados por la impostura de Maud y creyendo que Sue es la Sra. Rivers que ha enloquecido, atribuyen su demencia a la influencia perjudicial de la literatura:

‘She [Maud] has made a fiction of herself!’ He [the doctor] returns to me [The real Maud, who is speaking in front of the doctors pretending to be Sue, the maid]. ‘A fiction, indeed,’ he says thoughtfully. ‘Tell me this, Miss Smith: does your mistress care for books? For reading?’ (...) Richard speaks in my behalf. ‘My wife,’ he says ‘was born to a literary life. Her uncle, who raised her, is a man dedicated to the pursuit of learning, and saw to her education as he might have seen to a son’s. Mrs. Rivers’s first passion was books.’

*‘There you have it!’ says the doctor. ‘Her uncle, an admirable gentleman I don’t doubt. **But the over-exposure of girls to literature** – the founding of women’s colleges – ‘His brow is sleek with sweat. **We are raising a nation of brain-cultured women. Your wife’s distress I’m afraid to say, is part of a wider malaise. I fear for the future of our race, Mr. Rivers, I may tell you now. And her wedding-night, you say, the start of this most recent bout of insanity? Could that’** – he drops his voice meaningfully, and exchanges a glance with the doctor who writes – ‘be plainer?’ he taps at his lip. ‘I saw how she shrank from my touch, when I felt for the pulse at her wrist. I noted, too, that she wears no marriage ring.’ (FS 317-18, énfasis propio)*

De manera análoga, los médicos que “tratan” a Sue en el hospital mental responden con una mirada peyorativa hacia la literatura y la femineidad, estableciendo rigurosas fronteras dicotómicas entre mundo masculino, ciencia, y racionalidad, por un lado, y mente femenina, literatura y demencia por el otro. Cuando Sue cuenta sus desventuras, la reacción del médico es establecer una conexión entre literatura y demencia:

'Fancies, Mrs. Rivers. If you might only hear yourself! Terrible plots? Laughing villains? Stolen fortunes and girls made out to be mad? The stuff of lurid fiction! We have a name for your disease. We call it a hyper-aesthetic one. You have been encouraged to overindulge yourself in literature; and have inflamed your organs of fancy.' (FS 447, énfasis propio)

Irónicamente, los médicos están en lo cierto, tanto al temer el acceso de la mujer a la palabra escrita, como al atribuir poder a la imaginación y la literatura, puesto que es la literatura la que eventualmente empodera a Maud y Sue. La “ficción escabrosa” que los médicos satirizan es el tipo de ficción que hacen bien en temer pues es la que contiene energías subversivas que, como demuestra la novela, trascienden límites temporales. Con el deliberado ocultamiento de su propio *employment*, que corre en dirección opuesta a la autorreflexividad desaforada de la metaficción historiográfica, y por lo tanto con la ilusión de verosimilitud en la recreación de un universo *faux*-victoriano, la novela extiende su efecto empoderante a otras subjetividades vilipendiadas o eclipsadas por un discurso patriarcal unidireccional y hegemónico. De tal modo, la novela tiene un doble efecto reconstructor: actúa sobre las vidas de Sue y Maud en el universo diegético de la novela, pero tiene ondas expansivas simbólicas en el universo extratextual donde abundan subjetividades suprimidas por actos de arbitrariedad e injusticia tanto o más ficcionales que la literatura sensacionalista.

La invención de un linaje femenino en la producción y consumo de literatura homoerótica

Existe otra subversión pronunciada en la novela, que consiste en la apropiación por parte de Maud y Sue de la producción y consumo de literatura erótica, procesos dominados en el siglo diecinueve por el mercado masculino de la circulación de pornografía. En este sentido, *FS* subvierte no solamente el control masculino ejercido sobre tal circulación sino también la naturaleza de la literatura pornográfica tanto heterosexual como homosexual, puesto que Maud redirige su capacidad para meramente copiar pornografía masculina hasta convertirla en una literatura de amor horrorromántico, en tanto que Sue aprende a leer para reconfigurar el género femenino como consumidor de las nuevas producciones.⁸¹

⁸¹ Según Lisa Tuttle, la pornografía era escrita y publicada de manera privada solamente para los hombres, y aun cuando reconozca que algunos de los autores anónimos pudieron haber sido mujeres, “era siempre escrita con la finalidad de excitar y agrandar a un lector masculino, de modo tal que hasta las escenas lésbicas trataban sobre la

Miller explica cómo hacia mediados del siglo diecinueve, la pornografía se había convertido en una actividad masculina dedicada a la reificación sexual de la mujer. Según Lisa Z. Sigel, las mujeres y las minorías raciales no podían acceder a la pornografía debido a su costo altísimo, niveles bajos de alfabetismo y “patrones desiguales de represión y producción en sistemas de distribución ligados a la dispersión de la pornografía” (120). En vez de depender fundamentalmente de editores reformistas radicales de clase media, la pornografía tenía un tinte conservador y respondía a los intereses de la clase “cultura” y acaudalada. El personaje de Christopher Lilly es una ficcionalización, como lo confiesa la propia Waters, de Henry Spencer Ashbee (1834-1900), quien fue miembro del célebre *Cannibal Club* de la Sociedad Antropológica de Londres⁸². El índice en el cual está trabajando Christopher Lilly – *Universal Bibliography of Priapus⁸³ and Venus* – está basado

mirada masculina, el hombre que observaba o controlaba o se insertaba en medio de las mujeres que actuaban para el placer masculino más que para el suyo propio” (208).

⁸² El *Cannibal Club* emergió en la escena londinense en 1863 y era una especie de club social relacionado con la Sociedad Antropológica de Londres, fundado como consecuencia de la ebullición intelectual que rodeó la creación de la Sociedad. Como tal, representaba la contracara de la etiqueta sobria y científica de la Sociedad. Entre sus miembros se contaban famosos coleccionistas de libros pornográficos y personajes iconoclastas tales como el poeta Algernon Charles Swinburne. Como señala Dane Kennedy, “el *Cannibal Club* era mucho más que un centro de jolgorio homosocial; era un sitio para vociferar opiniones consideradas subversivas en la época sobre religión, raza, sexo, y otros temas” (170). Debido a la *Obscene Publications Act* de 1857, que determinaba que los magistrados podían proceder a la destrucción de materiales pornográficos impresos, los miembros del club declaraban que estudiaban la pornografía en nombre del avance científico para descubrir verdades empíricas para la ciencia. Así, por ejemplo, en el estudio de la adoración de imágenes fálicas, había solo un paso entre lo lícito y lo ilícito, entre la erudición y la pornografía. Afirma Sigel, “cuando era traído a la mesa de discusión bajo el auspicio de la Sociedad Antropológica, el tema era académico, pero cuando era publicado de manera privada, escrito de manera anónima, y oculto detrás de unas discretas tapas azules (...) el tema claramente se convertía en material pornográfico” (72), hecho que lleva a Miller a declarar que como miembros de un club elitista y exclusivamente masculino, los socios del Club “perpetuaban las rígidas divisiones sociales y jerarquías de género que comenzaron a ser cuestionadas en el período victoriano tardío” (párr. 11). Uno de los proyectos del Club era estudiar las diferencias fisiológicas entre diversos tipos de cuerpos humanos básicamente para encontrar sustento empírico de la supremacía del hombre blanco británico implícita en el proyecto imperialista. A manera de ilustración, los niños mulatos eran considerados una anomalía, así como los cuerpos de mujeres exóticas las ponían a merced de sus cuerpos “defectuosos”. La pornografía entonces se convertía en una herramienta de opresión política puesto que, asegura Miller, “fomentaba jerarquías políticas y sexuales que endosaban la explotación, la opresión y el sometimiento de la mujer” (párr. 12).

⁸³ El dios Priapus era un dios menor de la fertilidad animal y vegetal, hijo de una ninfa o de Afrodita y de Hermes o Dioniso, según distintas fuentes clásicas. Era protector de las plantas, los jardines, y los genitales masculinos. En la iconografía, es un personaje fálico, conocido por su gigantesco pene. Su culto incluía el sacrificio del asno, un animal conocido por su lascivia y, por lo tanto, asociado a la potencia sexual del dios. También era el patrono de los pescadores y marinos y de cualquier persona con necesidad de apelar a la buena suerte (*Encyclopaedia Britannica Online*).

en las tres bibliografías anotadas que Henry Spencer Ashbee publicó bajo el seudónimo de Pisanus Fraxi.

Christopher Lilly somete a su sobrina a un aprendizaje perverso para endurecer su carácter y convertirla en una colaboradora de su proyecto que pueda compensar su gradual pérdida de la visión. Al principio, le exige copiar y mejorar su escritura y cuando llega el momento que cree propicio, la inicia en la lectura de sus libros más oscuros al tiempo que describe su entrenamiento como el consumo lento y gradual de una sustancia tóxica para generar su acostumbamiento:

'Well, I am more than that [a scholar]. I am a curator of poisons. These books – look, mark them! Mark them well! – they are the poisons I mean. (...) I have labored so long among poisons I am immune to them, and my aim has been to make you immune, that you might assist me. (...) I have fed you poison, by scruple and grain. Now comes the larger dose.' (FS 208)

Lentamente Maud comienza a comprender el significado del contenido de los libros que lee y, con gran sensibilidad, advierte la naturaleza patológica de la manía de su tío:

*The world calls it pleasure. My uncle collects it – keeps it neat, keeps it ordered, on guarded shelves; but keeps it strangely – not for its own sake, no, never for that; rather, as it provides fuel for the satisfying of a curious lust.
I mean the lust of the bookman.* (FS 209)

La pequeña Maud, de apenas trece años, percibe la naturaleza de la lujuria de su tío, una codicia que lo lleva a valorar sus libros por su apariencia externa y no su contenido, por la rareza y el valor material de sus libros tratados como objetos, con la misma medida de frivolidad y egoísmo con que trata a todas las personas y especialmente a las mujeres:

*'See here, Maud,' he will say to me softly, drawing back the glass doors of his presses, passing his fingers across the covers of the texts he has exposed. 'Do you note the marbling upon these papers, the morocco of this spine, the gilt edge? Observe this tooling, look.' He tilts the book to me but, jealously, will not let me take it. (...) see this one, also. Black-letter; the titles, look, picked out in red. The capitals flowered, the margin as broad as the text. What extravagance! And this! Plain board; but see here, the frontispiece' – the picture is of a lady reclined on a couch, a gentleman beside her, his member bare and crimson at the tip – (...) He has seem me blush. 'No schoolgirl modesty here! **Did I bring you to my house, and teach you the ways of my collection, to see you colour? (...) You will soon forget the substance, in the scrutiny of the form.**' (FS 209, énfasis propio)*

Maud aprende el nombre para cada tipo de material utilizado en la encuadernación de los libros, así como de los diversos tipos de papeles, estilos y fuentes de letras. Advirtiendo que

sus nombres provienen de piedras preciosas – “*sansserif, Antique, Egyptian, pica, brevier, emerald, ruby, pearl*” (FS 205) – Maud sin embargo las percibe como duras y poco atractivas – “*as hard and dull as cinders in a grate*” (FS 205). No pasa demasiado tiempo antes de que Maud comience a notar cierta cualidad de muerte en vida en su tío. A pesar del sonoro anuncio de la hora en Briar que marca la uniforme rutina de Maud y debería sugerir el paso del tiempo, Maud experimenta una sensación de tiempo detenido indefinidamente: “*My uncle himself – who is at this time, I suppose, not quite over fifty – I have always considered to have been perfectly and permanently aged; as flies remain aged, yet fixed and unchanging, in cloudy chips of amber*” (FS 216).

Maud se siente como una posesión material de propiedad de su tío y compara su existencia a la de un libro. En diálogo con Gentleman, Maud toma un libro de la biblioteca y observando el *ex libris* de su tío comenta el enorme paralelismo: “*‘Sometimes,’ I say, not looking up, ‘I suppose such a plate must be pasted upon one of my own flesh – that I have been ticketed, and noted and shelved – so nearly do I resemble one of my uncle’s books.’*” (FS 229). No sorprende entonces que, cuando finalmente decide optar por su libertad fuera de Briar a pesar del sacrificio de su renuncia a su amor por Sue, Maud se despide de la residencia mediante un ritual violento. En medio de la noche, se dirige a la biblioteca de su tío con una navaja y elige el primer libro que Christopher Lilly le mostró, y que este atesora dentro de una vitrina. La destrucción del libro por parte de Maud es un acto simbólico de liberación y de elección de no participar más en la tarea subordinada de leer y escribir pornografía. Epitomiza el comienzo de recuperación de su interior y de su subjetividad, puesto que en algún punto del proceso del aprendizaje al que fue sometida, se convirtió en lo que su tío planeó que fuera – “*I become what I was bred to be. I become a librarian*” (FS 211). Ahora, en su última noche en Briar, Maud invierte la identificación de su vida estéril con un libro sin vida y coloca a su tío en la posición de recibir sus vengativas laceraciones:

Still, it is hard – it is terribly hard, I almost cannot do it – to put the metal for the first time to the neat and naked paper. I am almost afraid the book will shriek, and so discover me. But it does not shriek. Rather, it sighs, as if longing for its own laceration; and when I hear that, my cuts become swifter and more true. (FS 306)

Al llegar Sue a la mansión de Briar, después de la ejecución de Grace Sucksby, encuentra a Maud trabajando en la biblioteca del difunto Christopher y escribiendo sin sus guantes blancos. El reloj que regularmente anunciaba la hora en Briar está detenido y los dedos de

Maud están manchados con tinta. Sue explica que sabe toda la verdad y Maud ofrece la parte de la herencia que corresponde a Sue y la suya también, ya que ha descubierto su talento para escribir literatura erótica y desea ganarse la vida con él. Cuando ambas sellan su confesión de amor con un beso, se cae el papel en el que escribe Maud y Sue le pregunta qué cosas dice. La respuesta de Maud es: “*It is filled with all the words for how I want you...Look.*” (FS 582). Con este acto, Maud y Sue transitan el camino que media entre el libro pornográfico material, emblemático de la opresión y dominación de la mujer en el bastión patriarcal del mercado pornográfico victoriano, y las potencialidades más abiertas e igualitarias del texto auténtica y sanamente erótico.

Este otro acto subversivo de *FS* consiste en deslizar sigilosamente dentro de la historia un pasado de producción y consumo de literatura femenina lesbiana cargada de erotismo – y no simplemente pornográfica. Ambos personajes se reapropian de una tradición masculina que perpetuó la victimización y explotación de la mujer para el deleite del varón, y negándose a someterse a la condición de productos que pueden ser comprados y vendidos, reinscriben la tradición sobre la base del respeto por la interioridad, la inclusión, y una relación no solamente libre y consensuada sino también privada, puesto que en el caso de la literatura que Maud escribe para Sue, ésta se desarrolla en un espacio de intimidad inexpugnable para los lectores.

Por lo tanto, la novela convalida algunas convenciones genéricas, transgrede la fórmula básica fundamental, y renueva y transfigura algunos otros patrones reglados del género de la *sensation*. Desde el análisis de la relación architextual, es posible observar que con sus estrategias, *FS* se propulsa con la energía transgresora del género para operar los actos simbólicos de subversión que consisten en inventar un linaje de literatura sensacionalista lesbiana y embutir en la historia sancionada de la literatura un ciclo de producción y consumo femenino de pornografía metamorfoseada en literatura romántica homoerótica. La relación que la vincula con su architexto genérico es, por lo tanto, ambigua. Si bien busca reequipar y remodelar el antiguo género, empresa a la que no podría renunciar aun cuando lo deseara, por el propio efecto del distanciamiento temporal que interpone conocimiento e invita a poner en marcha juegos irónicos, imita con celo y gravedad algunos de los aspectos formales del género. Para montar su proyecto desmitificador de algunas representaciones literarias y textuales enmascaradas como verdades, le es suficiente ampararse en la sinergia de las

potencialidades transgresoras de la *sensation novel*, la delicada pero ingeniosa latencia subversiva de la verosimilitud, y la repercusión desarticuladora de relatos autolegitimantes que el neo(meta)realismo puede imponer.

Retornos contemporáneos autocomplacientes al simulacro victoriano y la conmemoración de poderes autorales mágicos

La representación de la era victoriana como el par antitético de una era contemporánea iluminada

La sociedad victoriana evocada en *FS* no es un espacio romantizado donde todo aquello que se reconoce como una carencia presente se proyecta a un pasado tal vez idealizado, como lo proponen algunas concepciones de la nostalgia, cuya función en tal escenario sería mitigar el dolor de la ausencia con un sentido de pérdida de algo que tal vez no existió pero se experimenta como una vez vivido. La sociedad victoriana recreada por *FS* es una sociedad que sufre el impacto de la urbanización y la industrialización, lo cual ha causado que los ciudadanos de recursos exiguos vivan en condiciones infrahumanas de insalubridad, hacinamiento y explotación laboral, que proliferen los “criaderos” de niños, y que ciertos sectores de la ciudad de Londres se hayan transformado en guaridas de ladrones y comerciantes que ejercen todo tipo de oficios inescrupulosos o ilegales. Es una sociedad donde los hospitales mentales son cámaras de castigos y torturas tendientes a borrar todo vestigio de sanidad e identidad en los internos – y donde familiares desaprensivos y maridos especuladores confinan a mujeres no deseadas, ya sea por su enfermedad genuina o porque su mera existencia entorpece planes egoístas y rapaces. Del telón de fondo emergen imágenes de sitios que albergan los placeres oscuros de la vida metropolitana; maleantes que se manejan con solvencia por serpenteantes callejuelas en la tenue luz de lámparas de gas; y contrastes radicales entre sórdidos albergues y mansiones ampulosas, que de todos modos son igualmente lúgubres – ambos con resonancias góticas. Tales construcciones están montadas, en parte, para titilar, con indulgencia, el paladar de un público ávido de lo que Grainge ha denominado *nostalgia mode*. Con el patrocinio de la industria del *heritage*, las modas de *revival* han fetichizado el pasado victoriano, especialmente en el ámbito de la producción y

adaptación televisivas de los grandes clásicos, que reitera tales estereotipos *ad nauseam* (véanse las figuras 23 y 24).



Fig. 23. Walsh, Aisling. *Fingersmith*. 2005. Imagen tomada de la secuencia de apertura de la adaptación televisiva de *FS* por parte de la BBC.



Fig. 24. Walsh, Aisling. *Fingersmith*. 2005. Imagen tomada de una secuencia correspondiente a la Primera Parte de *FS* en la adaptación televisiva de la BBC.

En este sentido, la novela participa con cierta complicidad en dicho mercado con la provisión de una representación de la cultura victoriana que a su vez fortalece la construcción de la propia era presente como una edad iluminada y humanizada, capaz de arrojar una mirada

humanitaria retrospectiva y, aunque anacrónica y simbólicamente, ejercer una función correctiva desde un supuesto pináculo de superioridad ética. Para Stefania Ciocia, *FS* no oculta su veneración del simulacro contemporáneo de la típica postal victoriana:

La actitud de Waters hacia la representación fidedigna del período [es] una consecuencia derivada de cierta fascinación postmoderna con lo hiperreal, y el ineludible reconocimiento de que la copia es tan buena y ‘auténtica’ como el original. (Párr. 4)

La hiperrealidad del mundo *faux*-victoriano presentado en *FS* es celebrada aun desde sus aparatos paratextuales. Su tapa contiene una ilustración gótica, sugerente de un par de guantes blancos de cabritillia casualmente en reposo sobre un volumen de encuadernación victoriana (fig. 25). Los márgenes difusos se desdibujan en la oscuridad que amenaza con succionarlo.

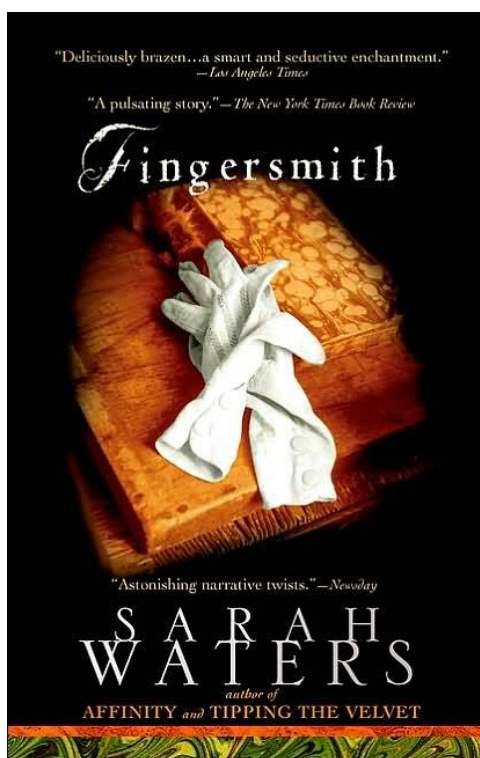


Fig. 25. Waters, Sarah. *Fingersmith*. 2002. Reproducción de su cubierta.

Para el título, tomado del lunfardo del período, y especialmente los subtítulos y divisiones de capítulos, la elección de una fuente de época completa el simulacro. Sin el acceso inicial del lector a la ironía de la construcción visual que parece imputar a un supuesto malhechor por el

hurto de la literatura, delito cuya evidencia son solo sus guantes vacíos, la ilustración de la tapa se presenta meramente como un conjunto de imágenes icónicas hiperreales de la era.

No obstante, cuando la novela desgana la historia de opresión de las jóvenes protagonistas, el contraste entre una era tenebrosa, de valores arbitrarios y caducos y una edad contemporánea supuestamente iluminada que los condena sin titubeos comienza a matizarse, ya que ineludiblemente, la novela señala hacia aquellas condiciones contemporáneas en las que la intolerancia prejuiciosa aún no ha materializado los cambios sociales ambicionados. A pesar de las grandes diferencias entre los dos períodos históricos, las distancias entre ambas sociedades o culturas se hacen estrechas cuando se considera el grado de censura de la que son objeto algunas elecciones individuales de estilos de vida. Cuando se recuerda que la era victoriana – carente de la ilustración que la cultura contemporánea supuestamente ha adquirido – cuenta con algunos justificativos en su defensa, entonces la condena del presente es evidente a través de la contraposición exagerada de *doppelgängers* antitéticos.

Los deleites ensoñadores de la narración y las apertencias melancólicas del pastiche

A través de su profusa intertextualidad, *FS* sin dudas rinde un profundo homenaje a ciertos autores canónicos. La Primera Parte abre con reminiscencias de Sue sobre su infancia, época en la que mendigaba en las calles y teatros. De manera particularmente vívida, recuerda el teatro *Surrey, St. George's Circus* donde se ponía en escena la obra *Oliver Twist*. Como fuentes principales de *FS* deben mencionarse las novelas *Lady Audley's Secret*, de Mary Elizabeth Braddon, *Uncle Silas*, de Sheridan Le Fanu, y *Oliver Twist* y *Great Expectations*, de Charles Dickens, además de la palpable omnipresencia intertextual de *The Woman in White*, de Wilkie Collins.⁸⁴ La propia Sarah Waters ha expresado sus intenciones de rendir un tributo a sus autores preferidos, y en entrevista con John Mullan, declara que *FS* “es una celebración de todas aquellas cosas que he disfrutado de la ficción victoriana” (Waters, “Interview”).

⁸⁴ El intertexto más perceptible en *FS* es, por cierto, *The Woman in White*, lo cual resulta evidente a partir de la lectura de su trama argumental, incluida a partir de la página 393 del Apéndice C. De Schryver, además aporta interesantes reverberaciones intertextuales cuando considera que *FS* y *Lady Audley's Secret* comparten intereses temáticos en la locura, los abusos de la institución matrimonial, y la sustitución de identidades (77); ambos *FS* y *Uncle Silas* contienen una protagonista femenina llamada Maud y figuras avunculares siniestras involucradas en el despojo de una herencia (78); y el personaje de Grace Sucksby está en gran parte basado en el personaje de Magwitch, de *Great Expectations*, donde el personaje masculino, que aparenta ser un villano y luego se convierte en un benefactor, sigue el recorrido inverso al personaje de Waters.

El recuerdo no irónico del pasado en *FS* está puesto al servicio de una mirada hacia carencias presentes de modo tal que la nostalgia deviene una herramienta subversiva respecto del presente, en cuestiones que se vinculan con maneras de narrar. Dicho abrazo nostálgico expresa un deseo de recuperar alguna condición anhelada – real o idealizada. Pese al énfasis con el que *FS* problematiza algunos de los conceptos monolíticos – léase el lenguaje como medio transparente y prístino de representación – en los que se basan ciertas convenciones literarias de la era victoriana – léase, por ejemplo, el uso del narrador omnisciente –, en ella se encastra una añoranza por el pasado que excede el infantilismo de una mera moda *retro*. En efecto, *FS* redescubre y celebra sin prurito los deleites de la literatura victoriana, particularmente los placeres de hilvanar y de leer una historia cautivadora, una trama absorbente con fuerte tracción argumental, y un relato plagado de desvíos y revocaciones que proporcionan emocionantes sobresaltos. Si bien las tramas de dimensiones dickensianas y los personajes villanescos se emplean para desestabilizar nociones convencionales de identidad, realidad, verdad, subjetividad, y otras categorías tan aparentemente inmovibles como estas, en su recuperación de estrategias narrativas victorianas placenteras, la autora neovictoriana produce tramas, argumentos e historias que hacen de la lectura de la novela una experiencia igualmente apasionante.

Esta necesidad de contar una buena historia y hacer de la literatura un gran entretenimiento concuerda bastante con el hecho de que la era victoriana le dio a sus habitantes nuevas maneras fascinantes de divertirse. Entre las medidas progresistas promovidas por los victorianos se cuentan las vacaciones obligatorias y el ferrocarril, que permitió el acceso a sitios recreativos, y un giro de actividades organizadas de manera local o por parte de comunidades a actividades cada vez más oficializadas. Por ejemplo, se organizaron las primeras ligas nacionales de fútbol y críquet, natatorios públicos, clubes de danza, museos, exhibiciones, y una gran variedad de entretenimientos pagos y espectáculos visuales. De hecho, fue durante este período histórico que la recreación se convirtió en un oficio empresarial. Según Kit Whitfield:

Fue la era Victoriana la que nos dio el *Grand Guignol*, y en Gran Bretaña, las '*Sensation Dramas*' (...) con sus complejas puertas trampa, (...) y las mecánicas de sus escenarios dramáticos – o, lo que en nuestra época ilustrada llamaríamos 'efectos especiales'. Fueron los victorianos los que inventaron los faroles mágicos que prefiguran los televisores hogareños y el cinematógrafo, que nos dieron las películas que todavía vemos en la actualidad. (...) Y por supuesto, nos dieron

algo más, algo por lo cual todo novelista está en deuda. Nos dieron el *best-seller* moderno. (Párr. 3)

En este contexto de producción de entretenimiento, la era también dio origen a la publicación masiva y exitosa de libros empleados como diversión popular. El propio Whitfield describe los *best-sellers* victorianos en los siguientes términos:

Involucraban tramas complicadas y ambiciosas, con giros bruscos y coincidencias y árboles genealógicos enmarañados. Involucraban viajes por la alta y la baja sociedad con reflexiones sobre la naturaleza de la sociedad – a veces radicales, a veces conservadoras, y a veces de ambos tipos –, pero siempre eran amplias en su alcance. Involucraban una espectacular villanía y un eventual castigo. Involucraban la caída y la restauración. Involucraban impactos desvergonzados y gran dramatismo, y tal como la frase de la era lo indicaba, ‘sensaciones’. Eran atrapantes pero ingeniosas, personales pero políticas, electrizantes pero reconfortantes. Eran dignas del precio que se pagaba por ellas. Eran *libros grandiosos*. (Párr. 4)

FS rinde pleitesía a esta tradición literaria que invertía grandes esfuerzos en las simples habilidades de narrar, desplazadas y desestimadas como ingenuas en una era de esotéricas teorías, acrobacia metaficcional, y fragmentación ontológica. El gesto nostálgico de *FS* consiste en mirar hacia el pasado para recobrar un estilo de escritura menos experimental pero más convocante. Este intento de rescate corresponde a lo que Grainge denomina *nostalgia mood*, que se refiere a una experiencia afectiva vivencial, que exuda en este caso, de una apetencia melancólica por relaciones comunicativas más estrechas, directas y placenteras entre escritores y lectores. No es casual que uno de los ejemplos más notables de *pastiche* empleados en la novela sea la experiencia de orfandad – en sentido tanto literal como metafórico – que vive Maud cuando escapa de la casa de la calle Lant, que recupera, replica y multiplica motivos típicamente dickensianos, tan frecuentes en las publicaciones periódicas que conectaban a escritores y lectores en proyectos colaborativos, ya que las expectativas de los lectores retroalimentaban a los escritores para la producción de más intensas aventuras para satisfacer los ávidos apetitos declarados de la audiencia.

Los niños huérfanos, por ejemplo, siguen un recorrido bastante regular en las novelas de Dickens. Se trata de niños que enfrentan, además de condiciones de soledad familiar, pues han sido abandonados o están bajo la tutela de adultos desafectivos, la pobreza, la corrupción, la adversidad y el maltrato. Las carencias y desdichas que

experimentan en los lugares donde residen y trabajan los llevan a huir con la esperanza de forjarse un mejor destino. Lamentablemente, en general, viven en ambientes delictivos y entran en contacto con adultos malhechores. Al intentar escapar de la opresión y la miseria, sufren innumerables percances y desgracias que ponen a prueba su perseverancia y su aplomo. Si bien con frecuencia logran eventualmente superar los obstáculos y recuperarse de sus infortunios, el ciclo de reveses suele ser bastante duradero. Sus tropiezos a veces parecen multiplicarse y condenarlos a un movimiento de tipo circular, puesto que después de mucho andar, regresan al punto del inicio, o, en todo caso, de espiral descendente, puesto que retroceden al punto de partida pero cuentan con menos recursos y menos fuerzas para enfrentar más desventuras. Su desesperanza sobreviene ante adultos desilusionantes que se presentan como benefactores y resultan ser personajes de reprochable conducta o recalcitrante vileza.

Cuando Maud huye de Briar, lo hace para escapar la sordidez de la mansión de su tío y su humillante tarea al servicio de su mezquindad y lujuria. La frustración no se hace esperar por cuanto Maud pasa, en cuestión de horas, del cautiverio que la mantiene aislada y esclavizada en Briar al cautiverio de la lóbrega habitación de la calle Lant. Maud debe valerse de artilugios ladinos para poder burlar la custodia de quien ha quedado a cargo de mantenerla encerrada. Cuando finalmente lo logra, apelando a la artimañana de fingir una súbita hemorragia, le sobreviene una alocada carrera en la que debe escapar por su vida a través de senderos y pasadizos urbanos, algunos de los cuales reconoce levemente. Su atención está puesta en alejarse de la casa en donde ha estado prisionera y, aunque repara en la impresión que causa entre los transeúntes, no piensa detenerse hasta encontrar la calle Holywell, donde sabe que tiene su negocio de libros un cliente de su tío:

Keep going. Keep the house at your back, and run. Take wider roads now: the lanes and alleys twist, and are dark, you must not get caught in them. Run, run. No matter that the sky seems vast and awful to you. No matter that London is loud. No matter that there are people here – no matter that they stare – no matter that their clothes are worn and faded, and your gown bright; that their heads are covered, yours bare. No matter that your slippers are silk, that your feet are cut by every stone and cinder – (FS 391-392)

Su itinerario la lleva por lugares de mayor miseria hasta que alcanza la costa del río Támesis, que ciertamente no le devuelve la vista idealizada que fabricó en Briar de él, sino que la abruma con los olores nauseabundos de su contaminación, porque su superficie está “*littered with broken matter – with hay, with wood, with weed, with paper, with tearings of cloth, with cork and tilting bottles*”, y donde rompe sus olas, como si fuese un mar, “*it froths like sour milk*” (FS 393).

A punto de desfallecer y con el dolor agudo de sus pies que empiezan a lacerarse porque se despedazan las suelas de sus pantuflas, se topa con un extraño que demuestra preocupación por el estado de Maud y ofrece ayudarla. Maud se muestra agradecida y deja que el extraño la acompañe a subirse a un taxi. Aunque tardíamente, Maud advierte que el caballero tiene intenciones poco sinceras para con ella y logra zafar de sus apretones. Lamentablemente, el chofer del auto tampoco ayuda a Maud al principio cuando esta le dice que no tiene dinero para pagar un viaje, aunque, después que la joven parte para continuar su búsqueda de la calle Holywell, el conductor regresa pero esta vez con intenciones maliciosas pues le ofrece llevarla hasta donde ella desea y le muestra una moneda con la que él le pagará a ella. Un incidente con un grupo de trabajadores con carretillas obstaculiza la calle por donde Maud transita perseguida por el conductor y facilita su escape. Por fin, y por pura coincidencia, desemboca en la calle que busca y no tarda en localizar el negocio del Sr. Hawtrey, que nuevamente colisiona con las imágenes idealizadas de Maud sobre las librerías de Londres, ya que el negocio de Hawtrey parece ser un puesto recóndito de venta ilícita de libros pornográficos en una zona roja:

Inside, the shop is small and cramped. I have not expected that. The walls are all given over to books and prints, and there are cabinets, besides. Three or four men stand at them, each leafing rapidly and intently through some album or book: they don't look up when the door is opened; but when I take a step and my skirts give a rustle, they all turn their heads, see me, and openly stare. But I am used to stares, by now. (FS 398)

Una nueva frustración la aguarda, ya que Maud espera ser auxiliada por Hawtrey, pero este se muestra visiblemente ofuscado con Maud y le explica que no tiene medios para ayudarla y que, aunque tuviera, no podría contrariar a su tío, que es su cliente, ni podría alojarla en su hogar, ya que es un hombre casado y con hijos, y no podría emplearla en su negocio. A punto de claudicar, Maud le ruega que le permita quedarse, y Hawtrey accede

a pagarle un taxi para que la lleve hasta un hotel, acompañada de una mujer. Creyendo encontrar alivio a su situación, Maud acepta la oferta y viaja con una mujer que mira las ropas de Maud con codicia. Cuando llegan a destino, Maud advierte que es un refugio para mujeres indigentes. Maud se resiste a permanecer en ese lugar oscuro y ruinoso, y le pide a su acompañante que la lleve a otra parte, pero esta es también una mujer de la calle y demanda una paga por sus servicios. Desconfía de Maud cuando esta le dice que no tiene dinero, ya que tiene puesto un vestido bastante costoso. La mujer pregunta qué lleva debajo del vestido, y Maud le muestra dos enaguas de seda. La mujer reclama una para ella y otra para pagar el nuevo taxi que deberán tomar. Así, Maud sufre el despojo hasta de su ropa interior:

I hesitate – but what can I do? I lift my skirt higher, find out the strings at my waist and pull them loose; then, modestly as I can, draw the petticoats down. She does not look away. She takes them from me and tucks them swiftly under her coat. (FS 413).

Por supuesto, cuando la mujer llama un taxi y le pregunta a Maud por su destino, no atina a decir otro que la calle Lant, a donde regresa, exhausta, humillada y completamente expuesta ante sus captores, quienes, a partir de ahora, reforzarán su control.

La novela incorpora con fluidez este episodio *pasticheado* de una novela o un *ensemble* de novelas de Dickens y le confiere los atributos que permiten que se inserte de manera transmutada pero congruente en la trama. El episodio, en el que Maud es literalmente desvestida, replica las vejaciones a las que fue sometida mientras estuvo en Briar, y la expoliación obscena y degradante de sus enaguas en cierta forma no hace más que montar un espejo frente a su desnudez en una sociedad que la ha desamparado y alienado. Es decir, la novela cincela un episodio de características estereotipadas para que éste se resignifique de manera eficaz en la nueva trama que lo aloja. Sin embargo, a pesar de la agencia transformadora de la novela, el episodio, desde lo estilístico y lo estructural, no deja de honrar una manera de escribir. Posiblemente, la nostalgia manifiesta no sea solamente por una modalidad narrativa sino por una especie de poder – real o idealizado – de la figura del escritor victoriano, y, lo que es más importante, los logros que dicho poder garantizaba.

Es verdad que la era victoriana sentimentalizaba la figura del niño en la literatura al tiempo que los niños reales eran maltratados y explotados, probablemente como una sublimación de la culpa social y como tratamiento humanitario sustituto. Lo cierto es que los niños en el siglo diecinueve venían empaquetados de manera atractiva en múltiples y atractivos envoltorios. Como explica Dennis Denisoff, el concepto del niño durante el siglo diecinueve evolucionó en un contexto de pequeños cambios en las percepciones y actitudes occidentales, y una de las tendencias más influyentes en este proceso fue un fenómeno a gran escala que dependía para su desarrollo en actos de menor escala de formación de la identidad, actos que a menudo eran cumplidos fácilmente a través de los niños, quienes eran considerados como especialmente abiertos y con necesidad de “influencia, control y modelación” (1). Tamara S. Wagner contrasta la primera mitad del siglo diecinueve, en la que se estableció el niño sentimentalizado como una figura literaria icónica, y la segunda mitad del siglo, en la que se materializó la mercantilización de esta figura a través de la escritura sensacionalista, aunque aclara que “el deseo de consumir al niño” era intrínseco a sus representaciones sentimentales tempranas (“ ‘We have orphans [...] in stock’ ” 202). James Kincaid expande esta noción y explica que el culto del niño que emergió en el siglo diecinueve estuvo relacionado, desde el principio, con un “perturbador deseo entre los adultos de amar a los niños tanto que podrían comérselos” (citado en Wagner 203). Este apetito podría haber sido una manera de aniquilar la idealización del niño. Por el contrario, Wagner opina que era un elemento central de la ficcionalización o mitologización de tal idealización, y que “[e]nfermos o agonizantes, abandonados o huérfanos, los niños podían ser usados para muchas cosas”, y de hecho, “mediante el acopio de niños y su reutilización como *commodities* – ya sea en forma de delincuentes juveniles o víctimas de delitos – la ficción sensacionalista fue muy efectiva en capitalizar la sentimentalización de la infancia que caracterizó a la era” (203).

La mercantilización de la figura del niño huérfano es innegable, pero para hacer justicia con la obra de Dickens, en la que su uso es reiterado, es justo añadir que su empleo de personajes infantiles promovió cambios sociales, pues su representación empática, tal como lo sugiere Andrea Warren, comenzó el lento proceso de corregir los males sociales responsables de gran parte del sufrimiento de los niños carenciados y las clases sociales desfavorecidas en general. En los relatos de Dickens, hay siempre niños

en harapos, sigue la autora, en las zonas marginales de la ciudad, “pidiendo limosna, luchando por conseguir empleo, durmiendo en plazas o debajo de puentes, y tratando de que el cuerpo y el alma no se desintegren” (2). La repercusión de tales historias fue convertir a diversos sectores de la sociedad en voceros y defensores de las causas que Dickens promovía a través de sus tramas narrativas, tales como el mejoramiento de las condiciones habitables de los asilos para indigentes, la extensión de la educación para niños provenientes de sectores sumergidos en la miseria, y la salubridad para las viviendas en zonas de hacinamiento. Tal impacto social palpable lleva a Warren a concluir que Dickens fue un “catalizador de reformas sociales más poderoso que cualquier reina, primer ministro, o político” (3).

Con toda seguridad, *FS* responde a esta tradición dickensiana de “construir el niño victoriano” dándole “una crisis y un peregrinaje espiritual a lo largo de un recorrido social y cultural problemático” (Malkovich 3). En el ejemplo aludido, Maud se encuentra transitando este camino y la forma en que este destino se inserta en la trama de una novela que pretende, además, lanzar una diatriba en contra del maltrato y explotación prostituyente de la mujer joven, constituye un homenaje al escritor canónico al celebrar doblemente sus méritos – desde lo estilístico y desde lo temático. El *pastiche* no se limita a la mera copia de una estructura narrativa con características de *leitmotiv* en el escritor imitado, aunque la imitación estilística es parte del tributo. También abarca las dimensiones potencialmente políticas de la herramienta utilizada. En este sentido, la novela intenta recuperar, vía el retorno nostálgico, las potencialidades insurrectas y levantiscas de modos de narrar que combinan entretenimiento con aptitudes e intenciones para una praxis deseable y necesaria.

El anhelo de poderes autorales encapsulado en el virtuosismo narrativo sin credenciales visibles

Al estar imbuída de un anhelo nostálgico por maneras de narrar del pasado pero al ser un producto cultural de su propio momento contemporáneo, *FS* tiene grandes

inquietudes metaficcionales pero se abstiene de desplegar un repertorio amplio de *estrategias* metaficcionales extremas. La cruzada de las heroínas por establecer su identidad es modelizada mediante tropos que refieren al universo de la escritura. Su progreso en la búsqueda de identidad se produce en sintonía con sus capacidades para evolucionar como escritoras. En Sue, el progreso se da desde el analfabetismo a la posibilidad de leer la literatura homoerótica de Maud. En Maud, el ascenso es desde su rol de amanuense de su tío, dedicada a la copia de textos escritos por otros autores, a su capacidad para producir textos literarios propios. Y en ambas, el progreso se plasma al desbloquear las tramas sociales y las redes intertextuales en las que se encuentran engrilladas para forjar una identidad propia, que neutraliza los intentos predeterminados de fabricar sus destinos a cargo de agentes que intervienen en sus vidas. Cuando concretan este acto de liberación, pueden construir en forma colaborativa la novela tal cual llega a las manos del lector.

Maud es sostenidamente representada como un personaje textualizado, con gran dificultad para llevar una vida independiente fuera de las narrativas – de Grace Sucksby y Marianne Lilly, de Christopher Lilly, de Gentleman y Grace Sucksby – en la que su existencia se encuentra incrustada. Cada personaje parece arrogarse el privilegio de escribir a Maud como si fuese una página en blanco. La propia Maud se autopercibe como un libro y codifica su relación con Sue a través de metáforas de lectura y escritura:

*She [Sue] learns the ways of the house, not understanding that the habits and the fabrics that **bind** me will, soon, **bind** her. Bind her, like morocco or like calf ... I have grown used to thinking of myself as a sort of book. **Now I feel myself a book, as books must seem to her: she looks at me with her unreading eyes, sees the shape, but not the meaning of the text.** She marks the white flesh – ‘Ain’t you pale!’ she says – but not the quick, corrupted blood beneath. (FS 264, énfasis propio)*

El doble sentido de la palabra *bind* en inglés – encuadernar y atar – permite a la novela resaltar tanto la condición de Maud de objeto como la reclusión que la tiraniza.

Cuando Sue observa a Maud en sus hábitos diarios y piensa que ni sospecha los eventos que habrán de sobrevenirle, Sue cree conocer su destino “*in the way you might know the fate of a person in a story or in a play*” (FS 101). La propia Maud, instantes después de la revelación por parte de Grace Sucksby y Gentleman de la sustitución de

Maud y Sue al poco de nacer, parece desvanecerse y la volatilidad ontológica que experimenta es transmitida nuevamente con metáforas que aluden a su textualidad y ficcionalidad en los reproches que dirige a ambos:

'Why do you stare? What are you gazing at? Do you suppose a girl is sitting here? That girl is lost! She has been drowned! She is lying, fathoms deep. Do you think she has arms and legs, with flesh and cloth upon them? Do you think she has hair? She has only bones, stripped white! She is as white as a page of paper! She is a book, from which the words have peeled and drifted –' (FS 355, énfasis original)

Maud se compara una y otra vez con un libro, porque como ella misma lo expresa, *"I am not meant to be taken, touched, and liked. I am meant to keep here, in a dim light, for ever"* (FS 130). En la biblioteca, con un ambiente más templado que en el resto de la casa, para proteger los libros del moho, Maud trabaja a la luz de una lámpara, que cuando se recalienta, libera un olor desagradable que Maud asocia con *"the smell of the parching of my own youth"* (FS 204), como si su propia constitución fuera de papel consumido.

La percepción de Sue es que Maud pertenece al mundo de los libros y piensa: *"She [Maud] said that – sounding (...) just like a girl in a story. Aren't there stories, with girls with magic uncles – wizards, beasts, and whatnots?"* (FS 73). De igual modo, Maud lee sus propias reacciones en términos de convenciones literarias. En una ocasión, ante un comentario cruel de Gentleman, Maud, a punto de desvanecerse, logra controlarse diciéndose que no se desmayará porque *"[o]nly girls in books do that, for the convenience of gentlemen"* (FS 230). A medida que se va concretando el plan de escape, Maud comienza a imaginar cómo será su nueva casa en Londres, donde espera liberarse de la sombría mansión en la que Christopher Lilly no permite la luz del sol porque destiñe la letra impresa, ni se apresta a instalar gas porque este intoxica los libros: *"London, where I will find my liberty, cast off my self, live to another pattern – live without patterns, without hides and bindings – without books! I will ban paper from my house!"* (FS 252). Sin embargo, no logra imaginar un entorno fuera de las imágenes pornográficas con las cuales está familiarizada, es decir habitaciones voluptuosas como las de Príapo y Venus. Y cuando eventualmente llega a Londres, la vista de la ciudad contrasta notablemente con su conocimiento literario de la ciudad que imaginó a partir de su contacto con los libros. Uno de los aspectos que la sorprende es el caos de palabras,

señales y carteles que la abruman porque esas palabras denotan propósitos y significados que Maud desconoce: Londres “*is marked with words, but I cannot read it*” (FS 327).

Maud está atrapada en una red intertextual de referencias y alusiones literarias. A manera de ilustración, en la noche de la fuga, Maud y Sue esperan a Gentleman a la vera de un río y las protagonistas son comparadas a dos Tisbes esperando a Píramo⁸⁵. Cuando suben al bote que ha conseguido Gentleman, la escena nocturna tiene reminiscencias tennysonianas con Maud en el papel de una especie de *Lady of Shalott*⁸⁶:

*The moon makes the river half silver, half deepest black.
He [Gentleman] keeps to the black part. (...) and the current takes us.
No-one speaks. No-one moves, save Richard as he rows. We glide, softly, in
silence, into our dark and separate hells. (FS 308)*

Sin embargo, al final de la novela, cuando Maud y Sue encuentran su verdadera identidad, confirmada por medio de la letra escrita, Maud puede deshilvanar las hebras de la urdimbre intertextual que la tiene maniatada. Adicionalmente, sin los guantes que a lo largo de su vida se ha visto obligada a utilizar y que han impedido que ella deje sus propias huellas digitales en aquello que la rodea, puede con libertad escribir con sus manos sus propios textos y manchar sus dedos con tinta. En cierta ocasión los colegas de Christopher Lilly fantaseaban con recoger lágrimas de niñas para convertirlas en una

⁸⁵ En la versión clásica de este mito, Píramo y Tisbe habían crecido juntos en la ciudad de Babilonia. Como sus padres se oponían a su unión, al vivir en casas adyacentes, Píramo y Tisbe intercambiaban mensajes de amor en secreto a través de un agujero en la pared. Una noche decidieron desafiar la prohibición de salir y encontrarse a escondidas junto a una morera, a las afueras de la ciudad. Tisbe salió cubierta con un velo para que nadie advirtiera su presencia. Pero mientras esperaba junto a la morera la llegada de Píramo, una leona sedienta se acercó con el hocico cubierto de sangre, después de haber devorado a un buey, para beber en un manantial cercano. La joven huyó hasta una cueva cercana, pero perdió el velo. La leona se acercó y al olfatear el velo, lo manchó con la sangre del buey. Poco después llegó Píramo y, al observar las huellas de la leona junto al velo ensangrentado, pensó que la leona había devorado a Tisbe. Como consecuencia de su desesperación, se clavó su propia espada junto a la morera. Su sangre inundó el suelo y las raíces, lo cual hizo que los frutos blancos se volvieran rojos desde entonces. Poco después apareció Tisbe y, al encontrar el cuerpo de su amado junto al velo, se imaginó lo que había ocurrido. Desmoralizada, se clavó la espada de Píramo mientras pedía descansar eternamente junto a su amado y que el fruto se volviese negro en su memoria. Los dioses le concedieron su último deseo. Los padres de ambos cremaron sus cuerpos y depositaron sus cenizas en la misma urna (“Píramo y Tisbe”, *Mitos y Leyendas*).

⁸⁶ Al adquirir control sobre su propio destino, Maud eventualmente revertirá el futuro de condenación y muerte que la liga a Briar. Maud escapará los caminos acotados que enfrenta *Lady of Shalott*, puesto que podrá desarrollar su arte fuera de la prisión de Briar y también encontrará el amor, hechos con los que romperá las falsas opciones de *Lady of Shalott*, condenada a tejer sobre su telar y a mirar al mundo solo indirectamente por medio de un espejo, o a salir de él y encontrar la muerte. Esta poesía de Tennyson recibe un tratamiento más extenso, como intertexto de la novela *The Arrow Chest*, analizada en el capítulo 10 de esta tesis, ya que en el caso de *FS*, esta poesía representa una alusión aislada.

tinta especial. Hasta imaginaban que el tinte de las lágrimas podría variar según la emoción que las causara y que podría emplearse cabello de niñas para encuadernar los libros. Esta especie de destilación masculina de la condición emocional femenina para convertirla en un objeto de placer ha sido reemplazada por una textualidad más holgada y fluida, representada por las hojas desplegadas y sueltas que Maud apoya en el piso con sus dedos salpicados de tinta para iniciar a Sue en el acto de leer.

El término *fingersmith*, tomado del lunfardo victoriano, es ciertamente rico en polisemia, puesto que se refiere, en primer término, al oficio de ladrona o carterista de Sue. También vibra con connotaciones picarescas, ya que alude a una persona cuyo oficio u ocupación se desarrolla mediante los dedos, con lo cual el término adquiere connotaciones sexuales en su contexto lésbico. A Maud, el apelativo *fingersmith* le cabe adecuadamente debido a su condición de escriba, que pasa horas de su vida literalmente esforzándose con sus dedos para lograr las copias de la calidad exigida. Eventualmente Sue deberá hacer lo mismo cuando deba aprender a leer y escribir. Pero en última instancia, el personaje *fingersmith* titular bien podría ser la autora misma, quien “roba” o se apropia de una tradición literaria para reinscribirla de acuerdo a su agenda contemporánea, y de tal modo revela sus intereses metaficcionales respecto de la importancia de una literatura *queer* auténticamente amorosa.

La novela invita además lecturas metatextuales. La relación entre Grace Sucksby y las dos jóvenes emblematiza el particular engarce que vincula la literatura victoriana con la neovictoriana. En cierto modo, Grace Sucksby, con la complicidad de Marianne Lilly, marca un camino inicial para las vidas de ambas jóvenes, cuyos destinos parecen controlados y manipulados en gran medida. Sin embargo, de alguna manera, las jóvenes logran establecer su identidad, y un final acorde con sus expectativas de emancipación y autenticidad es operado, en parte, gracias a la súbita rehabilitación moral de Grace Sucksby, quien decide sacrificarse a sí misma y facilitar la concreción de vidas auténticas para Maud y Sue. De manera análoga, el pasado histórico, cultural y literario en cierta forma es “saqueado” en busca de tramas, temáticas, personajes, y géneros, a fin de que la “hija neovictoriana” pueda despertar como un género totalmente desarrollado en sí mismo. Grace Sucksby, como matriarca, *baby farmer* y madre adoptiva, es una especie de

texto fuente y origen de vida comparable al rol de la cultura y la literatura victoriana en visitas y revisiones contemporáneas. El mundo victoriano alimenta y nutre la literatura neovictoriana, pero en última instancia se niega a sí mismo con el propósito de fortalecer las temáticas, inquietudes y preocupaciones del proyecto neovictoriano. El hecho de que Grace Sucksby oculte el documento legal en la parte de las vestimentas que cubren su pecho es un fuerte indicador de esta posibilidad de lectura metaficcional por cuanto epitomiza el atesorado legado victoriano. Tanto Maud como Sue son acosadas por sus madres ausentes pero espectrales y no pueden eludir la fuerte presencia de su madre sustituta. Este hecho significa la presencia contradictoria, paradójica y compleja de lo victoriano en las evocaciones neovictorianas. Ratifica también la función de la novela neovictoriana de “aparición o visitante fantasmal” – como la llaman Rosario Arias y Patricia Pulham – que procede del pasado y “se infiltra en nuestro presente” (xv). No sería exagerado ver en la nueva relación entre Maud y Sue al final de la novela, con Maud enseñando a Sue a leer, una imagen idealizada de una añorada relación íntima y vital entre escritores y lectores atribuída a la literatura victoriana.

Pese a su temática fuertemente metaficcional, empero, la novela sistemáticamente se resiste a utilizar la estrategia metaficcional *par excellence*, cual es la creación de marcos y la ruptura deliberada de dichos marcos del mundo creado. La novela elige, dentro de su estilo neo(meta)realista, una experiencia inmersiva, en la que la narrativa del nivel diegético se desarrolla sin perturbaciones altisonantes por parte de un autor disruptivo de los marcos creados. La consecuencia de este proceso, como lo describen Boehm-Schnitker y Gruss, es que “el referente se vuelve visible otra vez, detrás del velo de los significantes materiales” (2).

A pesar de las temáticas meraficcionales presentes, el autor se encuentra ausente de la superficie del texto como figura autoritaria y autotélica que demanda su autoridad a través de irrupciones violentas en el mundo ficcional que rompen la ilusión del universo creado. Si bien la novela reconoce las desestabilizaciones auspiciadas por el postmodernismo, en cuanto a la provisionalidad del concepto de verdad, la relatividad y subjetividad en la percepción de la realidad, y las prácticas discursivas autolegitimantes de una cultura, aun a través del uso de narradoras protagonistas en primera persona, la figura autoral emerge como

responsable, detrás de las bambalinas, de trucos y maniobras de gran destreza. Esta inversión del texto en la virtuosidad narrativa propende a retornar de manera nostálgica a las potestades autorales – reales o nostálgicamente idealizadas – investidas en el autor victoriano, y, a través de ellas tal vez lo que aquel conseguía, es decir, experiencias inmersivas placenteras, comunicación dialógica directa con sus lectores, y la ilusión de la capacidad representativa del lenguaje.

Las estrategias de manipulación extrema presentes en *FS* se materializan mediante un exceso en el entramado del argumento, una especie de “sobreentramado”, que es revelador de una mente maestra que mueve los hilos de la gran conspiración autoral detrás de los complots. Estas maquinaciones, orquestadas por los personajes, se hallan incrustadas una dentro de la otra, como si se tratara de muñecas rusas, aunque sin ostentación de multiplicidad de niveles ontológicos. También se cristalizan a través de lo que podría llamarse un exuberante plantado de pistas, reconocibles principalmente como ironías, en sucesivas lecturas, lo cual también confirma la conspicua presencia de la autora en su rol de diseñar el entramado global, reservar información, prodigar indicios, anticipar futuros eventos y presentar verdades parciales cambiantes, entre otras maniobras de gran dexteridad. La figura de la autora no se textualiza jamás y permanece fuera del nivel diegético de la novela, que contiene sutiles alusiones irónicas o de doble sentido a cierta actitud autoral engañosa que replica la duplicidad de las heroínas, tal como se puede constatar en el siguiente pasaje, en el que Sue rememora un paseo de su infancia:

I [Sue] had never been much further west before than the Cremorne Gardens, where I sometimes went with Mr. Ibbs's nephews, to watch the dancing on a Saturday night. I saw the French girl cross the river on a wire from there, and almost drop – that was something. (FS 34)

La muchacha francesa tiene una referencia histórica precisa, producto de la investigación meticulosa de Sarah Waters. Se trata de una acróbata, artista de la cuerda floja, llamada Madame Genevieve y conocida como *the Female Blondin*, quien intentó, y falló en primera instancia, cruzar el río Támesis sobre una cuerda floja entre Cremorne y Battersea en agosto de 1861. W. S. Scott, en su libro *Bygone Pleasures of London*, relata todo el acontecimiento en el que la acróbata tuvo que arrojar la barra de equilibrio al darse cuenta de que la cuerda estaba demasiado floja – hecho que se debió, según se descubrió con posterioridad, al robo de

unas pesas – y tomando la cuerda con sus manos, se dejó deslizar hasta caer en el río, de donde fue rescatada por un bote. También explica Scott que días más tarde repitió el acto y esta vez logró la hazaña. Gamble, quien recoge esta explicación histórica de Scott, encuentra curiosa la elección de Waters de referirse al acto fallido y no al exitoso en el pasaje citado anteriormente. La imagen y el episodio remiten a los peligros y engaños a los que estará expuesto el lector al caminar metafóricamente sobre el abismo de la ausencia de seguridad de un narrador confiable. El lector más exitoso, para Gamble, es el que realiza una relectura:

Las voces separadas de Sue y Maud a menudo compiten entre sí por la posesión de un significado ‘definitivo’, y aun cuando un relato potencialmente puede elucidar el otro, el tiempo que debe transcurrir entre nuestra lectura de las dos versiones significa que los lectores de la novela pueden establecer dichas conexiones solo tardíamente. Es por esta razón que nos vemos atrapados en el acto de seguir los pasos de la *Female Blondin* y repetir el intento. Pero mientras que el acto puede ser el mismo, el resultado no lo es, puesto que el retorno a *FS* como un re-lector es una experiencia totalmente diferente. (45)

El episodio tiene un impacto metaficcional, ya que, si bien técnicamente se trata de un *icono* del nivel diegético principal, y no necesariamente un *mise-en-abyme*, que podría vincularse de manera más estrecha a la poética postmodernista, la imagen simula o copia el mundo narrativo en su conjunto y en él, el lector haciendo acrobacias como consecuencia del virtuosismo autoral.⁸⁷

Otro ejemplo paradigmático de la oblicuidad de la manipulación autoral es la percepción por parte de Sue de la regularidad de las rutinas en Briar, que se presentan como escenificadas de manera perfectamente estructurada y mecánica, lo cual otorga una cualidad *performativa* a los protagonistas:

*[T]he days at Briar were run so very regular, it was like some great mechanical show, you could not change it. The house bell woke us up in the mornings, and after that we all went moving on our ways from room to room, on our set courses, until the bell rang us back into our beds at night. **There might as well have been grooves laid for us in the floorboards; we might have glided on sticks. There might have been a great handle set into the side of the house, and a great hand grinding it.** – Sometimes, when the view beyond the windows was dark or grey with mist, I imagined that handle*

⁸⁷ McHale explica que un verdadero *mise-en-abyme*, a diferencia de un *icono* del nivel diegético primario, debe reunir tres requisitos: “primero, es una representación anidada o incrustada, que ocupa un nivel diegético inferior al nivel principal; segundo, esta representación anidada *semeja* algo que corresponde al mundo del nivel narrativo principal; y tercero, este ‘algo’ que semeja debe constituir un aspecto saliente y constante del mundo principal, de tal modo que podamos estar dispuestos a afirmar que la representación incrustada *reproduce* o *duplica* la representación principal en su conjunto” (124, énfasis original).

and thought that I could almost hear it turning. I grew afraid of what would happen if the turning was to stop. (FS 114, énfasis propio)

Esta cualidad cuasi determinística de una mano controlándolo todo sin dudas alude a las diversas tramas conspirativas en las cuales quedan envueltas las heroínas, que cesan al final cuando el reloj que marca la regularidad deja de funcionar y alimentar el mecanismo. Pero se desdobra en otra función simbólica, que es la de dirigir la atención del lector hacia la mano de la figura autoral en una imagen que cobra su potencia plena durante una relectura. Y la necesidad de releer no es sino una confirmación del interés que mantiene la autora en que los lectores reconozcan la habilidad autoral. Además, tal como la experiencia de participar como espectador de un acto de acrobacia como el descrito es sin dudas atractiva y excitante, la novela plantea una comunicación vital entre autores y lectores a través de la experiencia vertiginosa de una narrativa con abundancia de rastros autorales que sin embargo nunca delatan la presencia de la figura del autor en la superficie del texto. Como Maud durante gran parte de la novela utiliza los guantes que le impiden dejar huella alguna en los objetos que toca, la autora también actúa como una ladrona, que guarda, como Sue observa en los cajones de la cómoda de Maud, “[m]ore gloves than a milliner’s. White ones, in the top drawer; black silk ones in the middle; and buff mittens in the lowest.” (FS 77).

Numerosos ejemplos pueden corroborar esta estrategia autoral. Por ejemplo, en la Primera Parte, cuando el lector no tiene manera de sospechar del relato de Grace Sucksby ni del de Gentleman, Sue pide clarificación sobre un comentario de Gentleman respecto del número abultado de sirvientes en la residencia de Briar, situación que abruma a Sue, y entonces Grace Sucksby exclama: “*That was like him [Gentleman]. Telling you half of a story and making out you had it all*” (FS 43). Ciertamente, se trata de un comentario que es veraz en el sentido más literal de las palabras y anticipa los dobleces de la trama pero se articula para un lector totalmente desprevenido, que caminará sobre una cuerda floja y se identificará con Maud, quien al comienzo “*suppose[s] all printed words to be true*” (FS 194), y tiempo más tarde, “*understad[s her] uncle’s books to be filled with falsehoods, and despise[s herself] for having supposed them truths*” (FS 211).

Otro ejemplo ocurre en una escena en la que Gentleman desempeña su rol ficticio de profesor de dibujo contratado por Christopher Lilly para enseñar lecciones de arte a Maud. Con lisonjas, en presencia de Sue, Gentleman elogia el supuesto talento de Maud para

ejecutar una naturaleza muerta, pero Maud tiene capacidad de autocrítica para poner en tela de juicio su adulación:

'What an improvement, on your sketches from last month!'
'Do you think so, Mr. Rivers?' she would answer, all in a blush. 'Is not the pear a little lean? Had I not ought to practice my perspective?'
'The perspective is, perhaps, a little at fault,' he would say. 'But you have a gift, Miss Lilly, which surpasses mere technique. You have an eye for an essence. I am almost afraid to stand before you! I am afraid of what might be uncovered, were you to turn that eye upon me.' (FS 115, énfasis original)

Lo cierto es que las palabras de Gentleman son doblemente fraudulentas. Sue podría pensar que Gentleman está ironizando sobre el plan en el cual Sue y Gentleman son cómplices en la estafa que despojará a Maud de su fortuna y la condenará al hospital mental, pero lo que ignoran tanto Sue como Maud a esta altura es el segundo complot de Gentleman y Grace Sucksby. Las palabras de Gentleman no alcanzan el estatuto de ironía dramática porque el lector no tiene manera de sospechar la existencia de tal plan. La actitud de Sue es coherente con otras percepciones de Maud como un ser vulnerable, que desconoce los principales aspectos de la vida real que a Sue le ha tocado vivir. En este caso, a la lista de imágenes de Maud como una palomita inocente, una niña frágil salida de un cuento de amor cortesano, una muñeca, una perla o *"a lobster without its shell"* (FS 88), se agrega la imagen de Maud, ante su "maestro de arte", como *"a girl of wax [that] had moved too near to a fire"* (FS 116). Ni Sue ni el lector pueden medir a esta altura el auténtico alcance de semejante metáfora.

En su relato, Maud camina a la vera del río y recuerda la historia bíblica de Moisés. Expresa su deseo de encontrar un niño en una canasta, ocupar su lugar en ella y dejarlo en su reemplazo en Briar. Esta ensoñación sobre una posible sustitución irónicamente alude a la suplantación efectivizada hace diecisiete años, sin que ni los personajes ni el lector puedan estar alertas a esa posibilidad. En suma, a través de las estrategias narrativas, FS parece ejercer una fuerte pulsión sobre los lectores a fin de que estos regresen a ella una y otra vez no tan solo para que la figura autoral pueda ufanarse de su poder sino también para que los lectores se conecten con la figura autoral de una manera directa y emocionante que busca emular la relación más familiar entre escritores y lectores en la era de la publicación serializada en la que los lectores se sujetaban a la seducción de los escritores – y la recibían

con beneplácito. De este modo, la nostalgia se manifiesta como una respuesta a la experiencia de discontinuidad que, bajo una modalidad reflexiva, promueve cambios positivos.

Coda: Reflexiones finales sobre la imbricación de la subversión y la nostalgia en *Fingersmith*

Como parodista transgresora, la autora de *FS* subvierte algunas convenciones literarias victorianas y revisa el archivo oficial de la literatura en lo que respecta a lesbianismo y a la producción y consumo de literatura homoerótica. A través de la densa red intertextual que teje, satisface las demandas del mundo académico que se deleita con la multiplicidad de alusiones, referencias, conexiones intertextuales, ironías y subversiones, que suelen constituir la base de criterios para decidir nominaciones para prestigiosos premios literarios. Como *pasticheur* – o *pasticheuse* –, Waters reutiliza algunas convenciones del género novelístico popular de la *sensation novel*, en conjunción con vívidas invocaciones de escenas hiperreales montadas y auspiciadas por la industria contemporánea del *heritage*. De este modo, se consienten algunas de las expectativas de un público lector que busca vertiginosidad narrativa, fuertes emociones, y finales cerrados en una experiencia totalmente inmersiva. En contigüidad con la nostalgia comodificada de orden hiperreal, existe una nostalgia afectiva que extiende un abrazo a las potestades de las cuales gozaba – de manera real o idealizada – el autor victoriano, que parecen haber sido parcialmente coartadas por las múltiples demandas que atraviesan la figura del autor contemporáneo, tales como familiaridad con el mundo académico de la teoría, las exigencias del mercado regulado por un capitalismo en el que la cultura es una mercancía, y la necesidad de satisfacer audiencias intelectuales y populares.

Los aspectos discutidos ratifican que en *FS*, la relación entre subversión y nostalgia es mucho más compleja que la de los polos de una simple dicotomía. Estos aspectos son: la producción de *FS* en un contexto histórico marcado por la hegemonía de la industria del *heritage*; el empleo de estrategias narrativas con grados exacerbados de manipulación autoral en el manejo de la información y la verdad; intereses, temáticas y estrategias metaficcionales acompañadas paradójicamente de una sistemática impugnación de la estrategia metaficcional de aparición de la figura del autor en la superficie del texto; y la

recuperación de géneros transgresores. De hecho, la subversión y la nostalgia quedan imbricadas una con la otra: al recuperar de manera activa y productiva, y no simplemente como una melancolía, modos pasados de narrar, la novela atraviesa el proceso de desencanto y reencantamiento utópico de una nostalgia de tipo reflexivo que permite señalar cambios en futuras direcciones. De este modo, la nostalgia comodificada de la que *FS* no reniega por completo convive en tensión con la nostalgia reflexiva que parece anunciar la promesa de dejar atrás trampas deconstruccionistas, bloqueos autorales, aporías y solipsismos dejados como remezones por el giro lingüístico, y se convierte en una política de la nostalgia. Blandiéndola como si fuera un arma, *FS* subvierte la estrategia metaficcional por antonomasia y proporciona una experiencia inmersiva que crea la ilusión de una experiencia no mediada y enfáticamente endosa el acto narrativo *per se*. Simultáneamente, vía la nostalgia, *FS* reutiliza las energías subversivas de la *sensation novel* en una nueva forma que Kelly Marsh ha designado como *neo-sensation novel*, es decir “un uso consciente de una forma victoriana al servicio de un proyecto que comparte con esa forma temprana un impulso a cuestionar una ideología imperante” (8).

