



Departamento de Literatura Inglesa  
y Norteamericana

TESIS DOCTORAL

---

REALIDAD PROTÉSICA  
Y  
POSTMODERNIDAD:  
EL CASO DE GRAHAM SWIFT

---

JUAN JESÚS AGUILAR OSUNA

Director: Manuel Almagro Jiménez

Programa:  
Literatura Inglesa y Norteamericana  
Corrientes Innovadoras

Sevilla, enero de 2014





*A Inma, compañera de viaje, por su ánimo  
y comprensión.*

*A Garoé y Aday, savia que nos mantiene  
apegados a lo orgánico.*

*A mis padres y a mis hermanas, eslabones  
hacia el origen.*



*We are just an advanced breed of monkeys on a minor planet of a very average star. But we can understand the Universe. That makes us something very special.*

*I regard the brain as a computer which will stop working when its components fail. There is no heaven or afterlife for broken down computers; that is a fairy story for people afraid of the dark.*

STEPHEN HAWKING

*I've been told there is very little time left, that we must get all these things about time and place straight. If we don't, we will only have passed on and have changed nothing. That is why we are here, I think, to change things. It is why I came to the desert.*

[...]

*There is something else here, too, even more important: explanations will occur to you, seeming to clarify; but they can be a kind of trick. You will think you have hold of the idea when you only have hold of its clothing.*

BARRY LOPEZ, "Desert Notes"



## INTRODUCCIÓN

### CAPÍTULO 1

#### GRAHAM SWIFT, LA REALIDAD PROTÉSICA Y LA POSTMODERNIDAD

1. *Granta: Best of Young British Novelists* (1983) y después 17
2. La realidad protésica y el sustituto de madera 23
3. Estructura del estudio 31

## PRIMERA PARTE

### LA REALIDAD Y LO PROTÉSICO

### CAPÍTULO 2

#### SOBRE LA REALIDAD Y SUS CONCEPTUALIZACIONES

1. “Reality changes” 49
2. Platón y Aristóteles: ¿el mundo de las ideas...  
o el de la experiencia? 51
3. De la realidad religiosa de la Edad Media  
al realismo burgués de la modernidad 53
4. La verdad epistemológica victoriana...  
y su precariedad ontológica 60
5. El pensamiento estructuralista y el realismo  
desnaturalizado del modernismo 64
6. El discurso racional de la modernidad ya no se sostiene:  
Darwin, Nietzsche y Einstein 70
7. La caída de los metadiscursos tras la Segunda Guerra  
Mundial: Lyotard, Derrida y Foucault 78
8. La muerte de la novela y la muerte del autor:  
la literatura en una encrucijada 85
9. (Post)modernismo vs. neo-realismo 90
10. El postmodernismo intelectualizado y el giro ontológico 98
11. La (re)construcción social y cultural de la realidad 108
12. De la mimesis al simulacro: Baudrillard y lo hiperreal 123
13. Más allá del guión cultural:  
el psicoanálisis, Lacan y *lo Real* 148

### CAPÍTULO 3

- SOBRE LA CONCEPTUALIZACIÓN DE LO PROTÉSICO 163
1. La prótesis: de lo fenomenológico a lo tropológico 164
  2. *Mi* prótesis vs. *La* prótesis:  
del amputado como agente al tecnoanimismo 170
  3. Entre la incorporación transparente y lo visible:  
de la metonimia a la sinécdoque y viceversa 175
  4. ¿Dónde residen los límites entre la prótesis,  
el cuerpo y el yo? 184

## SEGUNDA PARTE

### GRAHAM SWIFT: LA IDENTIDAD PROTÉSICA Y LA BÚSQUEDA DE UNA ESENCIA ORGÁNICA INTUIDA

#### CAPÍTULO 4

- DEL YO INTERIOR AL YO PROTÉSICO 195

#### CAPÍTULO 5

- “ANOTHER LIFE... PERHAPS NO ONE’S”:  
“THE RECREATION GROUND” Y LAS VIDAS DE NADIE 207
1. El modelo paterno como espejismo hiperreal 209
  2. El parque de recreo como “no lugar” de permanencia 218
  3. Rosemary y su mundo de sustitutos 223
  4. Decrecer para recrearse: de homúnculo a *per-sona* 227
  5. “Round and round...”:  
el círculo vicioso de la segunda naturaleza 235