Como tecnología de memoria cultural, preocupada más por recordar un pasado de maneras que sirvan a una reevaluación de aspectos sociales y culturales tanto del presente como del pasado, que por señalar su condición de constructo a la manera de la metaficción historiográfica clásica, *FS* emplea sus estrategias subversivas – verosimilitud, neo(meta)realismo, estilo *faux*-victoriano – y la recuperación nostálgica del género transgresor de la ficción sensacionalista para fortalecer y ensanchar la memoria cultural más allá de los límites demasiado estrechos y miopes de una construcción heteronormativa que es desnudada y desmantelada por el acto de recordar con fantasía. Es oportuno en este momento del análisis recordar la casa Gehry de Santa Mónica y los espacios sorprendentes que se forman entre el casco antiguo y las adhesiones contemporáneas que lo envuelven. Andrew Mangham sostiene que la novela sensacionalista, llamada con el nombre que se prefiera – “género miscegenado, extraño, otro, liminal,” –, y, podríamos añadir, la neosensacionalista, “está obsesionada con espacios *in-between* que proporcionan un espacio sin restricciones para la formulación de preguntas controversiales” (4). *FS* como *neo-sensation novel* instala su política precisamente en esos sorprendentes espacios nuevos.

CAPÍTULO 9

EL NUEVO PRERRAFaelISMO COMO MECANISMO DE SUBVERSIÓN Y NOSTALGIA EN *MORTAL LOVE* (2004) DE ELIZABETH HAND

The more materialistic science becomes, the more angels shall I paint. Their wings are my protest in favour of the immortality of the soul. *Edward Burne-Jones*

Mortal Love (a partir de ahora, *ML*) es la séptima novela de Elizabeth Hand, una escritora estadounidense nacida en 1957, y reconocida, entre otros méritos, por sus copiosos premios literarios en el género fantástico.⁸⁸ Como la propia vida de Hand, que se reparte entre la costa de Maine, en Estados Unidos, y Camden Town, en Londres, *ML* se ambienta en ambos lados del Atlántico y desarrolla tres líneas argumentales en dos marcos temporales divergentes – la era victoriana y la época contemporánea – que se entrelazan mediante vínculos fraternales e intergeneracionales. En el nivel diegético victoriano, *ML* adquiere visos góticos, en tanto que en el nivel diegético contemporáneo adhiere al género fantástico, y en ambos contextos, conviven personajes históricos, ficcionales y míticos. Los personajes masculinos de ambas eras son cautivados por enigmáticas mujeres cuyo encuentro produce inusitada vitalidad para la creación estética pero deja cicatrices de diversa magnitud. Estas mujeres, denominadas Isolde, Evienne, Vernoraxia y Larkin, son avatares de un mismo espíritu femenino capaz de transponer fronteras temporo-espaciales: una mujer arbórea, que en su encarnación contemporánea, exhala bellotas, emana fragancia a savia y a manzanas dulces, suele moverse en un baño de luz verde esmeralda y desprende pétalos blancos.

Tres líneas argumentales en una estructura helicoidal de doble nivel diegético

La primera de las cuatro partes en que se divide la novela consta de dos capítulos introductorios que contextualizan las dos primeras líneas argumentales. En una noche tempestuosa de 1872, el psiquiatra inglés Thomas Learmont recibe de parte de un colega

⁸⁸ El Apéndice B, a partir de la página 388 contiene información adicional sobre la vida y la producción literaria de Elizabeth Hand, así como también la posición que ocupa *ML* en el contexto general de su *oeuvre*.

alemán, el Dr. Hoffmann, una carta – “esa maniobra de apertura de las más desvergonzadas de la literatura victoriana”, en la descripción de Lawrence Norfolk (párr. 2). Hoffman reporta el hecho trágico de la desaparición de su paciente Isolde en un incendio acaecido en su hospital psiquiátrico. La reminiscencia de un encuentro sexual con una misteriosa mujer en su infancia impulsa a Learmont a destruir la carta y a infligirse una quemadura en su mano. El psiquiatra dedica sus energías a capturar alguna manifestación de la sobrecogedora mujer y los artistas que la convierten en su musa. En la misma época, el ficcionalizado poeta inglés Charles Algernon Swinburne (1837-1909) y un pintor – Jacobus Candell – recorren las ruinas del *Londinium* romano hasta un espacio donde, a través de una fisura en la roca, se derrama una luz de color verde esmeralda, y ambos vislumbran un lugar de sensual esplendor. El segundo capítulo introduce el personaje contemporáneo Valentine (Val) Comstock, quien se ha criado en una isla cerca de la costa de Maine y es nieto del pintor Radborne Comstock. A la edad de seis años, Val descubre las obras de su abuelo y se obsesiona con la pintura de una mujer desnuda de entre cuyas piernas fluye una luz verde plateada. La anatomía sexual femenina parece ser un umbral protegido por un diminuto ser portador del farol cuya lumbrería irradia los haces. Frente al perturbador lienzo, Val escucha la voz de la mujer llamándolo por otro nombre, que aunque no recuerda, sabe que reconoce. En una ola de creatividad, Val diseña un mundo fantástico e incorpora la mujer, a quien apoda *Vernoraxia*. A los catorce años, Val ataca con violencia a su hermano y le diagnostican un desorden bipolar. Aunque la medicación que le administran estabiliza su conducta, lo drena de su energía creativa.

La segunda parte de la novela, que introduce la tercera línea argumental, consta de cinco capítulos. La historia contemporánea se enfoca en Daniel Rowlands, un crítico y periodista estadounidense que ha tomado su año sabático en Londres para desarrollar una investigación académica titulada *Mortal Love*, cuyo objetivo es rastrear los orígenes y reunir todas las versiones del mito de Tristán e Isolda. Durante su estadía, conoce a la inquietante Larkin Meade, una expaciente psiquiátrica que ha tenido una relación sentimental con el amigo músico – Nick Hayward – que la presenta a Daniel. Nick muestra secuelas, tales como la tendencia a la autoflagelación, de su devastador encuentro con Larkin, quien guarda un desconcertante parecido con las mujeres inmortalizadas por Dante Gabriel Rossetti (1828-1882). Dado que conoce detalles del círculo prerrafaelista, conduce a Daniel hasta la casa en que moró Rossetti, que en la actualidad se alquila con la exigencia de no albergar pavos

reales.⁸⁹ Además, despliega conocimientos inescrutables sobre arte y conserva valiosas obras perdidas. Una pintura que le obsequió Jacobus Candell porta una leyenda – “El perro aún no ha saltado” – frase tomada, según Larkin, de la obra *El Rey Orfeo*⁹⁰. Daniel vive experiencias psicodélicas con Larkin, quien desaparece abruptamente. Donde ella dormía, Daniel encuentra bellotas y algunas plumas, aparentemente de un búho que ha sido avistado algunas veces.

En la historia situada en el siglo diecinueve, el joven pintor Radborne Comstock – abuelo de Val – acaba de llegar a Londres para cumplir su sueño de desarrollarse en la gran metrópolis. Su trabajo para una revista lo lleva a ilustrar especímenes botánicos en los *Kew Gardens*. Su imitación de fotográfica precisión de una flor llamada *rocío de sol*⁹¹ atrae el interés de Thomas Learmont, quien se encuentra en un ocasional paseo con colegas miembros de una sociedad dedicada al estudio del folklore. Learmont lo invita a su club, donde Radborne interactúa con personajes iconoclastas, tales como una ficcionalizada Lady Wilde. A poco de socializar con Radborne, Learmont lo contrata para asistir a un paciente internado en su hospital psiquiátrico de Sarsinmoor, en Cornwall. Allí Radborne conoce a Evienne

⁸⁹ Una de las numerosas excentricidades de Rossetti consistía en tener animales exóticos en su casa. Peter Watts atribuye la devoción del artista por la naturaleza y los animales provenientes de otras latitudes al impacto del credo del “arte por el arte” que impresionó tanto a Rossetti. Para los estetas, el arte no debía cumplir función narrativa, moral o propagandística alguna, sino que debía ser simplemente bello, y Rossetti llegó a venerar objetos naturales que consideraba bellos, tales como el girasol y el pavo real (párr. 3). En su casa de Chayne Walk, en Chelsea, coleccionaba tejones australianos, salamandras, canguros, pavos reales y armadillos. Watts confirma la información de Larkin, ya que hasta la actualidad, debido al alboroto que causaban los pavos reales de Rossetti, hay cláusulas expresas en los contratos que prohíben los pavos reales en Chayne Walk (párr. 9).

⁹⁰ *Sir o King Orfeo* es una de las fuentes empleadas por Elizabeth Hand en la construcción de su historia. Se trata de un *Breton lay* que data de finales del siglo trece o principios del catorce. Herodis, la esposa de Sir Orfeo, un rey inglés y eximio arpista, se duerme bajo un árbol de su huerto y es visitada por el rey de las hadas quien demanda que vaya a vivir con él de manera voluntaria o, de lo contrario, la llevará de manera violenta. Al despertar, comienza a herir su rostro y desaparece de su reino para evitar la represalia. Descorazonado, Orfeo renuncia a su trono y se dedica a vagar por los bosques. Después de muchos años, ve a Herodis y la persigue hasta donde las hadas la transportan: una cueva que conduce a un exquisito paisaje y un castillo con gemas incrustadas. Fingiéndose ser un juglar, ingresa al castillo donde toca el arpa en presencia del rey. Embelesado por su música, el rey le ofrece un premio a elección y Orfeo elige a Herodis. La pareja regresa a su reino *de incognito* y el mayordomo de Orfeo, al escuchar la música del arpa, la reconoce como el instrumento de su rey, pero Orfeo explica que encontró el arpa al lado de un hombre muerto. El mayordomo irrumpe en llanto y Orfeo lo recompensa nombrándolo su heredero. El reino se regocija y los arpistas británicos escriben un romance en su honor (“Sir Orfeo”). La leyenda en el cuadro procede, en realidad, de la historia del Rey Herla (ver pág. 259).

⁹¹ El rocío de sol que Radborne copia es una planta carnívora, una especie depredadora que crece en zonas rocosas o terrenos con escasos nutrientes. El rocío de sol tiene cientos de tentáculos rojos en todas sus hojas que producen una sustancia brillante, viscosa y adherente que se confunde con gotas de rocío, ya que el sol le arranca destellos. Los insectos son atraídos y al posarse sobre esta sustancia, no pueden desprenderse. Los tentáculos encierran la presa y sus enzimas digestivas comienzan a trabajar (“Carnivorous plants”, párrs. 2 y 7). La trampa mortal que representa la planta es un perfecto icono de la *femme fatale* que atormenta a los artistas en *ML*.

Upstone, una paciente cuya belleza conquista su corazón. Evienne ha sido modelo de los artistas de la Hermandad Prerrafaelista⁹² fundada por Rossetti, y ha provocado la demencia de Jacobus Candell⁹³, el otro interno. Daniel y Radborne desarrollan pasiones de comparable

⁹² La Hermandad Prerrafaelista fue fundada en 1848 por influyentes artistas vanguardistas relacionados con el crítico John Ruskin (1819-1900). Los principales líderes fundadores fueron William Holman Hunt (1827-1910), Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais (1829-1896) y William Michael Rossetti (1829-1919), a los cuales pronto se unieron James Collinson (1828-1881), Thomas Woolner (1825-1892) y F. G. Stephens (1827-1907), para formar el núcleo principal de siete miembros de la Hermandad, que buscaba revitalizar las artes. Existía también un círculo mayor de la Hermandad al que pertenecía John Ruskin, Christina Rossetti (1830-1894), y en el último periodo, William Morris (1834-1896). El nombre de la Hermandad y el movimiento Prerrafaelista se relacionaban con los deseos de revivir ciertos ideales de la pintura anterior al siglo quince, especialmente el uso de color brillante característico del estilo italiano del *Quattrocento*. El nombre de Rafael (1483-1520) era un punto de inflexión simbólico, ya que nada tenían los prerrafaelistas en contra de Rafael sino que desaprobaban los convencionalismos de sus imitadores. Se rebelaban abiertamente en contra de las convenciones academicistas rígidas de composición, como agrupaciones piramidales de figuras, una fuente central de luz, y predominio de sombras a expensas del color. Los prerrafaelistas retrataban amalgamas heterogéneas de individuos, llenaban sus composiciones de luz intensa, abandonaban las reglas de la perspectiva creando composiciones con poca profundidad, y sus cuadros eran explosiones de colores vibrantes, a veces divergentes, y minuciosos detalles (Landow, “Pre-Raphaelites”, párr. 2). Dante Gabriel Rossetti produjo un listado de los pilares de la estética prerrafaelista, la cual requería que hubiera ideas genuinas para expresar, se debía estudiar la Naturaleza con mucha atención para aprender a hacerlo, se debía demostrar empatía por lo que era directo, serio y sentido en el arte anterior, y desprecio por lo convencional, autocomplaciente y aprendido por imitación ciega. Con dichos preceptos, la estética prerrafaelista, según la interpretación de Lucy Hartley, lanzaba un ataque a las “nociones ortodoxas de la representación de la naturaleza humana y el mundo natural” (174-5).

⁹³ El personaje de Jacobus Candell está basado en el personaje histórico de Richard Dadd (1817-1886), un pintor recordado por dos razones: porque pintaba evocadoras escenas del mundo de las hadas y porque fue un trágico parricida, que asesinó a su padre en el curso de un brote demencial. Dadd nació en Chatham, en Kent. Después de un entrenamiento de rutina en la *Royal Academy of Arts*, Dadd fue admitido al grupo de artistas conocido como *The Clique*. Durante los años 1842 y 1843 viajó a Grecia, Turquía, Siria y Egipto con Sir Thomas Phillips. Phillips era el alcalde de Newport y eligió a Dadd para que lo acompañara como dibujante en su expedición por esas regiones. Durante un viaje por el río Nilo, Dadd sufrió un drástico cambio de personalidad, con alucinaciones y arrebatos de violencia, al igual que la fuerte convicción de que había caído bajo la influencia de la diosa egipcia Osiris. Al regresar de este viaje, y creyendo que su padre era Satanás, lo asesinó. Dadd fue internado en el departamento criminal del hospital psiquiátrico de Bethlem y luego en el Hospital Broadmoor. Durante su internación, produjo una gran cantidad de pinturas, entre ellas su obra maestra *The Fairy Feller's Master-Stroke*, elaborada entre 1855 y 1864. Simon Cook sostiene que si bien en general la obra de Dadd suele analizarse de manera inseparable de su demencia – probablemente un tipo de esquizofrenia –, sus pinturas no son necesariamente “transcripciones de insensatez” (párr. 2), puesto que su arte nunca fue convencional. Como Cooke explica, la “[d]istorsión fue una parte integral de su rango expresivo” (párr. 3). *ML* replica los principales aspectos notorios de la vida de Dadd en Jacobus Candell. En cuanto al rol de Candell en la trama argumental, no resulta sorprendente que Hand haya encontrado el caso de Dadd como relevante a sus propósitos. De hecho, un artista de sus características resulta doblemente atractivo. En primer lugar, se trata del tipo de artista que un científico como Thomas Learmont hubiese estado interesado en investigar, y en segundo lugar, la natural asociación entre Dadd y criaturas sobrenaturales, como las hadas, catapulta la temática de choque entre dos mundos de dimensiones diferentes que *ML* dramatiza. Dadd fue el primer artista victoriano en ser reconocido de manera positiva por su arte de duendes y hadas, una práctica difundida en la era victoriana, que, según Richard A. Schindler, “experimentó su apogeo en la década de los años cuarenta” (párr. 3). Jeremy Mass explica las principales razones que contribuyeron a poner este tipo de arte en el centro del inconsciente victoriano por encarnar un abundante haz de contradicciones de la psiquis victoriana: “el deseo de evadirse de las tristes adversidades de la existencia diaria; las emociones de nuevas actitudes hacia el sexo, sofocadas por el dogma

intensidad por sibilinas mujeres, avatares de un mismo ser cuya identidad Evienne revela a través de una historia que desgrana en presencia de Radborne. Mirando hacia el mar, Evienne cuenta que solía existir un reino allí que ahora está en ruinas. Su reina, seducida por una pintura de un paisaje desconocido, dejó su trono para buscarlo y se extravió en nuestro mundo. Sin que ella lo sospechara, su esposo dejó el reino para rescatarla pero extravió el rumbo. Al llegar al borde de la tierra, la reina saltó al mar y fue consumida por las llamas. Evienne declara que ella es la reina que aún arde en el fondo del mar. Ante los oídos incrédulos de Radborne, su relato carece de sustento, pero el sitio aludido corresponde al reino de *Lyonesse* (Lodonesia)⁹⁴, de sugestivas connotaciones arturianas. De manera sorpresiva, se presenta Swinburne en compañía de Edward Burne-Jones (1833-1898) – otro pintor prerrafaelista ficcionalizado como un artista hechizado por Evienne. Swinburne advierte a Radborne sobre la naturaleza de los experimentos de Learmont pero su arcano y verborrágico discurso, atiborrado de referencias al mundo sobrenatural, la mitología y la enfermedad mental, abrumba a Radborne aunque no impide que este reciba su obsequio – una colección de leyendas del folklore celta de los pueblos de Cornwall.

La tercera parte de la novela comienza con el viaje a Londres que Val debe hacer para entregar una mitad de un díptico de Tristán e Isolda ejecutado por Radborne, como parte de una transacción comercial concretada por su hermano Simon. La obra se ha partido por la mitad de modo tal que los amantes han quedado separados en el momento en que se disponen a beber la poción de amor eterno. El comprador, que posee la otra mitad del díptico, con la imagen de Tristán, es Russell Learmont, un magnate de la industria farmacéutica que colecciona arte – como lo hacía su abuelo, Thomas Learmont. Por cuanto Val se hospeda en casa de Nick, un amigo que Val y Daniel tienen en común, todas las líneas argumentales se entrecruzan. Cuando Val destapa la obra, descubre que el rostro de Isolda concuerda con el

religioso;” y “una pasión por lo invisible”, además del “nacimiento del psicoanálisis” y “una latente repugnancia por la exactitud del nuevo invento de la fotografía” (148).

⁹⁴ *Lyonesse* es aparentemente una alteración del nombre francés *Léoneis* o *Léonois*, desarrollados a su vez de la voz latina *Lodonesia*, equivalente a la región Lothian de Escocia. Pero los escritores franceses de romances arturianos ubicaban *Léonois* en una zona contigua a Cornwall. Y en las adaptaciones inglesas de dichos romances franceses, *Léonois* siguió estando asociado a la región de Cornwall. *ML* lo ubica en el espacio contiguo a la región donde se encontraba Tintagel, anteriormente llamado Trevena, es decir el sitio vinculado a la leyenda del rey Arturo y los Caballeros de la Mesa Redonda. El Castillo de Tintagel, además, es el castillo donde vive el tío de Tristán en la obra medieval *Tristán e Isolda*. La *Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore* ubica el lugar en una isla supuestamente sumergida y próxima a las islas Scilly frente a la costa de Cornwall, donde existe un promontorio rocoso llamado *The Seven Stones* y localmente apodado *The City* (Monaghan 300).

de Vernoraxia. En una fiesta de agasajo a Russell Learmont, Daniel presencia una sesión de terapia que administra a Nick la Dra. Juda Trent, una psicóloga Jungiana, acompañada de un perro con el mismo nombre que la mascota de Evienne. Dejando al descubierto profundas laceraciones en su torso, Nick exhorta a Daniel a interrumpir su relación con Larkin.

En el nivel diegético victoriano, deslumbra a Radborne la colección de pinturas de Thomas Learmont, creadas por sus pacientes. Jacobus Candell, quien vive rodeado de los pigmentos más extraordinarios que Radborne haya conocido, se revela conocedor de verdades insondables que Radborne no puede comprender porque Evienne es “una fuerza de la naturaleza incomprensible para los mortales, que incontables artistas desafortunados han traducido de manera imperfecta en ideales estéticos de belleza y amor” (“Mortal Love”, párr. 1), y es solo una tangibilidad artificial y provisoria de lo inefable. Una pintura de una procesión que Candell está ejecutando tiene un efecto hipnótico sobre Radborne, porque el rostro de Evienne se multiplica en todos los personajes. Una mujer cabalga un caballo blanco con un perro en su montura, en tanto que una leyenda en el cuadro reza, “el perro no ha saltado aún”. También captura su atención el cuento *Queen Eselt*, del libro concedido por Swinburne, que relata una historia sobre un matrimonio real congelado en la frontera entre dos mundos por desoír el mandato de la Reina, quien les regala un perro antes de salir y les recomienda no apearse antes de que el perro salte. Evienne desaparece inexplicablemente y al perseguir su figura en fuga, Radborne experimenta visiones de una procesión en Tintagel. El hospital es arrasado por un incendio y Jacobus Candell muere en una explosión por el efecto combustible de la trementina. Thomas Learmont solo demuestra afán por rescatar su colección mientras que Radborne recibe el providencial socorro de Swinburne.

En el nivel diegético contemporáneo, Daniel investiga sobre mitología y el nombre *Blodeuedd*⁹⁵ que tuvo ocasión de escuchar con referencia a Larkin. Nick revela que Larkin

⁹⁵ El mito de Blodeuedd pertenece a la cuarta rama de la colección *Four Branches of the Mabinogi*, que reúne la prosa literaria más temprana de Gran Bretaña. Originariamente escrito en Gales, el texto de *Mabinogi* está dividido en cuatro partes, o ramas. Los cuentos incluidos, que se interrelacionan entre sí y fueron compilados en los siglos XII y XIII, a partir de tradiciones orales anteriores, constituyen los relatos más importantes de la literatura galesa. Blodeuedd – que literalmente significa *cara de flor* – es una mujer creada enteramente a partir de varios tipos de flores por los magos druidas Math y Gwydion para contrarrestar la maldición que pesaba sobre el héroe Lleu Llaw Giffes, quien por un conjuro de su madre, no podía casarse con una mujer mortal. Blodeuedd comete un acto de infidelidad por el cual es convertida en un búho y condenada a la separación de las demás aves y una vida nocturna en ostracismo. Jean Markale encuentra grandes paralelos entre este mito y los de Pandora y Lilith. Todos son evidencia de una “gran agitación ocurrida en la Edad Antigua o la Prehistoria cuando un culto al Dios padre reemplazó un culto a la Diosa madre y una sociedad patriarcal masculina

posee un manuscrito original que cuenta la historia del Cortejo de Etain.⁹⁶ Mientras registra los libros esotéricos de Nick, Val encuentra su viejo cuaderno extraviado, donde dibujaba y escribía poesías bajo el pseudónimo del Rey Herla.⁹⁷ El súbito reconocimiento recíproco de Larkin y Val los incita a una rápida huída que provoca un gran salto del perro de Juda. Daniel y Juda los persiguen hasta un pasaje en la costa de Cornwall que conduce a Lyonesse. En el sitio del hospital de Larmont, Larkin se ha reunido con su consorte. Dormidos en una glorieta de plantas, ambos comparten un mismo corazón que late con vigor. Juda revela la identidad de Val como el rey Herla, el consorte de la reina, a cuyo amor renuncia Daniel.

reemplazó una ginococracia” (151). El intertexto de Blodeuedd en *ML* explica la extraña aparición de plumas. Las asociaciones que pueden establecerse entre el búho como criatura de la noche y su supuesta sabiduría apuntan doblemente hacia una especie de mundo paralelo y a una fuente no convencional de conocimiento.

⁹⁶ La historia de Etain narra la vida de una hermosa mujer que sufre una serie de metamorfosis. El mago Midir proveniente del mundo sobrenatural subterráneo de los celtas demandó como compensación por una herida que se le obsequiara la mujer más bella que existiera – Etain, una semidiosa hija de un rey mortal. Este puso como condición la realización de tareas ciclópeas tales como arar doce praderas en una noche y desviar el curso de doce ríos, hazañas que fueron completadas gracias a los poderes mágicos de Midir. La celosa esposa de Midir la hizo víctima de una serie de conjuros. Primero, la transformó en una laguna. El agua se calentó y generó una larva que luego se transformó en una mariposa de color carmesí con ojos incrustados con gemas y alas de esmalte. Emitía un zumbido que era melódico y su rocío curaba toda enfermedad. Un fuerte viento alejó a Etain hacia un castillo donde cayó dentro de la copa de vino de la esposa de un noble, quien la tragó y dio a luz a una niña llamada Etain. Más tarde un rey de Irlanda buscaba una esposa y Etain fue elegida por su belleza. El hermano del rey también se enamoró de ella. Se produjeron contiendas por su causa pero prevaleció el poder de Midir y éste llevó a Etain a su propio mundo (O’Connor 69-83). “El Cortejo de Etain” se encuentra preservado de manera fragmentaria en el manuscrito *The Lebor na nUidre* y en forma completa en el *Yellow Book of Lecan*. Se trata de los manuscritos irlandeses que contienen gran parte del Ciclo de Ulster (uno de los cuatro ciclos en que se divide el cuerpo de leyendas y sagas heroicas de la tradición irlandesa que se desarrollan alrededor del primer siglo D.C), elaborado entre 1391 y 1401. Se considera que este mito pudo haber sido la fuente del *Breton lay* “Sir Orfeus”, que es un relato que fusiona elementos del mito clásico de Orfeo y folklore irlandés. En su obra *Myths and Legends of the British Isles*, Richard W. Barber explica cómo al contarse con escasa información sobre la religión de los celtas es difícil compilar un volumen mitológico de la escala de la mitología griega o la nórdica pero, si bien la cultura británica en general es más rica en relatos folklóricos y leyendas, las historias, particularmente de la cultura irlandesa, están “entretejidas con múltiples hebras míticas que otorgan a sus narrativas el lustre iridiscente del mundo de lo irreal y lo soñado” (9).

⁹⁷ El rey Herla, en los mitos y leyendas recogidos por Walter Map (1140-1208/1210) en el siglo XII, es un rey legendario de los antiguos británicos que hizo un pacto con el Rey de los Enanos. Si este asistía a la boda de Herla, este último debía corresponderle. Ambos cumplen su promesa y el rey Herla desciende al mundo subterráneo del Rey enano. Al finalizar la fiesta, este despide a Herla con el obsequio de un sabueso y la advertencia de no desmontar antes de que el perro salte a tierra. Cuando Herla vuelve a su mundo, nadie entiende su idioma porque han pasado trescientos años, y no tres días de fiesta como cree, y su reino ha sido conquistado por los anglosajones. Alguien le cuenta una historia de una reina (la esposa de Herla) que hace mucho tiempo desapareció con el Rey de los Enanos por la hendidura de una roca. La sorprendente noticia deja a Herla y sus hombres estupefactos y algunos desmontan sin recordar el consejo. Estos son reducidos inmediatamente a polvo. Herla recuerda a los demás hombres que no deben moverse hasta que el perro salte. La historia concluye con la leyenda de que el perro aún no ha saltado y Herla y sus cortesanos son una especie de eterna cabalgata errante (Lecouteaux 128-137). El cuento *Queen Eselt* que lee Radborne parece ser una adaptación de este relato.

Después del trepidante vórtice de acontecimientos y profusión de reverberaciones míticas de las secciones intermedias de *ML*, la cuarta parte solamente contiene unos informes periodísticos que reportan la desaparición de Russell Learmont en un naufragio cerca de las costas de Maine y una exhibición en la *Tate Gallery*, a la cual Learmont ha legado su colección. En una muestra especial, se destaca por su audaz erotismo una obra de una artista hasta ahora desconocida – Evienne Upstone – descubierta debajo de la pintura de Isolda de Radbone durante su restauración. Daniel abandona su proyecto de investigación y, en un arrebatado de inusual creatividad, se dispone a escribir una novela con el título de *Mortal Love*.

La recuperación neoprerrafaelista del mito como estratagema de subversión del pensamiento científicista y materialista

ML es un texto polimórfico en perenne estado de producción. Si bien desde una perspectiva postestructuralista, todo texto es ilimitado por cuanto el significado se difunde y dispersa a través de la cadena de significantes, la prolífica intertextualidad y fecunda paratextualidad de *ML* la erigen en un ejemplo paradigmático de lo que Manfred Pfister denomina “intertextualidad postmodernista dentro de un marco de teoría postestructuralista”, que se “pone en primer plano, se exhibe, se tematiza y se teoriza como un principio central de construcción textual” (214). La novela consta de una dedicatoria, una sección de agradecimientos, tres epígrafes iniciales, y una totalidad de doce epígrafes en su interior, más numerosas citas y extractos en el interior de los capítulos provenientes de pre-textos literarios y no literarios, tales como documentos institucionales, compendios científicos, relatos folklóricos, cuentos de hadas, canciones de cuna, un conocido *Breton lay*, al igual que alusiones a títulos de poesías y obras de teatro, e incluso instancias de pseudo-intertextualidad, que Heinrich Plett explica como la referencia de un texto “a otro texto que ni siquiera existe” (26), en una vibrante cornucopia heteroglósica. En virtud de estas características que desbordan los límites del texto de *ML*, apelaremos en primer lugar, a las categorías de paratextualidad e intertextualidad de Genette, y luego, complementaremos el análisis mediante el empleo de categorías adicionales delineadas por otros teóricos de la intertextualidad.

La paratextualidad como iniciadora de la reivindicación del tiempo cíclico y el pensamiento mítico

El prólogo de *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, de Genette, Richard Macksey explica que Genette ya había anticipado su concepto de los dispositivos liminales que son los elementos paratextuales en su breve introducción a la edición especial de *Poétique* dedicada a ensayos sobre el paratexto a cargo de miembros de un seminario en la *École des Hautes Études*. En dicha ocasión, Genette se refiere al tema central de los ensayos, es decir, al paratexto, como “este borde en los límites inestables que circunda con un halo pragmático la obra literaria” (citado en Macksey xvii). Continúa Macksey y enumera los principales dispositivos y convenciones, tanto dentro del libro (peritexto) como fuera de él (epitexto), que median entre un libro y sus lectores, es decir, “títulos y subtítulos, pseudónimos, prólogos, dedicatorias, epígrafes, prefacios, entretítulos, notas, epílogos y palabras de cierre” (xviii). Ya en el interior de *Paratexts*, Genette expande el concepto y funciones del paratexto. Según el autor, aunque no tengamos certeza sobre el grado de pertenencia de producciones verbales o de otra índole, tales como prólogos o ilustraciones, al texto, no hay duda alguna de que los elementos paratextuales “rodean” y “extienden” un texto precisamente con el propósito de “presentarlo, en el sentido común del verbo pero también en un sentido más profundo, de hacer presente”, es decir “asegurar la presencia del texto en el mundo, su ‘recepción’ y consumo en forma (...) de libro” (1, énfasis original). Pero, insiste Genette, “[m]ás que una frontera o un límite sellado, el paratexto es, más bien, un umbral”, o “un vestíbulo”, una palabra que según recuerda Genette, utilizó Borges respecto de un prefacio para connotar un espacio que ofrece al mundo la posibilidad de dar un paso de ingreso o retroceso (1-2):

Es una zona indefinida entre el interior y el exterior, una zona sin una frontera rígidamente marcada ni del lado interno (hacia el texto) ni del lado externo (hacia el discurso del mundo sobre el texto), un canto, o, como Philippe Lejune lo expresa, “un borde del texto impreso que en realidad controla nuestra lectura del texto. En efecto, este borde, siempre una especie de cinta transportadora de un comentario autoral o más o menos legitimado por el autor, constituye una zona intermedia entre texto y no-texto, que es no solamente una zona de “transición” sino de “transacción”: un espacio privilegiado para una pragmática y una estrategia, para una influencia sobre el público, una influencia que – ya sea de rica o escasa comprensión o realización – está puesta al servicio de una mejor recepción del texto y una lectura más pertinente de él (...). (2)

A Genette le resulta muy apropiada la elección del prefijo para, y por tal razón se expone sobre su significado, para lo cual cita extensamente a J. Hillis Miller:

‘Para’ es un prefijo antitético doble que significa simultáneamente proximidad y distancia, similitud y diferencia, interioridad y exterioridad,...algo simultáneamente de este lado de una línea límite, umbral o margen, y también más allá de ellos, equivalente en su estatuto y también secundario o subsidiario, subordinado, como un huésped respecto de su anfitrión, un esclavo con respecto a su amo. Una cosa en el espacio de ‘para’ se encuentra no solo simultáneamente a ambos lados de una línea divisoria entre interior y exterior. Es también el espacio de la frontera misma, la cortina que es una membrana permeable que conecta el interior con el exterior. Los funde a uno con el otro, y permite que el exterior pase al interior, y viceversa, es decir, los separa y los une. (Citado en Genette 1).

Este concepto de paratexto es doblemente relevante al análisis de *ML*: por un lado, la novela tiene una sobreabundancia de relaciones paratextuales, y por el otro, las connotaciones evocadas por el prefijo *para* inevitablemente refuerzan la idea de los espacios liminales entre lo natural y lo sobrenatural donde se desarrolla su temática.

ML se presenta envuelta en una sobrecubierta con una ilustración, o una “manifestación icónica” con valor paratextual (7) a fin de negociar un consumo del texto que amplíe sus potencialidades. Desde esta mirada, puede analizarse este paratexto visual como iniciador de un movimiento helicoidal que se replica en otras estructuras del texto y refuerza la temática de tiempo cíclico vinculada con la condición de *ML* de novela *metamítica* – una novela tan mitocéntrica que tematiza la importancia de la visión mítica más allá de los significados de sus mitos resemantizados. Un itinerario analítico que parta de la paratextualidad – ligada inseparablemente a la intertextualidad – puede dar cuenta de tal movimiento puesto al servicio de un proyecto subversivo de un pensamiento racionalista extremo.

El paratexto escogido para la sobrecubierta constituye un segmento citado por ser la reproducción de un detalle de una pintura de Dante Gabriel Rossetti, *La Ghirlandata* (1873), reconocida como una posible representación de “*la belle dame sans merci*”⁹⁸ de la poesía de

⁹⁸ “La Belle Dame Sans Merci” es una balada escrita por John Keats en 1819, que narra en forma de diálogo, las desventuras de un caballero que encuentra una bella mujer en el bosque. La mujer lo duerme con su canto y el caballero tiene visiones y sueños tenebrosos en el que se le advierte que ha sido atrapado por una bella pero cruel mujer. Al despertar el caballero, descubre que la mujer no está y queda lamentándose en la soledad del frío bosque hasta que encuentra a su interlocutor, cuya pregunta por su estado, produce la respuesta que es en definitiva la poesía. En el interior de la novela, Nick, en una ocasión, se refiere sardónicamente a Larkin como *la belle dame sans merci*. La balada se reproduce desde la página 397 del Apéndice C.

John Keats (1795-1821) (Figura 26). Aunque el intertexto de la sobrecubierta se focaliza en el rostro de la mujer, en un lector conocedor del arte visual de Rossetti, se activa la enciclopedia intertextual personal para visualizar la pintura completa de la cual proviene el subtexto, y otras pinturas relacionadas, basadas en su *leitmotiv*: la voluptuosa mujer de enigmático rostro. Es decir, es cita de, y alusión a contextos no visibles pero susceptibles de potentes evocaciones semánticas *in absentia*.⁹⁹ La cita del paratexto alude al arquetipo de la *femme fatale*, que participa en una cadena intertextual en la que se engarzan como gemas los mitos

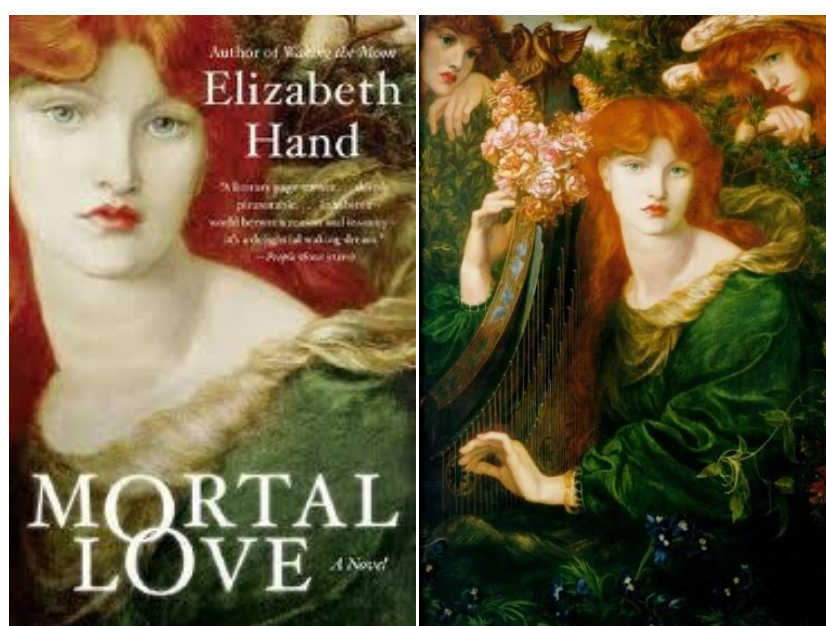


Fig. 26. Hand, Elizabeth. Cubierta de *ML*, 2004, y reproducción del pre-texto: Rossetti, Dante Gabriel. *La Ghirlandata*. 1873. Pintura al óleo. Guildhall Art Gallery. Web. 16 julio 2016.

tanto primigenios como literarios que reverberan polifónicamente en la novela. El título se multiplica en estratos holográficos, ya que puede referirse a un tipo de amor vivido por mortales o a la condición no perenne del amor, o puede ser leído como epígrafe de la pintura, de tal manera de anclar un mitema y sellar una unidad de significación de presencia ubicua en la constelación. Según Fátima Gutiérrez, Gilbert Durand comprende los mitemas como

⁹⁹ Otras célebres pinturas de Rossetti son, en orden cronológico de producción: *Venus Verticordia* (1864-1868); *Lady Lilith* (1864-1868); *Pandora* (1868-1871); *A Vision of Fiametta* (1878); y *Proserpine* (1871-1882). Reproducciones de *Proserpine* y *Pandora* se encuentran en la página 383 del Apéndice A.

“unidades mínimas y redundantes de significación”, que pueden ser desde “un objeto” hasta una “estructura arquetípica” (185) – en este caso, el amor letal que enciende la mujer.

El segundo paratexto significativo es la dedicatoria a David Streitfeld, periodista y reportero del *Washington Post*, conocido por su duradera amistad con Elizabeth Hand. La dedicatoria es una porción del epílogo en la obra *A Midsummer Night's Dream* (1590-1597), de William Shakespeare, en la que Puck, un espíritu engañoso, se dirige a su audiencia: “*If we shadows have offended,/ think but this, and all is mended,/ That you have but slumber'd here/ While these visions did appear.*” Si los actores han desilusionado a la audiencia o personajes como Puck, un espíritu engañoso, han causado confusión entre la realidad y la fantasía, entonces lo mejor será pensar que todo ha sido solo un sueño. Tanto una dedicatoria con una cita como un epígrafe constituyen, en la terminología de Genette, “un gesto mudo” cuya interpretación recae en el lector (*Paratexts* 156). Sin embargo, como lo reconoce Genette, la función canónica de un epígrafe es especificar indirectamente o enfatizar el significado de un texto (*Paratexts* 157). En este caso, la repercusión de la dedicatoria radica en que la novela tematiza una irrupción de un mundo sobrenatural en el mundo real, y reconoce la existencia de un universo paralelo tan inverosímil que genera dudas sobre su estatuto ontológico. La relación entre dicho mundo, construido a partir de contenidos mitológicos celtas, y el universo de la creación artística concebido como un estado de locura, es resaltada por el segundo epígrafe, una frase de Robert Schuman: “*During the night, if another world enters the one in which we ordinarily live, we call it a dream. When it enters in daylight, we often call it illness.*” Tanto *La Ghirlandata* como la alusión a Shakespeare, además de la celebración de la mitología son componentes esenciales de lo que se ha dado en llamar un “prerrafaelismo neovictoriano” (Kohlke “Re: Inquiries”)¹⁰⁰, es decir la búsqueda de un diálogo intenso con la

¹⁰⁰ El término *prerrafaelismo neovictoriano* fue utilizado por Kohlke en una comunicación personal con la autora de esta tesis, en la que fue consultada sobre el estatuto de algunas novelas neovictorianas, entre ellas, *ML*. Kohlke no se explayó sobre los alcances del término, pero en otras publicaciones, intenta esbozar lo que se podría tomar como una definición tentativa. Kohlke fue la encargada de la conferencia inaugural del Congreso *Neo-Victorian Art and Aestheticism*, organizado por la *University of Hull*, conferencia que ofreció el 26 de marzo de 2011. En el resumen de su conferencia, Kohlke se refiere a un tratamiento específico dentro del neovictorianismo de “la Hermandad Prerrafaelista y el movimiento artístico que inspiró”, y describe la presencia de este prerrafaelismo neovictoriano como parte de la “obsesión contemporánea con la plenitud cultural del siglo diecinueve” (Abstract). En una entrevista realizada a la escritora Maggie Power, Kohlke la consulta sobre los elementos prerrafaelistas que Power incorpora en su arte, y la respuesta que da la escritora podría tomarse como una expansión del concepto esbozado por Kohlke, por cuanto Power enfatiza “la praxis intertextual de adaptar o reimaginar escrituras Shakespearianas, temas arturianos, y otros escritos, para evocar una impresión de alteridad”. Acota que la intensidad de la pintura prerrafaelista procede de “la imbricación de lo densamente

estética prerrafaelista y las vidas singulares de los artistas prerrafaelistas. Este nuevo prerrafaelismo se constituye en un proyecto subversivo en *ML* al contraponer a la búsqueda racionalista de una verdad unívoca una suerte de epistemología de la imaginación.

Las descripciones de Larkin dan cuenta de un asombroso parecido físico con *La Ghirlandata*, ya que posee ojos verdes translúcidos como canicas expuestas al sol y un cuello largo, no esbelto sino firme como un pilar. La belleza inconmensurable de Larkin recuerda a Daniel la belleza no moderna de mujeres como Jane Burden o Lizzie Siddall – amante y esposa de Rossetti – que para ser aprehendida debe ser reducida mediante algún tipo de escala humana: “*women who were too big for their world, women who could be captured only by scaling them down to fit inside a wood-and-canvas keep*” (*ML* 48). Una especie de paradoja lúdica se instala con esta figura femenina contemporánea ya retratada por Rossetti en el siglo diecinueve. El resultado de ella es un *trompe l’oeil* metafórico que activa el movimiento giratorio insuflado en la totalidad del texto, porque solo se resuelve si se apela a una visión circular de tiempo, de predominio estructural y temático en la novela.

ML avanza como un remolino helicoidal con una historia central que succiona historias de distintos contextos cuya competencia es oponer a una epistemología positivista y racionalista una reivindicación del mito. La ciencia puede disipar la duda pero fulminar el misterio; por el contrario, el mito celebra el misterio y busca preservarlo. Las tres razones básicas que dan origen al nacimiento de los mitos son, siguiendo a Leszek Kolakowski, “vivir el mundo experiencial como dotado de sentido”, hallar “respuesta a las cuestiones últimas”, y “ver el mundo como un *continuum*” (citado en Bauzá 25). En otras palabras, como explica Hugo Bauzá, los mitos “nos apartan transitoriamente del *horror vacui*, ya que mientras ‘mitizamos’ nos distraemos de la angustia de una existencia impuesta de manera inexorable” (29). Mediante la apelación a una estructura cíclica más que lineal, *ML* reconoce un acceso extracientífico a la verdad, lo que resulta en el amparo del *mysterium* del arte del asedio reductivo del pensamiento racional. Como argumenta Bauzá, la Ilustración moderna privilegió a la *ratio* y consintió la pretensión de la ciencia de ser “empíricamente

texturado y lo que tiene calidad onírica”, fusión ésta que tiene el efecto de vertiginosa absorción del espectador. Kohlke interroga a la escritora sobre si tiene la intención de “transmutar o traducir estos efectos prerrafaelistas en forma textual”, y Power responde afirmativamente (Kohlke, “Neo-Victorian Goblin Fruit” 83-84). *ML* opera esta transmutación textual de los efectos prerrafaelistas mencionados.

comprobable”, mientras que el mito se presenta como relato que no puede ser comprobado, pero “el hecho de que no sea comprobado no significa que no sea verdad” (22). Larkin aniquila la artificial separación de mito y verdad cuando reclama ante Daniel: “*Just because someone makes something up doesn’t mean it’s not real*” (ML 86).

De todas las fibras que tejen la historia de *ML* y que giran en el torbellino de personajes femeninos arquetípicos desencadenado por el paratexto visual, el mito de Etain y la leyenda del Rey Herla, ambos de la tradición celta, reúnen los dos niveles de intertextualidad entre los que disciernen Prado Biezma *et al.*, es decir una intertextualidad de carácter *estructural*, que es “capaz de generar la casi totalidad de una obra”, y la intertextualidad de carácter *puntual*, que se limita a un determinado aspecto, como por ejemplo, una simple alusión (Prado Biezma *et al.*, citado en Garrido Domínguez 64-65). Genette define la intertextualidad en un sentido restrictivo, como “una relación de copresencia entre dos o más textos, (...) como la presencia efectiva de un texto en otro” (*Palimpsestos* 10). Las tres formas que para Genette puede tomar la intertextualidad son la cita (“su forma más explícita y literal”); el plagio (“una forma menos explícita y menos canónica”); y la alusión (“menos explícita y menos literal”). En el caso de la alusión, se trata de “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente” (*Palimpsestos* 10). Las fronteras entre los *pre-textos* o *textos fuente* aludidos anteriormente ocasionalmente se disipan en virtud de su fusión con otros componentes, como elementos residuales del mito clásico de Orfeo, en los intertextos – alusiones y relatos hipodieéticos – del *texto de llegada* o *destino* que es *ML*.

Una reconstrucción de las coordenadas intertextuales de la novela

El empleo de los aspectos básicos del método intertextual desarrollado por Heinrich Plett¹⁰¹ para el análisis de la gramática de la cita, adaptado para su aplicación al análisis de los intertextos presentes en *ML*, especialmente los criterios de *cantidad*, *distribución* y *frecuencia*

¹⁰¹ Plett intenta desarrollar una teoría intertextual basada en la claridad y la precisión, puesto que una semiosis total del texto permanentemente retrocede como un objetivo inalcanzable. Si bien no adherimos totalmente a su método apoyado en las dimensiones analíticas sintácticas y pragmáticas, hacemos uso de su gramática de la cita para aislar de la maraña de historias míticas entrelazadas aquellas hebras que resultan más significativas en virtud de su presencia estratégica en el texto, y en este sentido, el método de Plett, aunque puramente estructuralista, es de incuestionable ductilidad.

(10-11), permite observar que la novela presenta una interpolación de la esencia condensada de los pre-textos que se distribuye a lo largo de toda la novela. Plett propone estos criterios (y otros que no hemos considerado) para establecer el grado de intertextualidad de determinados textos. Mientras mayor sea la cantidad y frecuencia de citas – y en nuestra aplicación, referencias al pre-texto –, mayor será el grado de significancia de dichas referencias al pre-texto. Algo análogo ocurre con la distribución de las citas, ya que Plett considera que hay ubicaciones estratégicas en el texto de llegada que potencian la importancia de los significados del intertexto. En *ML* el *intertexto estructural*, la columna vertebral que sostiene a la novela, es la narrativa en la cual Larkin se ha regenerado varias veces y está sufriendo un exilio temporal, por lo cual el intertexto recorre la totalidad del texto de destino, lo cual equivale a niveles máximos en los criterios de cantidad y frecuencia. Las alusiones puntuales, por su parte, se sitúan en los lugares de prominencia indicados por el criterio de distribución establecido por Plett, es decir, el principio, el final y la zona media de un texto (10).

En efecto, la primera alusión importante aparece en los capítulos introductorios de la novela y al principio de la relación entre Radborne y Evienne. Al conocer la muerte de Isolde, el Dr. Learmont evoca en su memoria una mujer acompañada de su perrito, una imagen que gradualmente se transforma en un *leitmotiv*. Simultáneamente, Swinburne y Candell vislumbran un mundo mágico a través de una fisura en una roca subterránea:

Radiance seeped from the crack, emerald green flaring into a white brighter than the sun. (...) It was as though someone had given him [Swinburne] a lens that could miraculously illuminate the sea. Within a green world, prismatic things flickered and flew and spun: rubescent, azure, luminous yellow, the pulsing indigo of a heart's hidden valves. All were so brilliant he could see nothing clearly, yet he sensed – no, he knew – that behind the wall was another world (...) (ML 14)

Este episodio es la primera aparición del *mundo verde* o *fairyland*, una especie de otro mundo paralelo de exilio temporal para los mortales, cuyo regreso puede ser traumático o convertirse en un viaje sin retorno, como el desplazamiento del artista al paisaje desconocido del inconsciente. En el segundo capítulo, el lector accede a la apropiación de Vernoraxia por parte de Val en sus dibujos, donde el grado extremo de su obsesión se manifiesta en la fusión entre Vernoraxia y el territorio que Val dibuja: “*my imaginary land became her: a woman who was a vast tree (...) with a mouth that opened into another, hidden country*” (ML 26). En los detalles del dibujo de Val resuena el final incierto del Rey Herla: “*There was Vernoraxia,*

her hands pulling her knees apart so that you could see the army issuing from between her legs, women riding greyhounds, men whose heads were on backward” (ML 31). En su encuentro con Radborne, Evienne se textualiza como la reina desorientada que sucumbe ante el lustre de un territorio desconocido, plasmado con fulgor en una pintura.

En la parte final de la novela, repican con persistencia las alusiones mitológicas. En el contexto victoriano, Radborne lee el relato *Queen Eselt*, que con resonancias de la historia de Sir Orfeo y otras del Rey Herla, reemplaza al Rey de los Enanos por una reina engañosa que seduce a un caballero en la región de Tintagel. Inmediatamente antes del incendio del hospital, Radborne tiene una visión de un perro y una procesión en Tintagel, y alcanza a distinguir una mujer con los rasgos físicos de la *Guirlandata*. El relato de Evienne y *Queen Eselt* funcionan como relatos espejo, cuya complementariedad garantiza el extravío de ambos amantes. Por último, después de revelar que Larkin tenía en su poder un manuscrito original del texto *El Cortejo de Etain*, descubierto en los años 1930, Nick relata a Daniel una versión del mito focalizándose en el efecto destructivo de la diosa para disuadirlo de intensificar su relación con Larkin, cuyo azote es equiparable al de la diosa.

Con respecto a la zona media de la novela, una sustancial alusión se materializa en la descripción verbal de una pintura. En el centro del capítulo noveno de una totalidad de diecisiete, es decir la médula estructural del libro, el pintor Jacobus Candell muestra a Radborne una pintura oval de una procesión en la que pinta circularmente desde los márgenes hacia el medio “*in a peculiar spiraling fashion, so that one’s eyes tracked around and around, seeking the center*” (ML 248). En el centro exacto del lienzo, aparece un desgarró de un color verde esmeralda – “*the most virent emerald Radborne had ever seen, so vivid it seemed as though a lick of green flame burned through the canvas*” (ML 250). Marca este punto un portal de acceso al reino verde sobrenatural del cual procede Etain. Una mujer con el rostro de Evienne monta un caballo blanco en la boca de un túnel, y para Radborne, “*she was unmistakably the source of all the wild swirl of activity that surrounded her*” (ML 250). Candell declara que su pintura registra el regreso de las personas de una noche de bodas y que todo lo que hay en el lienzo irradia de la hendidura, un ónfalo que, sumado a la circulación en espiral, provoca un movimiento telescópico orientado a succionar al lector al corazón del

texto, un mundo que ha transportado al artista alienado de manera irreparable.¹⁰² Alusiones más breves pero reiteradas con insistencia – es decir, menor cantidad pero mayor frecuencia – se observan en las referencias a la luminosidad verde que flota en torno a Larkin o el efluvio de manzanas dulces. Intratextualmente, las alusiones puntuales funcionan mediante el principio de incremento circular con efecto acumulativo en la equivalencia establecida entre el personaje femenino del intertexto y los de los pre-textos para refrendar su existencia cíclica.

La novela persistentemente rota en torno de este misterioso ser femenino, que al igual que una tormenta tropical alimentada por el aire caliente que se pliega desde la periferia, se intensifica y resignifica – ya que el movimiento no es meramente circular y redundante, sino helicoidal – a medida que se nutre de otras narrativas que comparten el mitema fundamental pero que le infunden exuberancia semántica. Numerosas referencias míticas ajenas a los intertextos celtas robustecen la historia central y engrosan el flujo espiralado. La heroica travesía a otro mundo para rescatar un ser amado, que ostenta el mito clásico de Orfeo, subyace al relato de Sir Orfeo y el Rey Herla,¹⁰³ y confiere a *La Ghirlandata* la cualidad de un palimpsesto con vestigios de un gesto órfico en la mujer que ejecuta el arpa, cuya música desata el éxtasis de contemplación de las criaturas angelicales. En el mito clásico, el paso del mundo natural al mundo sobrenatural es trágico, puesto que Orfeo pierde a Eurídice por segunda vez, debido a la falla humana de la falta de paciencia. En *ML*, el hecho creativo se

¹⁰² El ónfalo, del vocablo griego que significa ombligo, se refiere al centro del mundo. Paul Ciholas explica que el ónfalo definía “el centro divino del mundo”, “el centro mítico de la tierra” y “el imán espiritual que atraía los innumerables fragmentos de viejas prácticas religiosas”. Se suponía que el ónfalo era Delfos, como centro geográfico de la religión griega y el repositorio de la cultura y la sabiduría oracular. Por tal razón, el asiento de Apolo en el ónfalo “garantizaba el carácter absoluto de sus pronunciamientos” (14-15). En *ML* el ónfalo emblematiza el espacio liminal entre los dos mundos adyacentes, por el que el artista vislumbra la fuente de su creación y su acceso a una visión que tiene un aura tan divino como impenetrable.

¹⁰³ Orfeo era hijo de Apolo y Calíope, una de las musas. Las habilidades de Orfeo como músico y poeta eran tenidas en tan alta estima que podía controlar las rocas, las bestias, las plantas y los humanos con el poder de su lira. En el día de su boda con Eurídice, ésta fue perseguida por un enamorado – Aristeo – y picada mortalmente por una serpiente. Orfeo descendió a los infiernos para rescatar a su amada, y según se cuenta en *Las Metamorfosis* de Ovidio, se produjo un cese de todas las actividades y los castigos del Hades porque tanto las almas muertas como sus verdugos se detuvieron a escuchar la canción de Orfeo. Aun Hades, el rey de los infiernos, fue conmovido y aceptó otorgar a Orfeo permiso para sacar a Eurídice de los infiernos. Exigió solamente la condición de que Orfeo no mirara hacia atrás a su amada antes de vislumbrar la luz del mundo de los vivos. Al aproximarse al punto de llegada, Orfeo, demasiado ansioso por ver a su amada y preocupado porque no escuchaba sus pasos, se dio vuelta. Instantáneamente, Eurídice fue convertida en una sombra y Orfeo la perdió definitivamente. Aunque permaneció siete días a la orilla de la laguna Estigia, no se le concedió permiso para ingresar nuevamente al Hades. Finalmente, fue atacado feroz y fatalmente por un grupo de mujeres. Aun de muerto, su voz podía ser oída llamando a Eurídice (Roman y Roman 381-382).

produce en un territorio liminal, y el encuentro entre el alma creadora y la musa inspiradora es traumático y destructivo para ambos. No está exenta de insertarse como un eslabón intertextual la figura de Proserpina. A la contemplación de Daniel de una pirámide carmesí formada por granadas en un mercado callejero de frutas, Nick responde recitando una estrofa de la poesía “Goblin Market” (1862),¹⁰⁴ de Christina Rossetti: “*We must not buy their fruits:/ Who knows upon what soil they feed/Their hungry thrifty roots?*” (ML 39). La ironía continúa en que ambos hombres compran y consumen granadas, conocidas en la mitología griega como “frutas de los muertos”.¹⁰⁵ La conexión entre la fruta y la muerte anticipa el efecto corrosivo de la seducción de Larkin sobre la vida de Daniel. Nuevamente, se reitera de manera circular, la referencia al delicado intercambio entre mundos. Nick se refiere a Larkin explícitamente como *la belle dame sans merci*, en alusión a la hechicera de la poesía de John Keats, emparentada con una legión de criaturas mitológicas tales como ondinas, lamias y sirenas. Una vaga referencia a Circe parece implícita en el episodio en el que, antes de su desaparición de Sarsinmoor, Evienne comparte un té con Radborne y éste comienza a sufrir alucinaciones, de las cuales forma parte la procesión de Tintagel. Creyendo que la asistente de Evienne preparó un brebaje envenenado, Radborne se alarma, pero Evienne lo reconforta diciendo: “*It’s not poison. It’s medicine,*” (ML 298), y ante el reclamo de Radborne de que no está enfermo, Evienne le explica que su enfermedad es que “[y]ou see things.” (ML 298).¹⁰⁶ No es

¹⁰⁴ La poesía “Goblin Market” se ambienta en una especie de tierra de fantasía donde una mujer es tentada por el mercado de frutas atendido por unos duendes. Estos le venden frutas exóticas a Laura, quien les paga con un mechón de sus cabellos. Lizzie aconseja a su hermana Laura que no se tiente con las frutas pero la abstinencia enferma a Laura. Lizzie cede ante los síntomas y se dirige a comprar frutas, pero los duendes no aceptan dinero. La poesía ha sido analizada como un comentario sobre el capitalismo y la economía victoriana, como una exploración del rol de la mujer en la economía y la sociedad, y hasta como una exposición de la teoría estética de Christina Rossetti. Lesa Scoll asevera que Rossetti no solo cuestiona “la percepción decididamente patriarcal de la mujer en la sociedad victoriana con respecto a la sexualidad, la educación y el mercado” sino que también “reconstruye la idea cristiana de la redención” (párr. 1), puesto que parece favorecer “una ideología de la aceptación más que de la condena” (párr. 10). Nick invierte los géneros y recomienda a Daniel no sucumbir ante los encantos de la fruta que comercializa Larkin.

¹⁰⁵ Cuando Plutón secuestra a Proserpina y la lleva al Hades, Júpiter ordena su liberación, no sin antes obligar a Proserpina a ingerir semillas de granada. Por esta razón, Proserpina es entonces condenada a pasar la mitad del año en su mundo y la otra mitad en el Hades, ya que las personas que consumían el alimento de los muertos no podían regresar a su mundo de manera definitiva.

¹⁰⁶ En la mitología griega, Circe es la diosa de la magia (o a veces una especie de ninfa hechicera), gran conocedora de hierbas y pociones mágicas. Tenía el poder de transformar a sus enemigos en animales. Algunos historiadores interpretan que la famosa transformación de los hombres de Odiseo en cerdos pudo en realidad haber sido un delirio provocado por los efectos alucinógenos de una hierba. En el caso de Radborne, la escena que lleva a la visión de la procesión comienza justo después de ingerir el té, cuando “[a] green flare ran along

casual que entre las pinturas producidas por Jacobus Candell, se cuenten una de Proserpina y otra en la que una mujer arranca una manzana de uno de sus pechos. Por su yuxtaposición con un retrato de Rossetti, esta pintura contribuye a recordar la poesía “The Orchard-Pit” (1869), en la que una bella dama emerge de los manzanos que rodean un pozo donde yacen muertos, con manzanas en sus manos, quienes sucumbieron a su embrujo.¹⁰⁷ Tanto Val como Daniel y Nick avistan al menos una vez o hacen referencia a la presencia de un búho. Para Nick, por ejemplo, Larkin es una mujer extraordinaria, “[t]he sort with hooks and talons” (ML 145). Por su parte, Jacobus Candell solo se alimenta de huevos. La razón es que Candell utiliza huevos para mezclar sus témperas y “[he] scarcely seems to discern the difference between what he is painting and what he is consuming” (ML 235). Candell devora su propia obsesión ya que Blodeuedd ha dejado sus futuras crías en la mente del pintor. Por último, el capítulo en el que se esfuma Evienne es introducido por un paratexto que la asocia con una suerte de panteísmo mediante la cita de los cinco versos iniciales de la poesía “Hertha” (1871), de Charles Algernon Swinburne: “I AM that which began;/Out of me the years roll;/ Out of me God and man;/ I am equal and whole;/God changes, and man, and the form of them bodily; I am the soul” (ML 317). La poesía de Swinburne tiene la forma de un monólogo dramático narrado por Hertha, la diosa teutónica de la fertilidad, quien utiliza la expresión “Yo soy” del estilo bíblico, y de tal modo “anuncia la poesía como un texto que subvierte la retórica bíblica cristiana y la tuerce para adaptarla a sus propios propósitos paganos”

the veins on the back of Evienne’s hand, shimmering into bronze between her fingers” (ML 298), una señal de que Radborne empieza a vislumbrar el mundo sobrenatural de la musa y terminará cruzando un umbral de manera irreversible. Notablemente, en la primera parte de la novela, Val se encarga de relatar cómo su abuelo, después de regresar de Londres, se dedicó a construir una extravagante casa en el borde de un acantilado sobre el mar (una estructura espejo del promontorio donde se ubicaba el hospital de Learmont), que era “more a test of faith than engineering” (ML 19), y con el tiempo se había “desintegrated into an Escher nightmare of twisted iron and exploded Catherine wheels of rotten wood that dangled from the cliff” (ML 19). Val añade que Radborne se obsesionó con los árboles, y no solo los pintaba sino que plantaba árboles reales, de aspecto malévolos, por todo su jardín, mientras que en los últimos años, su estilo se volvió cada vez más introspectivo y su trabajo “began to implode (...) he had no creative compass, nothing to keep him from wandering deeper and deeper into his own nightmarish visions” (ML 22).

¹⁰⁷ La pintura de Candell parece hacerse eco de dos versos de la poesía “The Orchard-Pit”: “Life’s eyes are gleaming from her forehead fair, /And from her breasts the ravishing eyes of Death”, en las que la voz poética parece fundir Eros y Tánatos en la figura de la mujer y la ubicación de la Muerte aparece totalmente sexualizada. Las evidentes resonancias bíblicas de esta imagen se repiten en otras pinturas de Rossetti, en tanto que la seducción y sujeción vía la manzana del deseo también aparecen en la mitología celta, en la que reyes o héroes son tentados a descender al mundo subterráneo cuando una bella mujer les ofrece una manzana. La poesía completa se reproduce en la página 398 del Apéndice C.

(Sawhney, “Gestalt”, párr. 2). Swinburne sostiene que la Madre naturaleza es superior a Dios y que Dios es mutante y provisorio. La poesía coloca a Hertha como todopoderosa y ubica tanto a la naturaleza como al ser humano en posición de superioridad respecto de Dios. La diosa concluye con el dictamen de que los seres humanos forman una unidad con la naturaleza. Por lo tanto, “los dioses son o bien creados por los seres humanos, o al menos están sujetos a sus caprichos y extravagancias” (Nadon, párr. 4). La alusión ratifica la posición de supremacía de Evienne en el acto creativo y agrega un *coup de grâce*: según el folklore germánico, Hertha descendía en lugares donde había un fuego encendido. Premonitoriamente, Evienne pinta columnas de humo antes del incendio que inaugura un nuevo ciclo de muerte y resurgimiento. El desfile de estas alusiones en el contexto de una investigación sobre Tristán e Isolda¹⁰⁸ confirma que el amor eterno y trágico que los une y los separa es la esencia destilada del vórtice del cual fluye – o en el que desemboca – el torbellino helicoidal desatado por el paratexto visual. Los mundos son contiguos pero, aunque el sobrenatural irrumpe en el natural, son irreconciliables. El contacto entre la diosa-musa y el artista es recíprocamente perjudicial y permanece blindado en un insoluble misterio, que subvierte las posibilidades de penetración del razonamiento científico.

Este análisis estructural de las secciones de mayor densidad intertextual debe estar apoyado por una indagación sobre ciertos aspectos semánticos de los pre-textos. Al crear la categoría de *dimensiones de referencia*, Udo Hebel proporciona una división tripartita en aspectos temporales, espaciales y de área de referencia, el estudio arqueológico de los cuales

¹⁰⁸ La historia de Tristán e Isolda es uno de los grandes romances del mundo celta. Tristán era un guerrero apuesto, fuerte y vigoroso, al igual que de grandes talentos artísticos, por quien suspiraban las doncellas que le conocían, pero Tristán estaba predestinado a ser amante de la mujer de su rey. Cuando dicho rey, *Mark of Cornwall* – y tío de Tristán – encontró un cabello del tinte dorado más glorioso, expresó su deseo de desposar la mujer a quien pertenecía el cabello. La mujer era Isolda y Tristán fue encomendado con la tarea de traerla desde Irlanda para su boda. Durante la travesía, Bragien, la criada de Isolda, dio a ambos una poción para calmar su sed, pero la poción era una mezcla elaborada por la madre de Isolda para su noche de bodas para asegurar la felicidad de su hija y facilitar que Isolda se enamorara del rey. La poción cumplió su función al hacer que Isolda se enamorara, pero de Tristán, con quien la bebió. Aunque existen diversas versiones de esta historia, que ha inspirado incontables obras artísticas de distinta naturaleza e innumerables variaciones, la *Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore* explica que aunque la pareja trató de respetar su lealtad al rey, eventualmente consumió su amor. Sin embargo, a pesar de su felicidad, Isolda regresó con su esposo y Tristán, descorazonado, se unió en matrimonio con otra mujer pero no logró compartir su lecho. Ante la falsa noticia de que su enamorada Isolda había muerto, Tristán murió de pena. La historia tiene ecos en otros romances relacionados con la tradición celta, como por ejemplo, en el romance del rey Arturo, la reina Guinevere y su caballero Lancelot (Monaghan 454-455).

conduce a la “recuperación y evaluación de las coordenadas intertextuales de un texto” (149). El sentido de tal búsqueda arqueológica es reintegrar los elementos extraños que representan las alusiones en lo que Plett llama un “nivel de conciencia avanzado (enriquecido)” del texto, lo cual se relaciona con su cuarta categoría, la *calidad*, una especie de estructura profunda, ya que “los textos poéticos (...) no integran elementos textuales prefabricados sin alterarlos, sino que más bien los remodelan y les proporcionan nuevos significados” (9).

El área de referencia de los dos principales pre-textos analizados es la mitología celta. A diferencia de los sistemas mitológicos grecorromanos, los ciclos celtas no revelan un panteón con jerarquías bien discriminadas, pero sí dejan ver la presencia en sus mitos de una energía femenina primaria que da forma a los dioses y héroes. La figura femenina es la presencia constante de la naturaleza, que subraya el motivo central de la mitología irlandesa del ciclo de la vida, la muerte y la renovación. Peter O’Connor menciona que la mitología irlandesa es ondulante, con un sentido intrincado de interconexión que torna necesario “ingeniar artificialmente un comienzo [para su estudio] en lo que de otro modo se experimenta como un ciclo de temas y personajes interconectados” (16). Al ser Irlanda un país predominantemente agrícola, la energía arquetípica encapsulada en su mitología es un principio de fertilidad. Las diosas celtas tenían funciones maternas, proféticas y transformacionales. En sus funciones maternas, eran fuerzas protectoras, encargadas de las provisiones para la vida, especialmente la alimentación. En sus funciones proféticas, las diosas predecían la ocurrencia de la muerte. En cuanto a su función metamórfica, presidían sobre la coronación de los reyes, la metamorfosis física, la poesía y la sanación (Monaghan 220). Ocupaban un lugar prominente, ya sea porque la sociedad celta era gineocrática o porque las divinidades fueron adoptadas de otras culturas matrilineales anteriores.

El más allá de los celtas era imaginado como un lugar suntuoso caracterizado por la belleza, la juventud eterna, la abundancia y el arte de la invisibilidad. Resulta oportuno señalar que el capítulo de *ML* que narra la llegada de Radborne al hospital psiquiátrico está inaugurado por la juxtaposición de dos paratextos. El título del capítulo es *Ferdinand Lured by Ariel*, en tanto que el epígrafe es un pasaje extraído de una obra del escultor romántico francés Pierre-Jean David D’Angers (1788-1856). El título corresponde a una pintura del pintor prerrafaelista John Everett Millais, basada en la segunda escena del Acto II de la obra *The Tempest* (1610-1611), de William Shakespeare. Ferdinand se pregunta de dónde viene la

música que escucha, pero aunque Ariel le toca el sombrero, permanece invisible a sus ojos. Los espíritus aparecen envueltos en una bruma evanescente de color verde (Fig. 27). En el pasaje epígrafe, el autor relata su visita a un hospital mental donde un artista perturbado ha esculpido el perfil de su amada, “*in a manner so lacking in form that the features could be seen by no one but himself*” (ML 155). Ambos paratextos enfatizan la irrupción del otro mundo en el mundo de los mortales, la invisibilidad de los seres que provienen de aquel, y el estado de trance del artista, inmerso en un mundo no visible al ojo humano.

El otro mundo a veces era descrito como subterráneo y otras veces estaba localizado en islas en los mares occidentales. Según la tradición irlandesa, los duendes y las hadas eran



Fig. 27. Millais, John Everett. *Ferdinand Lured by Ariel*. 1849. Óleo. The Makins Collection. Reino Unido. *Pre-Raphaelite Sisterhood*. Web. 16 julio 2016.

descendientes del pueblo de *Tuatha Dé Danann*, un pueblo antiguo que fue atacado por invasores y se vio obligado a buscar refugio bajo tierra. Los duendes y hadas estaban ocultos a la vista de los ojos mortales por medio de la magia sobrenatural y su presencia era ubicua: ocupaban islas, dunas, bosques, cavernas, praderas, montes y valles. El tiempo transcurría mucho más lentamente en esa “realidad alternativa constituida en hogar de los espíritus, las divinidades y los muertos queridos” (Monaghan 370). Los mortales podían acceder al otro mundo, en lugares especiales tales como sitios velados o nebulosos, por caso, pantanos,

cavernas y riberas juncosas, o en determinadas épocas, tales como *Samhain* – 1° de noviembre –, que permaneció en festivales paganos aún con posterioridad a la cristianización, y tiempos liminales como el amanecer, o condiciones climáticas brumosas o indeterminadas. Aunque los mortales regresaran, lo hacían irreversiblemente cambiados por su experiencia.

La resignificación de los intertextos en un proyecto subversivo del racionalismo extremo y el racionalismo económico

Los intertextos, al ser recontextualizados, sufren transformaciones. En el texto de llegada, el personaje sobrenatural femenino es cautivado por el arte de los mortales. *ML* subvierte la fórmula básica del descenso al mundo subterráneo al proponer el peregrinaje de dos seres sobrenaturales e inmortales en nuestro mundo mortal. Por cuanto es un ser que no muere, Larkin desea conocer lo que se siente al vivir con la certeza de una muerte cercana. Los seres sobrenaturales viven una existencia de hastío porque es eterna e inmutable y no dejan nada atrás – ni pinturas, ni canciones, ni monumentos – por lo que desea transmutarse en alguno de estos artefactos. Solamente los mortales dejan una marca en el mundo “[*like the sea, the way it shapes the rocks over time*]” (*ML* 337). Su anhelo es dejar vestigios similares a través de sus relaciones amorosas. Al ser inmortal, sin embargo, no entiende que sus huellas duelen y pueden matar. Su acción es inocente y parte de una genuina admiración por el arte mortal y la capacidad humana para la creación. Es un agente de creatividad, que como las diosas de la fertilidad, cuenta con una provisión eterna de inspiración y se renueva en ciclos. Larkin puede transmigrar libremente, pero no comprende que para los mortales, el ingreso al otro mundo puede ser un viaje sin retorno. Si aquel simboliza el inconsciente, una *terra incognita* de delirios y fantasías, el paso sin retorno es equivalente a la locura. Conocer a Larkin es comparable al padecimiento ocasionado por una herida que no podrá cicatrizar. Solo puede ser mitigada mediante la producción de arte, pero el deseo del artista de capturar la belleza contenida en el interior de su musa nunca podrá ser saciado plenamente. También hay consecuencias para Larkin, como producto de la colisión. El disloque es mutuamente doloroso por cuanto Larkin es condenada a permanecer errante hasta que reconozca el portal de regreso, no sin la experiencia de pérdida de las obras que no puede transportar consigo.

El texto de llegada se resignifica en virtud del nuevo contexto sin desmembrarse de algunos aspectos del pre-texto que contribuyen a darle sentido a la historia. Los nuevos significados en el texto de destino representan desviaciones pero cobran vida en exclusiva dependencia del pre-texto y su contexto temporal, espacial y marco de referencia, ya que la no verificación de estos contextos mengua las posibilidades de significación del texto y empobrece las condiciones de consumo que el paratexto busca garantizar. El intertexto injertado en el texto de llegada e integrado en su nuevo contexto funciona así, en otra estructura de tipo circular, como una fuerza centrífuga que se opone a la fuerza centrípeta representada en el exotexto por el Dr. Thomas Learmont, que se empeña en encontrar una conexión entre arte y locura siguiendo procedimientos positivistas. Learmont cree en un tiempo lineal en donde se enmarca un proceso de causas y efectos que pretende dilucidar a través de sus observaciones panópticas. Aparentemente, Learmont tiene un interés especial en la mitología irlandesa que investiga Lady Wilde. Sin embargo, todos sus métodos lo revelan como un racionalista extremo. Cuando Learmont conoce a Radborne, llaman su atención los prodigiosos poderes de observación de Radborne, a quien pregunta si sus estudios previos incluyen la botánica. Learmont ha tenido un contacto precoz con un avatar de Evienne/Larkin que le ha dejado su perenne tendencia a autoinfligirse daños físicos y una obsesión con el arte, pero su mente positivista no aloja ningún acto creativo. Su obstinación es tratar de comprender el origen del arte y la conexión que lo vincula con la enfermedad mental. Es evidente que el personaje de Thomas Learmont está concebido para aludir al personaje histórico Cesare Lombroso (1835-1909),¹⁰⁹ quien en su polémico texto *Genio e Follia* (1889) proponía que la genialidad artística era una forma de locura hereditaria. Para comprobarla y hallar los rasgos característicos del desorden demencial, amasó una formidable colección de arte psiquiátrico que Learmont – amigo ficcional de Lombroso – parece emular. *ML* emplea la

¹⁰⁹ Cesare Lombroso, considerado como el padre de la criminología, fue un médico y criminólogo italiano, fundador de la Escuela Italiana de Criminología Positivista. Lombroso rechazó la teoría clásica del delito y, haciendo uso de conceptos derivados de la fisionomía, la teoría de la degeneración, la psiquiatría y el darwinismo social, desarrolló su teoría de criminología antropológica con la cual sostenía que la criminalidad era heredada, y que un criminal, que nacía como tal, podía ser identificado por ciertos defectos físicos congénitos que definían al criminal como un salvaje con rasgos atavísticos. Según la *Encyclopaedia Britannica*, Lombroso creía que los criminales exhibían un mayor porcentaje de anomalías físicas, que denominaba *estigmas*, tales como tamaños aberrantes de cráneos y graves asimetrías en los huesos faciales (“Cesare Lombroso”, párr. 2).

figura del díscolo y excéntrico poeta Swinburne¹¹⁰ para denunciar y subvertir los excesos escopofílicos de Learmont y sus métodos inductivos que lo llevan a tratar a las personas como objetos de experimentación. Cuando conoce la decisión de Radborne de trabajar para Learmont, Swinburne pronuncia severas exhortaciones en contrario:

*He[Learmont] ruins artists – do you know how? By flattering them, by claiming to save them from their diseased minds. By **collecting** them, as though you were a scrap of canvas or a page torn from a book. (...) Do not trust him! He is corruption and deception masquerading as a rational mind. (...) he lures them [artists] to his lair and shows them Beauty, and She devours them. (ML 121, énfasis original)*

Swinburne atribuye a la ciencia que practica Learmont una cualidad perversa, ya que el principio rector de sus investigaciones no es la cura sino un impulso fáustico de control privilegiado de la verdad, en detrimento de los artistas, a quienes clasifica para integrarlos a su colección como si fuera un entomólogo desaprensivo en busca de los especímenes que elige martirizar para engrosar el muestrario de su vitrina. Añade que Learmont elige cuáles enfermedades curar y cuáles intensificar: “*He selects those whose honey is distilled from despair and longing, and gorges himself upon it*” (ML 177). En otra conversación que Swinburne mantiene con Radborne, el poeta expone la actitud sádica de Learmont:

“What would you think of a man who gave live mice to his pet, expressly so he could watch her dismember them?”

“I would think he was exceedingly cruel. Or mad.”

“Learmont is both (...). He [Learmont] is obsessed with artists, and their tributes: paintings, poems, songs. But he is not content with Beauty’s pearls; he must see how the poor oyster excretes them! He must see the spark of sand that coaxes nacre from the ugly gray shell! (...) “Think of this, sir: Cygnus deprived of its mate will make the most beautiful sound and then expire. Learmont traps a nixie for Ned to paint, and paint he does – paints and paints and paints, until he is overcome by brain fever and his wife nurses him back to us. (ML 178)

Learmont cree que los episodios de melancolía y languidez de Evienne inducen una pureza de visión que los seres humanos han perdido, y al conformar el portafolio con los bosquejos de

¹¹⁰ Glenn Everett reporta la disposición excesivamente excitable de Swinburne, quien desde niño era descrito como un ser demoníaco que corría y saltaba por la casa recitando poesía al máximo del volumen de su voz. En sus acciones cotidianas, parecía evitar deliberadamente toda moderación. Sufría de ataques en público, tal vez epilépticos, pero su condición se agravó por su excesivo consumo de alcohol (párr. 4). Una conocida anécdota es que cuando vivía con Rossetti, Swinburne y su pareja homosexual se deslizaban desnudos y a los gritos por el pasamanos de la escalera. La *Encyclopaedia Britannica* informa además que su salud, minada por el alcoholismo, también era constantemente socavada por los “excesos de su temperamento anormal y tendencias masoquistas” (“Charles Algernon Swinburne”, párr. 4).

Evienne, intenta ver el mundo tal cual lo ve ella pues explica, citando a John Ruskin, que ella posee “*the innocence of the eye*” (ML 235). La base de la teoría de Ruskin era el conocimiento individualmente logrado del hecho visual porque sostenía que es solo mediante la captura del mundo externo a través de la forma y el color que el artista puede aprehenderlo porque la probabilidad de que el artista vea lo que pinta es mayor que la chance de que pinte lo que ve. Ruskin señalaba que los artistas hallan dificultad en percibir el mundo de una manera fresca y propia, porque deben liberarse de las convenciones de la mirada rutinaria y de las de la representación artística (Landow, “Chapter One”, párr. 6).¹¹¹ Learmont intuye que Evienne es capaz de una visión inocente y no convencional pero intenta capturar una verdad unívoca sobre la naturaleza de la belleza, la inspiración artística, y la mente patológica a través de la recolección de datos empíricos que llevarán a la gran generalización. La novela niega la posibilidad de despejar la incógnita, por cuanto su esclarecimiento sería equivalente al acto de captura que imagina Radborne al procurar pintar con insistente atención al detalle:

He [Radborne] had been utterly chastened when, a week before, he finally saw Millais's Ophelia at the Tate. That emerald glamour, the astonishing veracity of his bluebells and marshwort! Radborne had never come close to capturing anything like it – and “capture” is what it felt like, that sense of ravishing a live thing, then imprisoning it upon cage or canvas. (ML 103)

Esta concepción de arte realista imitativo como una violación es comparable a la actitud racionalista y científicista de Thomas Learmont y su descendiente Russell, quien hereda la predisposición de su abuelo para coleccionar obras de arte – en su caso *outsider art* o *art*

¹¹¹ Según Landow, Ruskin creía que sus contemporáneos victorianos estimulaban a los pintores y escultores a trabajar de acuerdo con preceptos, aun cuando esto suponía alterar sus modelos para adaptarlos a sus nociones preconcebidas de lo que era correcto. El triste resultado era que cuando los artistas miraban un rostro, no le daban la suficiente atención como para percibir la belleza presente en sus rasgos sino que estaban entrenados para ver cuál era la mejor manera de alterarlo para ajustarlo a lo que ellos mismos habían reglado según sus preceptos porque como lo aseguraba el propio Ruskin, “la naturaleza nunca revela su belleza a este tipo de mirada” (citado en Landow, párr. 6). Los efectos de los preceptos intelectualmente diseñados también se extendía hacia los observadores, ya que la mirada del amante de la belleza ideal es estrechada por las convenciones estandarizadas en detrimento de la apreciación de la belleza interna. Según Ruskin, las ideas del cielo que tiene la gente proceden de representaciones más que de la realidad; de ahí que insistiera en el desarrollo del ojo inocente por parte de ambos, artistas y espectadores. Uno de los mayores impedimentos al nuevo conocimiento y la nueva experiencia del mundo es que la gente ve lo que piensa que hay, y no lo que realmente ven frente a sus ojos. Para Ruskin, “una de las peores enfermedades a la que el ser humano es propenso es la enfermedad del pensamiento. Si la criatura humana pudiera simplemente mirar un objeto en vez de pensar lo que es ...sería mucho mejor para todos” (citado en Landow, “Chapter One” párr. 6).

brut.¹¹² Russell también intuye que en su colección puede hallar el camino hacia esa visión del ojo inocente y concibe el recinto donde conserva su colección como un observatorio:

“*This is my observatory. In here I have a hundred telescopes.*”(...)
“*And do you know what you see when you look inside one of them?*
“*A world. Inside every single one of them: a world within the world. Each with its own religion, its own countryside, its own architecture and language, animals and plants (...) and people – kings and queens and gods and devils –*” (ML 186)

A la acusación de su colega Balthazar Warnick de que necesitará desarrollar una nueva droga para detener su compulsión por el coleccionismo, Russell replica que no busca coleccionar esos mundos sino solamente conservarlos. Pero paradójicamente, su empresa farmacéutica contrarresta el efecto creativo de los desórdenes afectivos bipolares y la esquizofrenia mediante la creación de la droga *Exultan*, que es un antidepresivo específico, y que, según un artículo en *Forbes* que Daniel acaba de leer, vende más que “*all the older SSRI combined*”¹¹³ (ML 185). Eventualmente, Russell en cierta forma cumple su función de guardián cuando desaparece en un naufragio no sin antes haber legado su colección completa a la *Tate Gallery*. Si Russell es el heredero de Thomas en cuanto a su afición por el arte, también representa la derivación del positivismo y racionalismo extremo en un capitalismo tardío que ha comodificado el arte. Desde su perspectiva de psicólogo Jungiano, O’Connor argumenta que si un antropólogo ajeno a la tribu humana la estudiara, concluiría que dicha tribu tiene “una obsesión con el mundo fáctico, material y tangible y que esto está contribuyendo a su sensación generalizada de enfermedad”. La humanidad cuenta con el relato monocorde del racionalismo económico y necesita un correctivo en este desequilibrio en forma de historias que satisfagan la imaginación: la tribu necesita restaurarse rehistorizándose. Necesita, para citar su ingenioso juego de palabras en inglés, “*to restore (or re-story) itself*” (2). Larkin es

¹¹² Hacia 1940, Jean Dubuffet comenzó una colección de obras artísticas realizadas en contextos inusuales. Consideraba que estas obras eran más auténticas que las que elaboraban los artistas de carrera. En particular, le interesaba el arte de pacientes psiquiátricos, médiums espiritistas y personajes solitarios o reclusos pero autodidactas. Para designar el arte de estos sujetos, Duffet acuñó el término *art brut* (*arte en bruto* o sin refinar). Su fascinación provenía del hecho de que esos artistas “extraían todo de sus propias profundidades y no de las convenciones del arte clásico o estándares de moda” (“Outsider art”, párr. 2). El término *outsider art* fue introducido en 1972 por el escritor británico Roger Cardinal como equivalente. Las típicas figuras dentro del *outsider art* eran sujetos social o culturalmente marginales, sin educación y con cosmovisiones no ortodoxas o extrañas a la cultura hegemónica. Era frecuente que fueran diagnosticados como mentalmente desequilibrados (“Outsider art”, párrs. 1-3).

¹¹³ La sigla *SSRI* en inglés significa *selective serotonin reuptake inhibitor*, es decir, una droga inhibidora selectiva de la recaptación de serotonina, y por lo tanto, antidepresiva.

una especie de figura alegórica de la psiquis humana buscando la restauración a través de la renarrativización. Envolviéndose en historias míticas, opone una fuerza centrífuga a la fuerza centrípeta de la poderosa empresa farmacéutica de Russell que se propone minimizar los efectos de ciertas patologías psiquiátricas de manera de ajustar la mente humana a las necesidades de un mundo netamente pragmático, racionalista y capitalista. Refiriéndose al paciente afectado por un desorden bipolar afectivo y que es el autor de una obra de la colección de Russell, Daniel exclama: “*Nowadays you’d put him on Exultan, and he’d have a successful career as a telemarketer*” (ML 185). Paradójicamente, Russell obtiene el capital para adquirir las piezas que atesora con los dividendos de su industria, que combate los estados mentales que las producen en primer lugar. Así, la novela subvierte la lógica del racionalismo económico y fustiga el sistema capitalista y los mecanismos materialistas de control de la mente. Allí donde Thomas Learmont lanza su proyecto logocéntrico que apunta a disipar el misterio de la creación artística, el discurso mítico viene a preservar y resguardar tal misterio. El relato creado en imitación de un mito es una homologación de la visión mítica que busca acomodar y contener las ambigüedades, contradicciones e incertezas de la experiencia humana por sobre la linealidad de sistemas que buscan desentrañarlas. De manera emblemática, al finalizar la novela, Daniel desiste de su proyecto científicista y busca mitigar su pena mediante la escritura de lo que proyecta ser un acto de creación: una novela titulada *Mortal Love*, que acaso sea, en una interpretación del final como una estructura también circular, la novela que hemos tenido en nuestras manos.

La envoltura paratextual del texto gestiona un consumo apetecible en armonía con las polivalentes posibilidades semánticas. Si la lectura de esta sobrecubierta resultare demasiado apetecible – acomodaticia o artificialmente afectada –, una apelación a Hebel la resguardaría de tales imputaciones. Enfatizando el potencial evocativo de la alusión para guiar al lector en la construcción “de vínculos semánticos significativos”, Hebel señala que una alusión exitosa es la que “evoca asociaciones y connotaciones teóricamente ilimitadas e imprevisibles” (138). Para cerrar circularmente el análisis, podría apelarse a otro paratexto inicial. En sus “Agradecimientos”, un paratexto con función metatextual, la autora avala una interpretación de la novela como autenticadora del valor de la visión mítica mediante una frase que encapsula su misión al definir a *ML* como un “árbol imaginario con raíces en el mundo real” (xiv), una sencilla pero poética definición de mito. No es accidental, dado el contenido

altamente subversivo del prerrafaelismo, que la novela recurra a sus múltiples potenciales, tales como el denso simbolismo y el rescate de un folklore arcano, en su propio proyecto subversivo, cuando ambos disputan la preeminencia de la razón pura.

Nostalgia de nostalgia y el *mysterium* como garante de las jurisdicciones autorales

El colapso de la dicotomía nostalgia mode/mood y el restablecimiento de la conexión entre creatividad artística y alteridad psíquica

En el nivel diegético correspondiente al siglo diecinueve, predominan imágenes góticas que, si bien se adecuan al mundo fantástico que *ML* proyecta como parte de su temática de encuentro entre universos de distintas dimensiones, alimentan las representaciones hiperreales mediáticas basadas en construcciones estereotípicas de la era. La novela abre con la carta de Hoffmann dirigida a Learmont, quien la lee a la luz de una vela en una posada del norte de Inglaterra. En ella emerge un discurso de tipo peyorativo respecto de la mujer que hace referencia a algunos de los tratamientos practicados en la época, tales como la hidroterapia, para “curar” sus supuestas “anomalías”. Aludiendo a Isolde, explica que ella “*suffered from dementia praecox and seemed to be arrested in that state between maidenhood and womanhood, when girls are most at risk of falling prey to their latent impulses*” (*ML* 4). Ambos científicos se jactan de ser expertos en psiquiatría femenina y consideran que la mente de la mujer es vulnerable al efecto perjudicial de sus emociones fuertes, las cuales, en armonía con los principios rectores de la sociedad victoriana, debían ser encauzadas por el matrimonio. De otro modo, escribe Hoffmann, se convierten en “*fury (...), if untempered by motherlove or the steady embrace of a husband*” (*ML* 6). La complicidad entre la ciencia, la incipiente disciplina psiquiátrica, y el poder patriarcal es un rasgo exagerado presentado como un estereotipo de la estrechez victoriana y responde al *nostalgia mode* identificado por Grainge, en el cual *ML* participa con connivencia y duplicidad. Si bien, en última instancia, impugna dicho discurso y lo extiende hasta abarcar – para condenar – el desmenuzamiento analítico de corte positivista del proceso de creación artística, utiliza los estereotipos para suscitar el posible interés de un público ávido de sus reiteraciones.

También responden al *nostalgia mode* las ambientaciones góticas que, por sus vinculaciones con el inconsciente y como proyección de fantasías, simultáneamente problematizan la mirada parcial de una mente científicista. En efecto, David Stevens define, como una de las características vitales del estilo gótico, “la representación y estimulación del miedo, el horror, lo macabro y lo siniestro en un contexto que se focaliza en lo emocional más que lo racional”, lo cual está necesariamente relacionado con otro de los rasgos centrales, cual es “un gusto por lo extrañamente excéntrico, lo sobrenatural, lo mágico y lo sublime” (46). No es aleatorio el hecho de que el capítulo que introduce la llegada de Radborne a Londres esté precedido de un epígrafe tomado del texto *A Vision* (1925), de William Butler Yeats (1865-1939).¹¹⁴ El segmento citado corresponde a la analogía que establece la voz poética entre las musas inspiradoras y las prostitutas de la noche, pero incorpora la diferencia fundamental de que las relaciones de las mujeres de la noche son superficiales y efímeras, en tanto que las musas “*form in these low haunts their most lasting attachments*” (ML 89). La ciudad de Londres es descrita como la que ha seducido y acosado a Radborne: “*the city (...) had haunted him day and night, like one of the spidery figures in his own drawings*” (ML 89). Al llegar, no solo se siente perseguido por una figura femenina turbadora sino que la posada en la que se hospeda se llama sugestivamente *The Grey Owl*, como en preparación para las experiencias que vivirá. La atmósfera que encuentra en la ciudad vibra con la latencia de fuerzas que van más allá de lo ordinario y prosaico:

He had not been expecting electric streetlights, which had come to Manhattan only the year before, but he had difficulty hiding the nausea he felt, assaulted by the stench of horse dung, of thousands of years of humanity squatting in the alleys to defecate, the sulfurous reek of the gas lamps, and the more malign odors that rose from ancient churchyards in the poorer quarters, where only a few years earlier the dead were still

¹¹⁴ *A Vision* es una obra esotérica a la que Yeats dedicó más de veinte años, a partir de sus comienzos relacionados con los experimentos en escritura automática de su esposa. La obra contiene un sistema simbólico con componentes geométricos, astrológicos, psicológicos, metafísicos e históricos, que aspira a proponer un modelo del universo. Yeats también expone su teoría de la reencarnación, que constituye una concepción novedosa del sujeto, es decir la idea de que la reencarnación no se produce en una matriz de tiempo lineal, puesto que la linearidad del tiempo es una ilusión. Neil Mann incluye, entre los principales conceptos que se destacan en la obra, “la doctrina de la manifestación divina en etapas de emanación”, es decir, la noción de que “chispas del fuego divino descienden como espíritus a la existencia material” con el propósito de evolucionar en experiencia y sabiduría para luego reunirse con la deidad, y una constitución del ser humano que trasciende el simple dualismo de materia y espíritu y se pronuncia por una condición de múltiples estratos, reiterada en la constitución del universo (2). El epígrafe contribuye a consolidar la temática de tiempo cíclico, ratificar la condición eterna de Larkin, y, sobre todo, destacar la palpabilidad de la alteridad oculta bajo un universo visible, como por ejemplo, el territorio del inconsciente, velado por la visibilidad del mundo consciente, que confiere a la historia de Larkin un aura gótico.

thrown into shallow graves and the air was colored a faint glowing green on damp afternoons. The open sewers had been cleaned twenty years before, but in some places near the Thames – and Mint Street was one of them – the night-soil man could still be seen on his morning rounds, a sad-eyed draft horse dragging his reeking cart, while around them the crumbling brick buildings released ammonia fumes when it rained. (ML 94-95)

Los elementos góticos generan la sensación de que Radborne se aproxima a una zona liminal de ingreso a o salida de un mundo sobrenatural.

El paraje en el que se halla plantado el hospital de Cornwall es decididamente gótico, con una fuerte carga de una presencia sobrehumana que causa terror:

There were a few more houses, which Radborne would have thought deserted were it not for skeins of smoke rising from the chimneys, and a single farmstead where starved-looking sheep cropped yellow grass.

That was all. Around them mist rose in whitish columns, and Penrechdroc disappeared as they started downhill. (...)

*From bare hills the ruins of abandoned tin mines rose like scaffolding. Ancient hedges crisscrossed fields where nothing dwelled but skylarks and foxes. **It was a land that looked as though it had not been occupied but seized: on every hillside Radborne saw what appeared to be relics of strife. Fallen towers, granite beacons, collapsed stone huts, and ransacked burial mounds. All bespoke an ancient, relentless vigilance.** (ML 159, énfasis propio)*

Al llegar al sitio, Radborne nota que el hospital es una construcción solitaria ubicada en la cúspide de un peñón rodeado de un furioso mar. Por dentro, Radborne reconoce la arquitectura gótica de asilos similares: “*The same clerestory windows, with small panes that would be cheap to replace when broken (...) metal buckets tucked into alcoves. Locked doors with small square windows covered by thick wire mesh*” (ML 166). De manera apropiada, la mucama de este lugar sufre de necrosis fosfórica: “*her lower jaw had been eaten away to the bone, leaving a ridge of yellowing teeth and ulcerated flesh beneath a frayed cotton bandage*” (ML 165).¹¹⁵ La colección de imágenes del siglo diecinueve presentada en la novela no

¹¹⁵ La necrosis fosfórica del maxilar era bastante frecuente en obreros de la fabricación del fósforo en el siglo diecinueve y principios del siglo veinte (las tristemente célebres “chicas de los fósforos” llevaron a cabo una huelga en 1888 para que el problema cobrara estado público). En aquellos días se empleaba fósforo blanco en la fabricación y la exposición prolongada al vapor de la sustancia provocaba la formación de depósitos en los huesos maxilares de las víctimas. A continuación se producían severos dolores de muelas, inflamación extrema de las encías y abscesos en los huesos maxilares. Los huesos afectados adquirirían una coloración verdusca y quienes tenían sus huesos comprometidos podían ser víctimas de daño cerebral. El único tratamiento conocido era la extirpación quirúrgica de los huesos maxilares; si no se controlaba, la enfermedad derivaba en insuficiencia de los órganos vitales y la muerte. La enfermedad causaba un dolor atroz y desfiguración, en tanto que el tejido óseo liberaba secreciones pútridas. La enfermedad no dio muestras de declinar hasta 1906, fecha en se prohibió el empleo de fósforo blanco (“10 Deadliest Occupational Diseases in History”, párr. 4).

proviene de una idealización del pasado pero sí responde a una fantasía construída desde el presente que se ajusta a las necesidades contemporáneas de visualizar un pasado oscuro hacia donde desplazar terrores y duplicidades en un gesto de retroproyección liberadora aunque inauténtica.

Por otro lado, este *nostalgia mode* que evoca la existencia inquietante de un universo paranatural podría estar emblematizando la nominación del siglo diecinueve como el sitio de inicio del sujeto fragmentado de la postmodernidad, y de allí la compulsión traumática de un retorno nostálgico. Kohlke y Gutleben argumentan que la era postmoderna podría ser descrita como la edad del trauma y que es mucho antes de la primera guerra mundial o el Holocausto que especulaciones sobre estados alterados de conciencia y psiquis perturbadas comenzaron a complicar la noción de un sujeto cartesiano autónomo estabilizado sobre la base de la razón y el autoconocimiento, y subrayaron, por el contrario, la vulnerabilidad de la mente humana ante los *shocks* de la vida y su “radical fragilidad y alienación” (“Introduction: Bearing after-witness” 2). Es decir, no es producto del siglo veinte ni veintiuno la expansión del foco de atención del yo público y racional, el portador ortodoxo del progreso político, económico e intelectual de la Ilustración que sostenía la reforma social y la formación de la nación y el imperio del siglo diecinueve, al yo privado y patológico. Como proponen los autores: “el yo histérico del siglo diecinueve, o la personalidad descentrada o de otro modo perturbada, como objeto de investigación y análisis científico, emerge como un heraldo del omnipresente sujeto traumatizado y (auto)alienado de la postmodernidad” (2). El *nostalgia mode* de *ML* facilita el traslado al siglo diecinueve, para su posterior exorcismo, del terror que produce el reconocimiento de la fragmentación psíquica. A través de la “mediación cultural” de la nostalgia, sin embargo, *ML* reevalúa las potencialidades creativas de la alteridad psíquica. Al contemplar con añoranza la facilidad con la que el gótico reconocía la alteridad bajo una superficie coherente y racional y abrazar los intentos prerrafaelistas de otorgar corporeidad sensorial a sus visiones idealistas e inmateriales, la novela emplea el modo nostálgico para reivindicar la conexión entre creatividad artística y alteridad psíquica. Para Hand, para quien la inspiración es una obsesión, la capacidad de los artistas para transformar el mundo a través de sus creaciones y para transformarse a sí mismos “es lo más próximo a la verdadera magia” (Hand, “Not to be missed”, párr. 23). Sugiere, además, que existe evidencia médica que comprueba que muchos individuos creativos sufren de una variedad de desórdenes

relacionados con cambios bruscos de humor o en el estado de ánimo (Hand, “Interview”, párr. 41). Como teórico que intenta rescatar la nostalgia de una polarización extrema de la dicotomía *mode/mood* y así evitar considerar lo nostálgico exclusivamente como una respuesta a la experiencia de pérdida o discontinuidad (*mood*) o una forma de amnesia (*mode*), Grainge sostiene que la nostalgia puede, aún en su forma más estetizada o hiperrealizada, “construir narrativas significativas de memoria cultural” (29). Pareciera ser Esta la función que se desenvuelve en *ML* al mediar culturalmente la novela entre los dos marcos temporales y reconocer la continuidad existente en torno a la ensambladura entre la alteridad psíquica y la innovación artística.

La adhesión al estilo prerrafaelista y su transmediación verbal

Además de contar con la presencia multifuncional del *nostalgia mode*, *ML* está impregnada de una *nostalgia mood* que se expresa como una imitación reivindicadora del estilo prerrafaelista y su transposición al modo verbal. El prerrafaelismo fue la primera vanguardia británica en la pintura que se manifestó de manera efímera a mediados del siglo diecinueve como un florecimiento tardío de un espíritu romántico. Es importante señalar que los principios prerrafaelistas a menudo daban como resultado impulsos contradictorios. Por ejemplo, según Graham Hough, combinaba “un paciente naturalismo”, es decir la representación microscópica del detalle minucioso con una “huida del presente y la realidad hacia el romance arcaico” (40). Los pintores prerrafaelistas tomaban del rigor del positivismo la adhesión a la precisión del detalle pero su estilo tenía fuertes componentes intuitivos, subjetivos y simbólicos, en una fusión oximorónica de realismo fotográfico y evasión de la realidad. El realismo prerrafaelista consistía en la representación fiel de lo que se conceptualizaba, no en el reflejo mimético de una realidad determinada, ya que, como lo explica Zasepa, la imitación era directamente imposible para los prerrafaelistas en virtud de sus temas favoritos, que se basaban en fuentes medievales, bíblicas y mitológicas (19).

Además de las características generales mencionadas en la nota anterior (92) que contiene una breve presentación de la Hermandad Prerrafaelista (ver pág. 256), otros aspectos de la estética resultan relevantes a este estudio. Landow señala que, siguiendo a Ruskin, los prerrafaelistas intentaron transformar su contundente realismo combinándolo con un

simbolismo hasta crear un realismo mágico o simbólico (“Pre-raphaelites”, párr. 2). Para sus temáticas, se inspiraron en lo que Landow llama el *continuum poético* que desciende desde Spenser, pasa por Shakespeare, y llega a Keats y Tennyson, en el que predomina el énfasis en la descripción sensual y los estados psicológicos subjetivos (párr. 3). En efecto, Maya Taylor, quien analiza este aspecto en su artículo “Introduction: Picturing the life of the mind: Pre-raphaelite preoccupation with interiority”, incluye el interés en la interioridad entre las facetas más interesantes del movimiento, ya que inducía a los artistas a experimentar con maneras novedosas de expresar sueños y estados mentales especiales. Su compulsión colectiva era “la necesidad de elaborar las ansiedades y curiosidades sobre la relación entre el mundo interior de la mente humana y el mundo exterior” (párr. 2), y especialmente las tensiones que se ciernen sobre dicha relación. Las obras prerrafaelistas despliegan un gran número de soluciones ante el problema de cómo representar adecuadamente la realidad subjetiva del alma. Taylor distingue al menos tres tipos de enfoques. En la poesía, recibían gran atención las temáticas extremadamente personales, con la recurrencia de temas tales como las emociones, las experiencias como el amor y el sexo, y conflictos internos personales, sin exclusión de los religiosos:

En todas estas obras [las poesías de A. C. Swinburne y Christina Rossetti], la preocupación central es una fascinación con la mente y el alma del sujeto. Las acciones dramáticas y las narrativas están ausentes o son de importancia subsidiaria. Algunas de las poesías de Tennyson, que fueron extremadamente influyentes entre los prerrafaelistas, tratan el rol del alma del artista en la sociedad mediante el empleo de personajes femeninos. En “The Palace of Art” (1832, revisada en 1842), el alma se transforma en un personaje con las responsabilidades morales del artista. (Párr. 3)

En las artes visuales, el tropo de la mujer contemplativa es empleado por casi la totalidad de los artistas prerrafaelistas. En el gesto típico, un personaje femenino tiene su mirada perdida en la distancia o, mediante el uso de otras estrategias, desvía su mirada para evitar la del espectador. Como lo indica Taylor, tales imágenes “son estáticas y representan principalmente un estado de ánimo” ya que “su temática es el acto de pensar y de retrotraerse hacia el interior” (párr. 4). Un tercer tratamiento del tema de la interioridad del alma es el tipo de pintura que practicaba especialmente Dante Gabriel Rossetti, es decir, pinturas que representaban mujeres y sus visiones o ensoñaciones, es decir los contenidos de su mente contemplativa. Para Taylor, “[e]stos temas en las artes visuales y la literatura son indicativos de la preocupación prerrafaelista por temáticas personales y la creación de retratos de

universos mentales privados” (párr. 5). En otro de sus artículos, Taylor sostiene que, a menudo, se han descalificado los retratos de Rossetti de bellas mujeres como “meros estudios de la belleza sensual, desprovistos de todo significado o propósito más allá del interés estético en producir placer visual” (“Rossetti’s dreaming women” 1). Si bien reconoce la autora la predilección de Rossetti por la belleza física, sostiene que muchas de sus obras “ilustran un esfuerzo por representar el mundo invisible y evasivo del alma”, y que en ellas, Rossetti enfrenta el desafío de expresar en una escena prerrafaelista realista, las “proyecciones mentales invisibles o imaginarias” (1), objetivo que logra experimentando con diversas técnicas, tales como la combinación de planos pintados con precisión y planos con imágenes más difusas y borrosas, o la separación de los mundos por medio de dos paneles que integran un díptico, tal como ocurre en su renombrada pintura *The Blessed Damozel*.

Otra de las maneras en las que los pintores prerrafaelistas elevaban la representación y la extraían de sus bases empíricas para saturar el arte de un significado más profundo que el que la simple precisión mimética podía lograr, era mediante su idealización del mundo medieval, el universo arturiano y su código de honor e hidalguía. Zasepa argumenta que el principal motivo de su fascinación con el mundo medieval era su urgencia por despegarse de su realidad “para evadirse de la época y su fealdad industrial, su materialismo y sus ataduras morales”, y desde este punto de vista los mundos medievales facilitaban la creación de una atmósfera irreal: “las ambientaciones y personajes sobrenaturales, el código caballeresco y el amor ideal proveían un antídoto al victorianismo prosaico que los pintores y poetas se esforzaban por producir” (20). Los prerrafaelistas buscaban en la edad medieval la presencia de lo sobrenatural, la simpleza y religiosidad, y su idealización de los sentimientos. Aduce Zasepa:

[Los prerrafaelistas] reemplazaron el elitismo victoriano con folklore medieval para alcanzar la simplicidad en la expresión y la temática. La fuente del medievalismo prerrafaelista radica principalmente en la literatura, observable en algunos rasgos característicos de sus obras. En primer lugar, emerge en su empleo de géneros y técnicas – baladas, romances y visiones oníricas. En segundo lugar, es significativo el uso de temáticas derivadas de autores medievales: Dante sirvió de parangón a Rossetti, Chaucer fue empleado con frecuencia por Morris, Burne-Jones y Rossetti. En tercer lugar, los prerrafaelistas usaron la Edad Media transformada por sus contemporáneos: Tennyson, Swinburne, o románticos como Keats. (20)

Esta adhesión al medievalismo suele ser interpretada por algunos críticos como una especie de realismo romántico. Si bien la búsqueda de ambientaciones medievales o pseudomedievales y la proclividad por romanticismos arturianos podrían interpretarse como una “afectación” demasiado distanciada de la realidad como para movilizar o afectar a la audiencia, también es susceptible a una lectura opuesta. De hecho, Siobhan Lam sostiene que la estética precisamente buscaba involucrar al público mediante la alienación: “[m]ediante el distanciamiento de la audiencia de la realidad convencional, se podía contemplar la verdad más objetivamente” y, lo que es más importante, “la pseudohistoricidad de tales mundos fantásticos introducía la posibilidad del simbolismo y la asociación con lo que era inmediatamente visible” (párr. 2).

Paramvir Sawhney atribuye el empleo del simbolismo al deseo de los prerrafaelistas de unir la carne y el espíritu a través del arte, lo cual también influyó su creencia en las artes hermanas de la pintura y la poesía, es decir el principio de que ambas no solamente están relacionadas sino que son “inseparables” (“Pre-Raphaelite body”, párr. 13). La máxima horaciana de *ut pictura poesis* – “así como la pintura es la poesía” – fue revitalizada por Ruskin para formular su propia teoría sobre la alianza de las artes hermanas, la cual tuvo un poderoso impacto en el círculo de los prerrafaelistas. Ruskin estableció una analogía entre la poesía y la pintura para equiparar el desprestigiado arte pictórico a un arte de renombre como la poesía, y propugnaba la imitación por parte de cada una de las artes de las características distintivas de la otra. Aaron Kashtan se refiere a la técnica de Ruskin conocida como pintura de palabras, que consistía en emplear el medio verbal para replicar la experiencia de contemplar estímulos visuales. Si bien Ruskin producía prosa y no poesía, la eficacia de sus pinturas verbales implicaba que “en manos de un artista habilidoso, las herramientas de un medio podían recrear los efectos del otro” (párr. 4).

El trabajo temprano de la Hermandad, a través del empleo de écfrasis, retroécfrasis y autoécfrasis,¹¹⁶ representó una conversión de sus teorías a la práctica. Los prerrafaelistas emplearon dos modos básicos de sintetizar las artes hermanas. A través de lo que Aaron Kashtan llama el *enfoque complementario*, una obra de arte en un formato actuaba como

¹¹⁶ Se denomina *écfrasis* la evocación verbal de una obra de arte visual, generalmente una pintura o una escultura (Mikics 98). Por lo tanto, se puede emplear el término *retroécfrasis* para denotar el proceso inverso, es decir, la ejecución de una pintura en base a un texto poético preexistente, y el término *autoécfrasis* para hacer referencia a poesías escritas por un artista como ilustración o complemento de una pintura anterior de su propia autoría.

complemento de otra en un formato distinto para provocar un efecto estético combinado. A este enfoque siguió el *enfoque digresivo*, en el que una obra servía como punto de partida para una segunda, completamente divergente, expresada en la otra modalidad (párr. 1).

El avance del conocimiento químico y la comercialización de la pintura, especialmente en las décadas de los años treinta y cuarenta en el siglo diecinueve permitieron una oferta sin precedentes de colores a los artistas. Entre las innovaciones técnicas que introdujeron los prerrafaelistas se cuenta el empleo de un fondo blanco iluminador, que impactaba sobre los novedosos y variados colores dándoles brillo e intensidad. James Hamilton sostiene que desde la primera exhibición de 1849, la vivacidad de los colores cambió la manera en que el mundo podía ser reflejado en el espejo del arte:

Mientras que por un lado, la claridad del detalle en una pintura es una consecuencia de la delicadeza de la pincelada, la firmeza de la mano ejecutante, la equilibrada dilución de la pintura, y la suavidad del lienzo o el papel, por otro lado existe en función de la variedad y solidez del color y la pericia del artista para crear mezclas y yuxtaposiciones sutiles pero ingeniosas de líneas y tonos. (Párr. 2)

Era precisamente la paleta vívida y brillante de los prerrafaelistas lo que indignaba a los miembros de la Academia, en forma conjunta con una audaz dispersión de la fuente de la iluminación y el uso osado y hasta inarmónico de ciertas juxtposiciones de tonalidades. Las composiciones no jerárquicas de las pinturas implicaba que no había un centro focal de atención para el espectador, como consecuencia de lo cual su “mirada se activa y descentra” y la pintura “invita al espectador a gozar de la mirada” (Zasempa 16).

Por último, Abigail Newman reflexiona sobre una característica adicional del arte prerrafaelista, cual es su tendencia a basar sus pinturas en fuentes narrativas. Los pintores prerrafaelistas solían fijar una poesía al marco de la pintura; exhibir la pintura de manera conjunta con un fragmento de su fuente narrativa; emplear un texto literario breve a manera de título de la obra visual; o realizando alusiones a textos conocidos con los que los espectadores estaban familiarizados. También creaban grupos o series de pinturas que, en conjunto, transmiten una narrativa. Al crear obras que no solo se inspiran en textos narrativos sino que también se relacionan con otras pinturas, los prerrafaelistas demostraban un fuerte deseo de establecer conexiones, que Newman sintetiza de la siguiente manera:

Mediante la creación de arte con conexiones tan férreas con otros textos y otras pinturas, los prerrafaelistas y otros artistas asociados creaban arte que se expandía

fuera del alcance de un único lienzo; por consiguiente, sus obras se intensificaban en *gravitas*, complejidad y sentido, al tiempo que aumentaban las demandas puestas en el espectador. (Párr. 1)

Al estar ligada a otras pinturas y otros textos, una pintura participaba de una serie o red de textos e involucraban el tiempo de una manera que refleja la estructura de una narrativa al insinuar una progresión. Puesto que la serie o la red ensanchaba las potenciales conexiones de una determinada obra, este tipo de pintura seriada ofrecía a la audiencia una “exploración más complicada pero potencialmente más gratificante de experiencias narrativas en conjuntos relacionados de narrativas y artefactos visuales” (párr. 4), ya que las propias obras manipulaban en cierta forma al espectador y demandaban que fueran interpretadas mediante un acto de compromiso no solo con una obra sino con sus obras complementarias.

En síntesis, los componentes revolucionarios de la fascinación de los prerrafaelistas por el arte prerrenacentista y su antiacademicismo hicieron del movimiento una vanguardia que prefigura algunos credos modernistas e imagistas. Los prerrafaelistas ayudaron a popularizar el concepto del arte por el arte mismo a través de su antagonismo insolente a la ideología utilitaria dominante a mediados de siglo. De este modo, con su pensamiento vanguardista y prácticas revolucionarias, como lo expresa Dinah Roe, “el prerrafaelismo se encontró a sí mismo paradójicamente en delicado equilibrio entre la nostalgia por el pasado y el entusiasmo por el futuro” (párr. 2). Podría acotarse que el abrazo afectivo que *ML* extiende al prerrafaelismo se configura como una *nostalgia de nostalgia*, ya que la propia estética prerrafaelista buscaba subvertir el presente a través de su rechazo de normas y preceptos coetáneos y su recuperación del pasado.

En cierto modo, la novela *ML*, fiel a la adhesión prerrafaelista al concepto horaciano de *ut pictura poesis*, se convierte en una pintura prerrafaelista en modo verbal, que rinde homenaje a su estética. En primer lugar, el color es central en la técnica narrativa de *ML*. El color es parte del paisaje pintado que seduce a la reina hacia el mundo de los mortales. La luminosidad verde funciona como *leitmotiv* que puntualiza la presencia de Larkin como ser fronterizo próximo a los portales que conducen al mundo sobrenatural. El paso transitorio de Radborne al otro mundo o su sensación de vislumbrarlo en sueños, delirios o alucinaciones, es representado como un torrente de colores que inundan su cabeza, como en este premonitorio pasaje en la descripción de su primera visita a los *Kew Gardens*:

High above him burned the glass dome, hung with sulfur-yellow gasoliers. Underfoot, fallen leaves rustled, crimson, viridian, purple, and gold. Radborne felt as though a hole had been bored into the middle of his forehead and all the colors of the sky poured inside. He was in a green, warm world that smelled like no other place he had ever been; he was in another country. (ML 102)

Daniel sufre de alucinaciones similares después de conocer a Larkin. En una de ellas, Larkin regurgita una joya que luego explota hasta quedar reducida a una pequeña esfera “*with every stone, every stream, every blade of grass inside it revealed to him as though beneath a microscope*” (ML 146). Daniel intuye que está en un mundo que jamás había imaginado:

To either side of him rose the horizon, twin lines of jagged hills surrounding a wide green country under a viridian sky. Beyond the hills he glimpsed malachite seas, an emerald whirlpool like a fallen nebula, jaded pools that reflected a starless firmament. There were no shadows. Everything shone with the blinding radiance of midday sun on desert sand. (ML 147)

Al ingresar al atelier de Jacobus Candell, queda maravillado ante la extraordinaria variedad de pigmentos que no ha visto ni siquiera en el negocio de pinturas más exitoso de Nueva York:

*Pure orpiment, the shining gold that could be lightened only with hartshorn; **auripigmentum** – king’s yellow – rich and fatally poisonous; all the earths and transparent lakes that Radborne could remember sucking from his watercolour brushes as a child. Mars yellow, **giallolino de Fiandra**, litharge. A tiny vial of saffron, the dried crocus stamens still intact. Zinnober, which Theophrastus said was obtained by shooting arrows at exposed veins of ore in cliff faces. English vermilion and the more precious Chinese. Saturnine red, that dense, toxic powder composed of leads. Rose Madder Lake. English woad. Tyrian purple, **Murex trunculus**; Saxon blue and Haarlem ashes, German azure and ultramarine, **azzurro oltremarino**, the blue from beyond the sea. (ML 247, énfasis original)*

Tan potente es su sensación de embriaguez que Radborne desea derramar los pigmentos en el suelo y revolcarse en ellos, ingerirlos y teñir su cuerpo con miles de tonalidades.

Por otro lado, la extravagante colección de pinturas de los más suntuosos tintes parece reducirse a una gama incompleta e insuficiente para el artista, como si este se encontrara en perpetua búsqueda de una visión auténtica pero tan inexpugnable que ni el espectro infinito podría plasmarla. Jacobus Candell explica que le resulta muy difícil obtener un buen verde: “*Once you’ve seen the real thing, you realize how meager our own efforts are. Green bice is good, but copper carbonate is poisonous. (...) Verd de Vessie, sap green – that’s what I use. I make it myself, from buckthorn berries*” (ML 247). La reina musa seduce con su belleza sobrenatural y por mucho que se esfuerzen los artistas, no pueden asirla de manera definitiva

ni perfecta. Kimberley Eve atribuye la locura de los artistas en *ML* al hecho de que “la captura de la esencia [de sus musas] en el lienzo nunca es suficiente para concederles paz interior” (párr. 3). A pesar de esto, el artista, según Rossetti, debía esforzarse por encontrar su propia visión y tratar de expresarla fehacientemente. Como crítico de arte, Walter Pater reconoce que Rossetti no conocía región alguna del espíritu que no pudiera ser sensual también, o material y que creía que el amor humano que se originaba en la belleza física podía “formar la gran realidad innegable de las cosas”, y constituir una sustancia sólida en un mundo evanescente (citado en Landow, “Aesthetic”, párr. 3). De hecho, Landow menciona el cuento “Hand and Soul” (1849) de Rossetti como una especie de manifiesto en el que el poeta expresa el grado de compromiso con su visión, un texto que sugiere el mismo grado de compromiso con la visión por parte de los artistas caracterizados en *ML*:

El cuento relata la historia de un pintor renacentista, quien, deprimido por su fracaso en mejorar el mundo a través de su arte, tiene una visión en la cual su alma viene a él en forma de una bella mujer. Ella lo instruye para que la pinte, es decir, para que pinte su propia alma. Tal pronunciamiento (...) epitomiza [un] atenuado romanticismo (...) pues sostiene que el único deber del artista es cultivar sus propias emociones e imaginación y luego expresarlas. (Landow, “Aesthetic”, párr. 3)

Sin dudas, *ML* participa tanto en esta alegorización del alma artística como de la sensualidad de lo inmaterial e intangible. En la primera instancia en la que Swinburne vislumbra el mundo verde, todos sus sentidos quedan comprometidos en su éxtasis de exaltación sensorial:

It was as though someone had given him a lens that could miraculously illuminate the sea. Within a green world, prismatic things flickered and flew and spun: rubescent, azure, luminous yellow, the pulsing indigo of a heart's hidden valves. All were so brilliant he could see nothing clearly, yet he sensed – no, he knew – that behind the wall was another world: he could hear it, cries like seabirds, a rhythmic roar of waves. He could smell it, too, an odor so fragrant and rich his mouth filled with sweet liquid. His eyes stung; he blinked back tears, pressed his face against the stone with tongue extended, trying to steal some sweetness from the rock. (ML 14)

Cuando Daniel tiene su visión también la vive como una experiencia que involucra todos sus sentidos: “*His entire sensorium was flooded – burning leaves, green sap, wormwood, a blinding aureole of emerald light, the taste of anisette and salt and –*” (ML 151).

Los ejemplos mencionados confirman la presencia en *ML* de varios de los pilares del credo prerrafaelista: un respeto por el *dictum* sobre la hermandad de las artes; predominio de una paleta policromática y baños de luminosidad; un fuerte interés en la representación de la subjetividad y los contenidos de la mente, tales como sueños y alucinaciones; la expresión de

la belleza física y sensual como camino a visiones o conocimientos más profundos o espirituales en una fusión de realismo y simbolismo; y su compromiso con la verdad interior, que es siempre la expresión de una verdad filtrada por la experiencia interna, la percepción o imaginación interior que llevaba a la representación fiel e hiperrealista de un concepto y no la representación microscópica y fotográfica de la presunta realidad.

Las conexiones paratextuales e intertextuales que hemos analizado en la sección anterior claramente indican la fusión de otros dos componentes vitales de la estética y la filosofía de los prerrafaelistas. La imposibilidad de contemplar *ML* sin tener en cuenta la red de textos con los que se vincula confirma las expectativas de los artistas prerrafaelistas respecto de la seriación de sus obras, elemento que agregaba complejidad pero también profundidad al acto hermenéutico y vigorizaba el acto mismo de la conexión. Que *ML* recurra a mitos y leyendas recopilados en la era medieval es una convalidación tanto de la búsqueda prerrafaelista de valores simples, la presencia de lo sobrenatural, el peso de lo simbólico y espiritual invaginado dentro de la sensualidad y belleza física, como de una estética del distanciamiento que permita la contemplación de la verdad y la sinceridad hacia la experiencia interior.

La novela exhibe sentimental afecto por el estilo prerrafaelista que en sí mismo constituye una declaración de nostalgia, al darle la espalda a la existencia urbana moderna y filistina de mediados de la era victoriana para abrazar una visión única redolente de otros tiempos y otros lugares. Los prerrafaelistas se regodeaban, vía la imaginación, en el *algos* de no poder recuperar esos tiempos. *ML* también se regodea con el *algos*, en una nostalgia de nostalgia.

La exaltación de los poderes creadores irracionales y misteriosos

Por la propia temática que *ML* despliega, contiene profundas inquietudes metaficcionales y metaartísticas. La relación entre Evienne/Larkin y sus enamorados puede ser leída como una alegoría de la inspiración artística y su misteriosa imbricación con estados mentales especiales. La novela hace hincapié en el cruce de niveles ontológicos correspondientes a distintas dimensiones y espacios históricos. Esta intersección se produce de manera más evidente cuando el mundo ficcional integra personajes mitológicos, personajes

literarios, y personajes históricos, especialmente artistas, y cuando la novela se quiebra en dos marcos temporales – uno victoriano y otro contemporáneo – que no solamente replica, a nivel estructural, el quiebre de la subjetividad, sino que además, rubrica el carácter de construcción del texto, pues lo fragmenta en dos capas temporales. Pero el cruce también se hace evidente toda vez que un personaje se dispone a participar en un acto de creación artística, el énfasis recae invariablemente en la costura ontológica que separa el nivel diegético del personaje de los universos separados que vislumbran desde el umbral en el que se sitúan. Swinburne y Jacobus Candell avizoran atisbos de un mundo mágico; Val construye su propio mundo denominado Ealweard, donde se textualiza a sí mismo como el rey Herla; Evienne desciende a otro estrato de su propio acto narrativo como la reina errante que traspasó una frontera, seducida por un mundo desconocido atrapado en una pintura; Radborne en contacto con Evienne y Daniel en proximidad de Larkin experimentan fuertes sensaciones de ser transportados a otros mundos; Jacobus Candell tiene en el centro de su lienzo una hendidura que cumple la misma función que la grieta en la roca que vislumbra Swinburne y los genitales de Vernoraxia que hipnotizan a Val; son los portales de un mundo que existe en un nivel ontológico diferente; tanto Thomas como Russell Learmont se ven controlados por un impulso a preservar las obras de arte que conducen a diversos mundos. De ninguna manera es inocente la elección de la fecha en que Radborne visita Londres, es decir unos días antes de la celebración de *Samhain*, la época en que los ancestros de la madre irlandesa de Radborne, según le recuerda Lady Wilde, suponían que se podía acceder a otro mundo: “*Samhain, An t-Samhuinn. One of the two days when your mother’s ancestors believed that the walls between the worlds fell down*” (ML 111). La alusión constante a la liminalidad y la importancia de la irrupción de lo sobrenatural en lo natural, en una época de lectura suspicaz, también remite, metatextualmente, a la membrana porosa que separa el mundo natural del mundo ficcional, y se convierte, por lo tanto, en otro recurso metaficcional.

Este último punto se relaciona de manera directa con lo que McHale ha denominado la “dominante ontológica” que comparten textos postmodernos y el género fantástico. McHale toma en préstamo de Roman Jakobson el concepto de dominante como el “componente focalizador de una obra de arte” que “gobierna, determina y transforma los otros componentes” (citado en McHale 6). Para McHale, los teóricos que han incursionado en el terreno de una poética postmoderna han producido catálogos desintegrados de pares de

características que oponen ciertos rasgos modernos a ciertos rasgos postmodernos generalmente en listas binarias, pero que no permiten ver cómo la poética postmoderna como un todo se opone a una poética modernista. Con la herramienta conceptual de la dominante, espera llegar a los sistemas que subyacen a los catálogos heterogéneos de características aisladas. McHale luego se encarga de explicar que la literatura postmoderna toma motivos y *topoi* de la literatura fantástica porque a ambos los rige una dominante ontológica.

La mayoría de las teorías sobre lo fantástico define dicho género o categoría a partir de la confrontación entre dos instancias fundamentales: lo real y lo imposible (o sus sinónimos: sobrenatural, irreal, anormal, paranormal). David Roas revisa algunas de las principales aproximaciones teóricas a lo fantástico: así, Castex señala que éste “se caracteriza (...) por una intromisión brutal del misterio en el contexto de la vida real” (citado en Roas 1); Caillois afirma que lo fantástico “manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable, en el mundo real” (citado en Roas 1); y para Vax, la narración fantástica “se deleita en presentarnos a hombres como nosotros en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real”, a lo que añade que “[l]o fantástico se nutre de los conflictos entre lo real y lo imposible” (citado en Roas 1). La convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible define a lo fantástico y lo distingue de categorías cercanas, como lo maravilloso o la ciencia ficción, en las que ese conflicto no está presente. El género fantástico no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural, entendido como aquello que trasgrede las leyes del mundo real. Por tal razón, lo fantástico se localiza en un mundo similar a este último, es decir en un espacio que es desestabilizado por un fenómeno que hará que el lector titubee con respecto a la consistencia del mundo circundante y se vea forzado a reconceptualizar su noción de realidad, con las consecuentes sensaciones de miedo o intranquilidad. En el resto de su trabajo, Roas se ocupa de problematizar este concepto a la luz de las diversas desestabilizaciones del concepto de realidad que se han producido como consecuencia de desarrollos en los ámbitos de la física, la neurobiología, la filosofía, la teoría de la literatura o la teoría de la comunicación, pues el objetivo primordial de lo fantástico ha sido reflexionar sobre la realidad y sus límites, sobre nuestro conocimiento de ella y sobre la validez de las herramientas desarrolladas para comprenderla y representarla. Añade Roas:

Ello determina que el mundo construido en los relatos fantásticos es siempre un reflejo de la realidad en la que habita el lector. La irrupción de lo imposible en ese marco familiar supone una transgresión del paradigma de lo real vigente en el mundo

extratextual. Y, unido a ello, un inevitable efecto de inquietud ante la incapacidad de concebir la coexistencia de lo posible y lo imposible. (104)

El lector contemporáneo de lo fantástico asume que la realidad es fruto de una construcción. Pero dicho reconocimiento no obstaculiza la necesidad de un conflicto entre lo narrado y la (noción de) realidad extratextual para que se produzca el efecto de lo fantástico, ya que su objetivo es cuestionar dicha noción. Concluye el autor:

En definitiva, el mundo del relato fantástico contemporáneo sigue siendo nuestro mundo, seguimos viéndonos representados en el texto. Nuestros códigos de realidad —arbitrarios, inventados, pero, esto es lo importante, compartidos— no solo no dejan de funcionar cuando leemos relatos fantásticos, sino que actúan siempre como contrapunto, como contraste de unos fenómenos cuya presencia imposible problematiza el precario orden o desorden en el que fingimos vivir más o menos tranquilos. (116)

Para McHale, la relevancia de lo fantástico es simplemente que la ficción postmoderna lo ha asimilado como una de las tantas estrategias de una poética ontológica que pluraliza lo real y problematiza sus representaciones. Al implicar o facilitar una confrontación entre lo posible y lo imposible, lo normal y lo paranormal, lo fantástico precipita el conflicto entre “las normas del mundo real (las leyes de la naturaleza) y las normas sobrenaturales o de otro mundo”, y representa “una zona de vacilación” y “una frontera (...) entre este mundo y el mundo contiguo” (75). El conflicto, especifica McHale, puede producirse de dos maneras: “otro mundo penetra o invade nuestro mundo (...) o un representante de nuestro mundo traspasa un puesto fronterizo del otro mundo” (75). La manifestación de lo fantástico, para McHale, puede ser multigradual y oscilar entre un “suave consentimiento” o “banalidad poco fantástica” y una “agonía extenuante” (75).

Claramente el mundo de *ML* sirve de escenario para la irrupción del otro mundo en el mundo de los mortales mediante el tránsito no solo de personajes sobrenaturales como Evienne/Larkin sino también de Val y la Dra. Juda Trent que ingresan al mundo de los mortales para socorrer a Evienne/Larkin. El texto especifica lugares de choque y encuentro entre estos mundos, como el inhóspito paraje donde se yergue el hospital mental de Learmont, que son portales a través de los cuales son posibles las transgresiones. Y la historia se ubica en una fecha vinculada con la migración de almas entre los dos mundos pues, de acuerdo con la antigua mitología celta que la fecha invoca, colapsaban los muros de separación entre ambos. Evienne/Larkin, y sus coterráneos, pueden realizar acciones que contravienen las

normas del mundo habitado por los demás personajes, tales como viajar a través del tiempo, reencarnarse varias veces sin tener memoria de ello, emitir luminosidad, consumir o regurgitar objetos tales como joyas, que infringen las leyes biológicas humanas, cambiar las dimensiones y el funcionamiento de sus cuerpos, y otras, que causan gran asombro entre los demás personajes, especialmente Daniel, quien presencia la mayoría de estas violaciones del orden de su propio mundo, y cuyo sentido común es puesto en riesgo en numerosas ocasiones cuando intenta comprenderlas de manera lógica. El efecto fantástico de estas transgresiones se opone al efecto de los textos mitológicos, algunas de cuyas hebras se entrelazan en la nueva urdimbre que representa *ML*. Los relatos y leyendas que emplea intertextualmente *ML* provienen de sistemas mitológicos y corresponden al mundo de lo maravilloso. En contraposición con lo fantástico, lo maravilloso se desarrolla en un mundo secundario, cuyas leyes no son las mismas que rigen nuestro universo. Por lo tanto, lo sobrenatural no entra en conflicto con nuestro concepto de realidad y “los personajes que habitan estas historias aceptan los encantamientos y los sucesos extraordinarios de todo tipo como algo normal”, ya que “[l]o sobrenatural desde la perspectiva de nuestra realidad es, por tanto, plenamente natural en el nuevo mundo inventado” (González de la Llana Fernández, párr. 11). *ML* construye personajes y situaciones a partir de elementos tomados del mundo maravilloso de la mitología celta pero luego los inserta en el mundo real y natural de los demás personajes, es decir, Londres y Cornwall en la era victoriana y en la era contemporánea, y les permite comportamientos que entran en conflicto con los universos de los otros personajes y el de los lectores, es decir fantasmiza los elementos tomados del mundo maravilloso. Con estas operaciones, la novela también destaca los poderes controladores y manipuladores de un creador no visible como personaje en el mundo ficcional pero de gran protagonismo en el manejo y combinación de distintos mundos creados.

El tránsito del alma artística y su comunión con su musa inspiradora, al igual que las consecuencias recíprocas del encuentro se elabora a partir de otras construcciones textuales a las que el texto apela para tejer un espeso y multicromo bordado: un nuevo mito en un espacio donde concurren personajes y confluyen episodios procedentes de numerosas fuentes. El énfasis está puesto en el proceso de construcción de gran ostentación intertextual. Estas preocupaciones metaartísticas y temáticas pseudometaficcionales, sin embargo, se articulan mediante dos tipos de narradores, en una técnica que subvierte la estrategia narrativa

metaficcional por antonomasia, cual es la creación e insistente ruptura de marcos por medio de un autor prepotente que ingresa al universo textual y sale de él con irrestricta licencia. El primer tipo es un narrador en tercera persona con perspectiva limitada al personaje central del capítulo narrado, fundamentalmente Radborne y Daniel. El segundo tipo es un narrador en primera persona y corresponde al personaje contemporáneo Val. La figura del autor real o implícito no se visualiza sobre la superficie del texto. No obstante, su presencia se hace paradójicamente conspicua en virtud de ciertos procesos de manipulación que exhiben el poder del autor y que pueden ser interpretados, en un mundo en el que diversas revoluciones epistemológicas han socavado la autonomía de la subjetividad y por ende la propia autoridad autoral, como expresiones de nostalgia por una real o idealizada potestad de controlar el universo creado por parte de un autor victoriano supuestamente omnipotente.

La principal estrategia de *ML* que revela este espíritu nostálgico es el empleo de una suerte de intrincado mosaiquismo verbal que construye un relato nuevo a partir de una pluralidad de fragmentos provenientes de múltiples fuentes legendarias y mitológicas. Si bien cada relato, leyenda o mito constantemente amenaza la posibilidad de cerrar semiosis y dispara la historia central en infinitas direcciones, es evidente también que la figura del autor emerge de manera textualmente invisible pero paradójicamente notoria en la constante presión ejercida para fortalecer el movimiento centrípeto de integrar cada fragmento a la estructura narrativa principal y fusionar de manera homogénea la diversidad de relatos en una historia unidireccional. Como un trabajo de bordado meticuloso y suntuoso, la exuberancia intertextual, lejos de subrayar el texto como un espacio multidimensional donde, conforme a la visión postestructuralista de un texto, el “mosaico de citas” toma preeminencia por sobre la figura unívoca de un autor, termina poniendo el acento en la figura de quien crea la composición final hilvanando los hilos prefabricados mediante un proceso altamente controlador y homogeneizante de la gran diversidad narrativa.

Una segunda estrategia de reclamo de un supuesto poder autoral radica en el empleo de personajes ficcionalizados a partir de artistas históricos identificados con un espíritu rebelde y sublevado, tales como los artistas prerrafaelistas en general, y Swinburne y Rossetti en particular. Los prerrafaelistas encarnaron una verdadera política de la nostalgia, a través de sus intentos iconoclastas de refundar el arte. La recuperación de estas figuras sublevadas en *ML*, un texto creado en tiempos dominados por la industria del *heritage*, no deja de responder

con sumisa reverencia al *nostalgia mode* al indagar en un movimiento estético de preferencia en la mencionada industria, así como en las vidas de suculento atractivo que han despertado el interés de productores de la industria televisiva y cinematográfica. Sin embargo, y de manera paradójica, tales recreaciones en *ML* contienen en sí mismas el germen de su recusación de los imperativos mercantilistas, al expresar de manera oblicua y sublimada un fuerte interés en posicionar la figura del autor y sus potestades por encima de las limitaciones determinadas por imposiciones mercadotécnicas que exceden a los autores reales. En el marco de esta tesis, leemos la celebración de los principios estéticos y las conductas personales de los más indóciles y contestatarios de los artistas prerrafaelistas como una refracción de un anhelo nostálgico por las idealizadas facultades y poderíos asociados con la figura – omnipotente y demiúrgica – del autor victoriano. En *ML* se plasma un reencantamiento utópico con dicha posición de dominio que cobra relevancia a la luz de la creciente dependencia de los autores de una industria que exige, limita y dicta los períodos históricos que han de explotarse como si se tratara de vetas ricas en metales y sustancias codiciadas por la industria de la minería. Al reencantarse con las romantizadas libertades de los artistas prerrafaelistas, la novela convierte el pasado en un *locus* de renovadas posibilidades para el presente y/o futuro, cuyas exigencias producen el desencanto en primer lugar.

Por último, *ML* envuelve el misterio de la creación artística en un halo protector al sustituir una burda explicación científica de los mecanismos que intervienen en la alianza entre la generación de arte y un estado mental alterado por un relato mítico. El reemplazo del *logos* por el *mythos* en este contexto es equivalente a una reivindicación del reinado de la imaginación por sobre la razón, y, por extensión, una revalidación de los poderes creadores del autor, incluso por encima de los actos de interpretación del crítico y del lector. En cierta forma, *ML* pretende invertir el *dictum* barthiano sobre el nacimiento del lector y la muerte del Autor¹¹⁷, y parece reafirmar la noción de que todo intento interpretativo de la inspiración, la motivación y la intención autorial queda, en última instancia, subordinado a la supremacía impenetrable del misterio creador. No podría afirmarse que *ML* aniquila la figura del lector, pero sí que resucita la del autor, razón precisamente por la cual subvierte la estrategia

¹¹⁷ En el contexto de su ensayo “La muerte del autor”, en el que Roland Barthes argumenta que el texto no es una línea de palabras que liberan un único significado teológico de un autor demiúrgico, y en el que reconoce la intertextualidad de un texto, el autor propone además que “el nacimiento del lector debe producirse a expensas de la muerte del Autor” (148), el Dios emisor del mensaje unívoco.

postmodernista metaficcional paradigmática para evitar su reabsorción a manos de una debilitante textualización. No obstante, este acto subversivo ratifica la condición utópica de la nostalgia, pues, aunque recupere ciertos modos de narrar del autor victoriano, *ML* no puede dejar de ser un producto de su época, y así rehúye la estrategia metaficcional *par excellence* pero lo hace sin desconocer otras desestabilizaciones que auspició el postmodernismo metaficcional.