#### CAPÍTULO 6

- “IF YOU WIN, YOU LOSE”:  
LA IDENTIDAD PROTÉSICA Y *LO REAL* EN *THE SWEET SHOP OWNER* 239
1. Un mundo de símiles 241
  2. La experiencia traumática de Irene  
y la/su imagen en el espejo 244
  3. La *per-sona* (re)programada 248
  4. La tienda como prótesis: simulacros de existencia 252
  5. Los periódicos y la cosificación de la muerte 257
  6. Willy Chapman, tendero: de hombre a marioneta,  
de organismo a máquina 260
  7. Hacia la excorporación de la identidad protésica 268
  8. Si ganas, pierdes: la línea de meta de *lo Real* 277

## CAPÍTULO 7

### “THIS BELIEF IN MAKE-BELIEF”:

SER Y NO SER EN *EVER AFTER*, O EL ORIGEN DE LO (IN)AUTÉNTICO 287

1. Reencarnarse en plástico 291
2. Ser o no ser Hamlet 295
3. El camino hacia la anterioridad:  
los diarios de Matthew Pearce 300
4. Los puentes de la modernidad 306
5. El ojo (des)naturalizador del ictiosauro 311
6. En busca de la esencia individual 317
7. “Mind over matter”: la evolución hacia lo protésico 322
8. Ser y no ser: la identidad protésica  
y la liminalidad de lo (in)auténtico 334
9. (Happily) ever after:  
“when the made-up thing becomes the real thing” 345

## CAPÍTULO 8

IDENTIDAD PROTÉSICA Y (POST)MODERNIDAD 359

1. Del yo esencial al yo postmoderno 359
2. Los personajes de Graham Swift:  
del yo de la modernidad al yo postmoderno y viceversa 365
3. *The Sweet Shop Owner* y *Ever After*:  
tierra de (post)modernidad 396

## CONCLUSIÓN

## CAPÍTULO 9

### LA CONDICIÓN (POST)HUMANA:

ENTRE LO ORGÁNICO Y LA REALIDAD PROTÉSICA 411

## CODA

## CAPÍTULO 10

SOBRE DIOSES PROTÉSICOS Y CÍBORGS 427

1. *Out of This World*: Robert Beech, alias *Mr Prosthesis* 429
2. *Tomorrow*: Nick y Kate, hijos de un dios protésico 438
3. “The Watch”, o la (in)deseable (in)mortalidad del cÍborg 443
4. Cuando la ciencia atraviesa los baluartes de la ficción... 476

BIBLIOGRAFÍA 503

AGRADECIMIENTOS



---

---

## INTRODUCCIÓN

---

---



## CAPÍTULO 1

---

# GRAHAM SWIFT, LA REALIDAD PROTÉSICA Y LA POSTMODERNIDAD

### 1. *GRANTA: BEST OF YOUNG BRITISH NOVELISTS* (1983) Y DESPUÉS

La primera ocasión en que tanto el gran público de lectores como muchos de los estudiosos de la literatura oyeron hablar del escritor británico Graham Colin Swift fue en 1983. Ese año, Bill Bufford, editor de la revista *Granta*, llevó a cabo una selección de veinte promesas de las letras británicas y publicó capítulos y extractos de sus obras, empleando para el compendio el título genérico de *Best of Young British Novelists*. La lista de autores, ordenada de manera alfabética, aparecía encabezada por Martin Amis, seguido, entre otros, por Pat Barker, Julian Barnes, William Boyd, Kazuo Ishiguro, Ian McEwan, y Salman Rushdie<sup>1</sup>. Casi al final de la antología, encontramos la foto de un joven Graham Swift que acababa