Coda: Reflexiones finales sobre la imbricación de la subversión y la nostalgia en *Mortal Love*

La novela *ML* dirige vigorosas interpelaciones a sistemas derivados de la aplicación de un racionalismo extremo. Éste incluye el racionalismo económico contemporáneo y la maquinaria conspirativa de la industria farmacéutica y el capitalismo tardío, responsable de tratar, por un lado, al arte como un *commodity*, y por otro, a la mente creativa pero alterizada por su poder visionario, como una mente patológica que debe ser medicada para satisfacer las demandas de un mundo pragmático, deficiente en poderes imaginativos. En su doble marco temporal, la novela interroga estos sistemas trazando una genealogía hasta las filosofías imperantes en el siglo diecinueve, cuya pesada herencia en la era contemporánea se encarga de cuestionar. El texto monta su programa claramente subversivo respecto del pasado invocado a partir de la utilización del brío transgresor del estilo prerrafaelista, reutilizando productivamente sus energías, las cuales en su época fueron lanzadas para contrarrestar la hegemonía del utilitarismo, la rigidez academicista que encorsetaba el arte, y una incipiente comodificación del arte.

La novela se presenta como un texto nostálgico del estilo prerrafaelista, especialmente en las artes visuales, que la autora exitosamente intenta emular de manera verbal, a través del predominio del color, la adhesión implícita al principio de *ut pictura poesis*, el compromiso con la visión única, el esfuerzo por conferir sensualidad material a un ideal abstracto, la fusión de un naturalismo fotográfico, densamente simbólico, con evasión a mundos medievales, arcaicos y mitológicos. Dotada de la amplia gama de recursos estilísticos tomados sentimentalmente en préstamo de las arcas de la Hermandad, *ML* produce el efecto de alteridad que proviene de la fusión de “lo densamente texturado” y “la calidad onírica” que

Power encuentra como elementos distintivos del nuevo prerrafaelismo. El gesto nostálgico, en el contexto interpretativo de esta tesis, consiste además, en abrazar la autoridad de la que gozaba – de manera real o idealizada – el autor victoriano. De manera oblicua, a través de la técnica del minucioso mosaiquismo de fragmentos míticos, la aclamación del espíritu rebelde de los prerrafaelistas, la ventriloquia de personajes paradigmáticos del movimiento, y la declaración de la impenetrabilidad del misterio de la mente creadora, opone una fuerza centrífuga a los factores limitantes que comprometen las libertades autorales en un universo fuertemente controlado por intereses mercantilistas y una sociedad de consumo de historia y de pasado reglada por los mismos principios que regulan el flujo de mercancías. En este sentido, al usufructuar las energías transgresoras del estilo prerrafaelista y apropiarse de su política de la nostalgia, la novela *ML* contiene sus propios antígenos subversivos para contrarrestar los efectos soporíferos de una deferente complicidad con la industria del *heritage*. Si por un lado, cede ante el vigoroso clamor que impulsa a resucitar géneros y estilos decimonónicos, por el otro incuba un reencantamiento utópico con los poderes y libertades autorales que se conciben debilitados o contrariados en el mundo contemporáneo. De este modo, podría decirse que la particularidad de la imbricación de subversión y nostalgia en *ML* es que el prerrafaelismo neovictoriano despliega una nostalgia de la nostalgia subversiva del prerrafaelismo.

CAPÍTULO 10

LAS ONDAS ESPECTRALES SUBVERSIVAS Y NOSTÁLGICAS DE LA NOVELA ROMÁNTICA NEOGÓTICA *THE ARROW CHEST* (2011), DE ROBERT PARRY

Truly it is said, that he who attends a séance in the medium's house is asking to be deceived. *John Hardwood*

La novela *The Arrow Chest* (de ahora en más, *AC*), obra del escritor inglés de ficción histórica Robert Stephen Parry,¹¹⁸ es una novela romántica neogótica ambientada en la era victoriana, que involucra personajes que aluden a personalidades históricas de dos épocas diferentes. Tanto los personajes, como las maneras en que sus vidas se entrelazan, se aplican a ambos contextos históricos. La curiosa consecuencia es la fusión de dos tríadas de *doppelgängers* en una única historia que destila sus experiencias y emociones esenciales. La novela se presenta como una historia “compilada” por el pintor victoriano Amos Roselli, una especie de avatar de algún artista prerrafaelista, como por ejemplo Dante Gabriel Rossetti – aunque no de modo excluyente –¹¹⁹ en respuesta a una inscripción grabada en los márgenes de un libro de poesías perteneciente a su musa y amada Lady Daphne Bowlend, quien ha desposado al Barón Oliver Ramsey. Los sinsabores matrimoniales de Daphne, así como la imposibilidad de concebir un heredero para su aristocrático esposo, su relación romántica con un artista y su anunciada y trágica muerte por decapitación aluden a la historia de *Anne Boleyn* (Ana Bolena, 1501-1536) y el rey Enrique VIII (1491-1547). La historia, en la que Ana estuvo involucrada sentimentalmente con el poeta Thomas Wyatt, se desplaza de la era

¹¹⁸ A partir de la página 390 del Apéndice B incluye información biográfica correspondiente al autor.

¹¹⁹ Rossetti es la opción de preferencia, no solo por la mímica irónica de su nombre sino también por su participación en un resonante caso de un triángulo amoroso. Sin embargo, *AC* deliberadamente confunde una incontestable referencia unidireccional a Rossetti con ciertos detalles tales como el comentario, por parte de Amos Roselli de que en el pasado ejecutó una pintura de Circe, que la representa envenenando las aguas de la laguna. La pintura aludida es *Circe Invidiosa* (1892), obra del pintor prerrafaelista John William Waterhouse (1849-1917), quien capturó el episodio en el que la celosa Circe intoxica las aguas donde se baña su rival Escila para disputarle el amor de Glauco. El propio autor de *AC* confiesa que Amos es un *collage* de varios pintores y poetas y de Thomas Wyatt también: “[Amos] es un poeta Tudor y un trovador medieval trasladado en el tiempo con el *fast forward* y ubicado en un escenario victoriano donde blande un pincel y una paleta en vez de una pluma y un laúd” (“Author Interview”, párr. 5).

Tudor para injertarse en la era victoriana.¹²⁰ La vasija en la cual se vierte este contenido, luego del desplazamiento cronológico, es el triángulo amoroso conformado en la era victoriana por Dante Gabriel Rossetti, Jane Burden Morris y William Morris.¹²¹ La historia de

¹²⁰ Thomas Wyatt (1503-1542) fue un poeta lírico que se desempeñó como embajador en la corte de Enrique VIII. Aunque escribió poesías de su creación, gran parte de su trabajo consistió en la traducción e imitación de los sonetos de Petrarca, por lo que se considera que debe dársele crédito por haber introducido la forma del soneto en la literatura inglesa. Abundan las leyendas y conjeturas sobre una supuesta relación sentimental con Ana Bolena. Su nieto George Wyatt es el autor de una biografía de Ana Bolena en la que confirma que su abuelo se enamoró de Ana aproximadamente en el año 1522, cuando ésta regresó de Francia. En 1525, cuando Ana ya había obtenido la atención de Enrique VIII, Wyatt fue enviado a Italia en una misión diplomática. En 1536 Wyatt fue encerrado en la Torre, acusado de haber cometido adulterio con Ana, pero fue liberado el mismo año. Patricia Thomson suministra una interesante síntesis de abordajes diferentes al *affair* Wyatt-Bolena que da cuenta de la persistencia de la controversia respecto al grado de veracidad de tal relación. Según esta autora, Thomas Fuller (1662) y David Lloyd (1665) se basaron totalmente en rumores y en la tradición popular. G. F. Nott (1816) se muestra escéptico respecto de un escándalo en la corte y toma un ángulo más bien romántico en su interpretación. W. E. Simonds adopta una actitud moderada en tanto que A. K. Foxwell (1911) solamente da crédito a la noción de una dulce pero brevísima intimidad entre los amantes. J. M. Berdan (1920) se muestra extremadamente escéptico y rechaza toda evidencia de la relación que se derive de los sonetos basados en Petrarca. Interpreta, además, el encarcelamiento de Wyatt como una mera coincidencia. Opiniones más recientes en el tiempo, tales como la de E. K. Chambers (1933) y la de Kenneth Muir (1949) reaccionan en otra dirección pero no caen en extremos románticos. Así, la controversia no da señales de resolverse (Thomson 275).

¹²¹ En efecto, Jane (1839-1914) era la esposa del poeta y diseñador William C. Morris (1834-1896) y en la obra visual de Dante Gabriel Rossetti, representa la segunda figura femenina más importante como musa inspiradora, después de su esposa Elizabeth Siddall (1829-1862). Rossetti estuvo profundamente enamorado de Jane desde el primer momento en que la conoció pero ella contrajo matrimonio con Morris, quien le ofrecía una vida con seguridades económicas. Según Caroline Healey, Rossetti comenzó a compartir más tiempo con Jane desde el comienzo de “*The Firm*”, un proyecto en sociedad entre Rossetti, Morris y otros integrantes de la Hermandad Prerrafaelista destinado a la producción de elementos decorativos de interiores. Jane y Rossetti desarrollaron entonces un romance prohibido. Healey se refiere a “una relación distante entre Rossetti y Jane” análoga a “la pasión de Dante por Beatrice” (párr. 20). En dos célebres pinturas de Rossetti, el artista captura la infelicidad de Jane por su agobiante reclusión en un matrimonio insatisfactorio y su aflicción por no poder vivir su relación amorosa con Rossetti con plenitud. Transmite ambos sentimientos ubicándola en roles mitológicos. En la primera, *Proserpine* (1874), Jane es retratada como la diosa en su desafortunada posición atrapada en el inframundo. En la segunda, *Pandora* (en la primera versión realizada en 1868-1871), el artista sustituye las tradicionales guirnaldas de flores que ornamentan el rostro de Pandora por una corona de humo rojizo que emana profusamente de un objeto semicerrado que Pandora porta en sus manos. Se trata de un cofre matrimonial del tipo de los empleados en la era victoriana, que contenía joyas u otros objetos de valor. En el soneto ecrásico que acompaña el retrato, la palabra que alude al objeto que porta Pandora-Jane es el vocablo *casket*, que tiene un doble significado en inglés, por cuanto se utiliza para referirse tanto a un cofre nupcial como a un féretro. La inestabilidad semántica del término *casket* se resuelve en la imagen de un cofre pero mantiene los vínculos con la connotación de muerte al sugerir la imagen que Jane lleva una existencia de muerte en vida y la urna funeraria—convertida en emblema del matrimonio—irradia los tormentos que circundan a Jane. Con su rostro y toda su figura circunscriptos por el vaporoso halo, la pintura sugiere que Pandora-Jane se encuentra en un lugar caracterizado por la otredad, un no-lugar o inframundo, como el de Proserpina, desprovisto de amor auténtico y de exacerbada soledad. Suspendida en un espacio anfibio, no es ni una criatura terrenal, entregada al amor carnal, ni un ser celestial que pueda ofrecer el conducto hacia la revelación espiritual que Rossetti buscaba en su celebración de la belleza carnal (ambas pinturas, figuras 49 y 50, están reproducidas en la página 383 del Apéndice A). Este encapsulamiento de la mujer amada en un personaje mitológico que dramatiza su condición existencial, practicado asiduamente por los pintores prerrafaelistas, no es disímil del empleo de una estructura de *wrapping* que despliega el autor de *AC* en torno a la figura de Ana Bolena, doblemente envuelta en vidas ajenas

Daphne, Oliver y Amos, que es desprendida de su tallo natural para germinar como un gajo en su nuevo anfitrión histórico, también se funde parcialmente con el mito clásico de Apolo y Dafne.¹²²

Una trama narrativa con desplazamiento temporal de personajes y sincronidad de historia, literatura y mito

A diferencia de las novelas anteriormente analizadas, *AC* no está dividida en tres partes en imitación de la *triple-decker* ni contiene una línea argumental quebrada en dos marcos temporales, ya que se encuentra ambientada en tres sitios principales – la ciudad de Londres, una mansión en la campiña y la isla de Wight – en tanto que los eventos están totalmente circunscriptos al año 1876, en la era victoriana tardía. La novela consiste en una serie ininterrumpida de veintidós capítulos con un desarrollo estrictamente cronológico de los acontecimientos, que tienen la particularidad de estar narrados en el tiempo presente.

El capítulo inicial gira en torno a una escena gótica en la iglesia *Chapel of Saint Peter ad Vincula* en Londres. Amos Roselli ha sido contratado para registrar en lápiz y papel un hallazgo fortuito producido durante trabajos de renovación de las antiguas construcciones: los restos óseos de tres jóvenes mujeres que, según la prensa, corresponden a los cuerpos de Katherine Howard, Lady Jane Grey y Ana Bolena. Los restos de esta última son los que han concitado mayor interés debido a que, de las tres desafortunadas mujeres, Ana Bolena ha sido

– primero la de Jane Morris o alguna mujer equivalente dentro del círculo de prerrafaelistas, y luego, en la figura mitológica de Dafne.

¹²² Según la mitología clásica, Apolo ofendió a Eros después de una importante victoria mediante su impertinente exhortación a dejar el uso del arco y flechas para quien tuviera verdadera destreza para usarlos. Eros decidió vengarse por la insultante intromisión y procedió a demostrar su habilidad mortal con el arco y las flechas. Le disparó una flecha con punta de oro a Apolo, que incitaba el deseo, y luego disparó una flecha con punta de plomo a Dafne, una ninfa de los bosques, que provocaba el efecto contrario de repeler el deseo. Cuando Apolo, infundido del apetito de poseer a Dafne, la persiguió, Dafne le rogó a su padre, el dios de los ríos Peneo, que la salvara, hecho que ocurrió mediante la metamorfosis de Dafne en una planta de laurel, en una acción ambivalente que causó su salvación pero también su destrucción. Privado de la posibilidad de poseer a Dafne como esposa, Apolo convirtió al laurel en su árbol y su atributo personal, por lo cual el laurel pasó a estar asociado con la victoria y la poesía, ya que Apolo era el dios protector de los poetas (Roman y Roman 130-131). El aplanamiento del tiempo que ocurre en la sincronización de las dos historias – una en la era Tudor y la otra en la era victoriana –, y su engarzado con una narrativa mitológica en *AC* tiene el efecto de deslizar las líneas divisorias entre historia, literatura y mito. Por lo tanto, la novela suscribe a la noción de que la narración es la única morada de la verdad y es exclusivamente a través de la narrativización de la experiencia que se produce y se transmite verdad.

la más notoria e implacablemente difamada esposa de Enrique VIII, y a que su esqueleto, separado de su cráneo, fue colocado en una simple caja para portar flechas. En un momento en que Amos queda solo en el interior de la cripta, un guardia real le relata la historia conocida del romance que Ana tuvo con Thomas Wyatt, las acusaciones que pesaron en su contra por traición, brujería, adulterio e incesto, y su posterior ejecución sentenciada por el rey. El guardia agrega que el espíritu sin reposo de Ana camina en el interior de la torre y ha habido testigos confiables que han experimentado su presencia. A continuación, reseña un episodio ocurrido recientemente en el que un centinela de guardia, aun armado con una bayoneta, perdió su vida en un encuentro con un espectro – una mujer sin rostro con ropas de otra época. Después de esta crónica, el guardia desaparece y cuando Amos sale a buscarlo, se topa con su acompañante médico, que lo había dejado solo y ahora está de regreso. Al escuchar la descripción por parte de Amos de la fisonomía del guardia, el médico confirma que corresponde a la del mismísimo centinela que murió en el episodio de la bayoneta.

A esta enigmática apertura sigue la presentación de Amos en la residencia campestre *Bowlend Court* perteneciente a Lord Oliver Ramsey of Bowlend con el propósito de realizar bocetos preliminares para lo que será un retrato de Oliver. El reencuentro de Daphne y Amos desata recuerdos compartidos del tiempo en que Daphne posaba para el artista. Daphne reconoce que ahora, su mundo es el mundo de Oliver, de los nuevos aristócratas que tienen títulos de nobleza por sus servicios y representan el parangón de los nuevos ricos emprendedores – los industriales y los empresarios de los ferrocarriles y los armamentos. Además del trato desagradable que le prodiga Oliver, quien en general tiene una actitud irrespetuosa y punzante hacia los artistas, Amos sufre varias experiencias perturbadoras, por caso, la invocación de un espíritu que refiere una muerte por cercenamiento, durante una sesión de espiritismo organizada por Daphne, a quien le agrada rubricar sus galas con alguna incursión al mundo espiritual, como por ejemplo el tarotismo.

El regreso de Amos a la familiaridad urbana de Londres, donde se instalará para dar curso al retrato antes de volver a la residencia de Oliver para los toques finales, le trae tranquilidad transitoria, hasta que su mucama Beth le explica que en su ausencia, una bella dama le trajo un bouquet de flores. Ante la intriga de Amos por la identidad de la dama, Beth asegura que se trata de la mujer representada en una pintura de Amos que puede ver en la sala, y que corresponde a un retrato de Daphne. Convencido de que tal situación es absurda, Amos

se propone no dar importancia al episodio, cuando advierte que la composición del ramillete expresa un mensaje particular en el lenguaje victoriano de las flores, ya que la presencia de unas hojas de mora transmite el mensaje: “*I love you, but shall not survive you*” (AC 76).¹²³

El próximo capítulo, el sexto, es un registro en el diario íntimo de Daphne, que contiene sus impresiones después de la primera semana de vacaciones en su casa de veraneo llamada *Villa Parnassus* en la isla de Wight. Entre otras observaciones, Daphne explica que hay expectativas en ella en cuanto a un pronto embarazo, confiesa su alegría ante la inminente visita de Amos, quien alquilará una casa en las proximidades para terminar el retrato, y expresa su entusiasmo por la isla, que es visitada por numerosas personalidades del arte y la cultura. De hecho, Lord Tennyson y George Frederic Watts se cuentan entre sus vecinos.

Los cinco capítulos siguientes están ambientados en la isla de Wight. Durante su travesía hacia ese destino, Amos cree visualizar a Daphne, aunque al preguntar por ella, nadie registra la presencia de mujer alguna. Absorto en el reporte en un diario sobre el macabro hallazgo en la torre, no se percató de que la embarcación ha llegado a destino y todos los pasajeros han descendido, hasta que un uniformado se lo hace notar. Al repasar los acontecimientos del día antes de retirarse a dormir, Amos nota que el caballero uniformado le recuerda el centinela de la torre. Amos termina su día con la fuerte percepción de que es un hombre perseguido – por una persistente presencia ya sea exterior o radicada en su interior. Se sobrepone para proseguir su retrato de Oliver, quien le recuerda que su próximo proyecto será un retrato de Daphne, desprovisto de contenidos alegóricos o simbólicos.

Como Oliver se apresta a salir de caza, insiste en que el modelaje de Daphne para su pintura se lleve a cabo no en la solitaria casa del pintor sino en la residencia *Parnassus*. Durante los intercambios entre artista y modelo, Daphne expresa un pensamiento premonitorio sobre un hecho desgraciado que está por acontecer. Al poco tiempo, llega la

¹²³ A lo largo de la historia, y desde los tiempos más antiguos a los que podamos rastrear nuestra herencia artística, tanto en el mundo occidental como en el mundo oriental, las flores han sido empleadas para expresar ideas y sentimientos. En la era victoriana, sin embargo, el simbolismo de las flores se volvió bastante elaborado, al igual que la práctica social de armar ramilletes para expresar mensajes en código. Mandy Kirby identifica una serie de factores históricos que contribuyeron a tales tendencias, entre los que menciona el florecimiento y expansión de la horticultura; la vigorosa conexión de los victorianos con la naturaleza; la tendencia, incorporada a los hábitos cotidianos, a ver la presencia de Dios reflejada en el mundo natural y la creencia de que Dios transmitía mensajes, particularmente morales, a través de su creación; y el incremento del comercio y la expansión del imperio británico a otras latitudes, lo cual facilitaba la adquisición de plantas exóticas (4). La ubicuidad de las flores en la sociedad victoriana dio origen, según Beverly Seaton, a una categoría de libros conocidos como *sentimental flower books*, es decir, *libros sentimentales de flores*, muchos de los cuales exploraban su simbolismo (16).

noticia de que Oliver ha sufrido una desgraciada caída y se encuentra inconsciente. El siguiente episodio significativo, después de la recuperación de Oliver, es una sesión de espiritismo para la cual Daphne contrata los servicios de una médium rusa llamada Madam Alenushka, quien se revela como un estrambótico fraude con un fingido acento extranjero. A pesar de su obvia charlatanería, en la que los invitados participan con complicidad, un espíritu es invocado y la médium pronuncia palabras delficas que anticipan que Oliver no tendrá descendencia y culpan a Amos por decepcionar a una mujer no identificada. La llegada de un telegrama que comunica la muerte del padre de Amos interrumpe la estancia de este en la isla, ya que debe regresar a Londres a realizar los correspondientes trámites sucesorios.

En el capítulo doce, la acción regresa a Londres algunas semanas después de la muerte del padre de Amos. Debido a los asuntos jurídicos que debe atender, Amos no puede encontrarse con Daphne, razón por la cual esta le envía una larga carta en la que le confía su martirio. Su esposo se muestra cada vez más cruel con ella y la ha empezado a culpar de influencias malévolas por obra de su introducción en el hogar de la magia negra y el ocultismo. Daphne confiesa que extraña el tratamiento gentil y afectuoso que Amos siempre le ha deparado. Por su parte, mientras Amos realiza bocetos en carbonilla y pastel de la *White Tower*, el edificio principal de la Torre de Londres, se detienen desconocidos a contemplar el proceso y no tardan en entablar conversaciones, en este caso de temas históricos. Mientras presta atención superficial y continúa manipulando sus pasteles, Amos es sorprendido por la visión de un rostro femenino envuelto en un antiguo tocado festoneado con perlas. Como en otras ocasiones, no hay testigos que confirmen la presencia de tal mujer y Amos, en su clamor por ella, se granjea la mirada atónita de quienes lo tildan de artista demente. Convencido de que tiene todos los medios materiales para buscar su libertad y poner fin a sus “*morbid fantasies*” (AC 166), toma la decisión de encomendar a Beth y James, su valet, la organización de un viaje a la isla de Wight para residir en la cabaña hasta el fin del verano.

Los próximos siete capítulos regresan la acción a la isla de Wight. Durante un viaje de negocios que mantiene a Oliver en la ciudad de Manchester, Daphne, Amos y Beth visitan las ruinas de un antiguo castillo. Cuando Oliver retorna, se muestra visiblemente irritado y en total conocimiento de la salida, a la que despectivamente califica de *ménage a trois* (AC 186). En una velada en la que se encuentra presente George Fredric Watts, Oliver exhibe una conducta extraña. Presenta a Amos en términos inusualmente encomiásticos y declara que

Amos se ha obstinado en representar a Daphne en su rol mitológico, lo cual claramente contradice su propio encargo expreso de que Daphne *no* fuera representada en términos alegóricos o simbólicos. Al escuchar la naturaleza ambiciosa de un proyecto semejante, Watts responde con una expresión que taxativamente cuestiona las credenciales de Amos para abordarla.¹²⁴ Tal empresa requiere un talento especial, puesto que la representación, como en el caso de la obra maestra de Bernini en mármol,¹²⁵ debe reflejar la ninfa en el punto exacto de su metamorfosis, lo cual requiere “*not only enormous subtlety but also considerable boldness and technical strength*” (AC 205), razón por la cual Watts nunca ha intentado siquiera emular la proeza en un lienzo. Al agregar que el retrato está en una etapa avanzada, Oliver aumenta la presión sobre Amos, quien al fin se percata de que Oliver está montando su venganza. Si bien Amos se siente insultado, finalmente decide aceptar el desafío.

Cuando la nueva pintura alcanza una etapa intermedia, Daphne le pide a Amos que le recuerde el mito de Apolo y Dafne, tras lo cual sale llorando del atelier porque advierte el significado para su vida – Oliver la quiere muerta y Amos está ejecutando la pintura que se convertirá en su lápida. Los próximos capítulos revelan que Oliver se ha vuelto más codicioso y materialista. Confiesa que comete adulterio y que desea contraer matrimonio con una heredera de un imperio comercial, para lo cual intentará obtener un divorcio alegando la demencia de su esposa. Puesto que Daphne encuentra a su esposo repulsivo, no tiene contacto íntimo con él, por lo cual con base en su supuesta frigidez, Oliver puede probar un caso de

¹²⁴ George Fredric Watts (1817-1904) fue un pintor y escultor inglés relacionado con el movimiento simbolista, célebre por sus trabajos alegóricos. Su gran proyecto fue un ciclo épico simbólico llamado *House of Life*, en el que las emociones y aspiraciones de la vida estarían representadas en un lenguaje simbólico universal. El proyecto nunca fue concluido, pero la pintura *Hope* es una obra bastante conocida que forma parte de él. La pintura muestra una figura femenina, cuyos ojos están vendados y cuyo rostro se orienta en dirección opuesta a una estrella, que es la única fuente de luz. La mujer sostiene una lira que tiene todas sus cuerdas rotas, a excepción de una. George Pattison aduce que la pintura es una personificación del siglo diecinueve, una era que, “en virtud de su progreso material y científico, ha superado al mundo – pero cuyos ojos vendados significan un esencial escepticismo, por su incapacidad para ver un orden más alto y más espiritual de la realidad” (63-64).

¹²⁵ *Apolo y Dafne* es una exquisita escultura en mármol blanco de Carrara, encargada en 1622 por el cardenal Scipiano Borghese y ejecutada por el escultor italiano Gian Lorenzo Bernini (1598-1680). Su estilo es barroco y, según Manca, Bade y Costello, ha sido loada por “la gracia y fluidez” de sus curvas, ya que “se eleva con una ingravidez que logra capturar el instante de la transformación de la ninfa”. Entre los detalles elogiados, se destaca el rostro de Dafne, que “expresa el temor, mezclado con una desesperación pasiva frente a la fatalidad de su destino” (341). La reproducción de la pieza *Apolo y Dafne*, de Bernini, se encuentra disponible en la página 384 del Apéndice A (fig. 51). Que Watts mencione la escultura de Bernini da cuenta de la doble trampa de Oliver, en primer lugar, para lanzar a Amos a un fracaso seguro, y en segundo lugar, para castigarlo haciendo que sea su propia creación la que selle el destino inevitable que ha trazado para su esposa Daphne.

histeria. A medida que Daphne cobra mayor apariencia de arbusto en la pintura, insiste en que Oliver será el dueño de su alma. Por su parte, en Amos se acrecienta su confusión del mundo real con el mundo de sus sueños y experimenta alucinaciones escalofriantes sobre Daphne.

El capítulo diecinueve, titulado “*The Magician*”, también se desarrolla en la isla pero en la vivienda del poeta Lord Tennyson, quien ha invitado a todos los visitantes y residentes destacados a una velada especial destinada a realizar una colecta de caridad y que tendrá el número excluyente de la lectura de la poesía “*The Lady of Shalott*” a cargo del propio autor. Después de dos días sin ver a Daphne, Amos recibe una nota de ella en la que lo alerta sobre un viaje a Londres que su esposo ha programado para el día siguiente para llevarla a la consulta de un eminente especialista que evaluará el avance de su demencia. Amos se dirige a *Villa Parnassus* pero le confirman que Daphne ha salido a caminar sola. Temiendo lo peor, Amos y Beth se lanzan a buscarla en un lugar alejado al borde de los acantilados que, según Daphne había expresado, es un lugar ideal para arrojar al vacío. Ven una figura humana a la distancia, que aparece y desaparece en la niebla, y finalmente, por medio de un atajo, logran llegar al peligroso lugar a tiempo para impedir la tragedia. Daphne y Beth, sin embargo, están en una frágil posición de equilibrio. Con la ayuda sobrenatural de una figura uniformada, Amos evita que se desplomen al abismo. Amos extorsiona a Oliver apelando a sus nuevas influencias – Amos está por conseguir una comisión de la reina para retratar a sus nietos – y logra que Oliver acepte enviar a Daphne a Francia para que tome largas vacaciones en compañía de Amos y su hermana. Poco tiempo después tiene lugar una ceremonia en la Capilla de la Torre para inaugurar la restauración, a la que asiste Oliver en calidad de benefactor. Los allí presentes mencionan la muerte de Lady Bowlend, ocasionada por una imprudencia suya a bordo de la embarcación de vapor que produjo su accidental decapitación. En una conversación privada con su socio, Oliver revela su participación en una conspiración para terminar con la vida de Daphne, pero que intervino el destino antes de lo esperado.

En el último capítulo de *AC*, Amos y su leal mucama reviven los hechos de hace varias semanas. Amos revela que durante el cruce del Canal de la Mancha, él y su hermana urdieron un plan para salvar a Daphne, ya que tenían firmes sospechas de que su vida corría peligro y que los entregadores estaban a bordo. Ocultaron a Daphne y la disfrazaron de varón para que descendiera entre los primeros viajeros antes de denunciar su ausencia. Esta denuncia dio pie a que se forjara en las mentes de los testigos y las autoridades portuarias la

sospecha de que la mujer había tenido un accidente y caído por la borda. Cuando tiempo más tarde se encontró el cuerpo de una mujer sin cabeza flotando en las aguas del canal, Oliver aprovechó la oportunidad para cerrar la historia reconociendo el cuerpo como perteneciente a su esposa. Amos se muestra en paz porque supone que aunque Daphne debe permanecer muerta para garantizar su sobrevivencia, se encuentra en algún lugar de Francia y se apresta a iniciar una nueva vida en Estados Unidos. Después de considerar la pintura de un retrato de Beth, Amos y su mucama pasean por el jardín y regresan al pórtico de la mansión sin advertir la presencia de una mujer de cabello oscuro que desaparece en silencio, “*like a ghost of someone who lived but has become no more than a passing memory*” (AC 332).

Subversiones del gran relato teleológico del progreso material y reprobación de la circulación cultural de signos historiocópicos e historiográficos

La novela AC establece relaciones hipertextuales con dos textos básicos principales. Por un lado, ancla su trama en las vicisitudes fundamentales de la breve historia de Apolo y Dafne, y por el otro, reescribe la historia de Ana Bolena y Enrique VIII. Si bien estos últimos personajes son históricos, la narrativización hiperbólica de sus vidas tiene el efecto de actuar como una especie de hipotexto imaginativo, construido a partir de los fragmentos de la historia popular que ha perpetuado la supuesta *liaison* ilícita de Ana y el poeta Thomas Wyatt, ha menguado la talla moral del rey Tudor y ha potenciado el valor de la heroína como una víctima inmolada en manos de un despiadado monarca. Este hipotexto formado en el imaginario cultural popular es reinjertado en una era histórica en la que sus componentes esenciales pueden reciclarse para subvertir, a partir de la continuidad histórica que la novela establece entre la era Tudor y la victoriana, el gran relato del progreso nacional británico.

Un travestimiento burlesco al servicio de la crítica del desenfreno antropocéntrico

La figura de Oliver Ramsey es una exageración sardónica de Enrique Tudor, que produce el efecto cómico con función degradante característico de un travestimiento.¹²⁶ Oliver

¹²⁶ Adaptamos el concepto de Genette para aplicarlo a la figura de Enrique VIII como si se tratara de un texto. Genette se refiere al efecto cómico del travestimiento procedente del hecho de que “su contenido se ve

es un hombre rico y poderoso, a quien le agrada hacer alarde de su abundancia y, por tal razón, invierte tiempo y dinero en la construcción de su imagen. Su residencia *Bowlend Court*, “*theatrical in its design*”, pretende sugerir que fue construída en el pasado, en la época caballerescas, pero en realidad su diseño es muy reciente y corresponde al “*extravagant and overblown Revived Gothic style so popular these days*” (AC 29). La principal preocupación de Oliver respecto del retrato que ejecutará Amos es el tipo de fondo en el cual el artista planea integrarlo, que Oliver elige con los mismos criterios con los que escoge el color de sus vestimentas. La afectación está incorporada en cada aspecto de su fastuosa mansión, dato que no escapa a la atención de Amos, como tampoco lo hace el origen de la riqueza material de Oliver. La formidable mansión, que tiene escaleras de hierro pintado para simular roble tallado y paredes que lucen retratos de ancestros reales o imaginados, ha sido construida “*on proceeds from the ever-lucrative armaments industry*” (AC 33). Su mansión veraniega de la isla de Wight ostenta el presuntuoso nombre de *Villa Parnassus* (AC 91). En una de las laderas del Monte Parnaso se encuentra el sitio arqueológico que ocupaba el santuario panhelénico de Delfos, dedicado a Apolo, donde estaba el oráculo de Delfos. El Parnaso, por ser la morada mitológica de Apolo y las Musas, es la patria simbólica de los poetas. El nombre de la residencia, en este caso, sirve para enfatizar los lazos que unen a Oliver con Enrique VIII, ya que Apolo es el dios olímpico del sol. De hecho, la descripción del retrato ejecutado por Amos destaca la pretendida “realeza” de Oliver:

*The canvas itself is over six feet in height so that the subject can be shown **full-figure, legs astride, quite imposing and almost regal in appearance with an ivory topped cane brandished in one hand like a royal sceptre, the other hand holding a top hat and leather gloves.** (...). The eyes, meanwhile, are depicted looking straight ahead, towards the viewer, who is caught in their gaze – the large, square-shaped face **commanding in appearance, grave and serious, challenging all comers.** Serving as background to this **modern-day emperor of industry, meanwhile, is the magnificent country seat of Bowlend Court, with its distinctive gothic-style portico and tall pointed windows standing foursquare in all its glory – that most conspicuous and most tangible outcome of all his labours.** (AC 96, énfasis propio)*

No hay vinculación alguna entre Enrique-Oliver y el dios Apolo de la música y la poesía, ya que Oliver emplea el arte como instrumento para potenciar su imagen pública. Efectivamente,

degradado por un sistema de transposiciones estilísticas y temáticas desvalorizadoras” (*Palimpsestos* 36), que son las que se aplican al estilo personal de Oliver y los principios degradados que defiende.

cuando ve el retrato casi concluido, Oliver se molesta al verse tan corpulento y consulta a Amos sobre la posibilidad de que lo adelgace, a lo que Amos responde que el mundo del arte no perdonaría al artista ni los amigos de Oliver exonerarían al anfitrión si ambos se dispusieran a “*manipulate the truth for the sake of vanity*” (AC 96), empresa en la que Oliver, debido a su carencia de escrúpulos, no escatima esfuerzos.

La opulencia de Oliver también es ridiculizada mediante la exageración de su obesidad. Cuando Amos estudia su rostro y su figura para iniciar sus bocetos, se detiene a contemplar tanto las enormes extensiones de piel y pliegues que cuelgan y ocultan parte de su cuerpo como el color rojo intenso de su rostro inflamado. A medida que ejecuta el retrato en distintas etapas, siente que, conforme pasa el tiempo, Oliver aumenta de peso y el artista se ve literalmente forzado a aumentar su circunferencia en los bocetos. En un momento en que Oliver ingresa a su atelier y Amos le ofrece un asiento, lo describe en términos caricaturescos:

*Ramsey does not need to stand, Amos tells him. A stool is provided, and it is upon **this creaking and woefully insubstantial structure that the big man lowers his immense bulk – reminding Amos for one bizarre moment of an elephant at the circus, reluctantly sitting back onto his haunches at the ringmaster’s commands.*** (AC 97, énfasis propio)

Su robustez, sin dudas exacerbada por su ostentoso ropaje de color escarlata, es ridiculizada en la descripción de la manera en que Oliver es auxiliado después del accidente que sufre durante una actividad de cacería.¹²⁷ El estado de inconsciencia en que la caída lo deja requiere la preparación de una cama improvisada que, sin embargo, no es suficiente “*to accommodate*

¹²⁷ Este episodio de la caída de Oliver es bastante fidedigno históricamente. Enrique VIII era aficionado a la cetrería, la arquería, la caza y los torneos de a caballo – éstos dos últimos sus deportes favoritos. A lo largo de su vida, sufrió varios accidentes. Entre los más graves figuran dos golpes en su cabeza. El *Handbook of Neurological Sports Medicine* da cuenta de estos accidentes como posible causa de los problemas psicológicos, repentinos cambios de humor, irascibilidad y otros desórdenes que afectaron al monarca después de ellos. En 1524, Enrique fue alcanzado arriba de su ojo derecho por la lanza de su oponente en un torneo. Después de este episodio, se quejó regularmente de frecuentes migrañas. En 1536, Enrique participaba de un torneo en *Greenwich Palace*, durante el cual fue expulsado de su montura y cayó de cabeza en una cuneta, con el agravante de que su caballo cayó encima de él y lo dejó inconsciente durante al menos dos horas (44). A lo largo del tiempo, ha habido innumerables investigaciones para tratar de establecer un vínculo entre las contusiones que recibió en su cabeza y algunos cambios registrados en su personalidad con el paso del tiempo, así como también aspectos de su vida, tales como sus decisiones de ordenar la ejecución por decapitación. Un reciente estudio fue publicado en el *Journal of Clinical Neuroscience* el 5 de febrero de 2016. Bill Hatheway, quien reporta sobre este estudio en *YaleNews*, menciona la conexión que el estudio establece entre un daño cerebral traumático y “los problemas de memoria, ira explosiva, incapacidad para controlar impulsos, migrañas, insomnio – e incluso tal vez la impotencia – que afectaron a Enrique durante la década anterior a su muerte en 1547” (Petraglia, Bailes, y Day, párr. 2). Como ocurre con otras referencias históricas en AC, el episodio tiene tanta rigurosidad como la que meramente permita una inconfundible alusión al personaje histórico.

the huge girth of the man”, que requiere los esfuerzos colectivos de al menos seis hombres físicamente bien dotados para maniobrar su cuerpo de la manera más digna posible (AC 121). Su descomunal grosor es además sonoro, pues las descripciones destacan los inconvenientes de su peso y volumen. En una ocasión, Amos acepta el desafío de medirse con Oliver en una lucha física, y su presencia está “*accompanied by several ripping noises as he extricates his enormous bulk from the canvas chair*” (AC 188). Cuando Amos advierte que la intención de Oliver es “*hurl his entire bulk down on top and to crush him*”, Amos echa a rodar su cuerpo hacia un costado para evitar “*the catastrophe*”, lo cual provoca la caída, con la consecuente audible flatulencia, de Oliver sobre su propia barriga (AC 188-189).

AC polariza la representación de Daphne como inocente mártir y Oliver como un villano ignominioso. Al establecer una continuidad entre Enrique VIII y Oliver Ramsey; entre la aristocracia de los Tudor y la nueva aristocracia victoriana; entre el empleo de armas en los deportes reales, especialmente la cacería, y la industria del armamento como la base de la fortuna de la nueva clase social de Oliver y el progreso de la nación; y entre los aspectos destructivos del dios Apolo y Oliver, la novela contraviene la noción de progreso asentada en el desarrollo de los valores de la Ilustración y el humanismo liberal. En su deseo carnal de poseer a la ninfa, Apolo es agente de su destrucción final, tal como Enrique fue el agente de la destrucción de Ana Bolena. La reencarnación victoriana de Enrique, Oliver Ramsey, es un agente de muerte y destrucción vinculado con la masacre y el terror de las guerras, creadas y fomentadas por la industria armamentista, que sustenta el expansionismo británico y es la deplorable contracara de la pompa y fastuosidad de la *belle époque*.¹²⁸

Oliver realiza encendidas defensas de la industria de los armamentos. En una ocasión, intenta tentar a Amos para que este se desarrolle como artista bélico. Sostiene que las armas son la mejor herramienta disuasiva en manos de una nación, pues un país bien armado puede mantener el equilibrio político mediante el poder de desmoralizar al enemigo. También explica que la guerra puede ser una excelente estrategia económica para aliviar la economía

¹²⁸ El período denominado la *belle époque* está comprendido entre el final de la Guerra franco-prusiana en 1871 y el comienzo de la primera guerra mundial en 1914. Fue un período caracterizado por el optimismo, la prosperidad económica y las innovaciones científicas y tecnológicas. En Gran Bretaña, la *belle époque* se superpone con la era Victoriana tardía (1870-1901) y la era eduardiana (1901-1910). En este clima, especialmente en el continente, florecieron las artes. Además de estos aspectos, la época se caracterizó por un fuerte impulso expansionista para acercar la cultura europea al resto del mundo.

de un exceso de población que no la hace sustentable. Elogia a su propio padre como un visionario que supo aprovechar la guerra de Crimea para hacer su fortuna:

'The Crimea was what made his millions,' Ramsey continues.¹²⁹ 'He saw the war coming, miles ahead of the competition. He knew that modern inventions were making warfare an ever-more lucrative enterprise, too. He anticipated that the railways would allow troops to be moved around in greater numbers and far more rapidly than ever before, and he realized that the invention of the telegraph would mean that messages and dispositions would be communicated much faster than ever before. War was becoming more manageable, in other words – he knew that, and invested heavily in what was making it manageable. Yes, the Crimea was excellent for us. We are hoping for another similar opportunity again in the not-too-distant future – perhaps some kind of action in the Transvaal with the Boers or the Zulus – or even both! (...)¹³⁰ Time will come, though, when we won't have to suffer any more of these wretched lulls, these inconvenient pauses in between wars. I mean, how can a firm develop and sustain a viable business strategy when its source of revenue is forever fluctuating? No, time will come, mark my words, when we'll convince the politicians and the public to exist in a perpetual state of warfare, always riled up with one foe or another. Then we can plan more efficiently for the future in terms of raw materials, labour and projected costs and so on, with a steady revenue stream instead of always stop-start as it is at the moment.' (AC 99-100)

A su socio Newman le preocupa que el oficio de la guerra cambie tanto que algún día sea llevada a cabo no en cuerpo presente sino en la seguridad de la distancia, ejecutada de manera clínica y científica. Pero para Oliver, esto representa una ventaja, ya que, lejos de desbaratar la industria, tendrá el efecto de desensibilizar al público con respecto a la guerra.

Las nociones de Oliver son visiones distorsionadas de la nobleza de la alta burguesía. Supone que debe practicar la caza y otras ocupaciones relacionadas con la campaña como modo de preservar la capacidad para la competición y el liderazgo que preservarán la jerarquía del mando que gobierna a la sociedad. Por esta misma razón, desprecia a los artistas y los eclesiásticos, ya que considera que se deben formar hombres fuertes. Cuando Amos lo cuestiona preguntando irónicamente si la mejor manera de alcanzar estos objetivos es disparando con una escopeta a cientos de criaturas inocentes en el cielo, Oliver replica que nadie piensa en realidad en eso, sino en el negocio detrás de la actividad: *"the business of*

¹²⁹ La guerra de Crimea tuvo lugar entre los años 1853 y 1856 en la Península de Crimea. En ella se enfrentaron los rusos con una alianza de británicos, franceses y turcos otomanos. La guerra fue la consecuencia de un conflicto de poder en el Oriente Medio.

¹³⁰ El Transvaal era una región ubicada al norte de Sudáfrica. El conflicto al que se refiere Oliver es probablemente el primer conflicto armado que se produjo con posterioridad a la anexación británica del territorio de Transvaal en 1877, y que fue resistida por los Boers en lo que se conoce como la *Rebelión Boer* de 1880-1881, a la cual siguieron otros conflictos.

riding, competing, chasing – the business of quick, unselfconscious slaughter” (AC 105). Pensando en la supuesta ingenuidad de su socio, quien desea invertir en transporte, Oliver apuesta por una nueva edad de oro pregonada por la comercialización de las armas:

‘If he [his business associate] had his way, we would never manufacture another bullet, let alone cannon. Doesn’t he realize we are on the verge of a golden age in artillery! (...).[I]ndustrialization of warfare on a scale inconceivable only a decade ago, (...) and he, the bloody fool, wants to develop horseless carriages so people can drive to church on Sundays without getting their shoes dirty!’ (AC 221)

Su predilección por contiendas y conflagraciones se evidencia en su selección de pinturas e ilustraciones con las que ha decorado las paredes de su *Villa Parnassus*, es decir escenas de guerra, violación y saqueo. Sus propias palabras lo vinculan con las facetas más aborrecibles de Enrique VIII y el dios Apolo, especialmente en el relato mitológico que lo involucra con Dafne. Refiriéndose a su propia lascivia, Oliver establece una perfecta analogía entre su lujuria, la guerra, y su actividad de caza; y entre la belleza de la mujer y la naturaleza, en una confirmación de la equiparación de su acentuado androcentrismo a una actitud de desenfreno antropocéntrico en el tratamiento de la naturaleza y el mundo:

‘And, after all, isn’t it in the heart of every red-blooded man to want to desecrate beauty every once in a while? Joining the battle, hunting the fox, blasting a bird from the sky or ravaging a beautiful woman (...). Daphne doesn’t need to be put on some ruddy pedestal and worshipped. She’s to be pursued, man! – chased and captured, night after night – her beautiful throat bared and then ...’ (AC 52, énfasis propio)

La novela juxtapone referencias a la guerra y la industria de los armamentos – o su metonímica actividad de caza – con la exquisita y distinguida vida de algunos sectores de la sociedad durante la *belle époque*. *Bowlend Court* cuenta con cuartos cuyas paredes están engalanadas con trofeos de caza y piezas de taxidermia, que existen en contigüidad con una afluencia de ornamentos exóticos procedentes de diversas partes del mundo y que dan cuenta de la estrecha relación entre la política expansionista británica y la afluencia de las clases acomodadas vinculadas con la nueva prosperidad generada por la industria armamentista:

Every since the Great Exhibition in London, every home has to be like this, Amos reflects with dismay, every room resembling some monstrous Emporium full of pictures, ornaments, curios and assorted bric-a-brac from all over the world. The walls are festooned with hunting trophies in the form of various animal heads or antlers from unfortunate deer, while all the various alcoves and shelves bristle with specimens of taxidermy, stuffed owls, pine martens and foxes – anything and

everything that has ever once moved and drawn the breath of life and could therefore be trapped or shot. (AC 48)

En la última escena en que Amos ve a Oliver, la silueta de éste y su socio se recortan contra un fondo que contrasta ampliamente con la escena pastoral elegida como marco para el retrato. Este telón de fondo, que lo enmarca más auténticamente, es una visión de Gran Bretaña en su prodigiosa expansión industrial:

*In silence, the twilight falling, the gentlemen in their top hats (...) continue to walk for a while (...), their senses choosing not to be filled with the fragrant greenery of spring, the new leaves on the plane trees, the occasional desperate melody of the songbirds, but instead with the intoxicating resonance of the city, the ever-present grumbling of the traffic; the busy sounds of the river and **the commerce of the docks nearby – with all the ships, colliers, barges and tugs, the voices and cries of warehouse workers, stevedores, carpenters, and engineers – all serving to move the goods of the nation, including Ramsey’s own manufactured weapons of course, to the furthest reaches and outposts of the empire. Britain – the workshop of the world! Even in the darkness of the early evening, the whole area has about it a clamour of industriousness and blind purpose hard to ignore: music to his ears.***

*‘We’re going to make this country great, aren’t we, Tommy!’ Ramsey observes warmly as he raises his eyes to survey the silhouetted skyline of spires and belching chimneys across the river.’ People like you and me – **we’re going to make it so great that people will be in awe of us for centuries to come.**’ (AC 320)*

Desde su llegada al trono, Enrique VIII llevó el deporte de la cacería hasta inusitados niveles de prestigio.¹³¹ Fomentó como pocos la imagen del rey cazador, al contar con una impresionante infraestructura para la actividad e implementar políticas ambiciosas de reforestación y creación de bosques y parques. Como explica Catherine Bates:

En la administración cuidadosa de la imagen real, la caza era una modalidad clásica y bien reconocida de presentar esplendor cortesano y, en una era de gobierno personalista, una manera de afirmar el coraje del príncipe (...), la juventud, el atletismo, la destreza y, sobre todo, su masculinidad encapsulada de manera sacrosanta en la figura del hábil cazador. (87)

La propia Daphne se queja de que los hombres tienen un impulso natural hacia la caza y que su esposo está siempre persiguiendo mujeres para poseerlas. Amos intenta explicar que lo que

¹³¹ La sociedad de la era Tudor veía a la caza como una auténtica marca de nobleza y era una manera tanto de exhibir como de desarrollar coraje, fortaleza y destreza. La capacidad para mantener los parques, caballos, establos, caballerizas, perros de caza, halcones, armas y sirvientes que la actividad requería, era una marca indiscutida de poder que servía para distinguir las clases altas de las clases medias y bajas. Los monarcas Tudor utilizaban la actividad, además, como instrumento para controlar la nobleza y la aristocracia. Por ejemplo, el otorgar o denegar una invitación a un evento real de cacería indicaba quiénes contaban con el favor de la corte y quiénes no. Este mismo uso de la caza se trasladaba al plano internacional para indicar el estado de las relaciones con un soberano extranjero, cuyos embajadores eran incluidos o excluidos (Wagner y Walters Schmid 630).

mueve a los hombres es “*a feeling of strength and of lust, mixed with the thrill of the chase*” (AC 246). Al buscar una analogía apropiada, apela a la imagen de un ciervo excitado y le dice a Daphne que la comparación no está “*far off the mark*” (AC 246). Para Daphne, aún en boca de Amos, se manifiesta el discurso del cazador, que Oliver representa en un grado elevado.¹³² Daphne no es más que una presa, perseguida por un voraz cazador androcéntrico, así como la naturaleza, la vida y el mundo se conciben como un territorio para ser saqueado, conquistado y profanado en nombre del progreso material y el bienestar del conquistador en un desenfreno antropocéntrico. El simbolismo de la cacería como marcador de potencia sexual y poder político – que se adosa a las figuras tanto de Apolo como de Enrique VIII – se transforma en la materialidad de la artillería como base del poder expansionista e imperialista que epitomiza Oliver. La desproporcionada voracidad del cazador, así como la descomunal asimetría entre el conquistador y el conquistado quedan expuestas en la censura de Amos, cuando observa los preparativos y pertrechos de Oliver para una de sus tantas incursiones: “*an enormous array of gun barrels, beaters’ sticks and various other paraphernalia (...) as if it were going into the teeth of some fearsome battle instead of their way to shoot a few overfed birds*” (AC 36). Gran Bretaña – y la isla de Wight, donde la reina Victoria se ha recluido después del fallecimiento de su príncipe consorte – es ya el centro de poder que, con arrogancia paternalista, cree que “*the entire world must now beat a path to her door, the mighty British Empire that has thrown its embrace around the entire globe and upon which the sun therefore never sets*” (AC 87).

El redireccionamiento subversivo de lo sobrenatural como censura del vacío espiritual

Es significativo que la novela reinserte la historia de los personajes de Enrique y Ana en la era victoriana. Ambos períodos históricos están marcados por importantes crisis que instalaron a la religión en el centro de los debates. Enrique VIII protagonizó el cisma

¹³² Catherine Bates explica que entre los años 1527 y 1529, Enrique dedicó numerosas cartas de amor a Ana Bolena, y que, en un atrevido despliegue de virilidad, solía acompañar sus misivas con presas de su caza para el consumo por parte de Ana. Sostiene la autora que Enrique transformó las convenciones del deseo en un relato personal de política masculinizada y de poder monárquico. Aclara que si bien se reemplazaba a sí mismo en el noble animal enviado – invariablemente de sexo masculino – y así sugería sutilmente que era él mismo el animal herido por la bella dama, también se señalaba a sí mismo de manera incontrovertible como un diestro cazador. Insiste Bates: “Sus regalos de amor apenas logran enmascarar la amenaza y la violencia implícitas en ellos: esta mano que puede escribir sobre el amor es también la mano que puede matar” (88-89).

anglicano, es decir la separación de la Iglesia de Roma cuya causa inmediata fue la negativa papal de anular su matrimonio con Catalina de Aragón. Su hermano mayor Arturo, heredero de la corona, había contraído matrimonio con Catalina pero falleció al poco tiempo. Cuando en 1509 falleció el rey Enrique VII, Enrique VIII no solamente ocupó el trono destinado a su hermano sino que, por diversas cuestiones, entre ellas razones de Estado, y motivos políticos y económicos, también sustituyó a su hermano como esposo de Catalina. Este hecho fue permitido por la anulación del enlace matrimonial entre Catalina y Arturo por una bula papal en base al testimonio de la joven ante un tribunal eclesiástico de que, debido a la incapacidad del cónyuge, el matrimonio no se había consumado. La Santa Sede otorgó la dispensa que, vía la anulación del matrimonio, permitió el enlace de Enrique VIII y Catalina de Aragón.

La imposibilidad de garantizar la continuidad de la dinastía Tudor mediante un heredero varón – Catalina dio a luz seis veces pero no sobrevivió ningún hijo varón – y la entrada en escena de la joven Ana Bolena en la vida sentimental del monarca determinaron el rumbo de los acontecimientos. Enrique VIII, quien era entendido en la fe – había sido honrado con el título de “Defensor de la Fe” por el papa León X por su *Tratado de los Siete Sacramentos*, escrito en 1521 – comenzó a atribuir la falta de un heredero a una maldición con raíz bíblica. Más precisamente, tenía en cuenta el versículo 18: 6 del libro de Levítico: “Ningún varón se llegue a parienta próxima alguna, para descubrir su desnudez” (*Biblia de Estudio* 166). Su falta de un heredero varón debía ser producto de un matrimonio pecaminoso y prohibido, y por lo tanto, esencialmente inválido.¹³³ En 1527, armado de numerosos documentos y antecedentes que recopiló de universidades europeas, Enrique formalmente solicitó al papa Clemente VII la anulación de su matrimonio basado en el parentesco previo, para contraer matrimonio nuevamente con Ana Bolena y así solucionar el acuciente problema sucesorio. Frente a la negación del papa, quien había sido en parte

¹³³ Existen numerosas fuentes bibliográficas que dan cuenta de las vicisitudes del cisma anglicano. En particular, *The King's Reformation: Henry VIII and the Remaking of the English Church*, de G. W. Bernard, constituye una interesante fuente para explorar los debates teológicos que se dieron en torno a la interpretación de Enrique del mencionado pasaje de Levítico y sus frenéticos intentos para reconciliar las aparentes contradicciones entre Levítico y Deuteronomio, en torno a la ley que regía el matrimonio con la esposa de un hermano. Tales disquisiciones llevaron a Enrique VIII y sus asesores a extremos tales como consultas a practicantes de la religión judía sobre sus costumbres al respecto. La conclusión del autor es que el rey supo encontrar “asesores leales, astutos y eruditos que lo asistieron”; que “logró engañar y amedrentar a la iglesia de Roma para conseguir lo que necesitaba”; y que también logró “asegurar el consentimiento del cuerpo político” (72).

presionado por Carlos V, sobrino de Catalina, Enrique VIII decidió, influenciado por sus asesores políticos y eclesiásticos, romper con Roma. Tomando provecho de la coyuntura política, ya que existía descontento entre el clero secular inglés por la excesiva fiscalidad papal y por la acumulación de riquezas en manos de las órdenes religiosas, en 1531 se declaró cabeza de la Iglesia de Inglaterra. Los innumerables debates en torno a la interpretación de pasajes específicos de la Biblia, al igual que la magnitud del cisma en sí mismo seguramente tuvieron un singular impacto en la conciencia del ciudadano común. En efecto, Mary Evans sostiene que hacia fines del siglo dieciséis, la Europa que a comienzos de siglo había estado unida en una forma universal de cristianismo, estaba ahora radicalmente desunida por versiones divergentes de esa religión. Si bien el continente aún no había dado el gran paso secular, lo “que había surgido era la sensación de que la población en su conjunto tenía el derecho de examinar las principales doctrinas de la religión” (16). A su debido tiempo, el deseo perentorio de comprender la religión pasaría a formar parte de una cultura que incentivaría el interés en la ciencia y la tecnología e iniciaría las indagaciones en la filosofía y la ciencia política que pregonaban la Ilustración, ya que, como opina Evans, “la transformación religiosa hacía posible pensar en el poder transformador de las ideas” (19). Tales drásticas alteraciones, sin embargo, no se desarrollan sino en forma de procesos con avances y retrocesos, y con la marcha ineluctable hacia el Iluminismo convivieron ciertamente diversos esfuerzos por abrazar y revivir una espiritualidad puesta en jaque.

Una crisis de fe comparable, según lo implica la novela, es la que se produce en la era victoriana como consecuencia del darwinismo, término que Thomas Henry Huxley acuñó en 1860 para referirse al cuerpo general de teorías sobre la evolución, especialmente la evolución por selección natural, algunas de las cuales eran preexistentes al momento de la publicación del texto de Charles Darwin (1809-1882), *On The Origin of Species*, en 1859. En su investigación sobre el impacto social y científico de las ideas de Darwin en los años siguientes a su publicación, Alvar Ellegård argumenta que la importancia del tratado emblemático podría limitarse a un concepto que gira en torno a lo sobrenatural. Sostiene que, al menos en Gran Bretaña, muchos naturalistas estaban preparados para aceptar hipótesis con respecto al origen de las especies, pero solo aquellas en las cuales entrara un elemento sobrenatural como parte integral, y entre el público no científico, este reparo era crucial puesto que la vida y todas las especies eran consideradas como creaciones directas de Dios.

Según Ellegård, Darwin no contribuyó demasiada nueva información sobre las variaciones que ocurren en las especies, ni su frecuencia, su grado o extensión, su herencia o las causas que las producen. De hecho, el propio Darwin admitía que tales problemas seguían sin resolución. Pero su principal objetivo en *Origen* era lograr “una completa expulsión de la creencia en el componente sobrenatural del bastión de la biología” que pudiera garantizar una discusión racional de los problemas fundamentales de la ciencia (13), ya que si bien la mayoría de los naturalistas creía que la distribución de las especies en determinadas zonas geográficas al igual que su extinción obedecían a causas naturales, también creían que su origen era *sobrenatural*. Si actitudes, pensamientos, dogmas y axiomas tradicionales, más que la lógica o la razón, determinaban diferentes grados de aceptación o rechazo ideológico de las doctrinas propuestas entre la población científica y eclesiástica, las controversias generaban una multiplicidad análoga de reacciones entre el público en general.

El conflicto causado por un quiebre esquizofrénico de la conciencia derivado de un violento choque entre visiones tan opuestas se replica en *AC* en las caracterizaciones antagónicas de los personajes de Oliver y Daphne. Oliver es un ser epicúreo y hedonista, entregado al placer de sus apetitos y no cree en nada que no sea visible o tangible. Aborda todos los asuntos de su vida desde una perspectiva completamente pragmática y de hecho, se encolumna detrás de los postulados darwinianos. Consultado sobre sus convicciones religiosas por Amos, responde con un contundente agnosticismo: “*Myself, I rather share in the opinion of the redoubtable Mr. Darwin (...). Brutality. Survival of the fittest. That’s what orders our lives – nothing else*” (*AC* 65). Daphne, por su parte, demuestra ser una férrea defensora de valores éticos transhistóricos e inconfundibles, razón por la cual se opone a todo tipo de conflicto bélico. Aprovecha las reuniones sociales para resguardar el valor de la vida y custodiar el concepto de que siempre es posible reconocer “lo correcto”:

Right is that which creates beauty and protects the innocent. Right is that which does not offend or degrade, that is selfless and steadfast and which keeps a place for us in this world where kindness can be protected. Right is right, in other words (...). (AC 73)

El motivo por el cual Daphne no participa en la nueva diversión difundida entre turistas de desenterrar fósiles es que los ha escuchado murmurar que “*because the rocks in which the fossils are embedded are all so old, the Bible must be wrong when it tells us the age of the creation as being only a few thousand years*” (*AC* 159). Peor aún, si la Biblia se equivoca en

este punto, tal vez se equivoque en otros temas, y entonces la gente terminará aplicando “*the same kind of logic (...) to disobey the commandments*” (AC 159). Porque sus valores son tan diametralmente opuestos a los de Oliver, Daphne anhela convertirlo mediante las actividades espirituales que practica, tales como el tarotismo, la astrología y el espiritismo. Pretende aprovechar estas modalidades de espiritualismo para complejizar la monotonía ontológica de su esposo. De hecho, es la principal finalidad que persigue al contratar a Madam Alenushka:

There is little room for the spiritual dimension in his life as yet, I fear. He remains terribly cynical. If it cannot be seen, heard or smelt, and especially if it cannot be tasted or touched, I am afraid he is not at all impressed – not yet. I would love to convert him, to show him that there is more to this world than just what can be seen in front of our noses. I would love him to mellow, and for his heart to become more open and gentle. (AC 81-82, énfasis propio)

Oliver nunca se convierte en el curso de la novela, que sigue un recorrido lineal en el que las narrativas preordenadas del mito de Apolo y Dafne y los elementos más conocidos de la historia de Enrique VIII y Ana Bolena acechan constantemente y amenazan con encapsular la historia de Daphne, quien es literalmente una presa de caza, como su antecesora de la era Tudor fue una presa de la cacería de brujas que la instaló como una hechicera.

El *leitmotiv* de las flechas tiene la función de ir jalonando este recorrido rectilíneo. Tanto el título de la novela, que hace referencia al singular ataúd en el que fue depositado el cuerpo inerte de Ana, como el primer capítulo, en que sus restos óseos son hallados, remarcan el final trágico de Ana – cazada como una bruja – y el de la ninfa Dafne – paralizada por la metamorfosis destructiva inducida por el hechizo de las flechas de Cupido. Cuando Daphne está a punto de caer al precipicio en su escapada final, Amos y Beth ven bandadas premonitorias de golondrinas, “*whizzing past them so recklessly close to their faces, like arrows in the thick of battle*” (AC 299, énfasis propio). Un descubrimiento casual por parte de Amos sobre la semejanza que guardan las hojas del laurel con puntas de flecha lo lleva a meditar sobre la llamativa costumbre humana de honrar los mitos, a los que describe como “*aberrations of history*”, que son resemantizados en cada nueva generación: “*the stories of the gods whose improbable and extravagant antics are retold anew by each generation, not least his own in the paintings and poetry that he and others like him are constantly creating*” (AC 201). Como para confirmar su rango de artista creador, una docena de cuervos, para Amos simbólicos del dios Apolo, cruzan el cielo, en un derrotero recto y silencioso, “*like a flight of*

arrows” (AC 201). Un pasaje que describe a Amos en plena ejecución del retrato de Daphne prefigura una especie de inversión irónica de Pigmalión,¹³⁴ pues una alusión poco inocente al motivo de las flechas denuncia la participación de Amos en el destino trágico de Daphne:

*At work he would act without awareness, with perfect spontaneity which was a joy and fascination to behold for any of his sitters – stepping back from time to time for the wider view, or else bounding forward for closer examination, his palette of colours renewed constantly by the squeezing of lead tubes or moistened with dabs of oil and turpentine, blending themselves almost without his conscious effort, exactly the right consistency and tone – **the brushes bunched in his hand and bristling out from the space between palm and palette like arrows from a quiver, and from which he would withdraw deftly one or another from time to time, applying his colours according to the size and texture of each one before restoring it to the same place and with the same smooth, accomplished movements born of years of constant usage.** (AC 118, énfasis propio)*

Pero si como pintor, Amos solamente puede sellar el destino manifiesto de Daphne, es capaz, sin embargo, de subvertir el final de la historia con el poder de su escritura. Empleando las energías subversivas de lo sobrenatural, que absorbe de la sociedad victoriana en la que vive, las redirige para proporcionar una sobrevida a Daphne – e indirectamente a Ana. Así, las mismas fuerzas sobrenaturales que una vez fueron empleadas para acusar a Ana de ocultismo y hechicería son rehabilitadas para cambiar el sino fatalista de Daphne, que estará muerta solamente para Oliver y la historia oficial. Al alterar el final del relato mitológico y remodelar la historia de Ana a través de la figura victoriana de Daphne, AC opone una fuerza de dimensiones espirituales o sobrenaturales al gran relato monológico de Oliver, basado en el progreso material y el antropocentrismo.

No es casual que la novela esté ambientada en épocas históricas de crisis de espiritualidad, ya que en el presente contemporáneo desde donde ambas narrativas se recrean también es acuciante tal crisis, razón por la que cobra importancia el recurso gótico de la espectralidad. Como afirma Spooner, la actual modalidad gótica, además de ser “un fenómeno comercialmente explotado por la moda y la industria del entretenimiento, es sintomático de un prolongado vacío espiritual” (8). La frase “*accomplished movements born of years of constant usage*”, que es parte de la anterior cita de la novela, habla doblemente del enorme

¹³⁴ En la versión ovídica del mito de Pigmalión, éste es un rey y escultor que esculpe una estatua de una bella mujer. La estatua, con la ayuda de Afrodita, cobra vida y el rey la convierte en su esposa (Roman y Roman 428). Representa la inversión de la pintura de Amos, que al avanzar confirma el infausto derrotero de Daphne hacia su muerte.

peso de un relato monocromático tradicional basado en la monolítica historia del progreso, impulsado por las luces de la razón que supuestamente despejan las tinieblas de la ignorancia y la barbarie, y de la carga de textualidad que se empecina en inscribir la vida de Daphne en pre-textos derrotistas que le niegan transcendencia espiritual. En efecto, ayudada por fuerzas sobrenaturales, Dafne intenta capturar la atención de Amos para que la ayude a poner fin a su calvario. Al recorrer la isla, ingresa a una librería donde una desconocida la pone en contacto de un libro de poesías que contiene algunos textos de Thomas Wyatt – específicamente la poesía “*Request to Cupid for Revenge of His Unkind Love*”. En esta poesía, la voz poética reclama al dios Cupido que castigue a la dama por las actitudes desdeñosas que ha tenido hacia su enamorado, y aunque la temática no se aplica a la situación de Daphne exactamente, la poesía llama la atención a la actitud pasiva de Amos ante los reclamos de Daphne. Esa noche Amos tiene un extraño sueño, en el que él porta un laúd y Daphne le ruega que la lleve a casa. El sueño prosigue en la Capilla de la Torre donde una procesión transporta la caja de flechas hasta un lugar seguro donde “*it will be safe for all time*” (AC 256). Amos despierta de su sueño bañado en lágrimas pero vuelve a dormirse, esta vez con las palabras familiares que son en realidad los últimos versos de otra poesía de Wyatt – “*The Lover complaineth the unkindness of his Love*”.¹³⁵ En este texto, el músico inicia con su laúd el último esfuerzo por ganar los favores de la dama que lo desprecia. El músico anticipa el remordimiento futuro de la dama pues la belleza es transitoria y le advierte que no insistirá en conquistarla, ya que este es su último y vano intento. En la novela, la última estrofa descontextualizada parece recalcar que la voz poética de Amos ha finalizado su labor de llevar a Daphne a su hogar:

*Now cease, my lute, this is the last
Labour, that thou and I shall waste;
And ended is that we begun:
Now is this song both sung and past;
My lute, be still, for I have done. (AC 256)*

Por este motivo, Amos despierta de su sueño con emociones encontradas y cree estar “*strangely intoxicated*”, porque experimenta una extraña sensación, “*like the sensation of being in love mingled with the sweet torment of being parted from the object of one’s affection*” (AC 257). Como el músico del laúd, intuye que se avecina el fin y la separación.

¹³⁵ Ambas poesías están reproducidas de manera completa en las páginas 399 y 400 del Apéndice C.

Cuando Amos y Daphne asisten a la velada de lectura de “The Lady of Shalott”, ambos parecen estar en un estado de trance, transportados por la mágica poesía, al momento climático que desata la maldición cuando *Lady of Shalott* rompe la prohibición de mirar el mundo a través del espejo:¹³⁶ “*soon it is as if they are there, transported into the presence of the Lady as she sits weaving at her loom and subsequently discovers the beautiful knight outside her window, passing down towards the fabled castle of Camelot*” (AC 277). Pero mientras Amos permanece intoxicado por la magia del poeta anciano, seguirá contribuyendo con su complicidad al destino inexorable de Daphne. Amos debe disponerse a salir de las trampas textuales que lo han enredado y lo han enclaustrado en los roles convencionales y predeterminados del trovador cortesano capaz exclusivamente de traducir e imitar poesías de amor platónico y del caballero indiferente ante la misteriosa condenación de *Lady of Shalott*. Amos logra este cometido cuando se decide a actuar como un artista creativo de su propia realidad. Después de la lectura de la poesía, Daphne presagia que Amos podrá abrirle una ventana: “*a window onto a fabled world, a different and altogether more glorious kind of reality*” (AC 311). De este modo, Daphne invierte la figura de *Lady of Shalott*, por cuanto esta

¹³⁶ En la célebre poesía de Alfred Tennyson (1809-1892) que reelabora motivos arturianos, *Lady of Shalott* vive encerrada en una torre alejada en una isla y, aunque pasan viajeros constantemente en su ruta a Camelot, nadie la ha podido ver. *Lady of Shalott* pasa su tiempo mirando las sombras del mundo reflejadas en su espejo y tejiendo un tapiz de lo que ve a través de los reflejos, pues sobre ella pesa la prohibición de mirar por la ventana hacia la ciudad de Camelot. Un día pasa el caballero Lancelot y al verlo, *Lady of Shalott* suelta su telar y corre a la ventana, desde donde contempla su imagen y vislumbra Camelot. En el mismo instante, su espejo se rompe y *Lady* sabe que caerá la maldición sobre ella. Entonces, sale de su torre y se sienta en una barca para navegar río abajo hacia Camelot. Canta su última canción antes de que se congele su sangre y se oscurezcan sus ojos. Cuando Lancelot la ve, responde con indiferencia, y, por cuanto *Lady* es bella, pide a Dios que le otorgue su gracia. La poesía ha sido interpretada desde muy diversos ángulos ya que contiene distintas capas de significación. Gerhard Joseph demuestra cómo la poesía puede ser leída como una “parábola concerniente a la problemática de la mimesis”; como una fábula sobre “la emergencia radicalmente atenuada de la subjetividad al mundo”; como una “alegoría que traza la marcha a la deriva del significante hacia el abismo, aislado del significado, de su audiencia y de la intención de su emisor”; e incluso como una “parábola de la reciente historia literaria que traza la transición del análisis de la Nueva Crítica de obras con autores hacia una lectura postestructuralista de textos que son autoralmente ilimitados” (citado en Psomiades 38). Kathy Alexis Psomiades agrega que la mimesis es un problema porque *Lady* no puede ver el mundo directamente para imitarlo en su tapiz. La idea de que se puede experimentar la realidad directamente, y no a través de la mediación del espejo es ilusoria, puesto que *Lady* no sobrevive el viaje. Su cuerpo es “un signo de muerte” porque lo que significa, para quién es y qué quiso decir *Lady* al escribir su nombre en la barca son cuestiones que “permanece[n] incognoscible[s]” (38). Su tapiz es una obra atribuible a ella como autora, pero “su cuerpo inerte es un texto alienado de su autor, puesto en las manos de lectores como Lancelot, cuya apreciación de él como objeto estético depende de que no conozca la historia de su autor” (38). Hay enormes paralelos entre *Lady of Shalott* y Daphne. Daphne vive en la isla de Wight y está atrapada en un matrimonio infeliz; está enamorada de Amos pero sobre ella pesa la maldición del pasado; como *Lady*, Daphne escapará por agua. Como lo demuestra AC, Daphne es un cuerpo muerto, hasta que pueda ser resucitado por Amos, cuando éste se disponga a liberarse de los roles paralizantes en los que ha sido puesto por la propia historia de la literatura, la mitología y Oliver mismo. La reproducción de la poesía “*Lady of Shalott*” comienza en la página 400 del Apéndice C.

última solamente percibe el mundo a través de las sombras imperfectas de su espejo y permite que se avecine la maldición sobre su vida al dejarse seducir por la “realidad” del mundo exterior. Daphne, por el contrario, cree en la existencia de otra “realidad” más gloriosa que la del mundo y a la cual solamente Amos o personas como él pueden transportarla. Cuando Beth le pregunta si de veras cree en esa “*glorious kind of reality*”, Daphne responde:

‘Oh yes, it does exist (...) though most of the time, I fear, we only glimpse reflections of it – just shadows. But I know it is there when I am singing or listening to great music, or when I am intoxicated or in love. (...) And when we are tired of shadows and tired of illusions we seek a different kind of reality in the world that shines through that window. We discover it there in the glorious realm of the spirit. (AC 311)

El gesto de Amos de pintar las ventanas que permiten el paso a una realidad alternativa que le brinda a Daphne la posibilidad de una sobrevida es equivalente a restaurar, desde lo simbólico, un equilibrio roto por el materialismo del progreso capitalista e imperialista.

La desgostización y la regostización como contrapunto a la hiperrealidad, la historiocopia y la historioglosia

Llama la atención la elección en el paratexto inicial que funciona como introducción editorial anónima, del término *compile* para describir la tarea que realizó Amos respecto de su “*extravagant and implausible story*”, lo cual merece una indagación. El vocablo alude a la acción de “allegar o reunir en un solo cuerpo de obra, partes, extractos o materias de otros varios libros o documentos.”¹³⁷ Por un lado, si la historia se declara como extravagante e improbable, esto ocurre en virtud de que es abiertamente imaginativa, ya que Amos, quien se posiciona como su autor, es no solamente un sujeto creativo, sino un artista prerrafaelista proclive a consumir bebidas alcohólicas y opioides. Al comienzo de la novela, Beth analiza los inconvenientes de su trabajo, entre los que se cuenta que Amos regresa a la madrugada con señales de haber pasado una noche disipada con sus amigos bohemios. Sus hábitos continúan en la isla, donde la cabaña alberga no solo su atelier y sus implementos de pintor sino también un lugar secreto para sus bebidas. Después de su reencuentro en *Bowlend Court*, Daphne responde al relato de Amos sobre su supuesta conversación con un fantasma,

¹³⁷ *Diccionario de la Lengua Española. Real Academia Española. Web.*

preguntándole si había estado tomando algo, ya que “*I know your crowd (...). You all live on chloral and laudanum half the time*”. Amos retruca que había consumido un poco de láudano la noche anterior pero el efecto se habría disipado, y que, si bien había tomado una copa de vino en la tarde, “*I was in full command of my faculties*” (AC 45).

Este consumo de rutina por parte de Amos, al igual que otros aspectos de su personalidad, intensifican las características alucinógenas de la historia que relata. Que Amos haya *compilado* una historia, entonces, puede significar que esta se componga de retazos fragmentarios de imágenes de la cultura. En la novela sobreamplifican imágenes icónicas de la era que, por operación de la reiteración en otras novelas ambientadas en la época, subrayan su propia hiperrealidad. La presencia de centinelas que luchan con sus bayonetas en contra de fantasmas; la repetida imagen del rostro incorpóreo de Ana con su cofia festoneada con perlas; la visión de estatuas tétricas; las teatralizadas sesiones de espiritismo y tarotismo; y la aparición entrecortada de una figura humana en la bruma en zonas de acantilados borrascosos, son algunas de las imágenes que pueblan el universo de AC. Tanto individualmente como en conjunto, llaman la atención a su naturaleza construída, especialmente cuando el texto sabotea su materialidad. A modo de ilustración, en una noche tempestuosa, Amos ve a Daphne en la lluvia como un espeluznante espectro que lo mira fijamente a través del vidrio empañado con ojos inyectados en sangre, cuyas cuencas comienzan a fluir sangre. Después de recorrer el jardín en la borrasca sin poder constatar ninguna presencia humana, Amos experimenta angustia y es auxiliado por Beth, quien, una vez que su amo se ha tranquilizado, continúa con sus quehaceres domésticos y encuentra una explicación sensata para los terrores de Amos:

But then for a moment she is unpleasantly reminded of the whole terribly upsetting episode again when she discovers a reflection of one of his sketches, a portrait, head and shoulders, which has been propped up near to the easel. A remarkable likeness in coloured chalk, there it is: the face of Lady Bowlend looking out at her, reflected upon the glass of the window – while at the same time, outside in the garden itself, some bright scarlet begonias have conspired to merge with the image of the face. And it is clear to Beth now that this must have been the source of his hallucination. (AC 271)

La superficialidad de estas imágenes tiene una importante significación desde el punto de vista de la inversión subversiva del texto. En primer lugar, su excesiva teatralidad, y su presencia hueca y flotante de imágenes sin profundidad, contribuyen a invertir las funciones de los elementos clásicos en el género gótico donde las imágenes de duplicidad vibran con el terror del reconocimiento de lo prohibido y la naturaleza esencialmente dividida de la

subjetividad. En *AC*, el tratamiento casi lúdico de los elementos tomados del *stock* clásico del gótico lleva a la novela a transformarse en un texto neogótico donde lo gótico se rehabilita para subvertir algunos rasgos de la cultura contemporánea, más precisamente la volatilización de su profundidad bajo el imperio de una nueva preeminencia de la superficie y la imagen, es decir lo que Fredric Jameson denominó *depthlessness* – banalidad o superfluidad – que caracteriza a todos los postmodernismos como la lógica cultural del capitalismo tardío.¹³⁸

Esta idea se vincula con los conceptos de *simulacro* e *hiperrealidad* desarrollados por Jean Baudrillard, el *provocateur* francés que, combinando sus estudios semiológicos con una política económica marxista y estudios sociológicos de la sociedad de consumo, desarrolló su tesis sobre la simulación como base de la organización de las sociedades postmodernas. Para Baudrillard, las sociedades modernas están organizadas en torno a la producción y el consumo de productos, en tanto que las sociedades postmodernas están organizadas en torno al principio de simulación. La sociedad postmoderna, en la que los individuos construyen sus identidades a partir de la apropiación de los códigos, imágenes y modelos que determinan cómo se perciben a sí mismos, es, además, un universo de hiperrealidad, en el que las tecnologías del entretenimiento, la información y la comunicación brindan experiencias más intensas e inmersivas que las escenas banales de la vida cotidiana. El mundo de la hiperrealidad, es decir simulaciones mediáticas de la realidad, parques de diversiones al estilo de *Disneyland*, centros de compras, *fantasylands* del consumidor, y otras incursiones en mundos utópicos, es más real que lo real, y en él los modelos, las imágenes y los códigos de lo hiperreal controlan el pensamiento y la conducta.¹³⁹

¹³⁸ Jameson desarrolla esta noción en el contexto de su análisis contrastivo de dos obras de arte visual: *A Pair of Boots*, de Vincent Van Gogh, y *Diamond Dust Shoes*, de Andy Warhol. Jameson argumenta que en el caso de la primera pintura, se observa la transformación de un objeto común y apagado como el calzado de un campesino en una gloriosa materialización de colores puros, que puede leerse como un gesto utópico de buscar y crear una compensación por las consecuencias de la división del trabajo en el mundo capitalista. Por el contrario, en la obra de Warhol (en blanco y negro, como un negativo de una fotografía), es como si la superficie colorida externa de los objetos – “degradada y contaminada de antemano por su asimilación a las imágenes lustrosas de los diseños publicitarios” – hubiese sido desnudada para revelar su mortífero substrato en blanco y negro. Para Jameson, el paso de un tipo de obra a la otra representa la mutación al estado de la cultura postmoderna en la que el mundo se ha convertido en “una colección de simulacros” (6-10).

¹³⁹ Baudrillard desarrolla su concepto de una ruptura entre las sociedades modernas y las postmodernas principalmente en *Symbolic Exchange and Death* y *Simulation and Simulacra*. En este último texto, argumenta que a diferencia del acto de fingir, que deja “el principio de la realidad intacto”, la simulación pone en jaque la diferencia entre “falso y verdadero y real e imaginario” (citado en Kellner). Afirma Baudrillard, “la simulación ya no es la de un territorio, es decir un ser o sustancia referencial. Es la generación, por medio de modelos, de

Por esta razón, el individuo vive en un estado de esquizofrenia, la metáfora que Baudrillard emplea para la condición del individuo postmoderno que ya no es afligido por patologías modernas como la paranoia o la histeria, sino que vive en un estado de terror ante una especie de promiscuidad de las imágenes que lo penetran sin resistencia alguna. En su ensayo “The Ecstasy of Communication”, Baudrillard argumenta:

Lo que caracteriza [al individuo esquizofrénico o postmoderno] es la absoluta proximidad, la total instantaneidad de las cosas, la sensación de indefensión y falta de un refugio para la retirada. Es el fin de la interioridad y la intimidad, la sobreexposición y transparencia del mundo que lo atraviesa sin obstáculo alguno. Ya no puede producir los límites de su propio ser, ya no puede actuar ni escenificarse a sí mismo, ya no puede producirse a sí mismo como espejo. Ahora es puramente una pantalla, un centro conmutador para todas las redes de influencia. (133)

El individuo, en esta visión apocalíptica del momento postmoderno, es una mera superficie de absorción. Al estar atrapada en un juego de imágenes, espectáculos y simulacros, la conciencia saturada mediáticamente, narcotizada e hipnotizada, cae en un estado de fascinación con la imagen y el espectáculo que disuelve el referente y el significado.

Precisamente, la transmogrificación del gótico en AC se produce en dirección de una de las posibles transformaciones señaladas por Spooner, compatible con los conceptos de hiperrealidad y simulación:

Hay un sentido por el cual se puede confiar que el gótico satisfaga cualquier necesidad crítica o cultural que surja en un determinado momento. En los días tempranos de la crítica académica, el gótico a menudo estaba definido por un listado de elementos clásicos, tales como castillos desmoronados, visitas sobrenaturales y heroínas perseguidas. Muchos críticos recientes (...) han intentado suministrar una explicación más cohesiva y sucinta del gótico que no tenga que recurrir a este modelo esquemático de ‘lista de compras’ de sus componentes. Tal vez el gótico represente (...) el retorno de lo reprimido, o las presiones combinadas de la historia que regresa y la geografía constrictiva, o **el privilegiar la superficie por sobre la profundidad**, o sobrevidas anacrónicas del pasado en el presente. O tal vez el gótico sea tan maleable y compatible con estas teorías, y con interpretaciones contemporáneas en general, porque sus componentes pueden ser reordenados en infinitas combinaciones ya que proveen un lexicón que puede ser saqueado por cientos de motivaciones diferentes, **una cripta de miembros corporales que se pueden suturar en una miríada de permutaciones diferentes.** (155-156, énfasis propio)

algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no antecede al mapa ni lo sobrevive. De ahora en más, es el mapa el que precede al territorio – la precedencia de los simulacros – y es el mapa el que engendra el territorio” (166).

El programa de sutura y recombinación de partes propuesto por AC apunta a reprender la búsqueda contemporánea lujuriosa de espectáculo y sensación y se orienta a subvertir el énfasis en la superficie como negación de profundidad. Esta saturación de superficies – que es una omnipresencia contemporánea – se traslada a la novela a través del realce de superficies transparentes y simulaciones de distinto orden.

Oliver exige determinadas poses, objetos de utilería y fondos para su retrato, y numerosas sesiones de estudio señalan la calidad de construcción de su retrato. Sin establecer un contraste entre su arte pictórico y el nuevo arte de la fotografía, que podría asociarse con la fidelidad al objeto fotografiado, Amos lamenta que de la isla de Wight se haya retirado la célebre fotógrafa victoriana Cameron,¹⁴⁰ y en vez de focalizarse en la magia del nuevo invento, se concentra en su capacidad para simular:

It is a little disappointing that the celebrated photographer Mrs. Cameron has left the island, he thinks. (...) The lovely tragic heroines in their elegant, flowing gowns that she once photographed have all gone; the children with wings made of goose feathers attached to their shoulders are no longer enlisted to pose as angels, and any tall, reasonably distinguished gentleman possessing a beard and who might be passing along the road outside is no longer hauled in and compelled to sit before the lens for hours clad in the paraphernalia of some Arthurian knight or ancient god. (AC 125)

Los personajes de AC son descriptos muy frecuentemente, en primer término, a través de las vestimentas que portan, con detalles sobre las formas y materiales de los ropajes, y en Amos se observa una dedicación exagerada a la construcción de la figura de Daphne a través de sus ropas: “*Lady Bowlend is to be seated, and dressed formally in a fashionable ball gown almost bare-shouldered with a low décolletage and cuirass bodice – though much of the clothing can be added later, of course, using a mannequin*” (AC 114). A veces, es el cabello de Daphne el centro de la preocupación por la pose:

[H]e [Amos] adds, and then comes over to the dressing table and embarks on the preparation of her hair, something he is well used to, arranging it in just the way he wants by firstly brushing it straight, tying it off from the crown and then compiling a triple braid which he carefully and skillfully twists and pins into place, secured with a beautiful comb featuring a butterfly motif of enamel and various semi-precious stones.

¹⁴⁰ Julia Margaret Cameron (1815-1879) fue una célebre fotógrafa que se destacó en una forma artística en la que era prácticamente imposible que una mujer lograra reconocimiento en su época. Fue en general autodidacta y sus producciones fotográficas, como lo expresan Julian Cox y Colin Ford, estaban “destinadas a trascender las apariencias y hablar directamente al espíritu humano” (1). Los autores también notan el singular record de Cameron, quien es una de las fotógrafas sobre las que más se ha escrito en la historia de la fotografía y una de las más codiciadas por coleccionistas privados e instituciones públicas como fundaciones y corporaciones (3). Muchas de sus fotografías contienen temas literarios, mitológicos y religiosos.

The result is an elegant, woven wedge of hair at the back, a chignon that extends, garland-like, out and a little downward almost without touching the base of her neck at all. Excellent! He then deliberately loosens a few strands from the area around her temples, and these he moistens and curls adroitly around his fingers to create a stray curl or two that falls seductively around her cheek and throat. For him this is one of the most delightful elements of the work, the process of arranging her hair, her clothing and jewellery before painting her, to play with her gorgeous long dark tresses like this. She enjoys it too. It is something they have always done together, since as far back as they can remember. (AC 115)

Beth también sucumbe ante los encantos de la moda que adora como algo mágico que viene de otras épocas: *“the fabulous gowns inspired by the various arts and crafts movements of the day (...) the gorgeous hand-dyed fabrics, the intricate embroidery and exotic brocades all of nature’s own beautiful colours and textures”* (AC 20). Las vestimentas y los hábitos de las personas que descansan en la isla demuestran que están pendientes de la moda. No ignora Beth, pese a no ser habitué de las galerías de arte por su condición social, que Amos tiende a *“idolise the current fashions in art”* (AC 17). Por eso, ante el llamado de Amos a apreciar sus pinturas, su repuesta en tono de halago es que son muy modernas y que les recuerdan las pinturas de Burne-Jones, Leighton y Holman Hunt, *“which are all the rage now”* (AC 18).

Es frecuente también la referencia a superficies con brillo o transparentes. Muchos de los personajes son mostrados haciendo uso de diversos tipos de anteojos – sus vistas filtradas y mediadas, como ocurre con la proliferación de signos en la sociedad contemporánea y la manera en que éstos construyen identidades. Oliver escudriña el lienzo del retrato que Amos está ejecutando al tiempo que avanza hacia él *“producing his monocle from his waistcoat pocket, attaching it to his eye socket with a rough screwing motion”* (AC 96). Otro personaje exagera su aburrimiento en una velada musical mediante el uso de su *“lorgnette”*, un objeto que *“she opens and closes like a weapon of some kind with irritable little snapping movements”* (AC 60). El profesional médico presente en la ceremonia de la Torre parece concentrarse, más que en su conversación, en los movimientos de presión que ejerce con un *“habitual, nervous index finger onto the bridge of his nose to prevent any slippage of the pince-nez stationed there”* (AC 316). En otros casos, las descripciones destacan el brillo reflejado por las superficies pulidas, por ejemplo de *“sparkling chandeliers”*, *“gilded mirrors”* y *“lavish drapes of velvet and silk”*, que resultan *“simply intoxicating”* (AC 60-61).

Las mansiones que habita Oliver son momentos a la simulación, pretensiosos en su teatralidad y sus hiperbólicos gestos de *revival* de estilos del pasado. Su palacio de *Bowlend*

Court “pretends to suggest” una era pasada de caballeros y damas galantes, cuando en realidad ha sido construido recientemente en una exagerada imitación del estilo gótico *revival* que hace que el edificio luzca “improbable”, “whimsical” y “bizarre” (AC 29-30). La residencia de verano, *Villa Parnassus*, también está construída en un estilo *revival*, como una imponente fachada instalada en un gran escenario, “set in breathtakingly beautiful surroundings” (AC 91) en la isla de Wight, que una y otra vez, es mencionada como “the magical island” (AC 90). Las construcciones de la isla se erigen como parte de una nueva moda impuesta por la familia real y algunos miembros distinguidos de la sociedad, quienes marcaron una tendencia equiparable a una “gold rush, ya que “[v]illas and summer houses popped up like mole-hills everywhere around the coast” (AC 79).

Según Baudrillard, a medida que proliferan las simulaciones, éstas pasan a referirse solo a sí mismas, en una especie de “carnaval de espejos que reflejan imágenes proyectadas por otros espejos en múltiples pantallas, y la pantalla de la conciencia, la cual, a su vez, deriva la imagen a su repositorio previo de imágenes también producidas por espejos simuladores” (citado en Kellner). Si se salvan las distancias que separan el discurso apocalíptico y la imaginaria insuflada de Baudrillard, es posible ver un sutil traslado – en un incipiente crecimiento del “carnaval de espejos” – al universo de AC. Para algunos críticos que consideran que distintas áreas de la cultura ofrecen zonas de reflexión para teorizar la emergencia de lo postmoderno en el universo del siglo diecinueve, una lectura de AC que se focalice en la hiperrealidad no es aventurada, por cuanto la economía es una de esas áreas. En la tesis de Giovanni Arrighi, existen tanto diferencias entre los arreglos económicos de la Gran Bretaña victoriana y los del capitalismo tardío como similitudes, que nos permiten ver al siglo diecinueve como el sitio originario de la actual situación económica. Según Arrighi:

En Gran Bretaña en el siglo diecinueve, las actividades de extracción mecánica y manufactura se transformaron en el mecanismo por el cual se expandió el capitalismo; sin embargo, cuando la actividad comercial (...) ya no podía crear nuevos mercados y por lo tanto expandir el capital y la producción, emergió una mayor especialización en la especulación financiera como nuevo modelo de dominación económica nacional británica. (...)La corporación global y transnacional permitió modelos más flexibles de acumulación de capital y desarticuló o eclipsó la expansión colonial e imperialista como modelos de dominación económica nacional. En el imaginario postmoderno, entonces, la “ruptura” entre la producción económica y la reproducción económica, entre las tecnologías de manufactura y las tecnologías de la producción y el control del valor mismo, es clave para comprender las relaciones entre nacionalismo, industrialización y desarrollo tecnológico. (Citado en Sadoff y Kucich xvii)

Por las propias ondas expansivas de la espectralidad – que es especular en los retornos del pasado –, a través de los procesos de desgoutización y regoutización y sus apelaciones a la reiteración de la historia, la novela plantea una relación de continuidad más que de ruptura entre lo victoriano y lo postmoderno, con una evolución hacia una economía en la que el valor del signo es el nuevo protagonista.

Este juego de imágenes hiperreales es particularmente activo cuando se combina con representaciones de la historia, que en sí misma, queda reducida a una aplanada sincronidad con el efecto de aplastamiento producido por el pliegue telescópico de períodos históricos y míticos. Es evidente el gesto de subversión que *AC* opera respecto tanto de la historiografía tradicional como del acceso popular contemporáneo al conocimiento histórico que Jerome de Groot ha denominado la “nueva epistemología popular”, que ha circunvalado al historiador profesional como consecuencia de la “crisis de la legitimidad histórica” (3) y el reconocimiento del estatuto de “significante vacío” (1) del propio término *historia*. Al trenzar en un solo brocado la historia, la mitología y la literatura, *AC* ciertamente se propone transgredir los límites que separan estos territorios. Implícito en el final de *AC* está el cuestionamiento a la historia oficial y por ende sus métodos historiográficos, plagados de tergiversaciones, omisiones, juicios apresurados en base a evidencia equívoca, el rol de hechos providenciales que son explotados por su versatilidad para conectarse de manera lógica con otros hechos desligados, y su rúbrica por parte del poder que impone una versión oficial y registrada, muchas veces a contrapelo de una historia alternativa subalterna. Pese a la maniobra casi infantil que refiere cómo Daphne fue *contrabandeada* al territorio de la vida, donde tendrá una sobrevida con una nueva identidad, la artimaña no deja de aludir a las diferentes modalidades en las que falsificaciones, imposturas y adulteraciones son contrabandeadas al territorio de la historia oficial como verdades. Sin embargo, además de dirigir sus energías subversivas hacia la historiografía tradicional y la deshistorización de la era contemporánea, la novela remeda lo que Jerome de Groot denomina *historiocopia*, es decir la “*desbordante prodigalidad y abundancia de significado histórico*” (13) que el teórico celebra como un logro de un nuevo acercamiento del público a la historia. La novela, sin embargo, realiza fuertes inversiones en subvertir este modelo al fustigar la actividad del turismo del pasado que trata versiones diluidas y adulteradas de la cultura como fuente de

recursos económicos y que desvergonzadamente alimenta el gusto popular por el voyerismo y la espectacularidad de lo morboso. Amos trata de distraerse de su obsesión con Daphne realizando bocetos en carbonilla y pastel en frente de la *White Tower*:

*Such an assortment of fascinating buildings and architectural styles from so many periods of history – it never fails to excite him. There is Medieval and Gothic in abundance, of course – and a more perfect example of Tudor building you could not expect to find in all the world than here in the cottages to the West of the precinct: the old picturesque cottages ranged along the inner wall and flanked by the Bell Tower and Beauchamp Tower. And so it is that he realises that he is also looking across to **the execution site**, the very spot where in the past so many enemies of the crown **had met their bloody end, a place recently transformed for the benefit of tourists into a prominent attraction with decorative posts and chains around it.** And then, beyond that, behind the rooftops of the cottages, there would be that walkway – the leads – between the towers and from which a man might look down upon **the site of the block itself.** (AC 157, énfasis propio)*

La naturaleza escenificada del lugar ayuda a Amos a sujetar sus pensamientos sobre Daphne porque puede evadirse en una representación hiperreal de la historia que ocupa su mente como cualquier otra fantasía y queda absorto en su trabajo: “*lost in the timeless, living theatre of history set there before him*” (AC 163). Su hoja de bosquejos se constituye en un símbolo de la sincronicidad cuando, al tiempo que captura los detalles arquitectónicos de cada estilo y cada época, observa los turistas vestidos en las ropas de la *Belle Époque* y “[h]e incorporates a few of these into his drawing – they are part of the scenery” (AC 163).

La escena que sigue describe la avidez del público por consumir historia en maneras que recuerdan no solamente las posibles costumbres de los victorianos sino también las nuevas maneras en que el público consume historia en la era contemporánea. Desde la década de los ochenta y los noventa en el siglo pasado, la historia ha crecido de manera exponencial como artefacto cultural, como discurso, y como producto manufacturado. Este proceso ha sido acelerado por lo que podría denominarse un *giro virtual*, alimentado por tecnologías que han operado un cambio radical en el acceso al conocimiento histórico, tales como los juegos de video y la Internet, y la construcción de memoria cultural por parte de los medios no profesionales de la televisión, el teatro, la cinematografía y la web, que contribuyen a presentar el pasado como una producción cultural de gran impacto en la imaginación popular. Jerome de Groot es uno de los teóricos destacados por su indagación de los modos en que la historia se empaqueta y vende al público consumidor, pues entiende que estos procesos son reveladores de verdades que la historiografía ortodoxa no entiende ni se ocupa de dilucidar.

Es interesante para el autor identificar los procesos semióticos involucrados en construir, perpetuar y consumir significado e identificar “qué estrategias están en juego para verter sentido en tal aporía representacional” (2). Es decir, su exploración de la nueva epistemología popular se orienta a comprender el interfaz entre la Historia y la cultura popular a través de lo que denomina “experiencias del usuario de historia” (2) para demostrar que el pasado funciona en la sociedad y la cultura en maneras que están fuera del alcance de los historiadores. Mientras que de Groot celebra la *historiocopia*, es decir “la abundancia desbordante de significado” (13), AC embiste la prodigalidad epistemológica de la historiocopia al insinuar que las industrias de manufactura que tratan la historia como una *commodity* alimentan el gusto por lo macabro y bastardean una comprensión más compleja o multivalente del hecho histórico. Respecto de los turistas del pasado, Amos observa:

Nourished by an endless diet of penny novelettes or popular stage-plays, they have come here to look upon the many places where the stories and chronicles of the Tower have been enacted over the centuries in so many bloody episodes of royal intrigue. With a macabre curiosity, a longing for the barbaric eccentricities of the past, they peer around every corner, behind every doorway to seek out the legends – places where a witch might have been racked or a duke imprisoned; places where one might climb the stairway of a tower that once housed a princess, or to behold in awe the sumptuous jewels, the crown, the orb and the scepter once carried by the Queen at her coronation. Here one can stand upon the very spot where a traitor was once executed, or pay one’s respects at the gravesides of all the famous black ravens that have dwelled here over the centuries, those poor creatures with their wings clipped ever since the prophesy so many centuries ago that the nation would fall into ruination and calamity if they were to ever leave the Tower. (AC 163-164)

En particular, a Amos lo irrita el comentario de un turista sobre “*poor little Jane Grey*” y el trato de los personajes asociados con la Torre como conocidos personales, “*as if Jane Grey herself who lived and died over three hundred years ago would be privy to his concerns and would be just about to pop over to the window herself and give him a wave*” (AC 165).

Si la historiocopia es interrogada, lo que de Groot llama *historioglosia*, o “una multiplicidad de discursos híbridos que se acumulan en torno a un solo caso” (13) parece ser el principal blanco hacia el cual la novela dirige su energía subversiva a través de una Ana Bolena victoriana, que, por ende, sugiere que ni la novela neovictoriana – con su gusto por revivir y practicar ventriloquia con personajes históricos – está exenta de canibalizaciones comerciales de sujetos explotables. Susan Bordo explica que, mientras Ana se preparaba para su muerte, Enrique VIII pasaba gran parte de su tiempo visitando a su próxima esposa, Jane

Seymour, y haciendo planes para la boda. Pero antes de contraer matrimonio, debía “erradicar” a Ana de los palacios. Un ejército de carpinteros, picapedreros, y modistas trabajaban denodadamente en Hampton Court y otras residencias reales para borrar todo rastro del reinado de Ana: sus iniciales, sus emblemas, sus lemas, y una multitud de letras “A” y “H” entrelazadas en señal de unión sentimental talladas o esculpidas en muros y cielorrasos. Bordo explica que al investigar la vida de Ana y visitar las residencias reales, su investigación ha sido comparable al hallazgo de pequeños fragmentos ocultos u olvidados, “minimizadas pero aún discernibles dentro de los monumentos de mitos, leyendas e imágenes” (xi). Y contrasta los intentos de Enrique de borrarla con los signos de Ana en el imaginario cultural:

Aunque Enrique haya querido borrarla, Ana Bolena no disminuye su presencia en nuestro imaginario cultural. Todas las personas tienen alguna exquisitez para desplegar sobre la mitología sobre Ana: “[Ana] se acostó con cientos de hombres, verdad?” (Escuché esto de un erudito de los estudios clásicos). “Tenía seis dedos – o eran tres pezones?” (de un experto en literatura francesa). “Tenía relaciones sexuales con su hermano” (de alguien que había aprendido historia con Philippa Gregory). Ana ha sido el foco de numerosas biografías, varios largometrajes, y una saturación hasta el hartazgo de ficción histórica – *Murder Most Royal*, *The Secret Diary of Anne Boleyn*, *The Lady of the Tower*, *The Other Boleyn Girl*, *Madmoiselle Boleyn*, *A Lady Raised High*, *The Concubine*, *Brief Gaudy Hour* – las cuales, gracias a *The Tudors*, transmitido por *Showtime*, se han multiplicado en los últimos años. (Según estadísticas de Amazon de 2012, se habían publicado más de 50 biografías, novelizaciones, o estudios solo en los cinco años anteriores; y esto sin considerar ediciones electrónicas, reimpresiones de las cartas de amor de Enrique, o libros sobre los Tudor en los que Ana es un foco importante cuando no el principal). Ana también se ha convertido en un negocio próspero (disfraces para *Halloween*, remeras, tazas de café, imanes y calcomanías). Hay sitios en Internet dedicados a ella y arte feminista que deconstruye su legado. (xii)

También Bordo desmenuza las frondosas apropiaciones de la figura de Ana en el arte cinematográfico, que van desde su representación como una ninfómana por parte de prosélitos católicos extremistas hasta su recuperación para un empoderamiento feminista (xiii-xiv).

La historioglosia, interpretada como un aluvión de narrativas rivales, contradictorias, superpuestas, en torno a la figura de Ana, trasladada a la era victoriana, de donde se extraen tantos personajes históricos para su constante reescritura en la novela neovictoriana, se convierte en el objetivo de la subversión en AC. Si bien la cultura ha producido numerosas versiones de este enigmático personaje, todas aprovechan los componentes fascinantes de una vida digna de un guion cinematográfico. Como propone Irene Goodman, la vida de Ana, más que un hecho histórico, tiene los ingredientes de tabloides salaces: “sexo, adulterio, embarazo,

escándalo, divorcio, realeza, *glitterati*, conflictos religiosos, y personalidades grandiosas” (citada en Bordo xiii). En este sentido, al subvertir el conocido final histórico de Ana y romantizar su figura, se niega a otorgar su complicidad al tratamiento de su historia como un recurso económico, y al literalmente “desmaterializar” a Ana convirtiéndola en un espectro, subvierte el consumo de su historia quitándole corporeidad para la apropiación. En vez de explotar su decapitación, AC la resucita y le da una sobrevida doble: una muchacha con una nueva identidad, o una figura espectral que ha pasado a ser tan evanescente como una “*passing memory*” (AC 332). En vez de recordarla para seguir ejecutándola, encerrándola en la condenación de la mítica Dafne, AC la revive aunque más no sea como un acto de ensoñación de un artista proclive a los delirios, que se siente compelido a dibujar porque es “*the only way he knows to steady his mind*” (AC 163).

El afán nostálgico de una relación robustecida entre subjetividad y estetización

Una postal esmaltada de la belle époque

Es evidente, a partir de la lectura realizada sobre la posible proyección o el desplazamiento del orden contemporáneo de la hiperrealidad y la simulación al universo victoriano de la novela, que AC satiriza o interroga el *modo nostálgico* difundido en la actualidad, cuyo paralelo la novela encuentra en la *belle époque* y dramatiza a través del gusto presuntuoso de Oliver por los estilos de *revival* y otras frivolidades y excentricidades. Como *memory text*, sin embargo, AC construye una estampa de la era donde la crítica enfática que, en ciertas instancias, es dirigida al imperialismo expansionista británico, se suaviza y adquiere sutileza cuando aborda el comportamiento de las distintas clases sociales, como si el propio narrador en tercera persona – a veces omnisciente y a veces limitado a las percepciones de algunos personajes, pero predominantemente, a la de Amos – hubiese sido seducido por el lustre magnético de la era. El embeleso lo lleva a ocluir los conflictos – o al menos disimularlos – bajo la aquiescencia generalizada respecto de un orden social que si bien se reconoce como injusto, ofrece garantías de seguridad en el preciso momento en que otras certezas epistemológicas y religiosas – en forma de dogmas y convicciones hasta ahora imperturbables – empiezan a ser conmovidas y desestabilizadas.

Tanto en las cartas de Dafne como en las descripciones de Amos, se percibe una idealización de los placeres y entretenimientos sencillos de la época. Daphne escribe a Amos:

*During the mornings I devote much of my time to the spaniels, walking down with them to the bay, then letting them off and throwing sticks for them into the waves, an occupation which I enjoy well enough and which they adore, of course, their little tails wagging – and their barking, so happy that it is infectious and it makes me smile and forget my cares for a while. The bay is a little busy place, as you recall, with those garish-painted bathing machines¹⁴¹ that they push down into the sea for the ladies. It is hot here now, and **everyone is flocking to them in order to swim without being seen** – though the men do not seem to bother with these constraints, and continue to swim wherever they will. There are **boat tours now**, as well, since you left us. They set off from the little jetty by the hotel – with hawkers coming along with their tickets picking up everyone who is brave enough to **hop into their little row boats and take to the seas** and where, I am reliably informed, **they explore the caves beneath the cliffs and even have the occasional picnic** therein among the company of the gulls and bats.*

*There is a **Punch and Judy stall**¹⁴² that has sprung up on the beach as well – very tall with a red and white apron, always surrounded by children and consequently*

¹⁴¹ Hacia mediados del siglo diecinueve, el ejercicio realizado en el agua era reconocido como útil para la salud, y con el propósito de promover la recreación racional y provechosa en el agua en instalaciones sanitarias, el Parlamento aprobó una ley en 1846 – *English Baths and Washhouses Act* – y entonces los pueblos y ciudades empezaron a construir natatorios interiores y exteriores. Nancy Fix Anderson señala que la percepción por parte de los expertos victorianos en salud, de que nadar o bañarse en el mar era más beneficioso que hacerlo en piscinas o natatorios, facilitada por el fácil y rápido acceso al mar que permitieron los ferrocarriles, convirtió la inmersión en agua de mar en un “deber sanitario popular” en la era victoriana media y la tardía. Este reconocimiento permitió que tanto las clases acomodadas como las clases trabajadoras practicasen la actividad, así como también las mujeres, con la sola condición de que “su modestia fuera protegida” tanto por trajes de baño que cubrieran la totalidad del cuerpo – en realidad, usaban túnicas para hacerlo – como por el uso de las “máquinas de inmersión” (*bathing machines*). Estas *bathing machines* eran artilugios que consistían en cabinas montadas sobre ruedas, a las que las mujeres ingresaban por sus puertas traseras que luego se cerraban. Tiradas por caballos, las *bathing machines* ingresaban al agua, y en su interior, las mujeres se cambiaban de ropa y descendían por una pequeña escalera y las puertas de adelante para sumergirse sin que exhibieran sus cuerpos, todo lo cual era posible, además, porque en general los hombres y mujeres estaban segregados en las playas. Las máquinas tenían el propósito de permitir el baño por cuestiones de salud y preservar la modestia; no estaban concebidas para facilitar el placer. Por otro lado, como acota Laura Chase, el discurso sexista del siglo diecinueve había defendido la práctica masculina de bañarse al desnudo. Si bien esta práctica surgió en el contexto del baño como un “ritual sanitario” y no en el contexto de promoción de una actividad libertina, se instalaba dentro del código victoriano hipócrita de respetabilidad, ya que se consideraba que los trajes de baño impedían que los hombres recibieran el beneficio completo del contacto de sus cuerpos con el agua salada del mar, mientras que nadie se rasgaba las vestiduras por el hecho de que las mujeres ingresaban al mar con pesadas túnicas (213).

¹⁴² Samuel Pepys (1633-1703) registra por primera vez un show de marionetas *Punch and Judy* en Inglaterra en 1662, que se realizó en Covent Garden. La tradición de estos personajes, una especie de bufón y su esposa, provienen de la tradición italiana de la *Commedia dell'arte* desarrollada en el siglo dieciséis. Durante el siglo diecinueve, los personajes ya habían sido transformados de marionetas a títeres manejados con guantes y sus *shows* no eran solamente para niños, ya que, según lo refiere *The Punch and Judy Fellowship*, los libretos en general eran transgresores y parodiaban a los políticos y al *establishment* (“History of Punch and Judy”, párr. 5). Charles Dickens defendía el *Punch and Judy Show* como “fantasía placentera que no incitaba a la violencia” sino que ofrecía una válvula de escape a las crudas realidades de la vida a través del humor en un show “que perdería su atractivo si fuera abiertamente moralista y didáctico” (“That’s the Way”, párr. 25). Cuando se desarrollaron

very noisy. And there are men and women further along, away from the crowds, clambering all over the rocks and cliff faces with little hammers, searching for fossils (...) (AC 159, énfasis propio)

El mar y la playa son un centro de placeres simples y naturales de los cuales los personajes gozan con ingenuidad. En un episodio en particular, Amos y Daphne ingresan juntos a una máquina de inmersión como si se tratara de una cabina de entretenimientos. Dicha escena es una clara ilustración de la facilidad con la que el momento contemporáneo se filtra en la narración y permite afiligranar el boceto del pasado. Como hemos explicado, no era el principio del placer lo que sustentaba la existencia de estos aparejos, sino un riguroso precepto social y moral teñido de sexismo. Sin embargo, para Amos y Daphne, la máquina ofrece una posibilidad de evadirse de la regularidad y normalidad de sus vidas y crear un microcosmos atemporal – en las descripciones de los personajes se repiten las referencias al contraste entre la vida en la isla y la vida “normal”. El pasaje que contiene la escena aludida se refiere a una nueva cultura que está en plena gestación:

*And if it is true, as many social commentators are beginning to note with typical British distaste for the pleasures of the flesh, that **the seaside is gradually becoming a culture apart**, almost, a fresh principality of sand and sea that has been appropriated by the youth of the nation and where consequently **many of the conventions and boundaries of class and good taste appear to be breaking down**, then nowhere is that transformation more apparent than here today, in this very special place so far from the gloom and priggishness of the town and city. Emboldened by it all, and by the unusual sight of so many men and women in the water together, Amos suggests that they stroll along and see if they can hire one of the bathing machines themselves for an hour. (...). Theirs, it seems, is to be a rather ostentatious yellow-and-red striped one, parked in readiness just above the water line – with a prominent and equally vulgar advertisement for mustard emblazoned on its flank, and into which they enter via a small set of steps at the rear. Once alone inside they need only endure a few moments' bumpy ride within the darkened interior as the wagon is hauled down into the sea before, breathless with excitement, for it really is a totally new experience for them both, they are able to fling open the seaward-facing doors. A burst of bright fresh air assails them –and there it is: the sea in all its loud, foaming magnificent glory, roaring away there right under their very noses. (...). 'Oh, Amos,' she says, 'I am so happy. So perfectly happy. Nobody knows we are here, do they? Nobody knows who we are. We can become whoever we like in this magical little box. Why can't we just stay here forever?'* (AC 244-245, énfasis propio)

los balnearios en zonas costeras, los *Punch and Judy Shows* pasaron a formar parte estándar de la oferta de entretenimientos. En 1841, se fundó la revista satírica *Punch* que le dio su nombre a manera de homenaje. El *Punch and Judy Fellowship* menciona que el *Punch and Judy Show* figura entre los 12 (doce) iconos culturales de Inglaterra, junto con los ómnibus de dos pisos y los sombreros hongo (párr. 11).

Los personajes se comportan como si la novela expresara una nostalgia de la conducta *naïve*, una presunción razonable en épocas en las que la nostalgia de otro orden suele ser manufacturada y patentada por una marca comercial. A Daphne la divierte la presencia de un turista masculino que porta un pequeño telescopio en sus manos, con el que pretende capturar la vista de algún cuerpo femenino, y el ingreso furtivo de otro caballero a una máquina de inmersión ocupada por una mujer, seguido, tiempo más tarde, de sonidos amplificados por el propio material de la cabina que permite que se escuche con bastante volumen “*every sigh and whisper of delight*” (AC 246). Estas escenas la llevan a exclamar que la isla se está transformando en un lugar de “*utter sauciness*” (AC 242). Como sugieren Heilmann y Lewellyn respecto de la sexualidad victoriana, sus contradicciones, excesos, similitudes y correspondencias con la diversidad experiencial contemporánea cautivan la imaginación neovictoriana con un atractivo irresistible (107). La reinención de lo prohibido tiene mucho sentido en una era contemporánea empalagada de sexo que, a través de la nostalgia del tabú retiene la ilusión de revivir emociones perdidas por la sobreexposición de lo sexual.

La magia de la isla, en el embellecido diorama de la era, se derrama sobre las relaciones sociales y las afecta de manera positiva. La novela presenta importantes diferencias de clase, ya que Daphne, por ejemplo, vive una vida relajada, atendida por sirvientes especializados, al punto que ella misma ironiza sobre sus obligaciones. Estas se limitan a inaugurar fiestas y galas, coordinar los momentos en que el mayordomo principal debe hablar con el jardinero principal, y este último con el jefe de los cocineros, y garantizar que siempre haya una provisión adecuada de bizcochos y mermeladas. Por contraste, en las secciones dedicadas a Beth, la mucama cuenta su experiencia dolorosa de huérfana y su desoladora infancia, cuando debía trabajar en una escuela duramente sin ningún tipo de recompensa. Con la avidez por la lectura y la necesidad de escapar de la cruda realidad a través de la imaginación adjudicables a un personaje *janeeyresco*, se sentaba a leer en secreto pues no le estaba permitido. El placer que la actividad le brindaba compensaba su temor a ser sorprendida, y libremente arriesgaba un castigo físico. El tratamiento desalmado que recibía la hacía dudar de su propia bondad, pues solía razonar que el maltrato debió haber sido merecido en virtud de alguna perversidad olvidada. Su frugalidad – que le permitía ahorrar para comprar algún obsequio en época navideña – era prejuizado y malinterpretado como una conducta delictiva, ya que, injustificadamente, caían sobre ella sospechas gratuitas de haber

cometido algún robo. Sin embargo, y a pesar de que como empleada doméstica de Amos tiene una ardua rutina de quehaceres, Beth considera que no tiene motivos para sentirse agraviada, cuando hay otras jóvenes que trabajan en fábricas y molinos. Es posible vislumbrar la sutil ironía con la que el texto marca la desmesurada resignación de Beth ante el orden social, pero más allá de su relato dickensiano en el contexto del lujo y superabundancia en el que se regodean los personajes de AC, la novela obtura toda referencia al sufrimiento actual de Beth. Si bien su vida es sacrificada, se rige por el principio de lealtad a su amo y observancia de sus deberes, sin un espíritu sublevado, en el estrato social al que pertenece y que no la incomoda. Por ello, puede disfrutar de los placeres sencillos de la vida y sus sentidos se deleitan cuando pasea en la zona de compras, aun cuando, en realidad, está cumpliendo con una obligación laboral y debe cargar pesadas bolsas para llevar las compras a su amo:

For Beth, the high street is a place that never fails to excite and intrigue. Even when she must go to it for supplies and trudge its length with great baskets and bags of goods under each arm, for her it is still a joy – a place where half the world gathers and puts its wares on display. She loves the haberdashery, the green grocers, the fishmongers – she even loves the tobacconist’s! She adores the sounds and smells, the brightly coloured striped awnings hung above the shop windows, the call from the hawkers from the stalls that line the curbs. Here, the window of the jeweller’s becomes a royal treasure house, a kingdom of rubies, sapphires and jet; and the pharmacy a place of almost mystical fascination with its medicine bottles, its capsules and pills, the alchemy of its great glass carboys with their brightly-coloured liquids to represent the four humours. (...). She feels so very happy. (AC 151)

La experiencia que vive Beth es sensorial y mágica, y de alguna manera, la mirada nostálgica – de un narrador contemporáneo en complicidad – que se detiene en estas experiencias contribuye a uniformar o soslayar las divisiones sociales de otro orden.

Cuando Amos cruza la estrecha porción de agua que separa la isla de Wight, sus ojos se deleitan con una vista que representa “*the liberating prospect of the seaside*” (AC 86). Además del encanto innato del entorno marino, la visión de Amos – irremediamente entremezclada e inseparable del narrador omnisciente – acomoda el panorama de diferentes estratos sociales en una postal de gloriosa y democrática algarabía:

So many different ships to wonder at, so many different vessels sharing the narrow stretch of water – fishing boats with their hoards of crying gulls following in their wake; naval vessels or big clippers and seafaring ships out of Portsmouth, their white sails filled and from which, sometimes, carried on the wind, the distant sounds of shanties being sung from the men working on the decks can be heard. An then, of course, there are all the spectacular yachts, the sleek elegant toys of the rich and

famous – all their colours and pennants flying, their masts leaning and dipping at precarious angles to the foaming brine. Everywhere such open space, such vitality and freshness in the air! (AC 86)

A pesar de que la sociedad se divide en venas sólidamente demarcadas, hecho que visualmente está señalado por las vestimentas que portan los sujetos, la perspectiva de una estación cerca del mar introduce un elemento liberador y democratizador:

On board, meanwhile, and in terms of opulence and high fashion, the scene must be the equal of any street in London or Bath, Edinburgh or Brighton: the ladies in their sumptuous, colourful seaside fashions and beautiful touring hats of chiffon trimmed with bright flowers; the gentlemen, some in formal attire but others already in the mood for the seaside – their flamboyant straw boaters upon their heads, the newly fashionable striped jackets upon their shoulders – blazers, as they are coming to be called, with their shiny buttons – and all attended upon by grooms, footmen and servants who appear to be equally excited and relieved to be so far away from all the stifling customs of the family estates and the towns. (AC 86)

El efecto de la proximidad con el mar causa en Amos – y en todos los visitantes que este observa en su viaje en tren a través de la campiña hacia el mismo destino – es una sensación de estar en un lugar diferente, alejado de “*all the filth and grime of London, further away from the bleak industrialised world of business and commerce that he and so many of his contemporaries have come to think of as being in some sense ‘normal.’*” (AC 86-87). La isla se convierte en un espacio codiciado por los sujetos victorianos y construido como un espacio liberador desde un marco temporal posterior que exagera su componente democratizador al presentarlo como generador de un impacto positivo en las diferentes clases sociales.

La relación entre Amos y su mucama Beth se relaja en la isla, bajo el influjo de su magia. Cuando Amos sufre de pesadillas aterradoras que lo despiertan en el medio de la noche, Beth lo reconforta y le prepara té. Sin inhibiciones restrictivas, ambos permanecen en sus ropas de dormir en la misma habitación; mientras Beth trabaja en sus costuras y remiendos y extiende su vigilia en espera de que Amos se recupere, este reflexiona sobre los servicios de Beth que exceden todo contrato previo:

Of course, none of this would ever have happened under normal circumstances. Had they been in London, for instance, he would have been left to get on with it; the ranting and raving of the master of the house would have gone unheeded, tactfully ignored. But here on this unique little island it was all so different, as if the normal rules of accepted behavior and tradition could always be stretched a little or even totally abandoned. (AC 129)

La novela es dadivosa en la dedicación que dispensa a la nueva cultura de la relajación y la diversión en sitios de veraneo. A partir de la construcción en la isla – descrita como una isla única, mágica, y con forma de diamante – del palacio real de Osborne por parte de la Reina Victoria y el Príncipe Consorte Alberto, se produjo una explosión inmobiliaria que se retroalimentó con la tendencia a construir viviendas permanentes y casas de veraneo, liderada por personajes distinguidos, tales como el poeta laureado Lord Alfred Tennyson. En su diario, Daphne menciona a algunos de los ilustres visitantes que ha ostentado la isla encantada en los últimos tiempos: Keats, Wordsworth, Dickens, Swinburne, Rossetti, Holman Hunt, Lewis Carroll, Watts, Ruskin, Millais, Longfellow, y Thackeray, entre otros. Para Daphne, el atractivo principal de la isla es que ha albergado “*an astonishing and varied menagerie of creative genius*” (AC 79). No es menos importante para Dafne que sus imponentes y peligrosas rocas costeras, conocidas como *The Needles*, hayan sido immortalizadas por el eximio pincel de William Turner, lo cual legitima el inherente atractivo del lugar. Es decir, la isla adquiere o redobla su valor merced a su “artistización”: es esplendorosa y cautivante porque aloja a genios artísticos y porque ha sido apropiada como temática de un artista visual. Por su naturaleza hechizante y resplandeciente, además de su ubicación geográfica disociada de toda otra tierra firme, la isla adquiere en AC la función emblemática de simbolizar la autonomía del arte. La próxima sección analiza los personajes como reencarnaciones de los artistas esteticistas de la era victoriana tardía.

*El rescate del “esteta nostálgico”: ¿Hacia un nuevo Estetismo o Esteticismo?*¹⁴³

Que la novela admita lecturas que problematizan algunas de las representaciones hiperreales de la era victoriana no impide que tanto la conciencia de Amos como la voz contemporánea que se inmiscuye y queda ligada con su propia voz simultáneamente sentimentalicen algunos aspectos de la *belle époque* y se dejen encandilar por sus destellos, resplandecientes en las viviendas palaciegas, los jardines florecientes y las vestimentas fastuosas que constantemente suscitan el deslumbramiento sensorial de Amos, de Daphne y

¹⁴³ Proponemos la forma interrogativa porque no hemos advertido aún que la recuperación estilística y filosófica del Esteticismo constituya una tendencia dentro de la novela neovictoriana, por lo cual tentativamente indicamos que se trataría en todo caso de un comienzo en esa dirección.

de Beth, hecho que los convierte en estetas.¹⁴⁴ Esta condición reafirma la mirada nostálgica de la novela hacia el rol del artista esteticista nostálgico, proclive a dar su espalda a cuestiones sociales y políticas y a privilegiar una relación profunda con la belleza a través de un compromiso sensorial intenso con ella.¹⁴⁵ Algunos ejemplos de vivencias personales de estos

¹⁴⁴ Algunos artistas esteticistas, tales como William Morris, podían ser blancos de la misma inyectiva. Morris tenía afinidad confesa con el socialismo y clamaba públicamente por una “Revolución Socialista en Inglaterra que, según lo creía, transformaría a la Gran Bretaña victoriana que había sido físicamente assolada y espiritualmente consumida por la Revolución Industrial, en una sociedad agrícola medieval y comunal, con gente feliz y saludable que disfrutaría de su trabajo” (Cody, párr. 3). Sin embargo, en sus esfuerzos por condenar el uso de la maquinaria, que en el sistema capitalista, servía para explotar y deshumanizar la clase proletaria, producía ornamentos, joyas y muebles, desde las artes decorativas, que, contradictoriamente, los convertía en objetos deseables y consumibles, con el agravante de que, al estar hechos a mano por artesanos, eran más costosos que los producidos en serie, y por lo tanto, más accesibles a las clases adineradas, y así cómplices con una economía de mercado.

¹⁴⁵ La cultura victoriana tradicional concebía el arte y la literatura como medios de superación personal o como incentivos para la realización de buenas obras. El movimiento de los estetas se alineaba con el pensamiento de las diversas doctrinas que se apoyan en la noción del arte por el arte mismo. Si bien la tendencia no existió como escuela formal – es decir, como movimiento unificado y organizado –, y los críticos no acuerdan con respecto a una fecha de origen o los nombres de los artistas que deben enrolarse en la corriente, en general se asocia a los estetas con los prerrafaelistas, especialmente por su fuerte énfasis en la belleza sensual y las fuertes conexiones entre formas visuales y verbales. La fase inaugural de la tendencia en el siglo diecinueve se ubica en los últimos años de la década de los sesenta y primera parte de la década de los años setenta. Tal como lo expresa Landow, para M. H. Abrams, existe un conjunto de doctrinas diversas que pueden agruparse bajo el término abanico de *arte por el arte mismo*, que fue en principio desarrollado en el contexto de anteriores teorías del arte y la literatura, especialmente las teorías antiutilitarias desarrolladas por Immanuel Kant (1724-1804), y las teorías sobre la belleza desplegadas por John Ruskin. La base en común de estas doctrinas es la idea de que el arte ha de considerarse ajeno a causas externas y propósitos con intenciones ocultas o que van más allá del objeto en sí mismo (“Aesthetes, Decadents, and the idea of Art for Art’s Sake”, párr. 2). Si bien se reconoce que el Estetismo o Esteticismo es un descendiente directo del Prerrafaelismo, o una metamorfosis tardía, es más difícil de definir que su antecesor debido a que, a diferencia de la Hermandad Prerrafaelista, que existió como entidad histórica concreta, formada por siete hombres en una fecha específica y con un manifiesto declarado de propósitos, no hubo una agrupación formal de artistas que juraran su lealtad al Estetismo. Sin embargo, el término es necesario para describir desarrollos posteriores al Prerrafaelismo con una nueva tendencia muy marcada, según el estudio sobre este tema de Elizabeth Prettejohn, a alejarse de la naturaleza y la realidad hacia un “franco reconocimiento de la diferencia entre el arte y la vida real” (3). Los primeros registros de estas nuevas tendencias en la pintura corresponden a Sidney Colvin, quien en 1867, las observa en un grupo determinado de artistas visuales, “cuyo propósito parece ser preeminentemente la belleza” (citado en Prettejohn 3), y entre los cuales menciona a Frederic Leighton (1830-1896), Albert Joseph Moore (1841-1893), Edward Coley Burne-Jones (1833-1898), y George Fredric Watts. En cuanto a la filosofía estética del grupo, Colvin señala que la “única perfección de la cual podemos tener clara percepción a través del sentido de la vista es la perfección de los colores y las formas”; de allí que el principal objetivo del arte pictórico debería ser la belleza, es decir la perfección de formas y colores, aunque la belleza espiritual e intelectual podía estar presente de manera accidental o tangencial (citado en Prettejohn 3). Dos figuras centrales de gran influencia sobre el pensamiento y la práctica de los Estetas fueron el poeta Charles Swinburne y el crítico Walter Pater (1839-1894). Siguiendo a escritores franceses, tales como Charles Baudelaire, Swinburne insistía que la poesía no debía realizar inversiones en fines didácticos. Fue el propio Swinburne quien introdujo el término *el arte por el arte mismo* en el año 1867 en su estudio sobre William Blake. En la década de los años setenta, la expresión fue gradualmente desplazada por el término *Esteticismo*. Según Carolyn Burdett, Pater se oponía a las nociones victorianas de una realidad objetiva y verdades eternas. Por el contrario, en sus escritos, se refería a “un mundo de impresiones fugaces” e insistía que todo lo que tiene el individuo es “la experiencia subjetiva proporcionada por un compromiso sensorial intenso

protagonistas dan cuenta de la empatía transtemporal de la novela por ciertos principios estilísticos clave en el arte de los Estetas. Landow destaca el predominio de joyas y otras instancias de artificio extremo; imágenes de estados de trance, sueños y ensoñaciones; temáticas que subrayan “esfuerzos incompletos o infructuosos de escapar la condición humana por medio de la pose, el artificio y el mal, todos los cuales se conciben como antinaturales y, por lo tanto, superiores a la naturaleza”;¹⁴⁶ la concentración en lo transitorio y en “momentos intensos”, “clímax de percepción” y “puntos de tiempo y memoria”, o “epifanías”, relacionadas con paisajes o escenas, que “preservan un instante de tiempo en una forma artificial”; y el empleo de la alusión – religiosa, mitológica – solamente para causar un efecto y no necesariamente por cuestiones ideológicas (Landow, “Aesthetes and Decadents of the 1890s – Points of Departure”, párrs. 3-6). Philip K. Cohen agrega que las notas dominantes del Esteticismo son “el escapismo, la fantasía, el desapego [por cuestiones mundanas o cotidianas], la pasividad, el ensueño y ensimismamiento, y la armonía” (párr. 2). El Esteticista no necesita odiar el mundo porque puede replegarse al microcosmos del arte, donde puede habitar ignorando la moralidad ya que el arte está “más allá del bien y del mal” (Cohen, párr. 3). La siguiente descripción reúne varios de estos elementos, puesto que la escena es una de las tantas descripciones ecfrásticas de un sueño de Amos, en el que aparece Daphne vestida suntuosamente con joyas – que tanto cautivan a Beth en su paseo de compras – y flores – que proclaman su propia transitoriedad – en poses artificiales en extremo:

con objetos bellos” (párr. 4). Pater desarrolló estos pensamientos en la sección de conclusión de su texto *Studies in the History of The Renaissance* (1873), que aparece reproducida desde la página 405 del Apéndice C. Añade Burdett que si bien para algunos, esta idea resonaba con una actitud de autogratificación y búsqueda hedonista del placer, para otros era “un llamado asombrosamente radical a abandonar la pesada carga del moralismo victoriano y la doctrina cristiana en nombre del arte” (párr. 4). En su cuarta edición revisada de su texto *The Renaissance*, en 1893, Pater alteró el término mínimamente, de *arte por el arte mismo* – *art for art's sake* – a *arte por sí mismo* – *art for its own sake* – probablemente porque para ese entonces, la frase original se había vuelto polémica. Prettejohn explica que el Esteticismo se había expandido de su círculo artístico de pintores elitistas a los mundos de “la moda, la sátira y la prensa popular” (4). Así, los diversos términos en existencia retienen sus matices, como bien lo indica Prettejohn: el término *el arte por el arte mismo* se aplica principalmente a ejercicios experimentales en la pintura y la poesía; se reserva el término *Movimiento Estético* para designar desarrollos en las artes decorativas, el diseño de interiores y la moda; y el término *estetismo* o *esteticismo* – sin mayúscula – se emplea para connotar elevaciones frívolas o irresponsables del arte por sobre las preocupaciones serias de la vida social y política, o las variadas exageraciones de la doctrina de que el arte es autosuficiente y autónomo y no debe servir a otros intereses morales, políticos o religiosos, en tanto que *Estetismo* o *Esteticismo* – con mayúsculas – se refieren a un estilo que privilegia la experiencia estética como mecanismo de reaseguro de una subjetividad puesta en jaque (4).

¹⁴⁶ Un principio subyacente a los estilos Esteticistas era la creencia antirromántica en la omnipresencia del mal y la ausencia en el mundo – caído, por cierto –, la naturaleza, y por ende, la humanidad y la sociedad, del equilibrio y la inocencia (Landow, “Aesthetes and Decadents”, párr. 1).

Then he [Amos] sees coming towards him a beautiful woman, graceful and elegant, clothed in a long cuirass gown of cloth of silver with skirts of sepia and grey tafetta silk, her shoulders bare. Tiny but spectacular glimmers of opulence shine from her person, from her earrings, and neckband, a lovely corsage of flowers, pale lilies and carnations upon her chest. It is Dafne, dressed as if going to a ball, her hair piled high in an elaborate chignon entwined with a string of pearls and a black velvet band from which a great diamond set in silver hangs like a gigantic sparkling teardrop upon her breast. (...). She approaches closer, almost gliding towards him, apparitional and stunningly beautiful, and stares at him in a puzzled way, her lips smiling very slightly, as if amused to find him seated alone at the foot of the stairs. (AC 146-149)

En el curso de la novela, Daphne, quien se inclina naturalmente por la pose, ha modelado para Amos y disfruta verse en roles mitológicos, aunque en la mayoría de los casos desconoce el sentido de los mitos aludidos. Registra varias instancias de deseos de congelar momentos, como aquel en el interior de una máquina de inmersión. Cuando queda varada en la lluvia, junto con Beth, en las ruinas del castillo, un relato de Beth sobre un objeto bello le recuerda a Daphne los versos de su poesía favorita de John Keats: “*A thing of beauty is a joy forever*” (AC 179). Lo que es más importante es que Dafne recuerda que “*he [Keats] wrote that here, perhaps on this very spot or very close by, many years ago.*” (AC 179). Estos esfuerzos por capturar momentos específicos se vinculan con la percepción por parte de los Estetas, influenciados por el pensamiento de Pater, que la conciencia recibe un flujo constante de impresiones y entonces el lenguaje puede ofrecer solamente estaciones temporarias para contrarrestar la inestabilidad. Como explica Kate Hext en su estudio sobre la filosofía estética de Pater, éste agonizaba sobre cómo es posible conseguir la autonomía del espíritu humano en oposición a fuerzas externas que conspiran, tales como “las necesidades impuestas sobre nosotros por parte de la sociedad y su ética, las condiciones materiales en su perenne flujo, y los impulsos autodestructivos que también pueden poseer al individuo” (4). La experiencia estética es un canal a través del cual se intenta contener el caos y el flujo.