---

1) El total de autores incluidos fueron: Martin Amis, Pat Barker, Julian Barnes, Ursula Bentley, William Boyd, Buchi Emecheta, Maggie Gee, Kazuo Ishiguro, Alan Judd, Alan Mars-Jones, Ian McEwan, Shiva Naipaul, Philip Norman, Christopher Priest, Salman Rushdie, Lisa St. Aubin de Teran, Clive Sinclair, Graham Swift, Rose Tremain y A. N. Wilson.

de cumplir treinta y cuatro años. El pie de la ilustración, más humilde que el que reseñaba la vida y prometedora obra de alguno de los otros novelistas<sup>2</sup>, rezaba así:

Graham Swift was born in London in 1949. His books include *The Sweet Shop Owner*, *Shuttlecock*, and *Learning to Swim and Other Stories*. He writes by vocation and teaches from necessity. If not constrained to do either he would probably go fishing. 'About the Eel' is from a longer work in progress. (Bufford, 288)

Entre 1980 y 1982, un casi desconocido Graham Swift había producido sus dos primeras novelas y una colección compuesta por once relatos<sup>3</sup>. La obra en curso referida en la cita anterior sería *Waterland*, publicada en 1983 y declarada finalista en el *Booker Prize* de aquel mismo año<sup>4</sup>, así

---

2) De Salman Rushdie, por ejemplo, se dice: "Salman Rushdie was born in Bombay in 1947 and lived in India until he was fourteen. Then he came to England where he wrote great books and won big prizes" (Bufford, 248). De la preparación académica de Martin Amis se afirma: "Martin Amis was born in Oxford in 1949, and was educated in Britain, Spain, and the United States, attending over thirteen schools and a number of crammers in London and Brighton" (Bufford, 6).

3) También había publicado el relato "The Recreation Ground" en *London Magazine*, 16:1 (1976: Apr./May), pp. 62-85. En el capítulo 5 ofreceremos un análisis detallado de esta obra temprana, obviada hasta hoy por la crítica.

4) En 1983, el *Booker Prize* recayó sobre *Life & Times of Michael K.* de J. M. Coetzee. En *Making an Elephant* (2009: 67-75), Swift incluye un capítulo titulado "Guildhall Farce: 1983" donde manifiesta su opinión acerca de la artificiosidad tanto del acto de entrega de premios como de los consiguientes actos de promoción como finalista del mismo. En clave de humor, también alude a las numerosas confusiones que acaecen en el mundo de los cazadores de información. Por ejemplo, en algunas entrevistas se refirieron a su obra como *Wetland* o *Wasteland*, y el día de entrega del premio un entrevistador de la BBC lo confundió con Salman Rushdie. Como apostilla al capítulo, Swift incluye un recorte de prensa donde posa junto a Rushdie. El pie de foto habla del propio Swift como si se tratara del ganador de la noche, J. M. Coetzee, quien, de hecho, se había excusado previamente por no poder asistir al evento.

como merecedora del *Guardian Fiction Award*, del *Winifred Holtby Memorial Prize* y del *Premio Grinzane Cavour* en Italia. *Waterland*, traducida a más de veinte idiomas y llevada al cine por Stephen Gyllenhaal en 1992<sup>5</sup> con Jeremy Irons como protagonista, fue la obra que dio a conocer a Graham Swift a nivel mundial e hizo posible que se dedicara a escribir de manera profesional.