En una noche mágica de excepcional tranquilidad en su jardín en la isla, también Amos descubre un especial contentamiento que lo hace sentir que no hay otro lugar en el mundo donde desearía estar en ese preciso momento que la medialuna de césped desde donde otea el mar. En medio de su estado de ensoñación, del momento intenso y comunión con la naturaleza a través de todos sus sentidos, experimenta su epifanía:

In no hurry to return inside, and with slow and unhurried steps, he continues to wander through the garden, imbibing its mysterious and silent atmosphere that seems for him this evening so steeped in magic, so fertile with inspiration that for a moment

he half-expects some winged angel or ethereal woodland spirit from a watercolour by Blake to come dancing through the undergrowth of furze and bracken towards him. Again and again he stops to listen, alert to every possibility, wanting to be at one with his feelings, to lock them into his memory for all time – for even the sounds of this place are special, he thinks. Even at a distance the sea gives forth a subtle, mesmerising noise like no other. (...) even when unheard, even when overpowered by the noises of the land, by wind or by rustling trees, it could still be perceived in other ways – by the freshness of the air, that briny, seaweed fragrance. Or else there would be that deep, deepest resonance – a kind of thud, a heartbeat engendered by the waves that could be felt rather than heard.(...). Living in a place like this, you become sea-struck, a glorious sickness like being in love – which brings his thoughts back to Daphne, of course. And he knows now more than ever that he needs to be close to her – not just for a few more precious weeks like this until he finishes her portrait, but for always. What the solution to that longing might be, he cannot say nor does he dare contemplate it too much as yet, but it is a fact of life now, something which he recognizes and can comprehend with the utmost clarity. (AC 200-201)

AC idealiza el valor del artista nostálgico, capaz de dar su espalda a la fealdad de la sociedad de su época y ensimismarse en un gesto solipsista que, en virtud de su rechazo de las condiciones actuales, termina por plasmar, paradójicamente, un gesto político y subversivo aunque lo reclame como apolítico y exclusivamente estético. Aun cuando marque su diferencia solamente por producir un hecho estético y abrazar la belleza, el parangón de artista que AC pregona nostálgicamente es un modelo que, pese a ser ingenuo y escapista, resulta inspirador, pues se anima a denunciar, vía la celebración de la belleza, la fealdad y monotonía de un mundo ensalzado por su progreso industrial y material. Es el artista que, según Amos, es “*conspicuous in this age of dull uniformity*” (AC 6); es el artista que, según Daphne, existe “*in a permanent haze of inspiration*”, obsesionado con deidades clásicas bizarras, caballeros arturianos legendarios o criaturas míticas cuya presencia para él es tan real como la del carbonero o la del vinatero, y cuyo “*tenuous hold on reality*” (AC 80-81), sin embargo, es vital para los demás porque los artistas como Amos “*open up a window for us, a window onto a fabled world, a different and altogether more glorious kind of reality*” (AC 311). Para Amos, el artista debe vivir en una perenne sensación de *algia* al no poder volver a reproducir el momento de plenitud perfecta, un estado prelapsario de serenidad y felicidad plenas que asocia exclusivamente con el estado de satisfacción de su temprana infancia en compañía de su madre. En particular, recuerda la época navideña, cuando solía dibujar las tarjetas de Navidad y deleitarse con los pinceles y las bandejas de acuarelas:

‘And then we would sit together and talk about painting. (...) I realize now that must have been true contentment. (...). I doubt that I will ever be able to recapture such a

state of perfect contentment ever again. But of course, that doesn't stop me trying. Every portrait, every sketch I do is probably done in the hope of capturing again, even if only for one moment, that state of perfect serenity and happiness.' (AC 106)

Solo quien sufre de nostalgia, quien añora regresar al hogar perdido, puede producir arte como destilación del dolor, y su solipsismo, de tanto dar vuelta la cara a la realidad, promete subversión, convertido en una política de la nostalgia. Para los que no son artistas, el artista esteta y nostálgico ofrece producciones estéticas para alimentar utopías que les permitan, aferrándose a la belleza, como piensa Dafne, oponerse a la miseria, la suciedad y el desaliño de las urbes en crecimiento donde las personas trabajan como esclavos. La creación de una vista alternativa por parte de los artistas les permite “*resist and fight against that decline*” (AC 180). En este sentido, la rememoración de los estilos estéticos del pasado en AC – ya nostálgicos en su época – confirman la noción de nostalgia desarrollada por Boym:

A primera vista, la nostalgia es un anhelo de un lugar, pero en realidad es una añoranza de un tiempo diferente – el tiempo de la infancia, de los ritmos más cansinos de nuestros sueños. En un sentido más amplio, la nostalgia es la rebelión en contra de la idea moderna de tiempo, el tiempo de la historia y el progreso. El nostálgico desea obliterar la historia y convertirla en una mitología privada o colectiva, visitar el tiempo como un espacio, rehusándose a doblegarse ante la irreversibilidad del tiempo que aflige a la condición humana. (32)

El Esteticismo se ofrecía como antídoto ante las patologías causadas por la modernización, la industrialización y la urbanización. La filosofía estética de Walter Pater que animaba la tendencia es un retrato de la humanidad en su condición incierta, pues es una respuesta a la subjetividad asediada en la cultura de la era victoriana media y tardía en la que el individuo se encontraba “espiritualmente desolado y poseído por deseos encontrados”, como explica Hext (1). Por lo tanto, se trata de una estética, *pastichée* en formato narrativo en AC en sus principales rasgos estilísticos, “animada por la silenciosa ambición romántica de que la identidad en el mundo moderno puede ser reconcebida a través de la experiencia estética” (1). Cuando se consideran condiciones sociales y culturales contemporáneas, tales como las consecuencias catastróficas de la globalización, las crisis de autoridad epistemológica, moral y religiosa, el predominio de visiones apocalípticas sobre la naturaleza y el planeta – la subjetividad se encuentra nuevamente sitiada y una primera respuesta intuitiva es refugiarse en la amoralidad del arte y un tiempo irrecuperable. Cuando se acusa al Esteta o al nostálgico de inacción y de escaso compromiso con la moralidad, no se debería soslayar la paradoja de

que al defender el arte por el arte mismo porque la moralidad es irrelevante, estos artistas incurren en la contradicción de emitir un juicio moral al rechazar condiciones sociales, culturales, políticas y morales implícitamente y al recluirse en sus mundos de fantasía y atemporalidad. El artefacto que Amos produce en su estado de irrealidad contiene, aunque sea de manera accidental o tangencial, consecuencias que lo exceden y que rebasan su insularidad, para beneficio de Daphne y quienes se puedan sentir inspirados. Por ello, podemos acordar con Boym que la nostalgia puede ser *prospectiva* además de *retrospectiva*:

Las fantasías sobre el pasado, determinadas por las necesidades del presente tienen un impacto directo sobre las realidades del futuro. La consideración del futuro hace que asumamos responsabilidad con respecto a nuestros relatos nostálgicos. (...). A diferencia de la melancolía, que se restringe al plano de la conciencia individual, la nostalgia versa sobre la relación que existe entre la biografía individual y la biografía de grupos y naciones, entre la memoria personal y colectiva. (24)

El Estetismo de AC se orienta a restablecer una comunidad de sentimientos entre grupos de artistas separados temporalmente pero no tan distantes en cuanto a sus aflicciones existenciales. Por mucho que un Estetista o “Nuevo Estetista” vitoree la autonomía del arte respecto de la sociedad, su nostalgia esencial lo erige en sujeto moral. Por mucho que Amos encumbre el gozo que proviene de su sistema sensorial, no puede abstraerse de la misión heroica de salvar a Daphne, inspirado por un *ethos* de otras épocas a las cuales lo llevó la nostalgia. Puede así reconcebir su identidad a través de la experiencia estética.

La escenificación como demostración de poder autoral

La novela AC, como las otras novelas del corpus, hace uso de variados recursos metaficcionales pero sin que se produzca la irrupción de la figura autoral para destruir la ilusión de los universos creados. La coexistencia de personajes históricos, literarios, imaginarios y míticos en un mismo nivel diegético y entrelazados en las mismas tramas contribuye a la desestabilización de las líneas divisorias entre diversos universos y dimensiones, y ratifica la “dominante ontológica” que McHale considera el rasgo distintivo del postmodernismo, y que engloba la metaficción, ya que atañe a cuestiones sobre la ontología del texto literario y los mundos por él proyectados (10).

Las múltiples alusiones a obras literarias y de arte visual producen un efecto de exuberancia intertextual. Para Waugh, la consecuencia de la técnica es cuestionar el rol del artista como “alquimista inspiracional” al insinuar que no hay un “Transformador Mágico” sino que son los propios textos y sus codificaciones lingüísticas los que generan nuevos textos y codificaciones lingüísticas (145). Por contraste, la exuberancia intertextual en *AC* se combina con la percepción, por parte de algunos personajes, de su condición de piezas movibles a disposición de alguna mente estratega que controla el tablero en partidas previamente orquestadas. Lo que es más, algunos procuran manipular a otros personajes para empotrarlos artificialmente en los roles previstos para ellos según sus singulares agendas.

En particular, Daphne se encuentra envuelta en una puja de relatos. La novela tematiza su existencia textualizada, ya que el relato histórico la condena, en primer lugar, como una doble de Ana Bolena, en tanto que el mito clásico de Apolo y Dafne, como receptáculo al que su propia vida da nueva llenura, la predestina a un tormento similar; su esposo Oliver complota una historia en la cual tiene una participación protagónica Amos. En ese guion que apropia de la mitología clásica, Oliver ansía que Amos desempeñe el rol de Cupido y que, con sus maléficas flechas, selle en su retrato el destino trágico de la ninfa perseguida, ya que la pintura que ejecutará paralizará, con la misma rigidez del mármol de Bernini, la vida de Daphne en un interminable letargo. La propia Daphne es consciente de que conforme avanza la pintura, se transforma en la planta de laurel y va quedando poco de su existencia humana visible, pues gana terreno la narrativización de su vida según los diversos relatos preordenados. Con beneplácito, cae bajo el hechizo del mago en la sesión de lectura de Lord Tennyson y se aquieta en el nuevo rol que le asigna la poesía “The Lady of Shalott”, pues aunque fuese a través de la muerte, siente que puede salir de la torre que la aprisiona y contemplar “una realidad” diferente de la que acostumbra a ver a través de las distorsiones de su espejo. En una carta que escribe a Amos mientras éste permanece en Londres, Daphne lo interioriza sobre sus simples pasatiempos, que consisten en cuidar el jardín o disecar flores cuando el tiempo es inclemente y aislarse en su biblioteca, donde no puede hilvanar una interpretación de su propia vida mediante la lectura de las cartas del Tarot:

*I do a quick Reading of the cards for myself and wonder at my destiny, as if for just that one moment my whole life might be encapsulated in those twenty peculiar little vignettes of the major arcane – **their message weaving in and out before me like so***

many chapters in a story. In the fashion of the fossil collectors, I pretend I can read the story, and that it has some kind of meaning. (AC 160, énfasis propio)

Cuando Daphne advierte que tiene una existencia nodal en una red de textos, expresa que no puede construir sentido y, por lo tanto, sabe que no tiene vida propia y que “*I belong only to others*” (AC 248), es decir los diversos autores del texto de su vida. La única salida ante la muerte que se avecina inexorablemente es la posibilidad de construir una historia alternativa, empresa que finalmente cumple Amos con nobleza y heroísmo. Con este propósito, intenta buscar ayuda deseando que Amos se coloque en el rol de un Thomas Wyatt más activo o, en todo caso, un Camelot más sensible a su pesar.

Amos, por su parte, se rehúsa a representar el papel de *dilettante* que Oliver parece haber decretado para él “*like a dramatist who writes the script for everyone else in his life*” (AC 34). Por momentos, lo llama Adonis cuando desea mofarse de él, pero a medida que aumenta su sospecha de que Amos y Daphne están unidos sentimentalmente, busca desplazar a Amos hacia la posición de Cupido. Durante gran parte del tiempo, Amos es sobreescrito por textos literarios precedentes. Se despierta de su sueño recitando poesías de Thomas Wyatt, atesora la belleza de Daphne pero no se sobrepone a su inacción, lo cual es equiparable a la indiferencia de Camelot, a quien, según Daphne, se asemeja incluso físicamente. El texto conjura la presencia de una dama para que en el último y más eficaz de sus roles, como un caballero noble y valiente, se apreste para la gran misión. Como en otros casos, un pre-texto – en este caso visual – es la plantilla gestora de los acontecimientos que siguen.

En efecto, la participación de Beth es crucial en esta etapa. Cuando Amos despide a su valet James, Beth, quien también es consciente de estar desempeñando un papel, asume algunas de sus funciones. Con gran devoción se ocupa de las vestimentas de Amos, y el día de la velada en la morada de Tennyson es propicio para que Beth despliegue todo su empeño en la preparación del atuendo de su amo. Se ocupa del planchado cuidadoso y de minuciosos detalles tales como los gemelos para las mangas y el broche para la corbata. Al notar que Amos probablemente piensa que su autoexigente puntillismo sea excesivo, Beth explica:

‘I hope I am not fussing, Sir,’ she says in her usual cheerful and simple way. ‘It’s just that it reminds me of one of your paintings (...) the one about olden days, in the castle, with the knight about to set forth to look for a dragon or to go into battle – I’m not sure exactly, Sir, where he is off to in the picture – but anyway, there he is in all his mail and armour and there is a young lady who is leaning over a stairway and fixing her token to his arm as he goes. Well, I think this is what I do when I make everything

ready for you, knowing I have played a part in whatever you are going out to do. Does that sound silly?’ (AC 274)

Aunque el texto no nombra la obra aludida, es probable que se trate de la pintura *God Speed* (1900), de Edmund Leighton (1852-1922), que representa un caballero en su armadura completa a punto de partir en alguna misión y dejar a su amada. Esta ata una cinta roja a su brazo, que el caballero debía devolver, una costumbre medieval que auguraba que los amantes se reencontrarían. El grifón del primer plano augura coraje y fortaleza (fig. 28):



Fig. 28. Leighton, Edmund. *God Speed*. 1900. Óleo. Colección privada. Reproducido en *ArtMagick*. Web. 16 julio 2016.

Beth parece estar viviendo dentro de una pintura al representarse como una dama que juega el papel de preparar el caballero para la batalla. Amos se dirige a la lectura de “*The Lady of Shalott*”, donde quedará intoxicado, al igual que Dafne, con la magia de la poesía, pero necesitará una fortaleza especial para eyectarse del papel de Camelot, ya que este no muestra demasiada empatía hacia la mujer que huye de su encierro.

La novela problematiza la línea divisoria entre realidad y ficción desde el comienzo mismo. Constantemente imprime un aura de irrealidad a las acciones de Amos, quien, según podemos recordar, consume láudano y alcohol y necesita de la sombreada atmósfera de la bahía “*for cooling his fervid brain*” (AC 124). Cuando navega con destino a la isla y un

pasajero a bordo lee el diario, Amos nota que se trata de la noticia sobre el hallazgo de los restos óseos en la torre, pero cuando escudriña el artículo, advierte que no hay reconocimiento alguno de su labor de dibujante, es decir, “[n]o credit for his work: nothing” (AC 89). Cuando es incesante la sucesión de sueños, pesadillas y apariciones, Amos admite que “[d]reams and the waking world are all beginning to merge as one to him. Most disconcerting” (AC 259). A través de la introducción editorial anónima, la historia de AC se anuncia como una historia extravagante e inverosímil – y, por lo tanto, volátil. Sin embargo, es escrita en respuesta a una inscripción concreta en un libro de poesías perteneciente a Lady Bowlend. El énfasis en el carácter extravagante e inverosímil de la historia, proclamado desde un nivel diegético superior al nivel diegético del texto crea, por contraste, la ilusión de que los personajes son reales y auténticos. La estratagema, si bien no constituye un ejemplo de metalepsis, crea un cierto efecto de *trompe-l’oeil*, que también es un recurso metaficcional.¹⁴⁷

La novela tematiza la carrera desesperada de Daphne por escapar de la ofensiva de la muerte, logro que eventualmente, en el universo de la historia compilada por Amos, consigue mediante la escritura de una nueva historia. Las ecuaciones que correlacionan el amor con la escritura y la muerte con la escritura son rasgos permanentes en las literaturas y, por lo tanto, transhistóricos. Pero según McHale, estas correlaciones tradicionalmente se mantienen en el fondo, por debajo del umbral de la autorreflexividad ficcional. Sin embargo, en la ficción postmoderna, las ecuaciones reciben un fuerte impulso a ocupar el primer plano:

[L]a ficción postmoderna trata acerca de la muerte de una manera que no lo hace otro tipo de escritura en otros períodos. En efecto, en tanto que la ficción postmoderna pone en primer plano temas ontológicos y estructura ontológica, podríamos decir que siempre trata sobre la muerte. La muerte es la única frontera ontológica que con certeza todos habremos de experimentar, la única que todos inevitablemente deberemos cruzar. En cierto sentido, cada frontera ontológica es una analogía o metáfora de la muerte; por lo tanto, poner en primer plano fronteras ontológicas equivale a poner en primer plano a la muerte, y hacer que la muerte, la impensable, sea accesible a la imaginación, aunque fuera en un modo desplazado. Esto es verdad de una manera más o menos obvia y trivial en la escritura fantástica (...). Pero es igualmente cierto, de manera menos obvia y trivial, de todas las otras estrategias que la escritura postmoderna emplea (...). (231)

¹⁴⁷ McHale define la metalepsis como “una transgresión desorientadora de la lógica narrativa” que ocurre cuando un texto deliberadamente viola la jerarquía de distintos niveles diegéticos con el propósito de confundir al lector (119). En cambio, un efecto *trompe-l’oeil* consiste en confundir al lector para que éste considere “un nivel secundario incrustado en otro como si fuera el nivel diegético primario”, es decir, “una deliberada ‘mistificación’ es seguida de una ‘desmitificación’, en la cual se revela el verdadero estatuto ontológico de una supuesta ‘realidad’ y, en consecuencia, se desnuda la estructura ontológica completa del texto” (115-116).

Como Sheherazade, cuya vida depende de la continuidad de sus narraciones, Daphne depende de la narración de Amos: la vida es discurso y el fin del discurso es la muerte.

A pesar del gran número de estrategias metaficcionales presentes en *AC*, la figura autoral en ningún momento rompe la delgada película que conecta el mundo real con el mundo ficcional sin costuras ostentadamente visibles. La técnica narrativa principal de la novela es el empleo del tiempo presente, que tiene un efecto de desestabilización ontológica, pues la técnica crea la impresión de que los acontecimientos se están desarrollando en el mismo momento en que están siendo narrados y, por ende, expone el carácter de construcción mediada del texto creado en presencia del lector. No obstante, al ser continuo y crear el efecto de flujo constante, intensificado por el predominio de párrafos extensos, se produce una sensación hipnótica que contribuye a la creación de una experiencia inmersiva. Esta estrategia tiene numerosas justificaciones. En primer lugar, responde a una de las imágenes clásicas que Landow señala como parte del repertorio de imaginaria de los Estetas, es decir la representación de la vida como “una obra dramática, una danza o un show de marionetas” (“Aesthetes and Decadents”, párr. 3). El tiempo presente funciona a la manera de las indicaciones escritas en una obra de teatro y produce una narrativa con el perfil de una gran escenificación, en la cual los personajes actúan según los roles que les son dados. En segundo lugar, esta escenificación en tiempo presente es una cristalización en formato narrativo de la concepción pateriana de la conciencia humana como receptora de un flujo constante de impresiones. Por último, el autor, que no se textualiza en la superficie del texto como un “autor de papel”, ejerce así su autoridad como la figura poderosa que escenifica, controla las acciones del *backstage*, espectaculariza y declara la dependencia continuamente actualizada del texto en exclusiva subordinación, para su existencia, a la voz narradora.

Coda: Reflexiones finales sobre la imbricación de la subversión y la nostalgia en *The Arrow Chest*

A nivel temático, *AC* interpela tanto el pasado como el presente. Sus impugnaciones tienen por blanco el macrorrelato del progreso material y sus modalidades específicas del pragmatismo y el expansionismo británico, este último cimentado en una fuerte industria armamentista. Los objetivos de crecimiento y prosperidad nacional son denunciados como un

legado cultural que se espectraliza en ondulaciones que se propagan históricamente. A través de una cadena de varios eslabones, el texto interroga una herencia histórica que se prolonga hasta la era victoriana –y por extensión al momento contemporáneo –de antropocentrismo y androcentrismo, que manipulan la naturaleza y el mundo, al igual que lo femenino, como territorios para ser invadidos y desecrados. A través de la subversión formal de los hipotextos involucrados y de la categoría de novela gótica, a la cual el texto transforma en una novela neogótica romántica, también interpela el vacío espiritual de la era contemporánea y funciona como espacio de desplazamiento para una crítica del orden hiperreal de la simulación de la sociedad postmoderna, que encuentra una raíz germinal en la cultura de la *belle époque*.

No escapan a la interpelación de *AC* las condiciones contemporáneas – tal vez también, posiblemente, con orígenes en la era victoriana – de acceso a la historia y la producción, promoción y venta de conocimiento histórico como si se tratara de empaquetar atractivamente un producto manufacturado para el consumo apetecible por parte de un público ávido de espectacularización de la morbosidad. En este sentido, la novela como representante del género neovictoriano certifica que contiene anticuerpos que le garantizan inmunidad ante posibles acusaciones de un exceso en la laxitud con que se tratan temas históricos y la insuflada glotonería con la que se canibalizan personajes históricos hasta el hartazgo. En este aspecto, se vuelve subversiva respecto de su propio potencial para convertir la historia del pasado literalmente en un “nómada conceptual”, al menos a través del giro afectivo en el tratamiento del personaje abusado, manipulado, glorificado y vilipendiado de Ana. Si la novela no resuelve internamente su ambigüedad intrínseca de explotar el personaje ya desacreditado y flagelado de Enrique VIII, al menos su travestimiento burlesco es puesto al servicio de un variado abanico de impugnaciones ideológicas.

Las ondas espectrales nostálgicas son un tanto más ambiguas por cuanto, si bien la superficialidad de la *belle époque* se posiciona como un sustituto de la cultura contemporánea de superficies, y por ende tiende a reprobar el *nostalgia mode*, la novela no deja de expresar un anhelo afectivo hacia su esplendor estético, ya que recupera el valor del artista Esteticista nostálgico, cuyos recursos estilísticos desplegados en pinturas y poesías la novela procura adecuar al modo narrativo. Como *memory text*, *AC* idealiza la era victoriana tardía en términos de su ingenuidad y sencillez para la diversión y el entretenimiento, así como el contentamiento con el orden social. La equiparación de la novela con una tecnología de

memoria cultural facilita la reconstrucción de la era desde la mirada de un artista que busca revalorizar algunos aspectos desprestigiados, como los estilos del prerrafaelismo tardío. Acaso tal búsqueda también represente una parte del proceso natural de la nostalgia, que Pickering y Keightley describen como una dialéctica de desencanto y reencantamiento, en el que la disconformidad con condiciones contemporáneas – por caso las exigentes demandas que presionan al autor, o el estado de sitio impuesto sobre la subjetividad humana por una variedad de teorías – produce una huida hacia otras épocas, con la posibilidad de un reencantamiento utópico con visiones autonomistas sobre el rol del artista. La rápida aceleración de los cambios sociales en el siglo diecinueve sin dudas produjo una avalancha de textos nostálgicos y utópicos. Según Tamara S. Wagner, la actitud victoriana típicamente crítica y recelosa de los artistas Románticos y su preocupación con el progreso trató de “contener o domesticar los aspectos subversivos de la nostalgia” y la manera en que lo logró fue “quitándole una buena parte de su intensidad emocional y su asociación con un profundo descontento con el *status quo* y convirtiéndola en una forma de sentimentalismo, una contracara descalificada de la sensibilidad” (“Nostalgia”, párr. 5). *AC* restaura una visión más digna para la nostalgia y la encarna en los artistas Esteticistas.

En su búsqueda subversiva de nuevas maneras de narrar, la técnica empleada subvierte la estrategia metaficcional principal, cual es la interrupción autoral que busca la ruptura de los marcos creados. La novela despliega una policromática gama de recursos y temáticas metaficcionales pero se abstiene de emplear esta estrategia que textualiza el autor. Pone en funcionamiento otras técnicas, tales como la recuperación del estilo Esteticista de poetas y pintores y su adecuación al modo narrativo, y la técnica dramática de escenificación como expresión de un anhelo nostálgico de los poderes reales o idealizados de un autor con libertad para proclamar la autonomía del arte y ejercer un poder controlador sobre su propia creación o atribuir unidad a su propia subjetividad mediante la vivencia estética.

CONCLUSIONES

En esta tesis, nos hemos propuesto investigar el surgimiento de la novela neovictoriana en el contexto general del florecimiento del fenómeno neovictoriano como hecho cultural. La Primera Parte de la tesis examina su desarrollo desde las primeras menciones del término hasta los intentos más recientes de formular una definición con suficiente flexibilidad para desalentar el cierre de canales viables de investigación y producción, pero con la necesaria ductilidad que permita niveles razonables de consenso con respecto a su compleja identidad y una correspondiente canonización de novelas reconocibles como neovictorianas.

Los hallazgos correspondientes a esta primera parte del trayecto de la investigación están agrupados en cinco capítulos tendientes a cotejar, analizar, ordenar, sintetizar y sistematizar un cuerpo de teorizaciones dispersas. Los resultados aparecen divididos según el detalle que sigue. El Capítulo Uno estuvo dedicado a la exploración diacrónica del término neovictoriano, desde su acuñación en 1997, y a través del contorsionado recorrido que este siguió en una puja con denominaciones alternativas, hasta su relativa estabilidad actual. Esta exploración histórica del término permitió comprobar que cada uno de los títulos propuestos respondía al interés despertado por el tema, que llevaba a renombrar el fenómeno designado. A pesar del incesante flujo de novelas de este tipo, no se contaba con un campo disciplinar específicamente abocado a su estudio y tratamiento, lo que también era conducente a la propuesta de nomenclatura novedosa que lo distinguiera. Cada término competía con otro(s) anterior(es), y por lo tanto, cuando hacía su *entrée*, la justificación insoslayable permitía una exploración tanto del término como del fenómeno que contribuía a cincelar el concepto con toques de mayor precisión y a enriquecerlo a partir de un nuevo ángulo o un énfasis diferente, o del llenado de algún vacío inadvertido. El más firme competidor de *neovictoriano* fue su par *postvictoriano*, que probablemente no haya prevalecido debido a la desventurada suerte que corrió el prefijo *post* como consecuencia de los vericuetos a los que estuvo sometido el concepto de postmoderno. Pese al claro predominio de la designación *neovictoriano*, su consolidación en la literatura especializada y los eventos científicos celebrados en su nombre se debe más al azar que a una promesa de claridad denotativa intrínseca.

El Capítulo Dos estuvo dedicado a desmenuzar las principales definiciones extendidas que se han elaborado para dar cuenta del proyecto novelístico neovictoriano. El abordaje de las teorizaciones de Louisa Hadley, Ann Heilmann y Mark Lewellyn, y Kate Mitchell, en diálogo con la voz de la especialista Marie-Luise Kohlke, presente en todos los debates en torno al fenómeno, facilitó la comprensión de algunas divergencias en sus maneras de comprender el fenómeno que provienen de al menos dos factores. Por un lado, la novela neovictoriana se ha desarrollado a lo largo de tres décadas, hecho que despierta la posibilidad de que haya registrado mutaciones en el curso del proceso, lo cual acentúa la inestabilidad conceptual. Por el otro, los autores definen el género desde perspectivas parciales que se enfocan en aspectos presentes, pero que son enfatizados en detrimento de otros.

Con respecto al hincapié que se hace en tintes o matices dispares, Hadley destaca la búsqueda comprometida de especificidad histórica, arista que valora por encima de la cualidad hiperreal de las construcciones textuales y mediáticas. Aunque ignora sustanciales elementos de la novela neovictoriana, la definición de Hadley se aplica con bastante rigor especialmente a novelas *faux*-victorianas o con gran proliferación de textos pseudovictorianos, en los que la fidelidad histórica cobra protagonismo, pese a que no debe eludirse el reconocimiento de la entidad ilusoria de una reconstrucción histórica fidedigna, cuya veracidad nunca podría comprobarse de manera plena de todos modos.

Heilmann y Lewellyn precisamente distinguen una novela ambientada en el periodo victoriano – de la cual una novela victoriana definida según los parámetros de Hadley no podría deslindarse – de la novela neovictoriana por la fuerte inversión de tipo autorreflexivo que realiza esta última en (re)descubrir, (re)interpretar y (re) visar la era victoriana. El empleo del término *autorreflexivo* responde a la necesidad de enfatizar que ni la imitación ni el *pastiche* por sí solos podría dar origen a una novela neovictoriana. Entendemos que este concepto es doble, pues por un lado, puntualiza que los retornos al pasado y sus reformulaciones son conducidos por una actitud crítica (*reflexivo*), y por el otro, destaca el proceso dialógico que se produce en el contexto de conjunciones metahistóricas y metaculturales entre el pasado y el presente (*auto*). Así, el término implica la naturaleza especular de la relación entre ambos marcos temporales, ya que la perspectiva presente desde la cual se lanza la mirada al pasado lo tiñe y contamina, porque se lo analiza a partir de necesidades, motivaciones, carencias e ideologías contemporáneas, y a su vez, el pasado se

espectraliza de determinadas maneras en el presente. A pesar de que esta definición es más sofisticada, adolece de una seria debilidad, cual es la falta de especificación en los alcances del término *autorreflexivo*, deficiencia que, a la larga, ha suscitado algunas complicaciones.

El aporte de Mitchell fue problematizar el concepto hutchsonianiano de *metaficción historiográfica* y desprender levemente el canon neovictoriano del corpus general de novelas postmodernas en las que ha sido históricamente englobado. Esto se debe a que Mitchell considera que la novela neovictoriana es un *memory text* o *tecnología de memoria cultural*, más ocupada en construir memoria que en arqueologizar la historia de manera ortodoxa o exhibir los límites del conocimiento histórico a través de la metaficcionalidad pirotécnica que caracterizó al postmodernismo. En su insistencia sobre las posibilidades que la novela tiene de recuperar una porción del pasado, Mitchell se aproxima a Hadley, pero no centra su atención en la *historia* sino en la *memoria*. No obstante, al proponer el concepto de *texto memorial* como paradigma de choque en contra de la metaficción historiográfica, Mitchell arriesga alejarse de Heilmann y Llewellyn y cercenar las posibilidades de la novela neovictoriana de lanzar una incisiva y estridente crítica a las políticas de las representaciones del pasado.

Kohlke rescata el valor de la mirada crítica retrospectiva que un intermezzo temporal permite, y engrosa el valor semántico de lo neovictoriano al incorporar la noción de la *fantasía*, puesto que para ella es válido, dentro del proyecto neovictoriano, no solo *reconstruir* (Hadley), (re)descubrir, (re)interpretar, (re)visar (Heilmann y Llewellyn), y *recordar* (Mitchell) el pasado, sino también *imaginarlo*, por una variedad de motivaciones presentes, entre las que no excluye la afirmación de la identidad nacional, la lucha por una justicia simbólica reparadora y la indulgencia en el exotismo escapista. Esta definición más reciente de Kohlke remarca, a nuestro entender, dos importantes tendencias. En primer lugar, el término *autorreflexivo*, como lo anticipáramos, se ha tornado problemático por su vinculación con el proyecto deconstructivo postmoderno de crítica del realismo. A la luz de desarrollos narrativos más recientes en el siglo veintiuno, tal como lo demuestra el análisis del corpus de novelas en esta tesis, el compendio de estrategias y recursos metaficcionales que perduran son aquellos que han sido familiarizados por su incorporación frecuente a la literatura y que se abstienen de producir los cortocircuitos con los que las estrategias postmodernas acostumbraban sabotear la “voluntaria suspensión de la incredulidad” de los lectores. Este hecho se vincula, por supuesto, con el primer factor considerado anteriormente para las

discrepancias entre las principales definiciones. Podría ser el paulatino abandono de experimentos metaficcionales radicales precisamente una de las principales mutaciones que ha sufrido la novela en su evolución. En segundo lugar, así como se han ampliado los límites temporales del concepto de victoriano, más allá del periodo estrictamente cronológico que corresponde a la extensión del reinado de Victoria hasta abarcar la totalidad del siglo diecinueve, e incluso, los primeros cinco años del siglo veinte, los esfuerzos por definir el género registran una oscilación desde criterios más estrictos y ajustados a otros más flexibles y abarcadores que tienden a ensanchar el canon más que a estrecharlo.

El Capítulo Tres se enfocó en una indagación de los principales géneros novelísticos del siglo diecinueve que constituyen los *doppelgängers* naturales de los subgéneros novelísticos neovictorianos. Cuando se producen alusiones a la novela neovictoriana como una categoría de novela que “se vuelve sobre la novela victoriana”, surge la preocupación por comprender cuál es este hipotexto colectivo y qué características temático-formales tiene. En la práctica, tal “novela victoriana” emerge como un “género de géneros” por diversas razones: el siglo diecinueve fue el gran siglo de su expansivo desarrollo; la prolongada extensión del periodo histórico en el que anidó significó una gran variedad de enfoques hacia los incontables acontecimientos históricos y transformaciones sociales, políticas y culturales, en respuesta a los cuales acrecentó sus polimórficas construcciones; y los novelistas gozaban de una libertad sin precedentes para la experimentación, exenta de las restricciones de una institución crítica que aún no se había establecido. La novela victoriana – y el abultado número de sus especies – llevaba impresa en su multiforme fisonomía su energética y vigorosa identidad. Como señala Harold Bloom *à propos* de la ficción victoriana:

El siglo diecinueve medio fue la primera época en la que la prosa ficcional había alcanzado completa paridad con los otros tipos de literatura en cuanto a apreciación crítica, y los había superado en cuanto a atracción popular. Por consiguiente, la combinación de oportunidades para ganar fama, prosperidad e influencias ejercía un magnetismo especial sobre una amplia gama de escritores talentosos y ambiciosos, quienes de otro modo hubiesen elegido expresarse en las modalidades literarias más antiguas. La energía y la riqueza de la ficción victoriana era una compensación más que suficiente por las ocasionales deficiencias en la habilidad técnica. De hecho, una de las razones más persuasivas para estudiar la ficción victoriana es que ofrece una oportunidad única de observar un género literario nuevo en pleno proceso de maduración. *Cada autor aportaba su componente individual, todos experimentaban con libertad y a partir de préstamos recíprocos, mientras aún no había sido instituido ningún sistema rígido de teoría crítica que dictaminara sobre las prácticas o prohibiera la innovación.* (49, énfasis propio)

El capítulo revisita aquellas categorías de novelas victorianas que se destacan por ofrecer temáticas, personajes, y recursos narrativos y estilísticos para los procesos de rehabilitación y reciclado ejecutados por escritores neovictorianos. Específicamente, el capítulo ahonda en los orígenes, aspectos formales destacados, condiciones de florecimiento y principales funciones desempeñadas por la novela *Newgate*, la novela sobre la Condición Social de Inglaterra, la *sensation novel*, la novela de detección o misterio, la novela histórica, el *bildungsroman*, el romance gótico y cuatro subespecies de novelas de ciencia ficción.

El Capítulo Cuatro explora una posible taxonomía en ciernes de las alquimias genéricas que se han producido a partir de la adaptación y apropiación de los géneros reseñados en el Capítulo Tres. Si la característica genérica colectiva de las novelas victorianas resulta ser la “monstruosidad” – según la conocida expresión peyorativa de *loose baggy monsters* de Henry James – o la “omnisciencia cuasi divina” – en la interpretación de J. Hillis Miller –, no es una expresión de *non sequitur* postular una cualidad genérica igualmente polimórfica y polivalente para su reencarnación neovictoriana. Este capítulo recupera taxonomías de diversa procedencia y establece una correspondencia entre los referentes decimonónicos y las permutaciones neovictorianas. Los subgéneros neovictorianos son: la novela policial neovictoriana y la *neosensation*, con una posible clasificación de sus tendencias principales (revisiones de crímenes de la vida real, la psicologización de la delincuencia, la sobrevida de detectives literarios, la creación de nuevos tipos de sabuesos o sociedades de sabuesos, y la criminalización ficticia de figuras eminentes); la tendencia conocida como biografía, que se expresa a través de la bioficción neovictoriana y sus subcategorías (la bioficción *de celebridades*, la bioficción *de sujetos marginados*, y la bioficción *apropiada*); la novela gótica neovictoriana, y sus principales subespecies (el gótico postcolonial o imperial, el ecogótico, el gótico urbano, y el gótico *steampunk*); y las ucronías neovictorianas y novelas de *steampunk* neovictoriano. El término *novela neohistórica*, en este caso, sería una supracategoría equivalente a la novela neovictoriana en general.

El capítulo recorre algunas características temáticas y estilísticas de estas subcategorías neovictorianas, pero propone analizar el diálogo que se establece entre los géneros de referencia y sus transformaciones con la plantilla de una estructura arquitectónica, que es el concepto de *wrapping* (envolvente). Así como una estructura envolvente cubre

parcialmente un casco central construido con anterioridad, los géneros neovictorianos cubren parcialmente sus referentes decimonónicos. A partir de una lectura de la relación en base al concepto de envolvente, según lo confirman las propias novelas del corpus, las novelas contemporáneas pueden irrumpir en los géneros decimonónicos típicos y penetrarlos; no solo los inundan con gestos y estrategias contemporáneas sino que también, con efectos disonantes y contradictorios, plagian y transcriben aspectos genéricos formales que perpetúan el pasado; generan metamorfosis oximorónicas de géneros con una copiosa variedad de patrones de mixturas; impulsan la reutilización de categorías novelísticas tomadas del mundo de la “baja cultura” a manera de recriminación furtiva dirigida hacia los derroches técnicos de la escritura experimental metaficcional de excesiva autorreferencialidad narcisista; y ejercen un efecto turbador sobre el lector que se aferra a su esperanza de retener sus coordenadas mediante la elucidación del empleo transparente de convenciones genéricas. Pero son precisamente los espacios que se generan entre los núcleos y sus envolventes los que suministran múltiples oportunidades para comunicar y construir nuevos sentidos. En ellos radica la riqueza de la novela neovictoriana, y desde ellos emprende sus proyectos subversivos y nostálgicos.

El Capítulo Cinco ubica la novela neovictoriana con el telón de fondo del fenómeno cultural del neovictorianismo para indagar sobre las posibles causas que se conjugaron para producir el vigor y la tenacidad con los que la edad contemporánea ha tendido su rostro hacia el siglo diecinueve. Estas reflexiones metaculturales recorren un amplio espectro que va desde especulaciones en torno a la importancia de la fotografía hasta cuestiones de orden más pragmático y hasta mercantilista como los diversos procesos que transformaron la cultura en un recurso económico explotable. Las principales especulaciones hilvanadas para dar forma a los orígenes del fenómeno proceden de diversos ángulos, y los hemos ordenado bajo los títulos generales de factores políticos, sociales, psicológicos, culturales, económicos y académicos. De este modo, la Primera Parte de la tesis cumple con los dos objetivos generales y los cinco objetivos específicos delineados en el capítulo introductorio.

Con respecto a la Segunda Parte de la tesis, nos hemos dedicado al análisis de cuatro novelas neovictorianas anglófonas publicadas entre los años dos mil uno y dos mil once, por cuanto la hipótesis que planteamos es aplicable a un contexto postmilenial. La selección de un conjunto heterogéneo de novelas garantiza la mayor cobertura posible de las clasificaciones esbozadas por los expertos, que hemos sintetizado en el segundo y el cuarto capítulo.

En efecto, las novelas del corpus ejemplifican las tres modalidades que Schiller identifica en los retornos neovictorianos al siglo diecinueve: 1) revisiones de precursores específicos (*FS*); 2) nuevas aventuras para personajes conocidos (*DC, ML, AC*); y 3) nuevas ficciones con convenciones del siglo diecinueve (*FS, ML, AC*). También cubren la clasificación propuesta por Louisa Hadley para los modos en que los textos contemporáneos se relacionan con el pasado: 1) El regreso puede estar explícitamente mediado por un texto victoriano, ya sea a través de convenciones victorianas (*FS, ML, AC*) o de un texto específico, que, a su vez, puede ser reimaginado desde la perspectiva de otro personaje o concebido como una secuela (*DC*); 2) el compromiso con el pasado puede hacerse a través de un personaje histórico del siglo diecinueve (*DC, ML, AC*); y 3) el retorno puede hacerse mediante la creación de nuevos textos ficcionales para el tratamiento de temas de gran centralidad en la era victoriana (*FS, DC, ML, AC*). La clasificación formulada por Heilmann y Llewellyn según criterios basados en temáticas y motivos también recibe suficiente cobertura: 1) la novela de pérdida, duelo y regeneración (*FS, AC*); 2) la novela que explora el imperialismo y diversas construcciones de lo subalterno (*ML, AC*); 3) la novela que interroga la construcción del género y la sexualidad a través de los discursos de la ciencia (*FS, ML, AC*); 4) la novela que interpela ideas relacionadas con la fe y los conflictos con la ciencia y la metafísica, y trata el tema de la especularidad y la espectralidad (*DC, ML, AC*); y 5) la novela que vincula la relación entre escritor y lector con la relación entre mago y espectador (*AC*).

Cada novela ofrece, además, particularidades genéricas, formales y temáticas de un amplio espectro. *FS* se inscribe dentro de las convenciones de la *sensation novel* y se reconstituye como una *neosensation novel* con la creación de un universo descrito como *faux*-victoriano y neo(meta)realista; *DC* se construye como una secuela con características de biografía (bioficción de celebridades), a un hipotexto victoriano en modalidad epistolar con textos pseudovictorianos; *ML* propone una tripe trama argumental repartida en un marco temporal dual en un estilo neoprerrafaelista con visos neogóticos; y *AC* ilustra el género del romance neogótico que avanza hacia un estilo neoesteticista o neoesteticista.

De este modo, damos cumplimiento a los propósitos anunciados en la justificación del corpus: la identificación, en un contexto postmilenial, de un número importante de blancos diversos para los impulsos subversivos de los textos; la localización de los objetos de los gestos nostálgicos; el incremento de la validación interna para la comprobación de la hipótesis

que sostiene la lectura de un subtexto común al conjunto; y la ilustración de la variedad de subgéneros novelísticos victorianos y sus permutaciones neovictorianas.

El análisis llevado a cabo desde los aparatos teórico-metodológicos delineados en la sección introductoria, y complementados con las categorías descritas en el Capítulo Seis o Intermezzo que separa ambas partes de la tesis, permite arribar a una serie de conclusiones.

La novela neovictoriana postmilenial tiene gran energía y aptitud para llevar a cabo actos de subversión simbólica orientados a desmontar, desestabilizar, e interpelar sistemas hegemónicos y estructuras monológicas de pensamiento en coincidencia con una agenda postmoderna. Los Capítulos Siete, Ocho, Nueve y Diez son los que identifican los objetivos hacia los que se lanzan las energías subversivas de los diversos textos. La lectura, orientada a identificar los funcionamientos de la subversión y la nostalgia, capitalizó uno de los aspectos formales que parece ser el más constante en este tipo de novelas, es decir su prodigalidad transtextual, y basó la creación de sentido en los procesos de (re)construcción de las coordenadas intertextuales de cada novela.

En el caso de *FS*, se trata de la historia de la representación, en forma de silencio y ausencia, del lesbianismo en la literatura victoriana y el archivo histórico oficial, de modo tal que el gesto subversivo consiste en reinventarlo y reinscribirlo para “rectificar” la memoria cultural. El otro blanco importante es la historia de producción y consumo de literatura pornográfica dentro de un mercado y una sociedad patriarcal, que trataba a la mujer y al sujeto homosexual como objetos de consumo y comercialización. En este caso, la energía transgresora del texto se vuelve sobre la apropiación de este mercado y su transformación, reinscripta históricamente, en una literatura homoerótica romántica producida y consumida de manera privada y no necesariamente para el deleite del varón dentro de una sociedad patriarcal y heteronormativa. El empleo del architexto victoriano del género de la *sensation novel* demanda, por esta agenda contemporánea, ciertos actos de subversión formal, por los cuales *FS* se reapropia de él y lo transforma en consonancia con su propia agenda.

En *DC*, la “conciencia occidental” que ve al mundo como un problema para ser resuelto en una gran narrativa de progreso teleológico garantizado por el empleo de métodos racionalistas, como el método inductivo, es el gran objetivo hacia el que se dispara el vigor subversivo. Comparte el rol del blanco de la interpelación la empresa biográfica tradicional como aplicación del mismo tipo de conciencia que pretende ver la subjetividad humana, la

“esencia” de una vida o un individuo como un problema a ser resuelto a fin de contener y disipar la incertidumbre, el caos y la paradoja de la existencia humana. Al colonizar un texto victoriano que actúa como hipotexto, el hipertexto necesariamente subvierte formalmente sus convenciones y su caracterización, construidas desde precisamente el tipo de conciencia que el hipertexto cuestiona en primer lugar.

ML también se posiciona de manera crítica y sublevada delante de cualquier tipo de racionalismo extremo, tal como la actitud del coleccionista, es decir el sujeto que acumula y reduce aquello que codicia a la condición de objeto manipulable y coleccionable – se trate de obras de arte o de mentes humanas. El texto establece una línea de continuidad entre el siglo diecinueve y la época actual e insinúa que la actitud racionalista, positivista y científicista en la base del capitalismo es la fuente de algunos de los males sociales contemporáneos que se encarga de denunciar, por caso la comodificación del arte y su domesticación de artefactos con latencias subversivas vía su reducción a la condición de mercancías, al igual que una industria farmacéutica cuya producción y comercialización de barbitúricos para “curar” la enfermedad mental atenta contra la propia creación de arte, concebida como ligada a “desórdenes” o “patologías” psíquicas.

En el caso de *AC*, la continuidad entre el siglo diecinueve y la era contemporánea se manifiesta a través de los blancos que elige para su brío subversivo. En primer lugar, la novela impugna la expansión colonialista e imperialista y la riqueza material como parte de un proyecto montado sobre la producción y venta de armamentos que se sostiene merced a la deliberada incitación al conflicto bélico. El segundo objetivo es el socavamiento de la espiritualidad bajo el avance de la ciencia. Por último, la novela descarga su energía subversiva en la explotación de la historia y del pasado como meros recursos económicos bajo el nuevo orden de la simulación y la hiperrealidad. En este caso, la novela demuestra el potencial transgresor de la novela neovictoriana para el autocuestionamiento, ya que es la propia novela neovictoriana la que con frecuencia participa en actos de explotación historiográfica e historiográfica tendientes a canibalizar personajes históricos emblemáticos.

Como queda claro a partir de esta síntesis de las estructuras y sistemas hacia los cuales las novelas de este corpus postmilenial dirigen sus potenciales subversivos, desde lo temático, no se alejan demasiado del paradigma postmoderno, puesto que adhieren a algunas de las principales líneas de interrogación de lo que los diversos postmodernismos denominaron las

“certezas culturales” imperantes, al menos en el mundo occidental, durante siglos. Efectivamente, las novelas citan y aluden a temas recurrentes de la agenda postmoderna: la codificación y producción de la realidad bajo la ley del sistema de signos en el orden del simulacro; la impugnación de la noción de realidad como un hecho dado y manifiesto, y su reconstitución como una ficción a la que los seres humanos nos suscribimos colectivamente; la crisis de la historicidad que lleva a la canibalización y superimposición caótica y superficial de imágenes y estilos del pasado; la imposición de un sentido falsificador de totalidad y universalidad sobre ideas, acciones y eventos aislados; y las construcciones retóricas que legitiman poder político e ideológico. De hecho, estas líneas de interrogación se encuentran esbozadas en la definición del proyecto postmoderno que ofrece Stuart Sim:

Se puede considerar al postmodernismo como un rechazo de muchas, si no la mayoría, de las certezas culturales sobre las cuales ha estado estructurada la vida en occidente durante los últimos dos siglos. El postmodernismo ha interpelado nuestro compromiso con el ‘progreso’ cultural (la noción de que las economías deben seguir creciendo, la calidad de vida seguir mejorando indefinidamente, etc.), así como también ha interrogado los sistemas políticos que han sostenido esta creencia. Los postmodernos a menudo se refieren al ‘proyecto del Iluminismo’, con lo cual aluden a la ideología del humanismo liberal que ha dominado la cultura occidental desde el siglo dieciocho, una ideología que ha pugnado por la emancipación de la humanidad de las carencias económicas y la opresión política. Según la perspectiva de los postmodernos, este proyecto, por muy loable que haya sido alguna vez, en realidad ha pasado a oprimir a la humanidad y a dominarla mediante ciertos modos de pensamiento y acción. Por lo tanto, tal ideología debe ser resistida, y los postmodernos se muestran invariablemente críticos de teorías universalistas (‘los grandes relatos’ o ‘metanarrativas’, como las ha apodado el filósofo Jean-François Lyotard), y antiautoritarios o antiesencialistas en sus opiniones. El paso de lo moderno a lo postmoderno equivale a abrazar el escepticismo sobre lo que nuestra cultura representa y lucha por alcanzar. (vii)

Es pertinente aceptar que los discursos que provienen de distintas líneas de pensadores, teóricos y filósofos postmodernos han sido apropiados por el mundo académico en general y han ingresado a la literatura *mainstream* y la crítica literaria de distintas orientaciones, tales como la crítica feminista, los estudios de género, la crítica postcolonial, la ecocrítica y otras. Por ende, si ha de considerarse que esta apropiación de lo postmoderno subversivo por parte del mundo académico equivale a una domesticación de los filos y agudezas sediciosas de tales discursos, la novela neovictoriana anglófona postmilenial, más que una novela de corte subversivo, representa una novela que reitera discursos políticamente correctos y académicamente pulcros, por lo que se somete en obediencia a otro gran relato

conservador que dicta los guiones que garantizan que la novela no ofenderá políticamente a ningún grupo que esté pujando por cuestiones de política identitaria o justicia reparadora, ni a los críticos académicos que juzgarán sobre premios literarios o seleccionarán el canon de textos que la Academia debe priorizar y estudiar. Lo que es más, si se interpreta que la novela neovictoriana, a través de sus estruendosas condenaciones de sistemas hegemónicos y discursos monológicos, busca apropiarse del sufrimiento ocasionado por las distintas estructuras opresivas y desactivar y diseminar las posibles culpas por la participación cómplice en dichos proyectos, mediante la transmutación de dicha culpa en un trauma humano colectivo y compartido, pues entonces, más que hacia un gesto subversivo, la novela se orienta hacia la reafirmación conservadora del *status quo*. Como toda subversión, según lo alertaron los Nuevos Historicistas, corre el riesgo de transportar el germen de su propia contención. Una vez más, la novela neovictoriana late con las vacilaciones de siluetas y cromías propias de un holograma. Como en otros casos también, bajo la jurisdicción exclusiva del lector se encuentra la capacidad para decidir el ángulo de la fuente de luz que potenciará una u otra lectura.

Si desde lo temático, la supuesta subversión de la novela neovictoriana postmilenial podría ser puesta en tela de juicio, en el marco de esta tesis, hemos leído su subversión de la estrategia metaficcional *par excellence*, cual es la constante ruptura de marcos creados para el mundo ficcional, especialmente a partir de incursiones explícitas de la figura autoral en la superficie de los textos, como un gesto nostálgico sistemático en el corpus que intenta recuperar ciertas potestades autorales.

Los Capítulos Siete, Ocho, Nueve y Diez también se ocupan de registrar los hallazgos de la investigación en cuanto a los objetos, ideas, condiciones, géneros y estilos de escritura que se transforman en objetos del anhelo nostálgico de los textos. Dichos depositarios del abrazo afectivo extendido hacia el pasado son variados, por cuanto, como ha notado Hutcheon, “la nostalgia no es algo que se ‘perciba’ en un objeto; es algo que se ‘siente’ cuando dos momentos temporales, uno presente y otro pasado, se encuentran (...) y a menudo, cargan con un considerable peso emocional”. Esto ocurre porque “el llamar algo nostálgico es menos una cuestión *descriptiva* de la ENTIDAD MISMA que la *atribución* de una cualidad de la RESPUESTA (“Irony, Nostalgia”, párr. 15, énfasis original). A lo largo del recorrido analítico de las novelas del corpus, hemos detectado los siguientes objetos a los que

se les atribuye una cualidad nostálgica desde la respuesta afectiva: El acto narrativo *per se*, en un contexto de lectura como experiencia gratificante que busca promover vínculos emocionales entre autores y lectores y que proviene de una fe renovada en el poder mismo de una buena historia, escindido del conocimiento de teorías arcanas y complicadas dobles visiones palimpsésticas; experiencias inmersivas promovidas por la ilusión de la verosimilitud; la sentimentalización de la letra escrita o una especie de *nostalgia print*; una inocencia perdida; e incluso nostalgia de nostalgia, de una época en la que era posible evadirse del presente con una actitud insurrecta hacia él, en pos de visiones utópicas de otros lugares y otros tiempos. La expresión de estos anhelos nostálgicos responde a lo que Grainge denominó *nostalgia mood*.

Hemos reconocido también que este *nostalgia mood* convive, incluso en un mismo texto literario, con lo que también Grainge denominó *nostalgia mode*, que connota una construcción comodificable del pasado, articulada desde un presente que invierte en imágenes del pasado, postales en color sepia, modas *retro* y estilos de *revival*. No es sin un guiño de complicidad que la novela participa en la mercantilización del pasado. Con frecuencia toma provecho de las imágenes estereotipadas de la era para crear interés, para ofrecer emoción y diversión (como por ejemplo las innumerables evocaciones de espacios góticos), y con el fin de contar con un doble contrastivo para contraponer visiones más acertadas y tolerantes formuladas desde un presente superador (como ocurre con el ambiente *faux-victoriano* represor que retraza *FS*), o para instalarlas y criticarlas simultáneamente como montajes para un turismo del pasado (el caso de *AC*).

Hemos también interpretado que el concepto de nostalgia ha sido refaccionado por los diversos discursos de la memoria, entre otros desarrollos teóricos, y equiparada a un proyecto remodelador del pasado cultural. Como *memory texts* o tecnologías de memoria cultural, las novelas del corpus demuestran que pueden reformular el pasado en maneras que van más allá de cuestionar simplemente las metodologías ortodoxas de búsqueda de una supuesta verdad histórica transparente y también más allá de resaltar con autorreflexividad pirotécnica la imposibilidad de acceder a ella. En otras palabras, hemos leído las novelas potenciando sus posibilidades de avanzar más allá de los límites de la metaficción historiográfica y nos hemos acercado al proyecto kohlkeano de entender las maneras en que los escritores neovictorianos imaginan y fantasean sobre el pasado victoriano.

Además de la identificación de casos de *nostalgia mode* y *nostalgia mood*, leemos también un subtexto nostálgico que subyace al corpus heterogéneo. Hemos articulado desde nuestra hipótesis la noción de que los textos del corpus, que representan al menos un voluminoso caudal dentro de la novela postmilenial en general, están recorridos por un anhelo nostálgico por recuperar potestades vacías o perdidas a partir del socavamiento de la figura del autor operada desde el proyecto desmantelador de certezas que lanzó el postestructuralismo, y que determinan el grado de desencanto con su posición incierta en el presente contemporáneo. Tal incertidumbre es agravada por fuertes presiones, muchas veces en conflicto, como la demanda por parte del mundo académico, del conocimiento experto de teoría y crítica literaria cuyo manejo y despliegue en la práctica de la escritura figura en su “horizonte de expectativas”. Esta demanda se complementa con las presiones provenientes del mundo editorial mercantilista que exige el aprovechamiento de ciertos periodos históricos como parte de la explotación orquestada de la cultura como una nueva y redituable actividad económica. A menudo, las demandas entran en conflicto mutuo, como ocurre con la presión de vender y por lo tanto atraer la atención de un público lector masivo.

Destacamos que las novelas del corpus han sido publicadas en este contexto de fuertes presiones y en un marco en el que los apetitos lectores no necesariamente se inclinan hacia los mismos gustos que los de la Academia, sino que los escritores también deben responder a una demanda de un público hastiado por la lectura a veces árida, deshumanizada, y extravagantemente compleja de una escritura postmoderna, que tal vez haya producido el desencanto de ambos, escritores y lectores. En este sentido, al volverse hacia el pasado, convertido en un objeto de deseo y recuperación – no solamente en objeto de subversión y disputa – el texto neovictoriano, con su gesto nostálgico afectivo también puede convertirse en un gesto subversivo respecto del presente, en una especie de política de la nostalgia. A través de este instrumento, aunque el intento de recuperación es utópico, una política de la nostalgia puede tener impacto en cambios para el presente o el futuro. Lo que unifica y homogeniza el corpus, además de las condiciones culturales de su producción, son, por un lado, la subversión sistemática de la estrategia metaficcional definida como paradigmática y, por el otro, las diversas estrategias autorales de recuperación de control y autoridad que no dependen de la textualización de la figura autocrática y autotélica del autor, sino de estrategias alternativas, tales como, entre otras que hemos identificado a lo largo del análisis, la

reivindicación de las figuras rebeldes de los artistas prerrafaelistas, las sobretramas en la narración, lo que podríamos llamar un *sobrebordado* o *sobremosaicismos* en la construcción de relatos a partir de coloridas hebras de multicolores pre-textos, la “escenificación” del relato narrado en tiempo presente, y la restauración o remodelación de géneros novelísticos y estilos estéticos transgresores y rebeldes en sus contextos históricos naturales. Tales estrategias, al igual que las estrategias metaficcionales que se reiteran en el corpus – la fecundidad intertextual, la autoconciencia por parte de los personajes respecto de su incrustación en diversas narrativas, la migración de personajes procedentes de diversos niveles ontológicos – no obstaculizan, en virtud de su sutileza o de su internalización en la literatura, que genera familiaridad y acostumbramiento, las experiencias inmersivas asociadas precisamente con los poderes anhelados investidos – ya sea de manera real o como producto de la idealización nostálgica – en la figura autoral victoriana.

Por último y apelando a la distinción de Boym, entre nostalgia restauradora y reflexiva, podemos añadir que en todos los casos, la nostalgia que emerge de las novelas del corpus es de tipo reflexiva pues no busca imponer y reinstaurar una única verdad sobre el pasado y sobre la figura autoral victoriana. Por el contrario, interroga el pasado de diversas maneras y prospera en el *algia*, como sugiere Boym, demorando el regreso a casa y explorando distintas maneras y estrategias a través de las cuales es posible recuperar lo que se considera perdido.

Nuestro análisis ha intentado cumplir con los tres objetivos generales y los cinco objetivos específicos de la Segunda Parte, y corroborar la validez de la hipótesis, que ahora reiteramos con la inclusión de los teóricos de quienes hemos tomado partes esenciales para la construcción de nuestro enunciado: La novela neovictoriana anglófona *postmilenial* está imbuida de un *anhelo nostálgico – de carácter reflexivo y desencantado* (Boym) respecto de modos narrativos contemporáneos – que produce un *reencantamiento utópico* (Pickering y Keightley) con maneras de narrar de la literatura victoriana que se vinculan con *potestades autorales reales o idealizadas* (Hutcheon), percibidas como diluidas en el mundo contemporáneo (tal vez por el predominio de fuertes presiones académicas, culturales y mercantilistas que pesan sobre los autores reales). Dicho anhelo nostálgico afectivo – que se extiende además a ciertos aspectos sociales y culturales del pasado, reconstituido como objeto de deseo o como espacio de disputa por un texto neovictoriano concebido como *memory text*

o *tecnología de memoria cultural* (Mitchell) – convive en un mismo texto con temáticas, personajes e imágenes condicionados por *modas de revival que fetichizan el pasado*, y que *pueden o no estar ironizadas* (Grainge). Si bien las energías subversivas de los textos tienen agendas con blancos específicos que las insertan dentro de la *dinastía de la narrativa postmoderna en los aspectos temáticos*, los textos operan una *subversión de tipo formal de la estrategia narrativa metaficcional par excellence* (Waugh), lo cual infunde un rasgo fuertemente *híbrido* u *oximorónico* a cada novela, que no proviene necesariamente de una “doble codificación” postmoderna.

Podemos observar que la nostalgia, como abrazo afectivo del pasado, se torna subversiva respecto del presente, y como concepto amplio de retorno al pasado, puede subsumir la mirada crítica y contestataria de manera tal que se convierte en subversiva también respecto del pasado. Si tenemos en cuenta los géneros novelísticos (*sensation novel*, romance gótico, etc.) y los estilos estéticos (prerrafaelismo y esteticismo/esteticismo) transgresores que la novela neovictoriana tiende a reciclar y reformular, podemos concluir que la novela practica, además de una *nostalgia subversiva* (respecto del presente y del pasado), una *nostalgia de subversión*. A esto también atribuimos que la técnica narrativa de narradores múltiples empleada por Wilkie Collins y su propia novela, *The Woman in White*, alcancen un protagonismo tan especial (de hecho, reminiscencias de ambas se encuentran presentes en dos de las novelas de nuestro corpus). La técnica inaugurada en esta novela tendía a socavar la autoridad del narrador omnisciente por lo que quizás la novela neovictoriana, en su abrazo, esté invocando también un *espíritu* transgresor. Son precisamente las recuperaciones de las prácticas estéticas y/o los pilares teóricos y éticos del prerrafaelismo y el Esteticismo las que, sin dudas, señalarían un interesante rumbo para posibles líneas de investigación futura en este campo. Dichas reclamaciones no han sido exploradas de manera significativa o exhaustiva, ya que la mayor concentración ha estado localizada en el estudio de las apropiaciones neovictorianas de la novela.

Por último, y para reflexionar sobre la relación de la novela neovictoriana con el postmodernismo, ya hemos advertido que la novela neovictoriana postmilenial claramente comparte la agenda ideológica del postmodernismo en el despliegue de sus temáticas. Con respecto a la forma, sin embargo, la complicación es extrema debido a la prodigalidad expansiva de los géneros novelísticos victorianos, lo que Kohlke una vez llamó la “plenitud

cultural” del siglo diecinueve que funciona como pre-texto (Abstract), y las múltiples posibilidades que ofrece el recurso del *wrapping*, factores todos ellos que dan crecimiento exponencial a las posibilidades formales. Para definir la arquitectura postmoderna, Charles Jencks acuñó en 1978 el término *double coding* (doble codificación), que definió como “la combinación de técnicas modernas con algo tradicional que permite que la arquitectura se comunique con el público y una minoría interesada, generalmente compuesta de arquitectos” (citado en Taylor 20). Según Jencks, “la arquitectura moderna no había logrado seguir siendo creíble en parte porque no se comunicaba eficazmente con sus usuarios”. Por contraste, el arquitecto postmoderno, al combinar y juxtaponer el presente y el pasado, construye un doble código, que permite distintos tipos de comunicación con diferentes clases de público (Taylor 20). El principal mérito de este doble código, para Steven Best y Douglas Kellner, era “buscar superar la oposición entre elitismo y populismo” (14), pues apela a los intereses especializados del experto y a un público general que desea “la belleza, una ambientación tradicional y un modo particular de vida” (Jencks, citado en Best y Kellner 154). Diversos teóricos se apropiaron del término *double coding*, entre ellos Linda Hutcheon, quien rehabilitó el concepto y lo incorporó como parte de su definición de parodia postmoderna al referirse a la parodia como doblemente codificada porque “la parodia subvierte y legitima aquello que subvierte” (*The Politics of Postmodernism* 10). En Christian Gutleben también hay una referencia implícita a la doble codificación de la novela neovictoriana cuando se explaya sobre su forma híbrida u oximorónica. Para Gutleben, la hibridación no radica en la juxtaposición heterogénea de un texto victoriano en lenguaje victoriano con un texto contemporáneo en lengua contemporánea. Por el contrario, está presente en un mismo texto que es aparentemente homogéneo pero posee un sistema de *doble enunciación*, como ocurre en la novela neovictoriana, que “se esfuerza por preservar la coherencia del mundo victoriano” por un lado, y por el otro, “se dirige a una audiencia contemporánea para abordar preocupaciones contemporáneas”. Dicho de otro modo por Gutleben, la novela neovictoriana es doblemente codificada, oximorónica o híbrida porque tiene “un código y un referente victoriano pero un destinatario y un mensaje contemporáneos” (“Hybridity as Oxymoron” 62).

Planteamos, después de este estudio, que la novela neovictoriana postmilenial presenta una *nueva doble codificación*, que consiste en retener una *agenda temática*

postmoderna y adoptar una *forma híbrida* que combina lo victoriano (por ejemplo, géneros y estilos transgresores y de la “baja cultura”; celebración de la narratividad y la experiencia inmersiva) y lo metaficcional postmoderno (por ejemplo, intertextualidad exuberante y técnicas metaficcionales sin rupturas drásticas ni turbadoras de los niveles ontológicos), aunque con un amplio rango de patrones combinatorios. La descripción de esta nueva doble codificación agrega sutileza y complejidad a una categoría de novelas que de otro modo han sido descriptas como novelas que son “simultáneamente características del postmodernismo e imbuídas de una historicidad reminiscente de la novela del siglo diecinueve” (Schiller), o que representan “el resurgimiento de la novela victoriana en un formato postmoderno” (Jones). Esta nueva doble codificación podría estar señalando una búsqueda intensa de un nuevo paradigma narrativo después de cierto agotamiento.

Como reflexión final, apelaremos a dos conceptos que, aunque provienen de contextos lejanos, pueden ser iluminadores. Ulrich C. Knoepfelmacher defiende el concepto biológico de *heterosis*, es decir “la energía o vitalidad producida por la fertilización cruzada” (752), concepto aplicable a la condición híbrida u oximorónica de la novela neovictoriana. Tal vez sea precisamente la heterosis de su nueva doble codificación, impregnada de potencial para germinar en forma de nuevas visiones y posibilidades, la fuente de la cual surjan los paradigmas del futuro, y en este potencial, quizás estribe su cardinal riqueza. El otro concepto al que apelaremos es la distinción de larga data entre la aventura y el orden que Guillermo de Torre una vez estableció – con referencia al arte vanguardista español – para representar los extremos opuestos de la línea evolutiva trazada por el impulso innovador. Dice Guillermo de Torre:

El espíritu literario creador logra vencer en la noche de cada época la muela del cansancio histórico, retrotrayéndose [...] a una especie de “status nascendi”. Una de esas maneras consiste en lanzarse aguerrida, temerariamente, hacia lo desconocido, cara al espacio virgen, rompiendo todas las amarras tradicionales, después de haber decretado la abolición de la memoria, ambicionando un neomorfismo total. La segunda se realiza en actitud opuesta: alzándose con radical negativismo frente a lo inmediatamente anterior y yendo a buscar lo nuevo, con una violenta torsión de retorno, a los modelos olvidados. [...] y, en rigor, la vuelta al orden por ese largo camino, crea el único orden que me parece válido. Lo demás, el plegarse dócilmente y sin discriminación a las normas heredadas, es tradición barata, es conformismo perezoso. (15)

La aventura es una crisis que no puede perpetuarse y entonces el orden es el momento de recapitulación y puesta en perspectiva de los estallidos y pulsaciones de lo nuevo.

Si hemos de considerar que esta dialéctica reviste cierto grado de aplicabilidad al fenómeno estudiado, entonces es posible intuir que la novela neovictoriana inclina la balanza a favor de la segunda modalidad, si bien aun en este caso, es menester advertir que la novela no se “alza con radical negativismo frente a lo inmediatamente anterior”, pues, como hemos demostrado, perduran diversas estrategias metaficcionales que el postmodernismo desplegó de manera insistente y exuberante. Tampoco se lanza hacia el neomorfismo total, sino que se zambulle en las arcas del pasado, y sin caer en “tradiciones baratas” ni “conformismos perezosos”, busca rescatar recursos que permitan, desde la heterosis que así se gesta, indicar rumbos para vencer “la mueca del cansancio histórico”. Nuestro tiempo parece haber sorprendido a la novela neovictoriana postmilenial en pleno gesto de retorno y transitando el camino de vuelta a un orden que aún no se manifiesta de manera palpable, aunque están claros algunos principios por los que no sucumbe ante la tentación de docilidad obediente, como asimismo está declarado su compromiso con la expresión de malestares e incomodidades con paradigmas aún vigentes. En otra metáfora apoyada en la imagen del camino y la construcción arquitectónica, G. K. Chesterton una vez señaló que la evolución de la novela en general, no es análoga a un camino en el cual “el hombre va dejando su casa detrás de él”, sino que más bien se grafica como una construcción de ampliación y remodelación en la cual “las mejoras consisten en elevar las torres y extender los jardines de la casa” (citado en Mangham 1). Quedará para una empresa futura, llevada a cabo cuando hayan finalizado las obras de extensión y restauración en la novela neovictoriana, el corroborar que hayan hallado plena realización las potencialidades de su heterosis.

APÉNDICE A
ILUSTRACIONES

CONSTRUCCIONES ARQUITECTÓNICAS ALUDIDAS

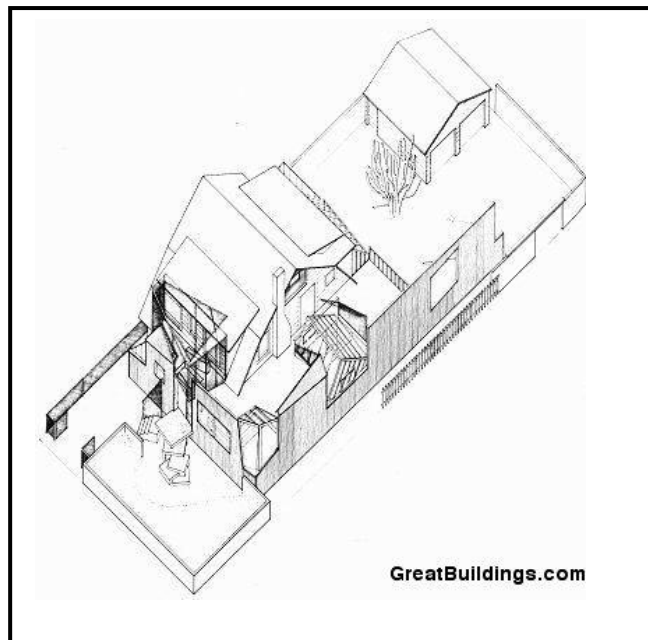


Fig. 29. Gehry, Frank. Plano con la cubierta envolvente en vista de arriba. 1978. *Archdialog*. Web. 27 mayo 2016.

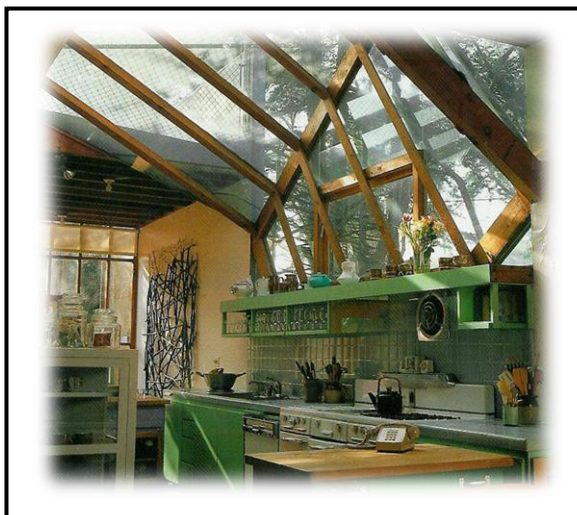


Fig. 30. Gehry, Frank. Imagen del interior de la casa de Santa Mónica. 1978. "Ten Favourites". *Miss Moss*. 2015. Web. 27 mayo 2016.

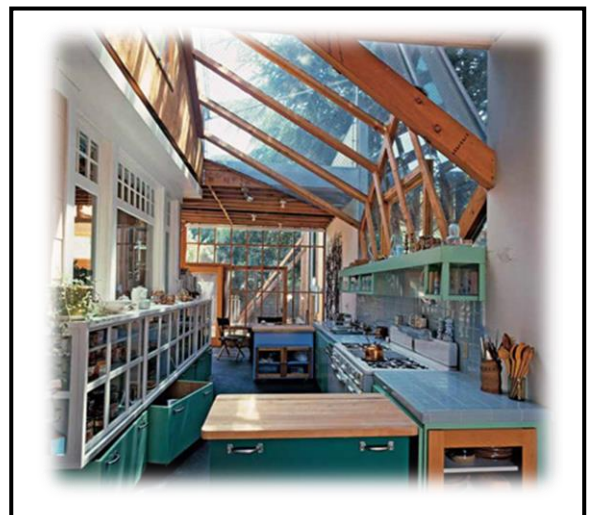


Fig. 31. Gehry, Frank. Imagen del interior de la casa de Santa Mónica. 1978. "2012 Twenty-Five Year Award". *The American Institute of Architects*. Web. 27 mayo 2016.

ARTEFACTOS EN ESTILO STEAMPUNK



Fig. 32. Keck, Erin. *Wall Clock*. S.f. Engranajes de madera cortados con laser y partes descartadas de hardware. Colección de Erin Keck. Estados Unidos. Reproducido en Dr Grymm with Barbe St. John. *1,000 Steampunk Creations: Neo-Victorian Fashion, Gear, and Art*. Beverly: Quarry Books, 2011. 0434. Impreso.



Fig. 33. Proulx, Daniel. *Scorpion sculpture*. S. f. Bronce y cobre. Colección privada. Catherinette Springs, Canadá. Reproducido en Dr Grymm with Barbe St. John. *1,000 Steampunk Creations: Neo-Victorian Fashion, Gear, and Art*. Beverly: Quarry Books, 2011. 0165. Impreso.



Fig. 34. Wood, Roger. *Klockwerks*. Escultura ensamblada. S. f. Colección privada. Canadá. Dr Grymm with Barbe St. John. *1,000 Steampunk Creations: Neo-Victorian Fashion, Gear, and Art*. Beverly: Quarry Books, 2011. 0408. Impreso.



Fig. 35. Azirca. Objetos encontrados y medios múltiples. S. f. Colección privada. Nueva Zelanda. Dr Grymm with Barbe St. John. *1,000 Steampunk Creations: Neo-Victorian Fashion, Gear, and Art*. Beverly: Quarry Books, 2011. 0034. Impreso.



Fig. 36. Keck, Erin. *Copper Journal*. Cobre, papel hecho a mano, visagras hechas a mano, objetos encontrados. S. f. Colección de Erin Keck, Estados Unidos. Reproducido en Dr Grymm with Barbe St. John. *1,000 Steampunk Creations: Neo-Victorian Fashion, Gear, and Art*. Beverly: Quarry Books, 2011. 0432. Impreso.

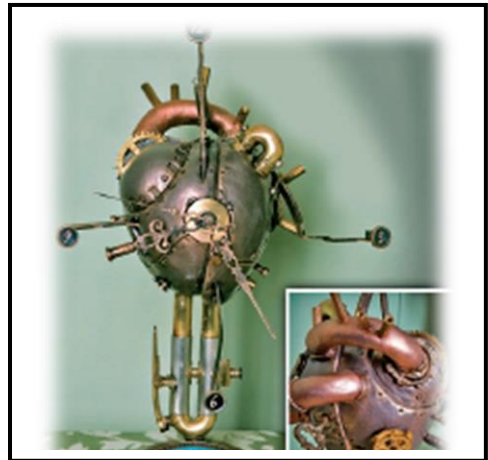


Fig. 37. Dr. Grymm. *Clockwork Heart*. Arcilla, engranajes de reloj, objetos encontrados. S. f. Colección de Dr. Grymm Laboratories, Estados Unidos. Reproducido en Dr Grymm with Barbe St. John. *1,000 Steampunk Creations: Neo-Victorian Fashion, Gear, and Art*. Beverly: Quarry Books, 2011. 0473. Impreso.



Fig. 38. Davidson, Paul. *Steampunk Cellphone*. S. f. Colección privada. Estados Unidos. Reproducido en Dr Grymm with Barbe St. John. *1,000 Steampunk Creations: Neo-Victorian Fashion, Gear, and Art*. Beverly: Quarry Books, 2011. 0037. Impreso.



Fig. 39. *Steampunk Coffee Machine*. S. f. *Pinterest*. Web. 27 mayo 2016.



Fig. 40. Davidson, Paul. *Steampunk Motorcycle*. Colección privada. Estados Unidos. Reproducida en Dr Grymm with Barbe St. John. *1,000 Steampunk Creations: Neo-Victorian Fashion, Gear, and Art*. Beverly: Quarry Books, 2011. 0037. Impreso.

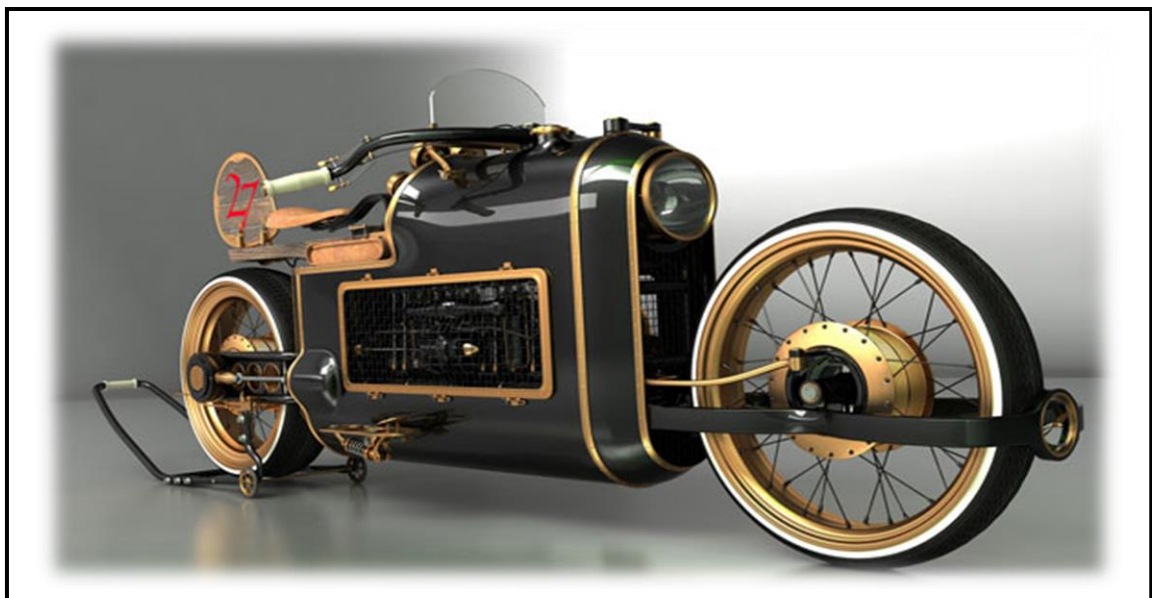


Fig. 41. Smolyanov, Mikhail. *Steampunk Motorcycle*. 2011. Colección privada. Reproducida en Hatfield, Don. "Tech". *MTV News*. 19 julio 2011. Web. 27 mayo 2016.



Fig. 42. McGrath, Tom. *Airship Battle*. Ilustración. Reproduced in Dobbs, Michael Ann. “The Coolest Airship pictures You’ve ever seen!” *We Come from the Future*. 5 noviembre 2011. Web. 27 mayo 2016.



Fig. 43. McQue, Ian. *Futuristic Painting*. “The Futuristic World of Ian McQue”. Reproducto en *Beautiful Life*. Web. 27 mayo 2106.



Fig. 44. Nakamura, Kazuhiro. *Requiem for Industry*. Arte digital. Reproducido en *Dark Roasted Blend*. Web. 28 mayo 2016.



Fig. 45. Falksen, G. D. *Steampunk prosthetics*. Reproducido en "Transhumanism". *Pinterest*. Web. 26 mayo 2016.

OTRAS IMÁGENES PERTINENTES

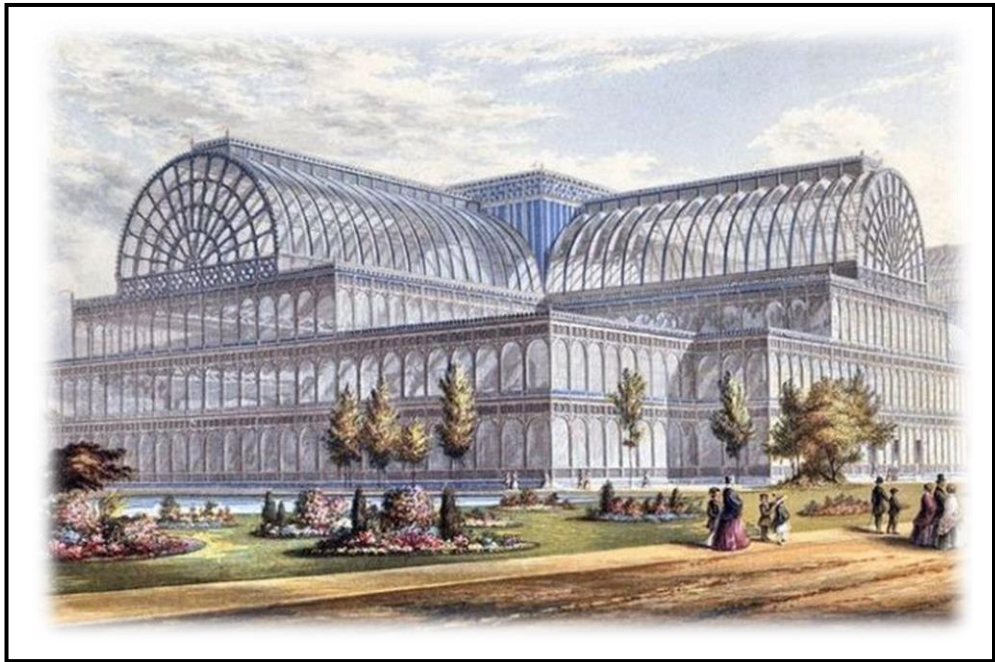


Fig. 46. Ilustración del *Crystal Palace*, que albergó la *Great Exhibition* de 1851. (S./a.). *Birmingham Mail*. 25 abril 2013. Web. 27 mayo 2016.



Fig. 47. Ilustración del *Crystal Palace*. Vista interior. (S./a.). *Arch-Expo*. Franco-British Cooperation Project. (S./f.). Web. 27 mayo 2016.



Fig. 48. Millennium Dome. Fotografía. Reproducida en *Emergency Exit Arts*. Web. 27 mayo 2016.

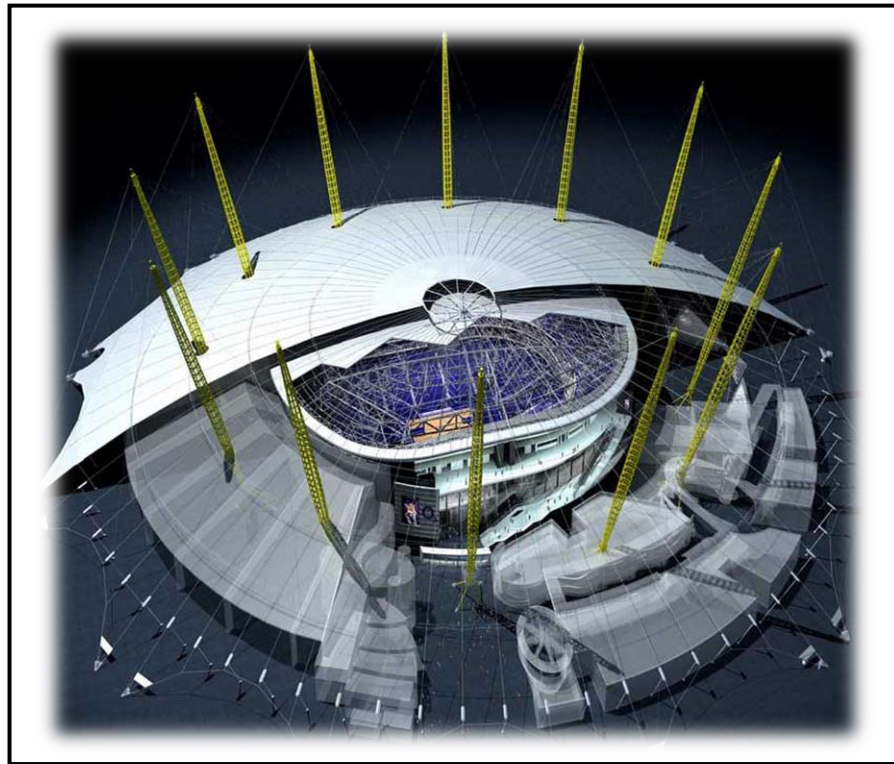


Fig. 49. Millennium Dome. Fotografía reproducida en *e-architect*. 29 septiembre 2015. Web. 27 mayo 2016.



Fig. 50. Vista interior del Millennium Dome. "Inside the Millennium Experience". *Geograph*. Web. 28 mayo 2016.

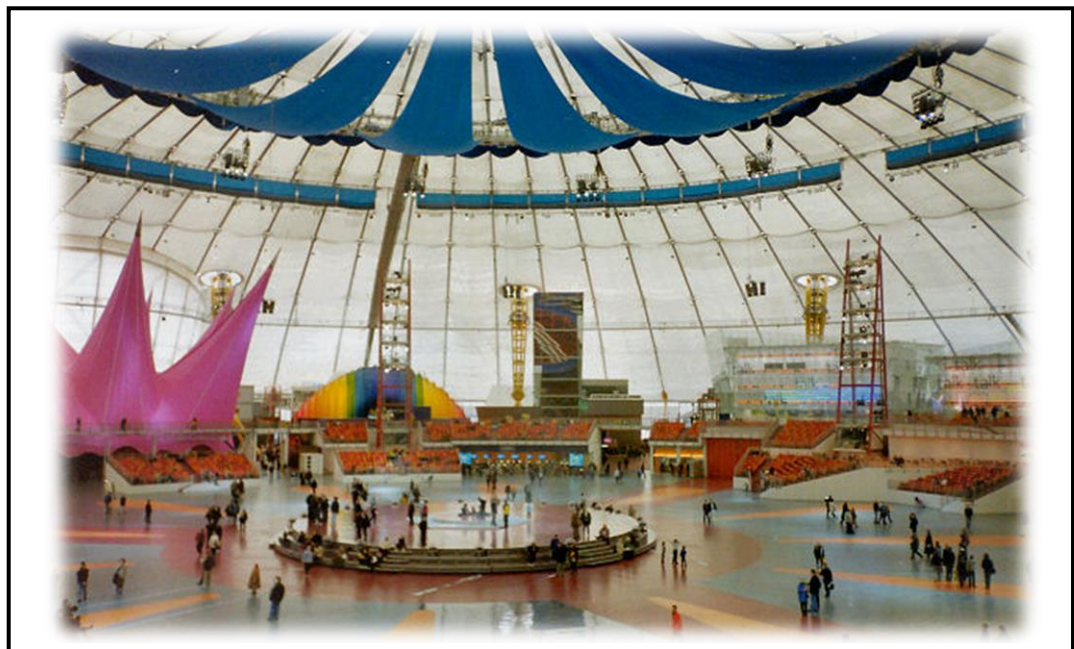


Fig. 51. Vista interior del Millennium Dome. "Inside the Millennium Experience". *Geograph*. Web. 28 mayo 2016.



Fig. 52. Rossetti, Dante Gabriel. *Proserpine*. 1874. Óleo. Tate Britain, Londres. *Tate*. Web. 20 junio 2016.

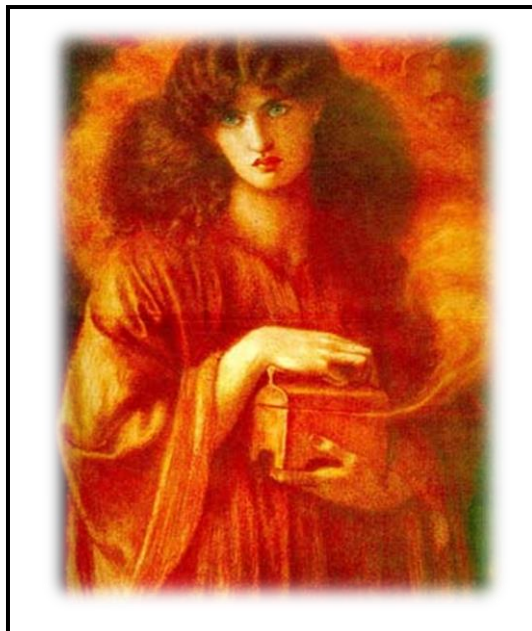


Fig. 53. Rossetti, Dante Gabriel. *Pandora*. 1871. Óleo. Colección privada. Reproducida en *Rossettiarchive*. Web. 20 junio 2016.



Fig. 54. Bernini, Gian Lorenzo. *Apolo y Dafne*. Ca. 1624. Escultura en mármol. Galería Borghese, Roma. N° 125. Reproducida en *OGCMA Masterly Image*. Web. 20 junio 2016.

APÉNDICE B

INFORMACIÓN BIOGRÁFICA Y BIBLIOGRÁFICA SOBRE LOS AUTORES DEL CORPUS

James Wilson, autor de *The Dark Clue*

James Wilson (1948-) nació en Cambridge y estudió Historia en la Universidad de Oxford. En la década de los años setenta, se dedicó a la escritura de dos informes trascendentales que marcaron el rumbo de su carrera como escritor y consultor de una gran variedad de proyectos televisivos. Además, sellaron su compromiso perenne con los pueblos indígenas de América del Norte, es decir *Canada's Indians* (1973) y *The Original Americans* (1975), por los que ha trabajado de manera infatigable.

En 1989, Wilson trabajó como consultor en la producción de un filme televisivo británico, *Hunters and Bombers*, que fue emitido por el Canal 4 y obtuvo el premio “*Mannheim Festival Best Documentary Award*”. Se trató de un documental sobre los pueblos Innu del nordeste de Canadá, que implicó un viaje iluminador para Wilson en la Península de Labrador. Posteriormente fue contratado como consultor y guionista para un documental de la BBC, *Savagery and the American Indian* para la BBC 2 y el A &E Network (1991), que recibió el galardón “*National Education Association Award*” en 1992. Este proyecto demandó viajes por todo el territorio de Estados Unidos para entrevistar historiadores y visitar reservaciones indígenas. Durante la década de los noventa, Wilson realizó nuevos viajes de investigación y se desempeñó como consultor y guionista en varios proyectos televisivos, como *Byrd: Alone in Antarctica* para PBS (1991) y *The Two Worlds of the Innu* para la BBC (1994). En 1996 escribió una serie documental en cinco partes titulada *Present Tense: the Enduring World of the Innu* para Radio 3.

Un punto de inflexión en su carrera fue la publicación en 1998 de *The Earth Shall Weep: A History of Native America*, que fue distinguido con el “*Myers Outstanding Book Award*” del año 2000. Como destilación de sus veinte años de experiencia en viajes e investigación sobre la historia de los pueblos nativos de América del Norte, esta obra de Wilson tuvo el fenomenal éxito que le permitió al autor finalmente cumplir su sueño de la infancia de dedicarse a la escritura de la ficción. Si bien su compromiso con la ficción es

sólido porque, como dice el propio autor, la ficción tiene el “poder encantador para transportarnos mágicamente a otros mundos” (Wilson, “Biography”, párr. 6), no ha menguado su compromiso con las problemáticas de los pueblos indígenas, razón por la cual desde 1986 ocupa un cargo jerárquico en la junta ejecutiva de la organización internacional *Survival*. En carácter de tal, fue coautor del informe *Canada’s Tibet: the Killing of the Innu* (1999). Esta obra causó gran impacto político en virtud de su denuncia sobre la historia de abuso experimentada por los Innu, un pueblo nativo de la región subártica, debido a sus forzadas relocalizaciones, provocadas por la intensa actividad minera y prácticas destructivas para el medio ambiente, tales como la construcción de centrales hidroeléctricas.

Además de *The Dark Clue*, Wilson es el autor de las siguientes novelas: *The Woman in the Picture* (2002), *The Bastard Boy* (2002), que fue preseleccionado para el premio “IMPAC Award”, *Consolation* (2009), y *The Summer of Broken Stories* (2015). *The Dark Clue*, como asombrosa novela debutante, ha recibido análisis críticos sumamente favorables. Numerosos artículos se detienen en la equiparación del estilo de Wilson con la calidad de las pinturas de Turner. Así, según el *Literary Review*, la textura de la novela, a medida que progresa se asemeja cada vez más a las pinturas del maestro, ya que está “aparentemente elaborada sin esfuerzo pero diseñada y ejecutada de manera imaculada”, y de acuerdo con el *Washington Post*, las descripciones de Wilson son “tan luminosas, majestuosas y misteriosas como las más delicadas de las pinturas de Turner” (Wilson, “Sinopsis and Praise”).

Con anterioridad a su dedicación a la novela, Wilson incursionó en el territorio de las artes dramáticas. Como dramaturgo, Wilson es el autor de las obras *Let’s Do It* (1990) y *Rough Music* (1996). Su entusiasmo por el género dramático lo llevó a crear su propia compañía, llamada “*Shakespeare at the Tobacco Factory*”. Entre los años 2010 y 2013 fue miembro de la fundación “*Royal Literary Fund*”, en las universidades de Exeter y Bath, y actualmente se desempeña como miembro consultor. James Wilson vive en el sur de Londres.

Sarah Waters, autora de *Fingersmith*

Sarah Waters (1966-) es una escritora galesa, nacida en Neyland, Pembrokeshire, célebre por su trilogía de novelas ambientadas en la Inglaterra victoriana y protagonizadas por

lesbianas, es decir *Tipping the Velvet* (1998), *Affinity* (1999), y *Fingersmith* (2002). Waters estudió Literatura Inglesa en las universidades de Kent y Lancaster, de donde obtuvo sus títulos de grado y maestría, respectivamente y trabajó como empleada de bibliotecas y librerías antes de continuar sus estudios de posgrado. Su tesis doctoral, realizada en *Queen Mary*, de la Universidad de Londres, versó sobre ficción lésbica y homosexual desde 1870 hasta el presente. Waters ha publicado numerosos artículos sobre género, sexualidad e historia en revistas académicas periódicas. Fue durante la elaboración de su disertación que desarrolló un especial interés en la vida londinense del siglo diecinueve y decidió comenzar a escribir ficción. Su obra literaria se caracteriza por evidenciar procesos exhaustivos de investigación. Ha escrito otras novelas después de su afamada trilogía: *The Night Watch* (2006), *The Little Stranger* (2009), y *The Paying Guests* (2014). Los escritores que han tenido una influencia preponderante en Waters son Charles Dickens, Mary Shelley, Jeanette Winterson, A. S. Byatt, y John Fowles.

Los textos que componen su trilogía son novelas sumamente exitosas de alto perfil. *Tipping the Velvet* fue transpuesta en serie dramática por Andrew Davies, fue aclamada cuando fue transmitida por la BBC en 2002 y recibió el premio “*Betty Trask Award*”. Por *Affinity*, Waters recibió dos distinciones – el “*Somerset Maugham Award for Lesbian and Gay Fiction*” y el “*Sunday Times Young Writer of the Year Award*” en 2000. La novela también fue adaptada para la televisión en 2008. *Fingersmith* fue preseleccionada para el “*Man Booker Prize for Fiction*” y para el “*Orange Prize for Fiction*” y obtuvo el “*South Bank Show Award for Literature*” y el premio “*CWA Historical Dagger*”. En 2003 Waters fue nominada por la revista *Granta* como una de las veinte mejores novelistas jóvenes de Gran Bretaña. En el mismo año, fue elegida “Autora del Año” por las editoriales y vendedores de libros en el evento “*British Book Awards*”, y ganó el “*Waterstones Author of the Year Award*”. La novela *The Little Stranger* fue preseleccionada para el “*Man Booker Prize for Fiction*” en 2009 y obtuvo el “*South Bank Show Literature Award*” y serializada para la televisión en 2011. A pesar de no haber ganado el premio, que fue finalmente para Hilary Mantel, Alison Flood se refirió a la novela *The Little Strangers* de Waters como la ganadora en la preferencia de los lectores y críticos y publicó datos que confirman la posición de *The Little Stranger* superando a *Wolf Hall* (párr. 2) como la favorita y a Waters por encima de Mantel como candidata favorita para ganar el premio “*Man Booker Prize*”. También fue adaptada para la televisión su

novela *Night Watch* en 2011, que fue preseleccionada para el “*Orange Prize*” y el “*Man Booker Prize*”. Por otro lado, Según Tom Wright, el nombre de Sarah Waters “se ha convertido en sinónimo de lo mejor del *revival* de ficción histórica del siglo veinte tardío y siglo veintiuno temprano” (párr. 3). *The Paying Guests* fue preseleccionada para el “*Baileys Women’s Prize*”. Sus obras también han sido adaptadas para el teatro, y tanto las adaptaciones televisivas como las teatrales han recibido numerosos distinciones. Respecto de la gran cantidad de adaptaciones, en entrevista con Kirstie McCrum, Waters dice tener una actitud “pragmática” puesto que “el libro nunca va a cambiar, de manera que [la adaptación] permite que se lleve a cabo esta otra creación, algo que está íntimamente relacionado con el libro pero que es el proyecto de otra persona” (párr.47).

Waters es a menudo bastante autocrítica respecto de sus “*lesbo historical romps*”;¹⁴⁸ sin embargo, sus obras, particularmente la trilogía, a pesar de contener temática *risqué*, ha ingresado a la literatura *mainstream* con el beneplácito de una audiencia masiva tanto popular como académica, especialmente debido a su asombrosa destreza técnica y su investigación intensa.

Waters ha recibido numerosos honores, incluyendo su nominación como miembro de la *Royal Society of Literature* en 2009.

Elizabeth Hand, autora de *Mortal Love*

Elizabeth Hand es una escritora norteamericana nacida en San Diego, California, el 29 de marzo de 1957. Hand creció en Yonkers y Pound Ridge, en el estado de Nueva York. En 1975 se trasladó a Washington, DC para estudiar drama y antropología en la Universidad Católica. Durante sus estudios de grado, trabajó en el “*Smithsonian’s National Air & Space Museum*”, donde se desempeñó como investigadora archivista hasta 1986. Es una escritora sumamente prolífica, que ha incursionado en una variedad de géneros y ha producido novelas, colecciones de cuentos, guiones para el cine y la televisión, y novelizaciones de largometrajes y series. Además escribe artículos y reseñas literarias y se ha colaborado como

¹⁴⁸ El término inglés *romp* es lunfardo para referirse a una obra escrita en tono jocoso y divertido, que incluye escenas de sexo explícito. También puede aplicarse a algo que se considera un éxito fácilmente obtenido.

crítica literaria para numerosos medios prestigiosos, tales como el *Washington Post*, *Los Angeles Times*, el *Boston Review*, el *Village Voice*, y la *Magazine of Fantasy and Science Fiction*, entre otros. Es célebre, sin embargo, por su exitosa carrera como escritora de los géneros de horror, fantasía, ciencia ficción, y ficción *mainstream*, ámbitos en los que ha sido galardonada en numerosas ocasiones. Actualmente, reparte su residencia entre la costa de Maine, Estados Unidos, y Camden Town, Londres.

Hand ha publicado un abultado número de novelas, muchas de las cuales han recibido importantes distinciones. Sus novelas son: *Winterlong* (1988), *Aestival Tide* (1992), *Icarus Descending* (1993), *Waking the Moon* (1994), que obtuvo el “*Tiptree Award*” y el “*Mythopoeic Fantasy Award*”, *Waking the Moon*, Segunda edición (1995), *Glimmering* (1997), *Black Light* (1999), que fue considerada como “*New York Times Notable Book*”, *Mortal Love* (2004), que fue “*Washington Post Notable Book*” y fue preseleccionada para el “*Mythopoeic Fantasy Award for Adult Literature*”, *Illyria* (2006), que obtuvo el “*World Fantasy Award*”, *Generation Loss* (2007), que recibió el “*Shirley Jackson Award*”, *Available Dark* (2012), *Radiant Ways* (2012), *Wylding Hall* (2015), y *Hard Light* (2016).

También ha escrito numerosos cuentos y colecciones enteras de cuentos, por los que también ha sido reconocida con una variedad de premios. El cuento titular de la colección *Last Summer at Mars Hill* (1988) obtuvo el “*World Fantasy Award*” y el “*Nebula Award*”. Su cuento “Echo”, parte de la colección *Saffron and Brimstone: Strange Stories* (2006) fue ganador del “*Nebula Award*”. Sus cuentos “Cleopatra Brimstone” (2001) y “Pavane for a Prince of the Air” (2002) fueron galardonados con los premios “*International Horror Guild Awards*”. La colección *Bibliomancy* (2003) recibió el “*World Fantasy Award*”. Las colecciones *Saffron and Brimstone: Strange Stories* (2006), “The Maiden Flight of McCauley’s *Bellerophon*” (2010), y *Errantry* (2012) recibieron el “*World Fantasy Award*”. “The Maiden Flight of McCauley’s *Bellerophon*” fue además finalista del “*Hugo and Sturgeon Award*”. “*Near Zennor*” (2012) obtuvo el “*World Fantasy Award*” y fue finalista del “*Shirley Jackson Award*”.

En una entrevista conducida por Cheryl Morgan, Hand confiesa que siempre le han interesado los procesos de creación artística y que las personas creativas están sujetas a distintos tipos de desórdenes en sus estados de ánimo. Considera que ella misma tiene visiones bizarras y ve al mundo en términos alucinógenos, lo cual se corresponde con su

admiración por los artistas prerrafaelistas. Considera que su capacidad es “un don” que canaliza a través de su literatura fantástica (“Interview: Elizabeth Hand”). En esta misma entrevista, Morgan comenta que *Mortal Love* marca un momento en el que la autora puede romper su propio molde y de hecho, sus publicistas la anuncian como el tipo de novela que logrará extender su influencia más allá del mercado de los géneros populares. Hand responde que de hecho, concibió a *Mortal Love* como el tipo de libro que llevaría para una lectura inteligente durante sus vacaciones veraniegas, es decir “algo que fuera aceptable y divertido para leer, pero que fuera intelectualmente estimulante y no tan solo entretenido”, ya que ella misma llevaría para leer no una novela de Danielle Steele sino un texto de Julian Barnes. En otra entrevista concedida a Jeff Vandermeer, Hand insiste en que aunque patologías mentales graves, como la esquizofrenia, la depresión y la hipomanía, no son necesariamente conducentes al éxito en el terreno artístico, cree en una conexión vital entre la creatividad y ciertos tipos de enfermedad mental, ya que “demasiados grandes artistas han producido su trabajo en el ciclo maníaco de sus desórdenes bipolares” (“An Interview with Elizabeth Hand”). Relaciona este pensamiento con su propio caso. Hand se considera una persona fóbica, y cuenta su experiencia de haber sido secuestrada y violada a la edad de veintiún años, lo cual le dejó un vasto reservorio de miedo e ira, y la secuela de sufrir de parasomnias, en tanto que la posibilidad de escribir ficción actúa con el efecto de “una droga” para ella. Encuentra muy difícil la posibilidad de escribir sin un elemento fantástico o la irrupción de lo sobrenatural en el mundo natural.

Entre sus influencias literarias se encuentran los simbolistas franceses, los poetas de la generación *Beat*, los artistas prerrafaelistas, las obras de J. R. Tolkien (*Lord of the Rings*) y de C. S. Lewis (*Chronicles of Narnia*). Invariablemente, sus críticos destacan la calidad de la prosa de Hand y, particularmente, su estilo de sensorial exuberancia, que Kelly Lasiter ha comparado con “un sueño de delirio intoxicante” (párr. 2).

Robert Stephen Parry, autor de *Arrow Chest*

A diferencia de los anteriores escritores, el autor inglés Robert Stephen Parry (1956-) es un escritor independiente que no tiene antecedentes de formación académica en Historia, disciplina que, sin embargo, le apasiona. También lo distingue de los otros tres autores su

reciente iniciación en el mundo de la ficción, ya que, si bien Parry ha escrito numerosos cuentos desde su juventud, debutó con una novela en 2009, es decir, tan solo un año antes de la publicación de *AC*. Tal vez sea ésta la razón por la cual aún no ha captado el interés de la crítica, y su trabajo en general no ha sido ampliamente reseñado o analizado ni capitalizado por alguna firma editora conocida.

Parry tiene preferencia por algunos períodos específicos de la historia de Gran Bretaña, particularmente los períodos Tudor (1485-1603) – que coincide con el reinado de la dinastía Tudor – e isabelino (1558-1603), la edad de oro de Gran Bretaña bajo la soberanía de Elizabeth I; el siglo dieciocho y la era georgiana, es decir la era correspondiente al reinado de los reyes Hannoverianos George I, George II, George III y George IV (1714-1830), aunque a veces se extiende el período hasta comprender el breve reinado de William IV hasta su muerte en 1837; la era victoriana (1837-1901) y la *Belle Époque*. Esta última corresponde al período de la historia de Europa Occidental comprendido entre el fin de la guerra franco-prusiana en 1871 y el comienzo de la primera guerra mundial en 1914. Fue un período caracterizado por la paz de la región, optimismo, prosperidad económica y progreso científico y tecnológico. En el caso de Gran Bretaña, la *Belle Époque* coincide de manera aproximada con la era victoriana tardía (1870-1901) y el período eduardiano (1901-1910), es decir el tiempo del reinado de Edward VII. Consultado con respecto a sus intereses históricos en una entrevista con Niki Incorvia, Parry responde que su entusiasmo por estos períodos se debe a que son las eras que contienen el florecimiento del Renacimiento y el Iluminismo. Por lo tanto, son tiempos que, por “las pujas entre la ciencia y la fe” y los conflictos entre “cuestiones espirituales y materiales”, crean una “dinámica interesante” y la posibilidad de “perennes temáticas de conflictos para sus personajes” (“Interview with Robert Parry, Author of *The Virgin and the Crab* and *The Arrow Chest*”, párr. 2). Pasa luego el autor a establecer una analogía, en términos de movimientos sísmicos comparables de una cultura, entre el impacto de la Reforma en tiempos de los Tudor y la revolución darwiniana en la era victoriana (párr. 4).

En cuanto a las influencias recibidas, Parry reconoce que, como todo escritor, “los clásicos deben ser la influencia y la fuente principal” pero que “la inspiración viene de la naturaleza, de grandes obras de música y pintura y de personas que [ha] conocido” (“Author

Interview”, párr. 12). En otra entrevista y en respuesta a una pregunta sobre sus escritores preferidos, Parry declara que lee intensamente a Shakespeare, Dickens y las hermanas Brontë, pero que también muestra debilidades por “las dimensiones espirituales de un Herman Hesse” y la “intensidad atmosférica de una Virginia Woolf” (“Interview with Robert Parry, author of *The Arrow Chest*”, párr. 12). Además de la pintura, Parry practica el hobby de la jardinería, y su pericia en materia de flores y plantas, sumada a su intensa investigación en aspectos del comportamiento social durante la era victoriana, se despliega de manera excelsa en la novela *AC*.

En cuanto a su producción literaria novelística, además de *AC*, Parry ha publicado los siguientes títulos: *Virgin and the Crab: Sketches, Fables and Mysteries from the Early Life of John Dee and Elizabeth Tudor* (2009); *Wildish: A Story Concerning Different Kinds of Love* (2013); *Elizabeth: The Virgin Queen and the Men who Loved Her* (2014); *The Hours Before* (2015) y *The Testament of Sophie Dawes: The Queen of Chantilly and a Scandal at the Heart of Victorian Society* (2016). Si bien no se registran premios literarios para Robert Parry, las reseñas disponibles sobre *AC* en general destacan la calidad de su investigación histórica y de su prosa descriptiva, que combina una narrativa vívida, historias suntuosas y una atmósfera evocadora y cautivante. En su propio sitio web, Parry declara con respecto a la persistencia del pasado en sus obras, que cree que “siempre deberíamos juzgar a una cultura por sus logros, que les son únicos, antes bien que por sus vicios, que son comunes a toda la humanidad” (“Do Quote Me”).

APÉNDICE C

REPRODUCCIÓN DE DOCUMENTOS SUPLEMENTARIOS PERTINENTES

Trama argumental del texto *The Woman in White* (1859-1860), de Wilkie Collins, y su afamado comienzo

Walter Hartright, un joven maestro de dibujo, es contratado para brindar instrucción artística en Cumberland vía la recomendación de su amigo mayor, el Profesor Pesca, un refugiado político italiano que se desempeña como profesor de Lengua. Durante una caminata nocturna desde Hampstead en su última noche en Londres, Walter es sorprendido por un encuentro con una misteriosa mujer vestida de blanco, a quien ayuda en el camino, y quien resulta ser, según advierte poco después, una paciente psiquiátrica que ha huido de un hospital mental. Al día siguiente, Walter viaja al norte hacia la residencia Limmeridge House, habitada por la familia que ha contratado a Walter y que está compuesta por el Sr. Frederick Fairlie, un hipocondríaco solitario, su sobrina Laura Fairlie, y Marian Halcombe, media hermana de Laura. Al conocer estos personajes, Walter advierte que Laura guarda un enorme parecido físico con la mujer de blanco. Esta última, de nombre Anne Catherick, es conocida en Cumberland porque vivió aquí parte de su infancia – su madre estuvo al servicio de los Fairlie – y porque sentía profunda admiración por la madre de Laura, quien la vistió de blanco por primera vez.

Walter y Laura se enamoran, pero Laura ya le había prometido a su difunto padre que contraería matrimonio con Sir Percival Glyde, y Marian le aconseja a Walter abandonar Limmeridge. Anne no solo envía una carta a Laura alertándola en contra de Glyde sino que posteriormente se encuentra con Walter para explicarle que Glyde es responsable de su confinamiento en el hospital mental de donde huyó. Glyde pretende que Laura firme un acuerdo antes de la boda por el cual, en el caso de la muerte de Laura, quien aún no tiene veintidós años, el dinero de su herencia familiar pase a manos de Glyde. Con respecto a las sospechas desatadas por la carta, Glyde explica que la madre de Anne solía ser su empleada fiel y que, en retribución por sus servicios, afrontó la internación de Anne, quien siempre había tenido problemas mentales. Marian escribe una carta a la Sra. Catherick, pero ésta en connivencia con Glyde en perjuicio de su propia hija, confirma la versión mendaz de Glyde. Laura y Walter se unen en matrimonio en 1849 y viajan a Italia. También deja Inglaterra Walter para realizar una expedición. Después de su luna de miel, Sir Percival y Lady (Laura) Glyde regresan al cabo de unos meses a la residencia familiar de Blackwater Park, en Hampshire. Los acompaña el Conde Fosco, quien está casado con la tía de Laura, es decir Eleanor Fairlie. Marian Halcombe, quien también vive en Blackwater por expreso pedido de Laura, se entera de que Glyde está sufriendo algunas dificultades financieras. Éste intenta, sin éxito, forzar a Laura a firmar un documento que le permitiría utilizar las veinte mil libras esterlinas de su esposa. Al fracasar este plan, Glyde le revela a Fosco el parecido que existe entre Anne y Laura, y Fosco pergeña un plan de sustitución de identidades para aprovechar la condición de Anne de enferma terminal. Marian escucha subrepticamente una conversación que mantienen Fosco y Glyde pero la sorprende una intensa lluvia, después de la cual se enferma y contrae una fiebre que deriva en tífus. Mientras Marian yace enferma, Laura es transportada a Londres mediante un engaño, y allí se intercambian las identidades de Laura y Anne Catherick. Esta última muere de falla cardíaca y es sepultada en Cumberland bajo el nombre de Laura, mientras la auténtica Laura, bajo el efecto de estupefacientes, es internada en un hospital psiquiátrico bajo el nombre de Anne Catherick. Cuando Marian se recupera, se dirige al hospital para buscar información sobre su hermana que Anne pudiera suministrarle, pero allí encuentra a Laura, quien ha sido internada por sufrir de un estado supuestamente delirante que le hace pensar que es Lady Glyde.

Por medio del pago de un soborno a una asistente, Marian logra que Laura escape. Walter regresa y los tres personajes se reencuentran. Mientras viven en la pobreza, mantienen su esperanza fundada en la firme determinación por parte de Walter de restaurar la identidad perdida de Laura. La revelación de la artimaña conspirativa depende de la posibilidad de comprobar que el viaje de Laura a Londres se realizó después de la fecha de su certificado de defunción. Durante la búsqueda de evidencia que contribuya a comprobar la verdad, Walter descubre un secreto que aqueja a Glyde. Se trata de su condición de hijo ilegítimo, lo cual le impediría heredar lícitamente su título nobiliario y su propiedad. Años anteriores, Glyde había falsificado un registro de matrimonio en la iglesia de Old Welmingham para ocultar su condición. Por temor a que Walter revele el

misterio, Glyde intenta destruir el registro pero la sacristía de la iglesia es consumida por un incendio y Glyde muere consumido por las llamas. Con posterioridad, Walter descubre que Anne era la hija ilegítima del padre de Laura, lo cual explica su asombroso parecido.

Walter espera que Pesca pueda identificar a Fosco pero, para su sorpresa, la figura del Conde queda debilitada cuando reconoce a Pesca como miembro de jerarquía de una sociedad secreta nacionalista a la que Fosco ha traicionado. Ahora Walter tiene el poder para forzar una confesión escrita de Fosco, que permite restaurar la identidad de Laura. Aunque Fosco huye, es perseguido y asesinado por otros miembros de la organización. Walter y Laura contraen matrimonio y, después de la muerte de Frederick Fairlie, el hijo de ambos es el nuevo auténtico heredero de Limmeridge.

La novela de Collins, unánimemente reconocida como una de las primeras novelas de misterio y la obra clave que contribuyó a establecer el género de la *sensation novel*, tiene como motivo elemental una historia basada en un caso real. Collins, según lo explica Roger Luckhurst, tomó el recurso de una mujer confinada erróneamente en un hospital mental, de un caso francés acaecido en 1776, sobre el cual había leído en el libro *Recueil des Causes Célèbres*, de Maurice Méjan (c. 1808) (Párr. 9). La obra de Collins fue publicada por primera vez en versión serializada en la revista de Charles Dickens, *All the Year Round*, en 1850-1860, por lo cual tiene una densa trama puntuada por episodios llenos de suspenso entrelazados de manera muy habilidosa. Por otro lado, Collins emplea de manera sumamente diestra la novedosa técnica de utilizar distintos narradores que relatan parte de los acontecimientos de los que pueden dar testimonio desde sus puntos de vista. Collins presenta la historia como si ésta se estuviera desarrollando en forma de un juicio en el que los personajes exponen sus puntos de vista sobre los eventos a través de sus relatos, extractos de diarios íntimos y declaraciones testimoniales. Aunque nunca practicó su profesión de abogado, Collins utilizó sus conocimientos legales en muchas de sus obras y en el desarrollo de su técnica narrativa en imitación de testimonios presentados ante una corte. El famoso comienzo de *The Woman in White* delata el discurso jurídico y el intento del escritor de aproximar cada relato a una declaración vertida en un tribunal legal:

THE STORY BEGUN BY WALTER HARTRIGHT (of Clement's Inn, Teacher of Drawing)

This is the story of what a Woman's patience can endure, and what a Man's resolution can achieve.

If the machinery of the Law could be depended on to fathom every case of suspicion, and to conduct every process of inquiry, with moderate assistance only from the lubricating influences of oil of gold, the events which fill these pages might have claimed their share of the public attention in a Court of Justice.

But the Law is still, in certain inevitable cases, the pre-engaged servant of the long purse; and the story is left to be told, for the first time, in this place. As the Judge might once have heard it, so the Reader shall hear it now. No circumstance of importance, from the beginning to the end of the disclosure, shall be related on hearsay evidence. When the writer of these introductory lines (Walter Hartright by name) happens to be more closely connected than others with the incidents to be recorded, he will describe them in his own person. When his experience fails, he will retire from the position of narrator; and his task will be continued, from the point at which he has left it off, by other persons who can speak to the circumstances under notice from their own knowledge, just as clearly and positively as he has spoken before them.

Thus, the story here presented will be told by more than one pen, as the story of an offence against the laws is told in Court by more than one witness--with the same object, in both cases, to present the truth always in its most direct and most intelligible aspect; and to trace the course of one complete series of events, by making the persons who have been most closely connected with them, at each successive stage, relate their own experience, word for word.

Let Walter Hartright, teacher of drawing, aged twenty-eight years, be heard first. (1-2)

Pasajes extraídos del Capítulo V del segundo volumen de la obra *The Life of J. M. W. Turner, R. A. Founded on Letters and Papers Furnished by his Friends and Fellow Academicians* (1862), publicada por Walter Thornbury¹⁴⁹

In illness, Turner was all consideration. He was as anxious as a mother or a wife, and as careful as a nurse. His friends used in this to compare him to his patron, Lord Egremont; to be ill was to secure a visit from the owner of Petworth. (...)

On one occasion, during a visit to Petworth, Mr. G. Jones, Turner's great friend and crony, hurt his leg. Nothing could surpass Turner's kind anxiety, and almost womanly softness and consideration. He was untiringly assiduous in obtaining everything that could tend to recovery, and he took the greatest pains to enlist every member of the household who might be useful, and that with an unselfish, hearty affectiveness that was as zealous as it was warm-hearted.

Cowper, with almost sentimental sensitiveness, declared he [Turner] would renounce the friend who would willingly set foot upon a worm. Of one thing I am certain, and that is, that a good heart often shows itself in a love and guardianship of animals, in sympathy with their wants and pity for their sufferings. (...)

Stumpy, slovenly, lame, often not very clean in dress, awkward and unconciliatory in manner, suspicious of feigned friends, greedy relations, selfish legacy-hunters, and concealed enemies, Turner had not the manner of one that either could or cared to win the general world, but by his real friends he was beloved, and among friends he was ever cheerful and social, delighting in fun, and a most welcome companion at all times. How could one expect a courtly manner from Turner? He was a scantily-educated barber's son, whose early life was spent in bitter struggles: for bare subsistence – whose middle life was spent without patronage in drawing for engravers, and struggling for fame with the black ghosts of the old masters, that then filled the galleries of English noblemen. (...)

No man had ever had more to turn his heart to iron or to earth than Turner. In early life by a cruel deception robbed of her he was about to make his wife; in middle life he was without patronage toiling for and wrangling with engravers, when he knew, as certainly as if an angel had told it him, that he had outshone Cuyp, distanced Vandervelde, beaten Ruysdale, rivaled Canaletti, and transcended even Claude; that he had founded English landscape, that he had carried art further than it had before gone.

Then came old age to him, and found him rich but without hope, with no faith, no solace but his art. He had no wife, no children to unbend his heart to, to mourn with silently, to turn his thoughts from their worn channels, to wean him from self or to carry his thoughts on to a better future, - he felt no new youth in the youth of his sons – he had no one to lead him away with soothing kisses and comforting from carking recollections.

And did all this turn his heart from flesh to stone? No; his one great unchanging thought was how he could best consecrate all the hard earnings of a long and painful life to charity. (...) His sedate and sarcastic love of mystification was mistaken for wilful deception – his self-denying and sparing habits for proofs of greedy avarice. Every story raked up from the penny lives of Elwes or Guy (his real prototype) was believed, because Turner was not present to contradict them; but the moment he dies, and it was found that he had left by will an enormous fortune for the benefit of his poor comrades in art, the great edifice of lies fell to dust, like the house built on sand.

Here was the cold, sullen, misanthropic miser, who had spent his miserable lonely years higgling like a Jew pedlar about the odd penny that was to be paid for his pictures, dying and leaving the whole earnings of his life to found a great charity that would last while England lasted. How many hours those black tongues had spent, and all in vain!

¹⁴⁹ Los pasajes aquí reproducidos provienen de la versión digitalizada y disponible en Internet del Capítulo V del Volumen II de la obra de Thornbury (Thornbury 121-126).

Párrafos extraídos de “Sensation Novels”, texto crítico publicado en el *Quarterly Review* 113, aproximadamente en 1863 y atribuido a Henry Longueville Mansel (1820-1871)

"I DON'T like preaching to the nerves instead of the judgment," was the remark of a shrewd observer of human nature, in relation to a certain class of popular sermons. The remark need not be limited to sermons alone. A class of literature has grown up around us, usurping in many respects, intentionally or unintentionally, a portion of the preacher's office, playing no inconsiderable part in moulding the minds and forming the habits and tastes of its generation; and doing so principally, we had almost said exclusively, by "preaching to the nerves." (...)

Excitement, and excitement alone, seems to be the great end at which they aim--an end which must be accomplished at any cost by some means or other (...) And as excitement, (...) cannot be continually produced without becoming morbid in degree, works of this class manifest themselves as belonging (...) to the morbid phenomena of literature--indications of a wide-spread corruption, of which they are in part both the effect and the cause; called into existence to supply the cravings of a diseased appetite, and contributing themselves to foster the disease, and to stimulate the want which they supply. (...)

No divine influence can be imagined as presiding over the birth of his work, beyond the market-law of demand and supply; no more immortality is dreamed of for it than for the fashions of the current season. A commercial atmosphere floats around works of this class, redolent of the manufactory and the shop. The public want novels, and novels must be made--so many yards of printed stuff, sensation-pattern, to be ready by the beginning of the season. (...)

Various causes have been at work to produce this phenomenon of our literature. Three principal ones may be named as having had a large share in it--periodicals, circulating libraries, and railway bookstalls. A periodical, from its very nature, must contain many articles of an ephemeral interest, and of the character of goods made to order. (...)

[The circulating library] is the oldest offender of the three; but age has neither diminished the energy nor subdued the faults of its youth. (...)

The railway stall, like the circulating library, consists partly of books written expressly for its use, partly of reprints in a new phase of their existence (...), ornamented with a highly-coloured picture, hung out like a signboard, to give promise of the entertainment to be had within. The picture, like the book, is generally of the sensation kind, announcing some exciting scene to follow. A pale young lady in a white dress, with a dagger in her hand, evidently prepared for some desperate deed; (...) or, if the plot turns on smooth instead of violent villany, a priest persuading a dying man to sign a paper; or a disappointed heir burning a will (...) The exigencies of railway travelling do not allow much time for examining the merits of a book before purchasing it; and keepers of bookstalls, as well as of refreshment-rooms, find an advantage in offering their customers something hot and strong, something that may catch the eye of the hurried passenger, and promise temporary excitement to relieve the dulness of a journey. (...)

A sensation novel, as a matter of course, abounds in incident. Indeed, as a general rule, it consists of nothing else. Deep knowledge of human nature, graphic delineations of individual character, vivid representations of the aspects of Nature or the workings of the soul--all the higher features of the creative art--would be a hindrance rather than a help to a work of this kind. (...)

The sensation novel, be it mere trash or something worse, is usually a tale of our own times. Proximity is, indeed, one great element of sensation. It is necessary to be near a mine to be blown up by its explosion; and a tale which aims at electrifying the nerves of the reader is never thoroughly effective unless the scene be laid in our own days and among the people we are in the habit of meeting. (...)

By way of experiment, and to give the old at least a fair chance of competing with the new, we should like to see a lending library established somewhat on the principle of the "Retrospective Review," which should circulate no books but those which have received the stamp of time in testimony of their merits. No book should be admitted under twenty years old (...) There would be an increased struggle for existence, under the pressure of which the weaker writers would give way, and the stronger would be improved by the stimulus of effective competition. (...)

Even if no remedy can be found, it is something to know the disease. There is a satisfaction in exposing an impostor, even when we feel sure that the world will continue to believe in him. The idol may still be worshipped, yet it is right to tell its worshippers that it is an idol; grotesque, it may be, or horrible in its features, but mere wood or stone, brass or clay, in its substance. The current folly may be destined to run its course, as other follies have done before it; and it must be confessed that there are as yet but few signs of its abating. But the duty of the preacher is the same, whether he succeed or fail.

Texto de la poesía *La Belle Dame Sans Merci*, de John Keats

I.

What can ail thee, knight-at-arms,
Alone and palely loitering?
The sedge has wither'd from the lake,
And no birds sing.

II.

Oh what can ail thee, knight-at-arms!
So haggard and so woe-begone?
The squirrel's granary is full,
And the harvest's done.

III.

I see a lily on thy brow
With anguish moist and fever dew.
And on thy cheeks a fading rose
Fast withereth too.

IV.

I met a lady in the meads,
Full beautiful - a fairy's child,
Her hair was long, her foot was light,
And her eyes were wild.

V.

I made a garland for her head,
And for her bracelets too; and fragrant zone;
She look'd at me as she did love,
And made sweet moan.

VI.

I set her on my pacing steed,
And nothing else saw all day long,
For sidelong would she bend, and sing
A fairy's song.

VII.

She found me roots of relish sweet,
And honey wild, and manna dew,
And sure in language strange she said -
"I love thee true."

VIII.

She took me to her elfin grot,
And there she wept, and sigh'd fill sore,
And there I shut her wild wild eyes
With kisses four.

IX.

And there she lulled me asleep,
And there I dream'd - Ah! Woe betide!
The latest dream I ever dream'd
On the cold hill's side.

X.

I saw pale kings and princes too,
Pale warriors, death-pale were they all;
They cried - "La Belle Dame sans Merci
Has thee in thrall!"

XI.

I saw their starved lips in the gloam,
With horrid warning gaped wide,
And I awoke and found me here,
On the cold hill's side.

XII.

And this is why I sojourn here,
Alone and palely loitering,
Though the sedge is wither'ed from the lake,
And no birds sing.

Texto de la poesía "The Orchard-Pit", de Dante Gabriel Rossetti

Piled deep below the screening apple-branch,
They lie with bitter apples in their hands:
And some are only ancient bones that blanch,

And some had ships last year's wind did launch,
And some were yesterday the lords of lands.

In the soft dell, among the apple trees,
High up the hidden pit she stands,
And there for ever sings, who gave to these,
That lie below, the magic hour of ease,
And those her apples holden in their hands.

This in my dreams is shown me; and her hair
Crosses my lips and draws my burning breath,
Her song spreads golden wings upon the air,
Life's eyes are gleaming from her forehead fair,
And from her breasts the ravishing eyes of Death.

Men say to me that sleep hath many dreams,
Yet I knew never but this dream alone:
There, from a dried-up channel, once the steam's,
The glen slopes up, even such in sleep it seems
As to my waking sight the place well known.

My love I call her and she loves me well:
But I love her as in the maelstrom's cup
The whirled stone loves the leaf inseparable
That clings to it all the circling well,
And that the same last eddy swallows up.

Texto de la poesía “Request to Cupid for Revenge of his Unkind Love”, de Thomas Wyatt

Behold, Love, thy power how she despiseth,
My grievous pain how little she regardeth.
The solemn oath whereof she takes no cure
Broken she hath and yet she bideth sure,
Right at her ease, and little thee she dreadeth. 5
Weaponed thou art and she unarmed sitteth.
To thee disdainful all her life she leadeth,
To me spiteful, without just cause or measure.
Behold, Love, how proudly she triumpheth;
I am in hold but if thee pity meveth. 10
Go bend thy bow that stony hearts breaketh,
And with some stroke revenge the great displeasure
Of thee, and him that sorrow doth endure
And as his Lord thee lowly here entreateth.

Texto de la poesía “The Lover Complaineth the Unkindness of his Love, de Thomas Wyatt

My Lute awake, perform the last
Labour that thou and I shall waste,
And end that I have now begun!
And when this song is sung and rest,
My Lute be still, for I have done!
The rocks do not so cruelly
Repulse the waves continually,
As she my suit and affection:
So that I am past remedy;
Whereby my lute and I have done.
Proud of the spoil that thou hast got
Of simple hearts through Love's shot,
By whom (unkind!) thou has them won,
Think not he hath his bow forgot,
Although my lute and I have done.
Vengeance shall fall on thy distain
That mak'st but game on earnest pain:
Think not alone under the sun
Unquit to cause thy lover's plain
Although my lute and I have done.
May chance thee lie wither'd and old
In winter nights that are so cold,
Plaining in vain unto the moon:
Thy wishes then dare not be told,
Care then who list, for I have done.
And then may chance thee to repent
The time that thou hast lost and spent,
To cause thy lovers sigh and swoon;
Then shalt thou know beauty but lent,
And wish and want, as I have done.
Now cease my lute: this is the last
Labour that thou and I shall waste,
And ended is that we begun;
Now is this song both sung and past;
My lute be still, for I have done.

Texto de la poesía *The Lady of Shalott*, de Lord Alfred Tennyson

Part I

On either side the river lie
Long fields of barley and of rye,
That clothe the wold and meet the sky;
And thro' the field the road runs by
To many-tower'd Camelot;

The yellow-leaved waterlily
The green-sheathed daffodilly
Tremble in the water chilly
Round about Shalott.

Willows whiten, aspens shiver.
The sunbeam showers break and quiver
In the stream that runneth ever
By the island in the river
Flowing down to Camelot.
Four gray walls, and four gray towers
Overlook a space of flowers,
And the silent isle imbowers
The Lady of Shalott.

Underneath the bearded barley,
The reaper, reaping late and early,
Hears her ever chanting cheerly,
Like an angel, singing clearly,
O'er the stream of Camelot.
Piling the sheaves in furrows airy,
Beneath the moon, the reaper weary
Listening whispers, ' 'Tis the fairy,
Lady of Shalott.'

The little isle is all inrail'd
With a rose-fence, and overtrail'd
With roses: by the marge unhail'd
The shallop flitteth silken sail'd,
Skimming down to Camelot.
A pearl garland winds her head:
She leaneth on a velvet bed,
Full royally apparelled,
The Lady of Shalott.

Part II

No time hath she to sport and play:
A charmed web she weaves away.
A curse is on her, if she stay
Her weaving, either night or day,
To look down to Camelot.
She knows not what the curse may be;
Therefore she weaveth steadily,
Therefore no other care hath she,
The Lady of Shalott.

She lives with little joy or fear.
Over the water, running near,

The sheepbell tinkles in her ear.
Before her hangs a mirror clear,
Reflecting tower'd Camelot.
And as the mazy web she whirls,
She sees the surly village churls,
And the red cloaks of market girls
Pass onward from Shalott.

Sometimes a troop of damsels glad,
An abbot on an ambling pad,
Sometimes a curly shepherd lad,
Or long-hair'd page in crimson clad,
Goes by to tower'd Camelot:
And sometimes thro' the mirror blue
The knights come riding two and two:
She hath no loyal knight and true,
The Lady of Shalott.

But in her web she still delights
To weave the mirror's magic sights,
For often thro' the silent nights
A funeral, with plumes and lights
And music, came from Camelot:
Or when the moon was overhead
Came two young lovers lately wed;
'I am half sick of shadows,' said
The Lady of Shalott.

Part III

A bow-shot from her bower-eaves,
He rode between the barley-sheaves,
The sun came dazzling thro' the leaves,
And flam'd upon the brazen greaves
Of bold Sir Lancelot.
A red-cross knight for ever kneel'd
To a lady in his shield,
That sparkled on the yellow field,
Beside remote Shalott.

The gemmy bridle glitter'd free,
Like to some branch of stars we see
Hung in the golden Galaxy.
The bridle bells rang merrily
As he rode down from Camelot:
And from his blazon'd baldric slung
A mighty silver bugle hung,
And as he rode his armour rung,
Beside remote Shalott.

All in the blue unclouded weather
Thick-jewell'd shone the saddle-leather,
The helmet and the helmet-feather
Burn'd like one burning flame together,
As he rode down from Camelot.
As often thro' the purple night,
Below the starry clusters bright,
Some bearded meteor, trailing light,
Moves over green Shalott.

His broad clear brow in sunlight glow'd;
On burnish'd hooves his war-horse trode;
From underneath his helmet flow'd
His coal-black curls as on he rode,
As he rode down from Camelot.
From the bank and from the river
He flash'd into the crystal mirror,
'Tirra lirra, tirra lirra:'
Sang Sir Lancelot.

She left the web, she left the loom
She made three paces thro' the room
She saw the water-flower bloom,
She saw the helmet and the plume,
She look'd down to Camelot.
Out flew the web and floated wide;
The mirror crack'd from side to side;
'The curse is come upon me,' cried
The Lady of Shalott.

Part IV

In the stormy east-wind straining,
The pale yellow woods were waning,
The broad stream in his banks complaining,
Heavily the low sky raining
Over tower'd Camelot;
Outside the isle a shallow boat
Beneath a willow lay afloat,
Below the carven stern she wrote,
The Lady of Shalott.

A cloudwhite crown of pearl she dight,
All raimented in snowy white
That loosely flew (her zone in sight
Clasp'd with one blinding diamond bright)
Her wide eyes fix'd on Camelot,
Though the squally east-wind keenly

Blew, with folded arms serenely
By the water stood the queenly
Lady of Shalott.

With a steady stony glance—
Like some bold seer in a trance,
Beholding all his own mischance,
Mute, with a glassy countenance—
She look'd down to Camelot.

It was the closing of the day:
She loos'd the chain, and down she lay;
The broad stream bore her far away,
The Lady of Shalott.

As when to sailors while they roam,
By creeks and outfalls far from home,
Rising and dropping with the foam,
From dying swans wild warblings come,
Blown shoreward; so to Camelot
Still as the boathead wound along
The willowy hills and fields among,
They heard her chanting her deathsong,
The Lady of Shalott.

A longdrawn carol, mournful, holy,
She chanted loudly, chanted lowly,
Till her eyes were darken'd wholly,
And her smooth face sharpen'd slowly,
Turn'd to tower'd Camelot:
For ere she reach'd upon the tide
The first house by the water-side,
Singing in her song she died,
The Lady of Shalott.

Under tower and balcony,
By garden wall and gallery,
A pale, pale corpse she floated by,
Deadcold, between the houses high,
Dead into tower'd Camelot.
Knight and burgher, lord and dame,
To the planked wharfage came:
Below the stern they read her name,
The Lady of Shalott.

They cross'd themselves, their stars they blest,
Knight, minstrel, abbot, squire, and guest.
There lay a parchment on her breast,
That puzzled more than all the rest,

The wellfed wits at Camelot.
'The web was woven curiously,
The charm is broken utterly,
Draw near and fear not,—this is I,
The Lady of Shalott.'

Texto “Conclusion”, de Walter Pater

To regard all things and principles of things as inconstant modes or fashions has more and more become the tendency of modern thought. Let us begin with that which is without — our physical life. Fix upon it in one of its more exquisite intervals, the moment, for instance, of delicious recoil from the flood of water in summer heat. What is the whole physical life in that moment but a combination of natural elements to which science gives their names? But those elements, phosphorus and lime and delicate fibres, are present not in the human body alone: we detect them in places most remote from it. Our physical life is a perpetual motion of them — the passage of the blood, the waste and repairing of the lenses of the eye, [234] the modification of the tissues of the brain under every ray of light and sound — processes which science reduces to simpler and more elementary forces. Like the elements of which we are composed, the action of these forces extends beyond us: it rusts iron and ripens corn. Far out on every side of us those elements are broadcast, driven in many currents; and birth and gesture and death and the springing of violets from the grave are but a few out of ten thousand resultant combinations. That clear, perpetual outline of face and limb is but an image of ours, under which we group them — a design in a web, the actual threads of which pass out beyond it. This at least of flamelike our life has, that it is but the concurrence, renewed from moment to moment, of forces parting sooner or later on their ways.

Or if we begin with the inward world of thought and feeling, the whirlpool is still more rapid, the flame more eager and devouring. There it is no longer the gradual darkening of the eye, the gradual fading of colour from the wall — movements of the shore-side, where the water flows down indeed, though in apparent rest — but the race of the mid-stream, a drift of momentary acts of sight and passion and thought. At first sight experience seems to bury us under a flood of external objects, pressing upon us with a sharp and importunate reality, calling us out of ourselves in a thousand forms of action. But when [235] reflexion begins to play upon these objects they are dissipated under its influence; the cohesive force seems suspended like some trick of magic; each object is loosed into a group of impressions — colour, odour, texture — in the mind of the observer. And if we continue to dwell in thought on this world, not of objects in the solidity with which language invests them, but of impressions, unstable, flickering, inconsistent, which burn and are extinguished with our consciousness of them, it contracts still further: the whole scope of observation is dwarfed into the narrow chamber of the individual mind. Experience, already reduced to a group of impressions, is ringed round for each one of us by that thick wall of personality through which no real voice has ever pierced on its way to us, or from us to that which we can only conjecture to be without. Every one of those impressions is the impression of the individual in his isolation, each mind keeping as a solitary prisoner its own dream of a world. Analysis goes a step farther still, and assures us that those impressions of the individual mind to which, for each one of us, experience dwindles down, are in perpetual flight; that each of them is limited by time, and that as time is infinitely divisible, each of them is infinitely divisible also; all that is actual in it being a single moment, gone while we try to apprehend it, of which it may ever be more truly said that it has ceased to be than that it is. [236] To such a tremulous wisp constantly re-forming itself on the stream, to a single sharp impression, with a sense in it, a relic more or less fleeting, of such moments gone by, what is real in our life fines itself down. It is with this movement, with the passage and dissolution of impressions, images, sensations, that analysis leaves off — that continual vanishing away, that strange, perpetual, weaving and unweaving of ourselves.

Philosophiren, says Novalis, ist dephlegmatisiren, vivificiren. The service of philosophy, of speculative culture, towards the human spirit, is to rouse, to startle it to a life of constant and eager observation. Every moment some form grows perfect in hand or face; some tone on the hills or the sea is choicer than the rest; some mood of passion or insight or intellectual excitement is irresistibly real and attractive to us, — for that moment only. Not the fruit of

experience, but experience itself, is the end. A counted number of pulses only is given to us of a variegated, dramatic life. How may we see in them all that is to be seen in them by the finest senses? How shall we pass most swiftly from point to point, and be present always at the focus where the greatest number of vital forces unite in their purest energy?

To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy, is success in life. In a sense it might even be said that our failure is to form habits: for, after all, habit is relative to a [236/237] stereotyped world, and meantime it is only the roughness of the eye that makes any two persons, things, situations, seem alike. While all melts under our feet, we may well grasp at any exquisite passion, or any contribution to knowledge that seems by a lifted horizon to set the spirit free for a moment, or any stirring of the senses, strange dyes, strange colours, and curious odours, or work of the artist's hands, or the face of one's friend. Not to discriminate every moment some passionate attitude in those about us, and in the very brilliancy of their gifts some tragic dividing of forces on their ways, is, on this short day of frost and sun, to sleep before evening. With this sense of the splendour of our experience and of its awful brevity, gathering all we are into one desperate effort to see and touch, we shall hardly have time to make theories about the things we see and touch. What we have to do is to be for ever curiously testing new opinions and courting new impressions, never acquiescing in a facile orthodoxy of Comte or of Hegel, or of our own. Philosophical theories or ideas, as points of view, instruments of criticism, may help us to gather up what might otherwise pass unregarded by us. "Philosophy is the microscope of thought." The theory or idea or system which requires of us the sacrifice of any part of this experience, in consideration of some interest into which we cannot enter, or some abstract theory we have not identified with ourselves, [237/238] or of what is only conventional, has no real claim upon us.

*One of the most beautiful passages of Rousseau is that in the sixth book of the Confessions, where he describes the awakening in him of the literary sense. An undefinable taint of death had clung always about him, and now in early manhood he believed himself smitten by mortal disease. He asked himself how he might make as much as possible of the interval that remained; and he was not biassed by anything in his previous life when he decided that it must be by intellectual excitement, which he found just then in the clear, fresh writings of Voltaire. Well! we are all condamnés, as Victor Hugo says: we are all under sentence of death but with a sort of indefinite reprieve — *les hommes sont tous condamnés mort avec des sursis indéfinis*: we have an interval, and then our place knows us no more. Some spend this interval in listlessness, some in high passions, the wisest, at least among "the children of this world," in art and song. For our one chance lies in expanding that interval, in getting as many pulsations as possible into the given time. Great passions may give us this quickened sense of life, ecstasy and sorrow of love, the various forms of enthusiastic activity, disinterested or otherwise, which come naturally to many of us. Only be sure it is passion — that it does yield you this fruit of a quickened, multiplied consciousness. [238/239] Of such wisdom, the poetic passion, the desire of beauty, the love of art for its own sake, has most. For art comes to you proposing frankly to give nothing but the highest quality to your moments as they pass, and simply for those moments' sake.*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

General:

- Allen, Graham. *Intertextuality*. Londres y Nueva York: Routledge, 2000. Impreso.
- Baldick, Chris, ed. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. New Edition. Oxford: Oxford University Press, 2001. Impreso.
- Ballard, James Graham. "Introduction to the French Edition of *Crash*." *Crash*. Londres: Flamingo, 1993. Web. 7 julio 2015.
- Barthes, Roland. "De la obra al texto". *Revu d'Esthetique* 3 (1971). Web. 27 noviembre 2015.
- Barthes, Roland. "From Work to Text". En *Roland Barthes. Image, Music, Text*. Trad. Stephen Heath. Londres: Fontana Press, 1977. 155-614. Impreso.
- . "The Death of the Author". 1977. En *Roland Barthes. Image, Music, Text*. Trad. Stephen Heath. Londres: Fontana Press, 1977. 142-148. Impreso.
- Bassnett, Susan. *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford, Gran Bretaña, y Cambridge, Estados Unidos: Balckwell, 1993. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *America*. Trad. Chris Turner. Londres: Verso, 1988. Impreso.
- Baudrillard, Jean. "Simulacra and Simulations". *Jean Baudrillard, Selected Writings*. Ed. Mark Poster. Stanford: Stanford University Press, 1988. 166-184. Impreso.
- . "The Ecstasy of Communication." En *The anti-aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1983. Impreso.
- Best, Steven, y Kellner, Douglas. *The Postmodern Turn*. Nueva York y Londres: Guilford Press, 1997. Impreso.
- Biblia de Estudio de la Vida Plena*. Reina-Valera 1960. Miami, Florida: EditorialVida, 1993. Impreso.
- Buckingham, David. *Children Talking Television: The Making of Television Literacy*. Londres: Falmer Press, 1993. Impreso.
- Cascajosa Virino, Concepción Carmen. *El Espejo Deformado. Versiones, Secuelas y Adaptaciones en Hollywood*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2006. Impreso.
- Chandler, Daniel. "An introduction to Genre Theory". *The Media and Communications Studies Site*. 1997. Web. 5 julio 2016.

- Childs, Peter, y Fowler, Roger, eds. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Londres y Nueva York: Routledge, 2006. Web.
- de Groot, Jerome. *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*. Nueva York: Routledge, 2009. Impreso.
- de Torre, Guillermo. *La Aventura y el Orden*. Buenos Aires: Losada, 1948. Impreso.
- Derrida, Jacques. "The Law of Genre". Trans. Avital Ronell. *Critical Inquiry* 7.1 (1980): 55-81. Web. 4 julio 2016.
- Eagleton, Terry. *The Event of Literature*. New Haven y London: Yale University Press, 2012. Impreso.
- Encyclopaedia Britannica online*.
- Evans, Mary. *A Short History of Society: The Making of the Modern World*. Nueva York: McGraw-Hill Open University Press, 2006. Impreso.
- Garrido Domínguez, Antonio. *Teorías de la Ficción Literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997. Impreso.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La Literatura en Segundo Grado*. 1962. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. Impreso.
- . *Paratexts. Thresholds of Interpretation*. 1987. Trad. Jane E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. Impreso.
- . *The Architext. An Introduction*. 1979. Trans. Jane E. Lewin. Berkeley, Los Angeles y Oxford: University of California Press, 1992. Impreso.
- Gilmour, Robin. "Using the Victorians: The Victorian Age in Contemporary Fiction". *Rereading Victorian Fiction*. Ed. Alice Jenkins y Juliet John. Houndsmills, Basingstoke, Nueva York: Palgrave Macmillan, 2000. 189-200. Impreso.
- González de la Llana Fernández, Natalia. "Entre lo fantástico y lo maravilloso". 18 nov. 2012. *Revista de Letras*. Web. 13 julio 2016.
- Gregson, Ian. *Postmodern Literature*. Londres y Nueva York: Routledge, 2004. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Nueva York: Routledge, 1988. Impreso.
- . *A Theory of Adaptation*. Londres y Nueva York: Routledge, 2006. Impreso.
- . *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. 1985. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2000. Impreso.

- . *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980. Impreso.
- . *The Politics of Postmodernism*. Londres y Nueva York: Routledge, 1989. Impreso.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1992. Impreso.
- Kellner, Douglas. "Jean Baudrillard". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edición 2015. Ed. Edward N. Zalta. Web. 17 junio 2016.
- Knoepfmacher, Ulrich C. "Editor's Preface: Hybrid forms and cultural anxiety". *SEL Studies in English Literature, 1500-1900* 48.4 (2008): 745-754. Impreso.
- Kress, Gunther. *Communication and Culture: An Introduction*. Kensington, NSW: New South Wales University Press, 1988. Impreso.
- Kristeva, Julia. "Word, Dialogue, and the Novel". 1977. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Nueva York: Columbia University Press, 1980. 64-91. Impreso.
- . *Semiótica I*. Trad. José Martín Arancibia. España: Editorial Fundamentos, 1969. Impreso.
- Kucala, Bozena. *Intertextual Dialogue with the Victorian Past in the Contemporary Novel*. Frankfurt: Peter Lang, 2012. Impreso.
- Lodge, David. *The Novelist at the Crossroads*. Londres: Routledge, 1971. Impreso.
- . *The Practice of Writing*. Londres: Random House, 1996. Impreso.
- Lotman, Yuri. "Sobre la naturaleza del arte." *Revista Criterios* (2012): 343-349. Impreso.
- Longman Dictionary of English Language and Culture*. Tercera edición. 2005. Impreso.
- La Capra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore and London: John Hopkins UP, 2001. Impreso.
- Lockhurst, Roger. *The Trauma Question*. London: Routledge, 2008. Impreso.
- Mangham, Andrew. Introduction. *Cambridge Companion to Sensation Fiction*. Ed. Andrew Mangham. Nueva York y Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- McHale, Brian. *Postmodernist fiction*. Londres y Nueva York: Routledge, 1987. Impreso.
- Mikics, David. *A New Handbook of Literary Terms*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2007. Impreso.
- Miller, Carolyn R. "Genre as Social Action". *Quarterly Journal of Speech* 70 (1984): 151-167. Web. 4 julio 2016.

- Monaghan, Patricia. *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*. Nueva York: Facts On File, 2004. Impreso.
- Pfister, Manfred. "How Postmodern is Intertextuality?" Plett 207-224.
- Plett, Heinrich F. "Intertextualities." Plett 3-29.
- , ed. *Intertextuality*. Berlin y Nueva York: Walter de Gruyter, 1991. Impreso.
- Prince, Gerald. *Dictionary of Narratology*. Nebraska: University of Nebraska Press, 2003. Impreso.
- Remak, Henry. "Comparative Literature: Its definition and function". *Comparative Literature: Method and Perspective*. Ed. Newton Stallknecht y Horst Frenz. Carbondale: Southern Illinois Press, 1961. 1-57. Impreso.
- Roas, David. "Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición". *Ensayos sobre Ciencia Ficción y Literatura Fantástica*. Ed. Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno. Madrid: Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2009. 94-123. Impreso.
- Roman, Luke y Monica Roman. *The Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*. Nueva York: facts On File, 2010. Impreso.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. Londres y Nueva York: Routledge, 2006. Impreso.
- Scholes, Robert. Foreword. *The Architekt. An Introduction*. De Gérard Genette. 1979. Trans. Jane E. Lewin. Berkeley, Los Angeles y Oxford: University of California Press, 1992. vii-ix. Impreso.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson y Lawrence Grossberg. Londres: Macmillan, 1988. 24-28- Impreso.
- Sim, Stuart, ed. *The Routledge Companion to Postmodernism*. Londres y Nueva York: Routledge, 2001. Impreso.
- Swales, John M. *Genre Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Taylor, Mark C. *Tears*. Nueva York: State University of New York Press, 1990. Impreso.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. Londres y Nueva York: Routledge, 1985. Impreso.

- White, Hayden. "The historical text as literary artifact". *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. Nueva York: W. W. Norton and Company, 2001. 1709-1729. Impreso.
- . *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. 1978. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1985. Impreso.
- Yúdice, George. *El Recurso de la Cultura. Usos de la Cultura en la Era Global*. Trad. Gabriela Ventureira, excepto Cap. 7: Desiderio Navarro. Barcelona, España: Editorial Gedisa, 2002.

Textos teóricos sobre la subversión y la nostalgia

- Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Londres y Berkeley: University of California Press, 1975. Impreso.
- Appadurai Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalisation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. Impreso.
- Athanasiou, Athena, Pothiti Hantzaroula, and Kostas Yannakopoulos. "Towards a new epistemology: 'The Affective Turn'". *Historiein* 8 (2008): 5-16. Web. 5 julio 2015.
- Babcock, Barbara A. *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1978. Impreso.
- Bajtín, Mijaíl. *La Cultura Popular en la Edad media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Universidad, 1990. Web. 7 julio 2105.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World*. Trad. H. Iswolsky. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1968. Impreso.
- Bal, Mieke. Introduction. *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*. Ed. Mieke Bal, Jonathan Crewe, y Leo Spitzer. Hanover y Londres: University Press of New England, 1999: vii-xviii. Impreso.
- Barth, John. "The Literature of Exhaustion." *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1984. 50-61.
- . "The Literature of Replenishment." *The Friday Book. Essays and Other Nonfiction*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press, 1984. 135-145.

- Berman, Marshall. *All that is solid melts into air: The experience of modernity*. Londres: Verso, 1983. Impreso.
- Booker, Keith. *Techniques of Subversion in Modern Literature. Transgression, Abjection, and the Carnavalesque*. Florida: University of Florida Press, 1991. Impreso.
- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Nueva York: Basic Books, 2001. Impreso.
- Bristol, Michael D. "Subversion". *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Ed. Irene Rima Makaryk. Toronto, Buffalo, y Londres: University of Toronto Press, 1993. 636-637. Impreso.
- Calinescu, Matei. *Five faces of Modernity*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1987. Impreso.
- Carroll, Samantha. "Putting the 'Neo' back into Neo-Victorian". *Neo-Victorian Studies* 3.2 (2010): 172-205. Web. 6 julio 2015.
- Currie, Mark. Introduction. *Metafiction*. Ed. Mark Currie. Londres y Nueva York: Longman, 1995. 1-18.
- de Groot, Jerome. *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 2009. Impreso.
- De Man, Paul. *Blindness and Insight: Essays on the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. Impreso.
- Eagleton, Terry. *The Event of Literature*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2012. Impreso.
- . *Walter Benjamin: Towards a Revolutionary Criticism*. Londres: Verso, 1981. Impreso.
- Federman, Raymond. *Critifiction: Postmodern Essays*. Albany: State University of New York Press, 1993.
- Flint, Kate. "Why 'Victorian'?: Response". *Victorian Studies* 47:2 (2005). 230-239. Impreso.
- Graff, Gerald. *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*. Chicago: University of Chicago Press, 1979. Impreso.
- Grainge, Paul. "Nostalgia and style in Retro America: Moods, modes, and media recycling". *Journal of American and Comparative Cultures* 23:1 (2000). 27-34. Web. 20 noviembre 2015.
- Gregson, Ian. *Postmodern Literature*. Londres y Nueva York: Routledge, 2004. Impreso.

- Greig, Alastair, and Catherine Strong. “ ‘But we remember when we were young.’ Joy Division and new orders of nostalgia”. *Volume!* 111.2 (2015): 192-205. Web. 23 junio 2015.
- Gutleben, Christian. *Nostalgic Postmodernism: the Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, 2001. Impreso.
- Hamilton, Paul. *Historicism*. Londres: Routledge, 1996. Impreso.
- Houseman, A. E. “Terence, This is Stupid Stuff”. 1896. Reproducido en *Bartleby*. *Great Books Online*. Web. 16 marzo 2015.
- Hutcheon, Linda. *A theory of Parody: the Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.
- . “Irony, Nostalgia, and the Postmodern.” *University of Toronto English Library*. 1998. Web. 19 junio de 2015.
- . *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980. Impreso.
- . *The Politics of Postmodernism*. Londres y Nueva York: Routledge, 1989. Impreso.
- . “The Politics of Postmodernism: Parody and History”. *Cultural Critique* 5 (1986-7): 179-207. Web. 18 junio 2015.
- Klein, Kerwin Lee. “On the emergence of memory in historical discourse”. *Representations* 69 (2000): 127-150. Web. 23 junio 2015.
- Klinkowitz, Jerome. *Literary Disruptions: The making of a Post-Contemporary American Fiction*. Urbana: University of Illinois Press, 1975.
- . *Literary Subversions. New American Fiction and the Practice of Criticism*. Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1985. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. Nueva York: Columbia University Press, 1982. Impreso.
- Lowenthal, David. *The Heritage Crusade and the Spoils of History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1968. Impreso.
- . *The Past is a Foreign Country*. Cambridge. Cambridge University Press, 1985. Impreso.
- McCalman, Iain, y Pickering, Paul A. *Historical Re-Enactment. From Realism to the Affective Turn*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.
- “Menippean satire.” *Encyclopedia Britannica*. Web. 8 julio 2015.

- Miller, J. Hillis. "Parody as revisionary critique: Charles Palliser's *The Quincunx*". *Refracting the Cannon in Contemporary British Literature and Film*. Ed. Susana Onega y Christian Gutleben. Amsterdam: Rodopi, 2004. 129-148. Impreso.
- Mitchell, Kate. *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction. Victorian Afterimages*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.
- Niemeyer, Katharina. "Introduction: media and nostalgia". *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014. 1-23. Impreso.
- Ommundsen, Wenche. *Metafiction? Reflexivity in Contemporary Texts*. Melbourne: Melbourne University Press, 1993. Impreso.
- Pickering, Michael, y Keightley, Emily. "The modalities of nostalgia". *Current Sociology* 54.6 (2006): 919-941. Web. 23 junio 2015.
- Reynolds Simon. *Retromania: Pop Culture's addiction to its own past*. Londres: Faber and Faber, 2011. Impreso.
- Scanlan, Sean. "Introduction: Nostalgia". *Iowa Journal of Cultural Studies* 5 (2004): 3-9. Web. 22 junio 2015.
- Scholes, Robert. *Fabulation and Metafiction*. Urbana: University of Illinois Press, 1979. Impreso.
- Sedikides, Constantine, Tim Wildschut, and Denise Baden. "Conceptual Issues and Existential Functions". *Handbook of Experimental Existential Psychology* (2004): 200-214. Web. 22 junio 2015.
- Silverman, Kaja. "Fragments of feminist discourse". *Studies in Entertainment: Critical Approaches to Mass Culture*. Ed. Tania Modleski. Bloomington: Indiana University Press, 1986. 139-152. Impreso.
- Stallybrass, Peter, y White, Allon. *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1986. Impreso.
- Stam, Robert. "On the Carnavalesque". *Wedge I* (1982): 47-55. Impreso.
- Stonehill, Brian. *The Self-Conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1988. Impreso.
- Sukenick, Ronald. *The Death of the Novel and Other Stories*. 1969. Alabama: University of Alabama Press, 2003. Impreso.

- Thuleen, Nancy. "Metafiction and the Modern German Novel". S. e. 1996. Web. 2 julio 2015.
- Vanderbilt, Tom. "The Nostalgia Gap". *The Baffler* 5 (1993): 152-157. Web. 23 junio 2015.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. Londres y Nueva York: Routledge, 1985. Impreso.
- White, Hayden. "The value of narrativity in the representation of reality". *Critical inquiry* (1980): 5-27. Web. 26 agosto 2015.
- Widdowson, Peter. "Writing Back: Contemporary Re-Visionary Fiction". *Textual Practice* 20.3 (2006): 491-507. Web. 15 octubre 2015.
- Wildschut, Tim, Constantine Sedikides, and Clay Routledge. "Nostalgia: From cowbells to the meaning of life". *The Psychologist* 21 (2008): 20-23. Web. 23 junio 2015.
- Wilson, Janelle L. *Nostalgia. Sanctuary of Meaning*. Cranbury, New Jersey: Associated University Presses, 2005. Impreso.
- Zembylas, Michalinos. *Emotion and Traumatic Conflict: Reclaiming Healing in Education*. Oxford: Oxford University Press, 2015.
- . "Reclaiming nostalgia in educational politics and practice: Counter-memory, aporetic mourning, and critical pedagogy". *Discourse Studies in the Cultural Politics of Education* 32 (2011): 641-655. Web. 16 octubre 2014.

Textos teóricos sobre la era victoriana y su cultura y literatura:

- Armstrong, Isobel. *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination 1830-1880*. Oxford: Oxford University Press, 2008. Impreso.
- Arnstein, Walter L. *Britain Yesterday and Today. 1830 to the Present*. Lexington: D. C. Heath y Company, 1983. Impreso.
- Bloom, Harold, ed. *Bloom's Period Studies. The Victorian Novel*. Nueva York: Chelsea House Publishing: 2004. Impreso.
- Bowen, John. "The Historical Novel". Brantlinger y Thesing 244-59. Impreso.
- Brantlinger, Patrick. *Rule of Darkness: British Literature and Imperialism, 1830-1914*. Ithaca: Cornell University Press, 1988. Impreso.
- . *Victorian Literature and Postcolonial Studies*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. Impreso.

- . "Victorian Science Fiction". Brantlinger y Thesing 370-84. Impreso.
- Brantlinger, Patrick, y William B. Thesing, eds. *A Companion to the Victorian Novel*. Oxford, Berlin, Victoria (Australia): Blackwell Publishing, 2002. Impreso.
- Bullen, J. B. Introduction. *Writing and Victorianism*. Ed. J. B. Bullen. Londres y Nueva York: Longman, 1997. 1-13. Impreso.
- Deirdre, David. Introduction. Deirdre 1-16. Impreso.
- , ed. *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge: CUP, 2001. Impreso.
- Derry, John W. *A Short History of Nineteenth-Century England: 1793-1868*. Nueva York: Mentor Books, 1963. Impreso.
- Diniejko, Andrzej. "Condition-of-England Novels". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 28 agosto 2014.
- . "Thomas Carlyle and the origin of the 'Condition of England Question'". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 28 agosto 2014.
- Gardiner, John. *The Victorians: An Age in Retrospect*. Londres y Nueva York: Humbled Continuum, 2007. Impreso.
- Green-Lewis, Jennifer. *Framing the Victorians: Photography and the Culture of Realism*. Ithaca y Londres: Cornell University Press, 1996. Impreso.
- Hogle, Jerrold E. "Introduction: The Gothic in western culture". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, ed. Jerrold E. Hogle. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Hogle 1-20. Impreso.
- , ed. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Impreso.
- Hughes, Winifred. "The Sensation Novel". Brantlinger y Thesing. 260-78. Impreso.
- James, Henry. Preface. *The Tragic Muse*. 1890. Reimpreso en *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, ed. Richard P. Blackmur. Nueva York: Scribners, 1934. 70-97. Impreso.
- . "The Art of Fiction". 1884. Reimpreso en *Victorian Criticism of the Novel*, ed. Edwin M. Eigner y George J. Worth. Cambridge, Nueva York, y Melbourne: Cambridge University Press, 1985. 193-212. Impreso.
- James, Louis. *The Victorian Novel*. Oxford: Blackwell Publishing, 2006. Impreso.

- Marcus, Steven. *The Other Victorians: A Study of Sexuality and Pornography in Mid-Nineteenth-Century England*. 1964. Piscataway, New Jersey: Transaction Publishing, 2008. Impreso.
- Maynard, John R. "The Bildungsroman". Brantlinger y Thesing 279-301. Impreso.
- Mousoutzanis, Aris. "'Death is irrelevant': Gothic Science Fiction and the Biopolitics of Empire". *Gothic Science Fiction 1980-2010*. Ed. Sara Wasson y Emily Alder. Liverpool: Liverpool University Press, 2011. 57-72. Impreso.
- "Newgate". *Longman Dictionary of English Language and Culture*. Tercera edición. 2005. Impreso.
- Poole, Adrian, ed. *The Cambridge Companion to English Novelists*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. Impreso.
- Punter, David, y Glennis Byron. *The Gothic*. Malden, Estados Unidos, Oxford, Inglaterra, y Victoria, Australia: Blackwell Publishing, 2004. Impreso.
- Pykett, Lyn. "Sensation and the Fantastic in the Victorian Novel". Deirdre 192-211. Impreso.
- Sampson, George. *The Concise Cambridge History of English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965. Impreso.
- Samuel, Raphael. "Mrs. Thatcher and Victorian Values". *Island Stories: Unravelling Britain. Theatres of Memory*. Vol. 2. Londres y Nueva York: Verso, 1998. 330-348. Impreso.
- Schmitt, Cannon. "The Gothic Romance in the Victorian Period". Brantlinger y Thesing 302-317. Impreso.
- Schwarzbach, F. S. "Newgate Novel to Detective Fiction". Brantlinger y Thesing. 227-243. Impreso.
- Sigsworth, Eric M. *In Search of Victorian Values: Aspects of Nineteenth-Century Thought and Society*. Manchester: Manchester University Press, 1988. Impreso.
- Spooner, Catherine. *Contemporary Gothic*. London: Reaktion Books, 2006. Impreso.
- Stevenson, Lionel. "The Modern Values of Victorian Fiction". Bloom 47-52.
- Strachey, Lytton. *Eminent Victorians*. Nueva York: Garden City Publishing, 1918. Web. 30 junio 2015.
- Sweet, Matthew. *Inventing the Victorians*. Londres: Faber and Faber, 2001. Impreso.

- Taylor, Miles. Introduction. *The Victorians Since 1901. Histories, Representations and Revisions*. Ed. Miles Taylor y Michael Wolff. Manchester: Manchester University Press, 2004. 1-13. Impreso.
- Thomas, Ronald R. "Detection in the Victorian Novel". Deirdre 169-191. Impreso.
- Thomson, David. *England in the Nineteenth Century. 1815-1914*. Gran Bretaña: Penguin Books, 1978.
- Wagner, Tamara S. "The Silver Fork Novel". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 28 agosto 2014.
- Wheeler, Michael. "Mid-century fiction: A Victorian identity: Social problem, religious and historical novels". Bloom 53-67. Impreso.

Textos teóricos sobre el fenómeno neovictoriano:

- Arias, Rosario y Pulham, Patricia, eds. *Haunting and Spectrality in Neo-Victorian Fiction: Possessing the Past*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. Impreso.
- Bailin, Miriam. "The New Victorians". *Functions of Victorian Culture at the Present Time*. Ed. Christine L. Krueger. Athens, Ohio: Ohio University Press, 2002. 37-46. Impreso.
- Blair, Tony. "New Life for Britian". (S/f). *PR Newswire*. Web. 16 junio 2015.
- Benjamin, Walter. "On the Concept of History". 1940. Trad. *Gesammelten Schriften*. Frankfurt y Main: Suhrkamp Verlag, 1974. Web. 22 junio 2014.
- Boehm-Schnitker, Nadine y Gruss, Susanne, eds. "Introduction: Fashioning the Neo-Victorian fashions". *Neo-Victorian Literature and Culture: Immersions and Revisitations*. Ed. Nadine Boehm-Schnitker y Susanne Gruss. Londres y Nueva York: Routledge, 2014. 1-17. Impreso.
- Bormann, Daniel Candel. *The Articulation of Science in the Neo-Victorian Novel: A Poetics (And Two Case-Studies)*. Frankfurt y Main: Peter Lang, 2002. Impreso.
- Botting, Fred. "Aftergothic: Consumption, Machines and Black Holes." Hogle 277-300. Impreso.
- Bowser, Rachel A., y Brian Croxall. "Introduction: Industrial Evolution". *Journal of Neo-Victorian Studies* 3:1 (2010): 1-45. Web. 30 agosto 2014.

- Brindle, Kym. "Dead words and fatal secrets: Rediscovering the sensational document in Neo-Victorian Gothic". Kohlke y Gutleben, *Neo-Victorian Gothic* 279-300. Impreso.
- Brustein, Miriam E. "Alias Grace". *The Little Professor. Things Victorian and academic*. 4 noviembre 2004. Web. 15 junio 2015.
- Byatt, Antonia Susan. *On Histories and Stories. Selected Essays*. Londres: Chatto and Windus, 2000. Impreso.
- Carroll, Samantha. "Putting the 'Neo' back into Neo-Victorian". *Neo-Victorian Studies* 3.2 (2010): 172-205. Web. 6 julio 2015.
- Cavallaro, Dani. *Cyberpunk and Cyberculture: Science Fiction and the Work of William Gibson*. Londres y New Brunswick, New Jersey: The Athlone Press, 2000. Impreso.
- Childs, Peter. "The English Heritage Industry and other trends in the novel at the millennium". *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*. Ed. Brian W. Schaffer. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. 210-224. Impreso.
- Clayton, Jay. *Charles Dickens in Cyberspace. The Afterlife of the Nineteenth Century in Postmodern Culture*. Oxford: Oxford University Press, 20013. Impreso.
- Constantini, Mariaconcetta. "'Faux-Victorian Melodrama' in the New Millenium: the case of Sarah Waters". *Critical Survey* 18.1 (2006): 17-39. Web. 20 octubre 2014.
- Davies, Helen. *Gender and Ventriloquism in Victorian and Neo-Victorian Fiction: Passionate Puppets*. Nueva York y Londres: Palgrave Macmillan, 2012. Impreso.
- de Groot, Jerome. *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, 2009. Impreso.
- Dennis, Abigail. "'Ladies in peril': Sarah Waters on neo-Victorian narrative celebrations and why she stopped writing about the Victorian era". *Journal of Neo-Victorian Studies* 1.1 (2008): 41-52. Web. 10 junio 2015.
- Dr. Grymm with Barbe Saint John. *1,000 Steampunk Creations. Neo-Victorian Fashion, Gear, and Art*. Beverly: Quarry Books, 2011. Impreso.
- Forlini, Stefania. "Technology and Morality: The stuff of Steampunk". *Journal of Neo-Victorian Studies* 3.1 (2010): 72-98. Web. 10 junio 2015.
- Gołda-Derejczyk, Agnieszka. *"Through the Looking Glass": The Postmodern Revision of Nineteenth-Century British Culture*. Katowice: Ofickyna Wydawnicza Waclaw Walasek, 2009. Impreso.

- Gutleben, Christian. "A partial panorama". Review of Louisa Hadley's *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: the Victorians and Us.* *Journal of Neo-Victorian Studies* 3.2 (2010): 218-224. Web. 10 junio 2015.
- . "Hybridity as Oxymoron: An interpretation of the dual nature of neo-Victorian fiction". *Hybridity. Forms and Figures in Literature and the Visual Arts*. Ed. Vanessa Guignery, Catherine Pessa-Miquel, y François Specq. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2011. 50-70. Impreso.
- . *Nostalgic Postmodernism: the Victorian Tradition and the Contemporary British Novel*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, 2001. Impreso.
- Hadley, Louisa. *Neo-Victorian Fiction and Historical Narrative: the Victorians and Us*. Londres: Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.
- Haroian-Guerin, Gillisann. "Still selling after all these years: The women's Victorian calendars of the 1990s". *Journal of Popular Culture* 34.2 (2000): 29-38. Web. 26 mayo 2015.
- Heilmann, Ann y Llewellyn, Mark. *Neo-Victorianism. The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009*. Londres y Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.
- Himmelfarb, Gertrude. *The De-Moralization of Society: From Victorian Virtues to Modern Values*. Nueva York: Alfred A. Knopf, 1995. Impreso.
- Ho, Elizabeth. *Neo-Victorianism and the Memory of Empire*. Nueva York: Continuum, 2012. Impreso.
- , Jerrold E., ed. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Impreso.
- Holquist, Michael. "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction". *New Literary History* 3.1 (1971): 135-156. Impreso.
- Horsley, Lee. *Twentieth-Century Crime Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 2005. Impreso.
- Humpherys, Anne. "The Afterlife of the Victorian Novel: Novels About Novels". Brantlinger y Thesing 442-470. Impreso.
- Jagoda, Patrick. "Clacking control societies: steampunk, history, and the difference engine of escape". *Journal of Neo-Victorian Studies* 3.1 (2010): 46-71. Web. 30 agosto 2014.

- Johnston, Judith y Waters, Catherine. Introduction. *Victorian Turns: NeoVictorian Returns: Essays on Fiction and Culture*. Ed. Penny Gay, Judith Waters, y Catherine Waters. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008. 1-11. Impreso.
- Jones, Gloria y Naufftus, William . “Schedule of readings and tasks English 623: The Neo-Victorian Novel.” *University of Winthrop*. 2009. Web. 71 mayo 2014.
- Joyce, Simon. *The Victorians in the Rearview Mirror*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 2007. Impreso.
- Judge, Ben. “29 April 1909: David Lloyd George introduces the People’s Budget”. *Money Week*. 29 abril 2015. Web. 14 junio 2015.
- Kaplan, Cora. *Victoriana: Histories, Fictions, Criticism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. Impreso.
- Kersten, Dennis. *Travels with Fiction in the Field of Biography. Writing the Lives of Three Nineteenth-Century Authors*. Disertación doctoral. Radboud University Nijmegen, 2001. Radboud Respository: 2001. Web. 19 julio 2016.
- Kirchknopf, Andrea. “(Re)workings of Nineteenth-century Fiction: Definitions, terminology, Contexts”. *Neo_Victorian Studies* 1.1 (2008): 53-80. Web. 3 marzo 2013.
- Kohlke, Marie-Luise. “Answer.” Mensaje a Marcela González de Gatti sobre consultas varias realizadas sobre el fenómeno neovictoriano. 20 julio 2013. Correo electrónico.
- . “Editor’s note”. *Neo-Victorian Studies* 2.1 (2008/2009): i-vii. Web. 4 marzo 2013.
- . “Into History through the Back Door: The ‘Past Historic’ in *Nights at the Circus and Affinity*.” *Women: A Cultural Review* 15.2 (2008):153-66.
- . “Introduction: Speculations in and on the neo-Victorian Encounter”. *Neo-Victorian Studies* 1.1 (2008): 1-18. Web. 4 marzo 2013.
- .“Mining the neo-Victorian vein. Prospecting for gold, buried treasure and uncertain metal.” Boehm-Schnitker y Gruss 21-37.
- . “Neo-Victorian Biofiction and the Special/Spectral Case of Barbara Chase-Riboud’s *Hottentot Venus*”. *Australasian Journal of Victorian Studies* 18:3 (2013): 4-21. Web. 30 julio 2015.
- . “Neo-Victorian Sexsation: Literary excursions into the nineteenth-century erotic”. *Probing the Problematics. Sex and Sexuality. Critical Issues. Imaginative Research in*

- a Changing World*. Ed. Marie-Louise Kohlke y Luisa Orza. Interdisciplinary Press, 2008. Web. 28 agosto 2014.
- Kohlke, Marie-Louise y Gutleben, Christian. "Introduction: Bearing After-Witness to the Nineteenth Century". *Neo-Victorian Tropes of Trauma. The Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth-Century Suffering*. Ed. Christian Gutleben y Marie-Louise Kohlke. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, 2010. 1-34. Impreso.
- . "The (Mis)Shapes of Neo-Victorian Gothic: Continuations, Adaptations, Transformations". *Neo-Victorian Gothic. Horror, Violence and Degeneration in the Re-Imagined Nineteenth Century*. Ed. Marie-Louise Kohlke y Christian Gutleben. 1-50. Impreso.
- Kohlke, Marie-Louise y Gutleben, Christian, eds. *Neo-Victorian Gothic. Horror, Violence and Degeneration in the Re-Imagined Nineteenth Century*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, 2012.
- . *Neo-Victorian tropes of Trauma: The Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth-Century Suffering*. Amsterdam y New York: Rodopi, 2010.
- Korkut, Nil. *Kinds of Parody from the Medieval to the Postmodern*. Frankfurt: Peter Lang, 2009. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez y Alice Jardine. Trad. Thomas Gora. Nueva York: Columbia University Press, 1980. Impreso.
- Kučala, Bożena. *Intertextual Dialogue with the Victorian Past in the Contemporary Novel*. Frankfurt: Peter Lang, 2012. Impreso.
- Landow, George P. "The Arts and Crafts Movement: A Brief Introduction". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 22 julio 2016.
- Letissier, George. "Dickens and post-Victorian fiction". Onega y Gutleben 111-128. Impreso.
- Llewellyn, Mark y Ann Heilmann. *Neo-Victorianism. The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2019*. Houndmills, Basingstoke, y New York: Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.
- Maidment, Brian E. "Mr. Wroe's Virgins: the 'other Victorians' and recent fiction". *British Fiction of the 1990s*. Ed. Nick Bentley. London: Routledge, 2005. 153-166.

- Mitchell, Kate. *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction. Victorian Afterimages*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.
- Mousoutzanis, Aris. "‘Death is irrelevant’: Gothic Science Fiction and the Biopolitics of Empire". *Gothic Science Fiction 1980-2010*, ed. Sara Wasson y Emily Alder. Liverpool: Liverpool University Press, 2011. 57-72. Impreso.
- "Neo-Victorianism: The Politics and Aesthetics of Appropriation". *University of Exeter*. 20017. Web. 13 marzo 2013.
- Onega, Susana y Gutleben, Christian. Introduction. Onega y Gutleben 7-15. Impreso.
- ., eds. *Refracting the Canon in Contemporary British Literature and Film*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, 2004. Impreso.
- Onion, Rebecca. "Reclaiming the machine: An introductory look at Steampunk in everyday practice". *Journal of Neo-Victorian Studies* 1.1 (2008): 138-63. Web. 2 septiembre 2014.
- Perschon, Mike. "Steam Wars". *Journal of Neo-Victorian Studies* 3.1 (2010): 127-66. Web. 4 septiembre 2014.
- Preston, Peter. "Victorianism in recent Victorian fiction". *History, Politics, Identity. Reading Literature in a Changing World*. Ed. Marija Knezevic y Aleksandra Nikcevic-Batricevic. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 91-109. Impreso.
- Punter, David, y Glennis Byron. *The Gothic*. Malden, Estados Unidos, Oxford, Inglaterra, y Victoria, Australia: Blackwell Publishing, 2004. Impreso.
- Rigney, Ann. "Portable Moments: Literature, Cultural Memory, and the Case of Jeanie Deans". *Poetics Today* 25(2): 361-396. Impreso.
- Rousselot, Elodie. "Introduction: Exoticising the past in contemporary Neo-Historical fiction". *Exoticising the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*. Ed. Elodie Rousselot. Londres y Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014. Impreso.
- Sadoff, Dianne F. y Kucich, John. "Introduction: Histories of the Present". *Victorian Afterlife: Postmodern Culture Rewrites the Nineteenth Century*. Ed. John Kucich y Dianne F. Sadoff. Minnesota y London: University of Minnesota Press, 2000. ix-xxx. Impreso.
- Sanders. Julie. *Adaptation and Appropriation*. Londres y Nueva York: Routledge, 2006. Impreso.

- Sausman, Justin. "What Did the Victorians Do for Us? Review of Marie-Luise Kohlke and Christian Gutleben (eds.), *Neo-Victorian Tropes of Trauma. The Politics of bearing After-Witenss to Nineteenth-Century Suffering*". *Journal of Neo-Victorian Studies* 4:1 (2011). 119-131. Web. 28 mayo 2015.
- Shiller, Dana. "The redemptive past in the neo-Victorian novel", *Studies in the Novel* 29.4 (1997): 538-560. Impreso.
- Shuttleworth, Sally. "Natural History: The Retro-Victorian Novel". *The Third Culture: Literature and Science*. Ed. Elinor Shaffer. Berlin y Nueva York: Walter de Gruyter, 1998. 253-268. Web. 30 junio 2015.
- Smith, Michelle J. Introduction. *Australasian Journal of Victorian Studies* 18.3 (2013): 1-3. Web. 26 mayo 2015.
- Smith, Zadie. "The Book of Revelations". *The Guardian*. 24 mayo 2008. Web. 10 junio 2015.
- Spooner, Catherine. *Contemporary Gothic*. Londres: Reaktion Books, 2006. Impreso.
- . "Horrible Histoires: Review of Marie-Louise Kohlke and Christian Gutleben's *Neo-Victorian Gothic. Horror, Violence and Degeneration in the Re-Imagined Nineteenth Century*". *Journal of Neo-Victorian Studies* 6. 2 (2013): 181-90. Web. 3 agosto 2014.
- Su, John J. "Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*". *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*. Ed. Brian W. Schaffer. Oxford: Blackwell, 2007. 388-397. Impreso.
- Sulmicki, Maciej. "Why do we need Neo-Victorian fiction? A survey of the functions served by British novels looking back to the nineteenth century". *Acta Philologica* 39. Warsaawa: wydział neofilologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2011. 150-156. Web. 14 octubre 2015.
- Swerlick, Andrew. "Technology Gets Steampnk'd". *Emorywheel*. 11 mayo 2007. Web. 22 mayo 2016.
- Thomas, Ronald R. "The Legacy of Victorian Spectacle: The Map of Time and the Architecture of Empty Space". *Functions of Victorian Culture at the Present Time*. Ed. Christine L. Krueger. Athens, Ohio: Ohio University Press, 2002. 18-36. Impreso.
- Turtledove, Harry. Introduction. *The Best Alternate History Stories of the 20th Century*. Ed. Harry Turtledove. Nueva York: Random House, 2001. vii-xiii. Impreso.

- Widdowson, Peter. “ ‘Writing back’: Contemporary re-visionary fiction”. *Textual Practice* 20.3 (2006): 491-507. Web. 15 mayo 2014.
- Williamson, Andrew. “ ‘The Dead Man Touch’d Me From the Past’ ”: Reading as Mourning, Mourning as Reading in A. S. Byatt’s ‘The Conjugal Angel’ ”. *Journal of Neo-Victorian Studies* 1.1 (2008): 110-137. Web. 16 julio 2014.
- Wolfreys, Julian. “LIT 4930: Victoriographies: Inventing the Nineteenth Century”. University of Florida. Department of English. 16 November 2007. Web. 27 junio 2015.
- Worthington, Julia Lindsay. “The Neo-Victorian Novel, 1990-2010”. Disertación doctoral. De Monfort University, 2013. Web. 22 julio 2016.
- Yates, Louisa. “ ‘But It’s Only a Novel, Dorian’: Neo-Victorian Fiction and the Process of Re-Vision”. *Neo-Victorian Studies* 2:2 (2009/2010): 186-211. Web. 13 marzo 2013.
- Yaszek, Lisa. “Democratising the past to improve the future: An interview with Steampunk Godfather Paul Di Filippo”. *Journal of Neo-Victorian Studies* 3:1 (2010): 189-95. Web. 30 agosto 2014.

Textos literarios analizados en el corpus, textos teóricos sobre las obras y sus autores, y otra bibliografía general citada en el análisis del corpus

- Allen, Emily. “Gender and sensation”. Gilbert 401-413.
- Anderson, Nancy Fix. *The Sporting Life: Victorian Sports and Games*. Santa Barbara, California, Denver, Colorado, y Oxford, Inglaterra: Praeger, 2010.
- “Baby farmers and angelmakers: Childcare in 19th century England”. *The Ultimate History Project*. S/f. Web. 22 julio 2015.
- “Baby farming. A tragedy of Victorian times”. 2008. Web. 20 julio 2015.
- Barber, Richard W. *Myths and Legends of the British Isles*. Woodbridge: Boydell Press, 1999. Impreso.
- Barton Palmer, R. “Before and After, Before Before and After: Godfather I, II and III”. *Second Takes. Critical Approaches to the Film Sequel*. Ed. Carolyn Jess-Cooke y Constantine Verevis. Albany, Nueva York: State University of New York Press, 2010. Impreso.

- Bates, Catherine. *Masculinity and the Hunt: Wyatt to Spenser*. Oxford: Oxford University Press, 2013. Impreso.
- Baudrillard, Jean. "Simulacra and Simulations". *Jean Baudrillard, Selected Writings*. Ed. Mark Poster. Stanford: Stanford University Press, 1988. 166-184. Impreso.
- . "The Ecstasy of Communication." En *The anti-aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press, 1983. Impreso.
- Bauzá, Hugo Francisco. *Qué es un Mito. Una Aproximación a la Mitología Clásica*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica, 2005.
- Bernard, G. W. *The King's Reformation: Henry VIII and the Remaking of the English Church*. New Haven y Londres: Yale University Press, 2005. Impreso.
- Boehm-Schnitker, Nadine y Susanne Gruss. "Introduction: Fashioning the neo-Victorian – Neo-Victorian fashions". *Neo-Victorian Literature and Culture: Immersions and Revisitations*. Ed. Nadine Boehm-Schnitker y Susanne Gruss. Londres y Nueva York: Routledge, 2014. 1-20. Impreso.
- Bordo, Susan. *The Creation of Anne Boleyn. A New Look at England's Most Notorious Queen*. Nueva York y Boston: Houghton, Mifflin, Harcourt, 2013. Impreso.
- Brindle, Kym. *Epistolary Encounters in Neo-Victorian Fiction: Diaries and Letters*. Basingstoke y Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014. Impreso.
- Burdett, Carolyn. "Aestheticism and Decadence". *Discovering Literature: Romantics and Victorians. The British Library*. Web. 21 junio 2016.
- "Carnivorous plants: Venus Flytrap, Sundew Plant, Pitcher Plant, and Bladderwarts". S. e. *Factslist.net*. 20 febrero 2013. Web. 2 diciembre 2015.
- "Cesare Lombroso: Italian criminologist". *Encyclopaedia Britannica Online*. Web. 22 diciembre 2015.
- "Charles Algernon Swinburne". *Encyclopaedia Britannica Online*. Web. 22 diciembre 2015.
- Chase, Laura. "Public Beaches and Private Beach Huts. A Case Study of Inter-war Clacton and Frinton, Essex". *Histories of Tourism: Representation, Identity and Conflict*. Ed. John K. Walton. Clevedon, Buffalo, Toronto: Channel View Publications, 2005. 211-227. Impreso.
- Ciholas, Paul. *The Omphalos and the Cross: Pagans and Christians in Search of a Divine Center*. Estados Unidos: Mercer University Press, 2003. Impreso.

- Ciocia, Stefania. “‘Queer and Verdant’: The textual politics of Sarah Waters’s Neo-Victorian novels”. *Literary London: Interdisciplinary Studies in the Representation of London* 5.2 (2007): S./n. pág. Web. 18 Noviembre 2015.
- “Claude Lorrain. Style and Technique”. *Artble*. 2016. Web. 14 mayo 2016.
- Cody, David. “Morris’s Socialism”. *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 24 junio 2016.
- Cohen, Philip K. “How the Decadents Differ from the Aesthetes and the Aesthetic Movement”. *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 24 junio 2016.
- Cooke, Simon. “Introduction: Dadd as painter and illustrator”. *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. 5 diciembre 2015.
- Costantini, Mariaconcetta. “ ‘Faux-Victorian Melodrama’ in the new millennium: the case of Sarah Waters.” *Critical Survey* 18.1 (2006): 17-39. Web. 20 noviembre 2015.
- Cox, Julian, y Ford, Colin. *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs*. Los Angeles, California: Getty Publications, 2003. Impreso.
- De Schryver, Tine. “*Terrible plots? Laughing villains? Stolen fortunes and girls made out to be mad? The stuff of lurid fiction!*” *Neo-Victorianism and the Sensation Novel: Sarah Waters’s Fingersmith*. Tesis de Maestría. Ghent University. 2010. Web. 19 noviembre 2015.
- Denisoff, Dennis. *The Nineteenth-century Child and Consumer Culture*. Burlington y Adershot: Ashgate, 2008. Impreso.
- Doan, Laura y Sarah Waters. “Making up lost time: Contemporary lesbian writing and the invention of history”. En *Territories of Desire in Queer Culture: Refiguring Contemporary Boundaries*. Ed. D. Alderson y L. Anderson. Manchester y Nueva York: Manchester University Press, 2000. 12-28. Impreso.
- Elgue, Cristina. “Curso: Crítica Literaria”. *Maestría Interinstitucional de Inglés (Orientación en Literatura Angloamericana)*. Manuscrito sin publicar. Impreso.
- Eliot, George. *Middlemarch*. 1871-1872. Londres: Penguin, 2003. Impreso.
- Ellegård, Alvar. *Darwin and the General Reader: The Reception of Darwin’s Theory of Evolution in the British Periodical Press, 1859-1872*. Chicago: University of Chicago Press, 1958. Impreso.

- Evans, Mary. *A Short History of Society: The Making of the Modern World*. Nueva York: McGraw-Hill Open University Press, 2006. Impreso.
- Eve, Kimberly. "Mortal Love, by Elizabeth Hand: A Review!" *Musings of a Writer*. 19 abril 2015. Web. 28 febrero 2016.
- Everett, Glenn. "C. A. Swinburne: Biography". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 10 noviembre 2015.
- Fantina, Richard. *Victorian Sensational Fiction. The Daring Work of Charles Reade*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.
- Flood, Alison. "Sarah Waters tops critics' summer reading chart". *The Guardian*. 4 agosto 2009. Web. 16 de mayo 2016.
- Forman, Ross G. "Queer sensation". *Gilbert* 414-429.
- Fox, Abram. "Turner, The *Fighting Téméraire*". *KhanAcademy*. Web. 10 mayo 2016.
- Gamble, Sarah. "I 'know everything. I know nothing': (Re)reading Fingersmith's deceptive doubles". *Sarah Waters: Contemporary Critical Perspectives*. Ed. Kaye Mitchell. Londres y Nueva York: Bloomsbury, 2013. 42-55. Impreso.
- Garrido Domínguez, Antonio. *Teorías de la Ficción Literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997. Impreso.
- Gutiérrez, Fátima. "La Mitocrítica de Gilbert Durand: Teoría fundadora y recorridos metodológicos." *Thélème: Revista Complutense de Estudios Franceses* 27, 175-89. Impreso.
- Gilbert, Pamela K., ed. *A Companion to Sensation Fiction*. Chichester (Gran Bretaña): Wiley-Blackwell, 2010. Impreso.
- Gómez Gallego, Domingo A. "Los enigmáticos libros de la Sibila de Cumas". *Sobre Leyendas*. 2016. Web. 10 mayo 2016.
- Hamilton, James. "New chemistry, new colors – Scientific discovery and nineteenth-century painting". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 23 febrero 2016.
- Hamilton, Nigel. *Biography: A Brief History*. Cambridge: Harvard University Press, 2007. Impreso.
- . *Turner. A Life*. Londres: Hodder & Stoughton, 1997. Impreso.
- Hand, Elizabeth. "An Interview with Elizabeth Hand. Entrevista realizada por Jeff Vandermeer." *Bookslut*. Mayo 2007. Web. 29 mayo 2016.

- . "Interview: Elizabeth Hand". Entrevista realizada por Cheryl Morgan. *Strange Horizons*. Niall Harrison, 20 nov. 2004. Web. 24 febrero 2016.
- . *Mortal Love*. Nueva York: William Morrow, Harper Collins, 2004.
- . "Not to be missed: Interview with Elizabeth Hand". *Young Adult Review Network*. Kerri Majors, 14 marzo 2013. Web. 25 febrero 2016.
- Hartley, Lucy. "Putting the drama into everyday life: the Pre-Raphaelite Brotherhood and a very ordinary aesthetic". *Journal of Victorian Culture* 7 (2002): 173-195. Web. 20 diciembre 2015.
- Hathaway, Bill. "Did Henry VIII suffer same brain injury as some NFL players?" *YaleNews*. 2 febrero 2016. Web. 7 junio 2016.
- Healey, Caroline. "Rossetti's real fair ladies: Lizzie, Fanny, and Jane". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 6 junio 2016.
- Hebel, Udo J. "Towards a descriptive poetics of allusion". Plett 135-164.
- Helsing, Elizabeth K. "Chapter 8: Turner and Tradition." *Ruskin and the Art of the Beholder*. Reprod. en *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 14 mayo 2016.
- Hermann, Pernille. "Saga literature, cultural memory and storage". *Scandinavian Studies* 85.3 (2013): 332-354. Web. 17 Noviembre 2015.
- Hext, Kate. *Walter Pater: Individualism and Aesthetic Philosophy*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. Impreso.
- Hickling, Alfred. "A Darker Shade of White". Análisis crítico de *The Dark Clue*, de James Wilson. *The Guardian*. 12 mayo 2001. Web. 12 mayo 2016.
- Hilton, Tim. "Britannic Majesty". *Independent*. 24 septiembre 1994. Web. 13 mayo 2016.
- "History of Punch and Judy". *The Punch and Judy Fellowship*. Percy Press II. 1980. Web. 20 junio 2016.
- Hobby, Nathan. "Immortalities and Biographical Quest in the Twenty-first Century: The Origins and Future of a Genre Reconsidered". Tesis de Maestría. M.A. The University of Western Australia, 2013. Web. 1 junio 2016.
- Homero. *La Odisea*. Trad. Sergio Albano. Buenos Aires: Gradifco, 2007. Impreso.

- Homrighaus, Ruth Ellen. *Baby Farming: The Care of Illegitimate Children in England, 1860–1943*. Disertación doctoral. University of North Carolina at Chapel Hill, 2003. Rev. 2010. Web.
- Hough, Graham. *The Last Romantics*. Londres: Methuen, 1947. Impreso.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1992. Impreso.
- Kaplan, Cora. “Fingersmith’s Coda: Feminism and Victorian Studies”. *Journal of Victorian Culture* 13.1 (2008): 42-55. Web. 13 noviembre 2015.
- Kashtan, Aaron. “Pre-raphaelite approaches to *Ut Pictura Poesis*: Sister arts or sibling rivalry?” *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 21 junio 2016.
- Keen, Suzanne. *Romances of the Archive in Contemporary British Fiction*. Toronto: University of Toronto Press, 2001. Impreso.
- Kellner, Douglas. “Jean Baudrillard”. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Edición 2015. Ed. Edward N. Zalta. Web. 17 junio 2016.
- Kennedy, Dane. *The Highly Civilized Man. Richard Burton and the Victorian World*. Cambridge (Estados Unidos) y Londres: Harvard University Press, 2005. Impreso.
- Kirby, Mandy. *A Victorian Flower Dictionary: The Language of Flowers Companion*. Nueva York: Ballantine, 2011. Impreso.
- Kiremidjian, G. D. “The Aesthetics of Parody”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 28.2 (1969): 231-242. Web. 4 julio 2016.
- Kiss, Boglárka. “The arabesques of presence and absence: Subversive narratives in Sarah Waters’s *Fingersmith*.” *Presences and Absences: Transdisciplinary Essays*. Ed. Nóra Séllei y Katarina Labudova. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2013. 233-240. Web. 26 noviembre 2015.
- Kohlke, Marie-Luise. Abstract. Conferencia inaugural del Congreso *Neo-Victorian Art and Aestheticism*, organizado por la University of Hull en 2011: “Luscious aftertastes: The influence of Pre-Raphaelitism in neo-Victorian fiction”. Web. 8 de diciembre de 2015.
- . “Re: Inquiries”. Mensaje a Marcela González de Gatti. 12 abril 2014. E-mail.
- . “Into history through the back door: ‘The Past Historic’ in *Nights at the Circus* and *Affinity*”. *Women: A Cultural Review* 5.2 (2004): 153-166. Web. 5 julio 2015.

- . "Neo-Victorian Goblin Fruit: Maggie Power on the gothic fascinations of demon lovers and re-imagining the Victorians". *Journal of Neo-Victorian Studies* 4.1(2011): 77-92. Web. 7 de diciembre de 2015.
- Kohlke, Marie-Luise y Christian Gutleben. "Introduction: Bearing after-witness to the nineteenth century". *Neo-Victorian Tropes of Trauma: the Politics of Bearing After-Witness to Nineteenth-century Suffering*. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, 2010. 1-34.
- Lam, Siohan. "Realism in high fantasy". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 27 junio 2016.
- Landow, George P. "Aesthetes and Decadents of the 1890s – Points of Departure". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 21 junio 2016.
- . "Aesthetes, Decadents, and the Idea of Art for Art's Sake". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 21 junio 2016.
- . "Aesthetic Pre-Raphaelitism". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 20 febrero 2016.
- . "Chapter One. Section One : Ruskin and the tradition of *Ut Pictura Poesis*". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 10 noviembre 2015.
- . "Chapter V. Section IV. Ruskin's allegorical interpretations of Turner". George P. Landow. 1987. Web. 12 mayo 2016.
- . "Introduction to Ruskin. Conclusion". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 12 mayo 2016.
- . "Pre-Raphaelites: An Introduction." *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 10 noviembre 2015.
- Lara-Rallo, Carmen. "Ekphrasis revisited: crossing artistic boundaries". *Relational Designs in Literature and the Arts: Page and Stage, Canvas and Screen*. Ed. Rui Carvalho-Hoem. Amsterdam y Nueva York: Rodopi, 2012. 98-132. Impreso.
- Lasiter, Kelly. "Mortal Love: A Sensual Tale". *Fantasy Literature. Fantasy and Science Fiction Book and Audiobook Reviews*. 16 abril 2010. Web. 29 mayo 2016.
- Lecouteux, Claude. *Phantom Armies of the Night: The Wild Hunt and the Ghostly Processions of the Undead*. Rochester, Vermont: Inner Traditions/ Bear & Co., 2011. Impreso.

- Luckhurst, Roger. "An Introduction to *The Woman in White*". *Discovering Literature. Romantics and Victorians. The British Library*. Web. 15 mayo 2016.
- Maas, Jeremy. *Victorian Painters*. Nueva York: Harrison House, 1969. Impreso.
- Malcovich, Amberyl. *Charles Dickens and the Victorian Child. Romanticizing and Socializing the Imperfect Child*. Nueva York y Londres: Routledge, 2013.
- Manca, Joseph, Bade, Patrick, y Costello, Sarah. *1000 Esculturas de los Grandes maestros*. Trad. Susana del Moral. Nueva York: Parkstone Press International, 2014. Impreso.
- Mangham, Andrew. "Introduction". *The Cambridge Companion to Sensation Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 1-6. Impreso.
- Mann, Neil. "'Everywhere that antinomy of the One and the Many': The foundation of A Vision". *W. B. Yeats's A Vision. Explication and Contexts*. Ed. Neil Mann, Matthew Gibson y Claire V. Nally. South Carolina: Clemson University Digital Press, 2012. 1-21.
- Mansel, Henry Longueville. "Sensation Novels". *Quarterly Review* 113 (ca. 1863): 488-489. Web. 4 julio 2016.
- Mark, Joshua J. "Punic Wars". *Ancient History Encyclopedia*. Joshua J. Mark, Jan van der Crabben, y James Blake Wiener. 2009. Web. 12 mayo 2016.
- Markale, Jean. *Women of the Celts*. Trans. A. Mygind, C. Hauch y P. Henry. Rochester, Vermont: Inner Traditions, 1986. Impreso.
- Marsh, Kelly A. "The neo-sensation novel: a contemporary genre in the Victorian tradition". *Philological Quarterly* 74.1 (1995): 99-123. Web. 20 noviembre 2015.
- Miller, Kathleen A. "Sarah Waters's Fingersmith: Leaving women's fingerprints on Victorian pornography". *Nineteenth-century Gender Studies* 4.1 (2008). Web. 15 noviembre 2015.
- Mitchell, Kate. *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction. Victorian Afterimages*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.
- Mitchell, W. J. T. "Metamorphoses of the Vortex: Hogarth, Turner, and Blake". *Articulate Images: the Sister Arts from Hogarth to Tennyson*. Ed. Richard Wendorf. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. 125-168. Impreso.
- Monaghan, Patricia. *The Encyclopedia of Celtic Mythology and Folklore*. Nueva York: Facts On File, 2004. Impreso.

- Nadon, Jacklynn. "Audience subjectivity determines impact of criticism: Language and Creationism in Darwin's *Origin of Species* and Swinburne's 'Hertha'". *Victorian Poetry and Prose*. (S/e). Web. 15 diciembre 2015.
- National Gallery of Art. *J. M. W. T. 1º octubre, 2007-6 enero, 2008*. Impreso.
- Newman, Abigail. "Frozen moments in time: Seriation in Pre-Raphaelite painting and Poetry". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 12 mayo 2016.
- Norfolk, Lawrence. "Victorian Secrets". Artículo crítico sobre *Mortal Love*, de Elizabeth Hand. *The Washington Post*. 27 junio 2004. Web. 3 diciembre 2015.
- O'Connor, Peter. *Beyond the Mist. What Irish Mythology Can Teach Us About Ourselves*. Australia: Allen and Unwin, 2002. Impreso.
- Ommundsen, Wenche. *Metafictions? Reflexivity in Contemporary Texts*. Melbourne: Melbourne University Press, 1993. Impreso.
- "Outsider art". *Encyclopaedia Britannica Online*. Web. 22 diciembre 2015.
- Parry, Robert S. "Author Interview: Robert Stephen Parry on *The Arrow Chest*". *Historical Fiction*. 31 mayo 2015. Web. 1 junio 2016.
- . "Do Quote Me". *Robert Stephen Parry*. Web. 2 junio 2016.
- . "Interview with Robert Parry, author of *The Arrow Chest*". 2 marzo 2011. *Jenny Loves to Read*. Web. 2 junio 2016.
- . "Interview with Robert Parry, author of *The Virgin and the Crab* and *The Arrow Chest*". Entrevista realizada por Niki Incorvia. 2011. Web. 1 junio 2016.
- . *The Arrow Chest*. Londres: Rober Parry, 2011. Impreso.
- Pattison, George. *Crucifixions and Resurrections of the Image: Christian Reflections on Art and Modernity*. Norwich, Gran Bretaña: Hymns, Ancient and Modern Ltd., 2009. Impreso.
- Pater, Walter. "Conclusion" to *Studies in the History of the Renaissance* (1873). Digitalizado en *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 21 junio 2016.
- Petraglia, Anthony L., Bailes, Julian E., y Day, Arthur L. *Handbook of Neurological Sports Medicine. Concussion and Other Nervous System Injuries in the Athlete*. Estados Unidos: Human Kinetics, 2015.
- "Píramo y Tisbe". *Mitos y Leyendas*. Web. 8 julio 2016.

- Plunket, John. "Mayall, John Jabez Edwin". *Encyclopedia on Nineteenth-Century Photography*. Ed. John Hannavy. Nueva York y Londres: Routledge, 2013. Impreso.
- Prettejohn, Elizabeth. Introduction. *After the Pre-Raphaelites: Art and Aestheticism*. Manchester: Manchester University Press, 1999. Impreso. 1-16.
- Psomiades, Kathy Alexis. "Lady of Shalott and the Critical Fortunes of Victorian Poetry". *The Cambridge Companion to Victorian Poetry*. Ed. Joseph Bristow. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 25-45. Impreso.
- Roe, Dinah. "The Pre-Raphaelites". *Discovering Literature: Romantics and Victorians. The British Library*. S/f. Web. 23 febrero 2016.
- Roman, Luke y Monica Roman. *The Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*. Nueva York: facts On File, 2010. Impreso.
- Rousselot, Elodie. "Exoticizing the past in contemporary neo-historical fiction". *Exoticizing the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*. Ed. Elodie Rousselot. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014. 1-16. Impreso.
- Sawhney, Paramvir. "Gestalt paganism in A. C. Swinburne's 'Hertha'". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 12 diciembre 2015.
- . "The Pre-Raphaelite Body". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 15 diciembre 2015.
- Schindler, Richard A. "The heyday of fairy painting". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 5 diciembre 2015.
- Scholl, Lesa. "Fallen or forbidden: Rossetti's 'Goblin Market'". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 5 diciembre 2015.
- Seaton, Beverly. *The Language of Flowers. A History*. Charlottesville y Londres: University Press of Virginia, 1995. Impreso.
- Sigel, Lisa Z. *Governing Pleasures: Pornography and Social Change in England, 1815-1914*. New Jersey: Rutgers University Press, 2002. Impreso.
- "Sir Orfeo". *Database of Middle English Romance*. University of York. S. f. Web. 2 diciembre 2015.
- Spanos, William V. Repetitions. *The Postmodern Occasion in Literature and Culture*. Baton Rouge y Londres: Louisiana State University Press, 1987. Impreso.

- Stevens, David. *The Gothic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. Impreso.
- Taylor, Maya. "Conclusion: Picturing the life of the mind: Pre-Raphaelite preoccupation with interiority". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 27 febrero 2016.
- . "Introduction: Picturing the life of the mind: Pre-Raphaelite preoccupation with interiority". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 6 julio 2016.
- . "Rossetti's dreaming women: Three pictures of visions and imagining". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 6 julio 2016.
- "Ten deadliest occupational diseases in history". 20 febrero 2012. *Human Resources MBA*. S/e. 2011. Web. 7 marzo 2016.
- "That's the Way to Do It. A History of Punch and Judy". *Victoria and Albert Museum*. Web. 20 junio 2016.
- Thiem, Jon. "Intertextual lives: The novel of biographical quest as a postmodern genre". *Sincronie* III.5 (1999): 137-150. Web. 19 marzo 2016.
- Thomson, Patricia. *Sir Thomas Wyatt and His Background*. Stanford, California: Stanford University Press, 1965. Impreso.
- Thornbury, Walter. *The Life of J. M. W. Turner, R. A. Founded on Letters and Papers Furnished by his Friends and Fellow Academicians*. Londres: Hurst & Blackett, 1862. Versión digitalizada en el dominio público. Web. 10 mayo 2016.
- Turner, J. M. W. *National Gallery of Art*. 1º de octubre de 2007- 6 de enero 2008. Web. 23 mayo 2016.
- . *The Bay at Baiae, with Apollo and the Sibyl*. 1823. "Subtítulo de Exposición". *Tate*. Web. 13 mayo 2016.
- . *Venice, the Bridge of Sighs*. 1840. "Subtítulo de Exposición". *Tate*. Web. 13 mayo 2016.
- . *War. The Exile and the Rock Limpet*. 1842. "Subtítulo de Exposición". *Tate*. Web. 13 mayo 2016.
- Tuttle, Lisa. "A monster sensation. Victorian traditions celebrated and subverted in Sarah Waters's *Fingersmith*". *Twenty-first Century Gothic: Great Gothic Novels Since 2000*. Ed. Danel Olson. Lanham, Toronto y Plymouth (Reino Unido): The Scarecrow Press, 2011. 2006-2014. Impreso.

- Wagner, John A. y Walters Scmid, Susan, eds. *Encyclopedia of Tudor England*. Vol. II. Santa Barbara, California, Denver, Colorado, y Oxford, Inglaterra: ABC-CLIO, 2012. Impreso.
- Wagner, Tamara S. "Nostalgia and the Victorian Novel". *The Victorian Web*. George P. Landow. 1987. Web. 24 junio 2016.
- . "'We have orphans [...] in stock': Crime and the Consumption of Sensational Children". Denisoff 201-216.
- Walford Davies, Damian. "Reflections on an Orthodoxy". *Romanticism, History, Historicism: Essays on an Orthodoxy*. Ed. Damian Walford Davies. Londres y Nueva York: Routledge, 2009. 1-13. Impreso.
- Warren, Andrea. *Charles Dickens and the Street Children of London*. Boston y Nueva York: Houghton Mifflin, 2011. Impreso.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. Londres y Nueva York: Routledge, 1985. Impreso.
- Waters, Sarah. *Fingersmith*. Nueva York: Riverhead Books, 2002.
- . "Author Sarah Waters on being that 'lesbian writer'". Entrevista realizada por Kirstie McCrum. *Wales Online*. 1º octubre 2011. Web. 16 mayo 2016.
- Waters". Entrevista realizada por John Mullan. *The Guardian*. 13 junio 2006. N. pág. 16. Web. 20 noviembre 2015.
- Waterson, Jill. "Lant Street, Southwark, in the mid-nineteenth century". *History Pieces United Kingdom*. 2010. Web. 25 julio 2015.
- Watts, Peter. "The cult of beauty: the peacock artists who ruffled feathers". *Independent*. S. e. 22 oct. 2015. Web. 2 dic. 2015.
- Whitfield, Kit. "Opening line: *Fingersmith* by Sarah Waters". Kit Whitfield. 10 agosto 2013. Web. 30 nov. 2015.
- Wilson, James. "Background". *James Wilson*. Web. 20 marzo 2016.
- . "Biography". *James Wilson*. Web. 14 mayo 2016.
- . "Synopsis and Praise". *James Wilson*. Web. 14 mayo 2016.
- . *The Dark Clue*. Nueva York: Grove Press, 2001.
- Wright, Tom. "Sarah waters. Critical perspectives". *British Council*. Web. 16 mayo 2016.

Wyatt, Thomas. "Request to Cupid for Revenge of His Unkind Love". *The Complete Works of Thomas Wyatt*. Boston: Houghton, Mifflin, and Co. 1880. Digitalizado por Bartleby.com. 2011. Web. 6 junio 2016.

---. "The Lover Complaineth of the Unkindness of His Love". *The Complete Works of Thomas Wyatt*. Boston: Houghton, Mifflin, and Co. 1880. Digitalizado por Bartleby.com. 2011. Web. 6 junio 2016.

Zasempa, Marek. "The Pre-Raphaelite Brotherhood: Painting versus Poetry". Tesis doctoral. Uniwersytet śląski, Polonia, 2008. Web.

Otros textos literarios o fílmicos citados

Alice Through the Looking Glass. Dir. James Bobin. Walt Disney Pictures. 2016. Filme.

Eliot, George. *Adam Bede*. 1859. New York, Signet, 1961. Impreso.

---. *Middlemarch: A Study of Provincial Life*. 1871-72. Ed. Rosemary Ashton. Harmondsworth: Penguin, 1994. Impreso.

Pynchon, Thomas. *The Crying of Lot 49*. 1966. Nueva York: Harper and Row, 1986. Impreso.