En 1988 Swift publicó *Out of This World* y en 1992 *Ever After*, ganadora esta última del *Prix de Meilleur Livre Etranger* en Francia. En 1996, *Last Orders* vio la luz como ganadora del *Booker Prize*, no sin cierta controversia después de que John Frow, profesor de la Universidad de Queensland, sugiriera en el 'Review of Books' del *Australian* que la novela era casi idéntica en estructura y contenido a *As I Lay Dying* (1930) de William Faulkner, con lo que, de manera implícita, acusaba a Swift de plagio. Esta manifestación trascendió al *Guardian* (10 marzo 1997) y fue refutada en el *Independent on Sunday* (16 marzo 1997). Peter Widdowson, seguidor de la obra de Swift, afirma en su defensa:

The novel seems to me to be a playful version of 're-visionary' writing, in which a canonic text from the past is reworked by a modern writer ... and becomes an intertextual 'shadow' for the new work. *Last Orders* seems to ask: what happens to Faulkner's solemn representation of the mentality of Southern whites in early twentieth-century USA when it is transposed into the demotic discourse of

---

5) Un año antes, Andrew Piddington había rodado una versión cinematográfica de *Shuttlecock*, resultado de una producción anglofrancesa. El reparto estaba encabezado por Alan Bates y Lambert Wilson.

a bunch of late-twentieth-century south Londoners? (2006: 86).

Al evidente uso de *As I Lay Dying* como hipotexto hay que añadir una no menos intencionada elección de *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot y *The Canterbury Tales* de Chaucer como intertextos. Las conexiones establecidas con estas obras, lejos de constituir un plagio pueril e innecesario en un escritor con una trayectoria como la de Graham Swift, sirven para que su novela entable un diálogo con la literatura que la precede. De este modo, *Last Orders* se constituye como hipertexto enriquecido a partir de unos cánones establecidos, al tiempo que los cuestiona y reescribe desde una perspectiva actual<sup>6</sup>. Por último, en 2001, y al igual que ocurriera con *Waterland*, esta novela fue adaptada a la gran pantalla, en este caso bajo la dirección de Fred Schepisi y con Michael Caine como uno de los protagonistas.

---

6) En “Last or Latest? The Plagiarism Controversy Regarding Graham Swift’s *Last Orders*” (2007), Anastasia Logotheti ofrece una discusión inicial en torno a las nociones de originalidad y de plagio, especialmente desde el contexto establecido por la literatura postmoderna contemporánea. A continuación, expone de manera detallada el caso concreto de *Last Orders* e incluye varias citas extraídas de periódicos de la fecha, donde críticos literarios (Messud, 1996) y autores como Salman Rushdie (1997), Julian Barnes o Kazuo Ishiguro (1997) defienden a Swift. Todos coinciden en que, como autor, no se limita a ofrecer un pastiche de una obra anterior, sino que retoma un clásico encuadrado en un canon previo y, a partir de sus resonancias, escribe una novela con una indiscutible identidad propia.

Por su parte, en *Understanding Graham Swift* David Malcolm sostiene que las insinuaciones de plagio vertidas sobre *Last Orders* por críticos como Valentine Cunningham (1997) o Kate Flint (1998) no están justificadas. En descargo de Swift, destaca el alto grado de intertextualidad manifestado por todas sus obras y explica que entre las múltiples funciones de este recurso está:

to universalize and to dignify particular characters and their fates. What happens in *The Sweet-Shop Owner* or *Last Orders* may be limited to unglamorous parts of South London, but the lives of those within those “narrow bounds” can be seen to echo the grand experience of classical heroes and heroines, and the subjects of both British and U.S. canonical literature. (2003: 12)

La siguiente novela de Swift, *The Light of Day*, se haría esperar siete años (2003) y *Tomorrow* fue publicada en 2007. Esta última obtuvo una recepción bastante negativa por parte de un sector de la crítica que se empeñó en augurar el declive creador de un novelista que había sido declarado promesa de las letras británicas veinticinco años atrás<sup>7</sup>. Las producciones más recientes de Graham Swift son *Making an Elephant* (2009), obra de no ficción, parte autobiográfica, parte acerca de su labor como escritor, y la novela *Wish You Were Here* (2011).

A pesar de que el conjunto de la obra de Swift no es tan extenso como el de otros novelistas que aparecieron con él en *Granta 7* –Martin Amis, Julian Barnes, Salman Rushdie o Ian McEwan son ejemplos–, la cantidad de nueve novelas, una colección de relatos y un volumen autobiográfico no es nada desdeñable. Sin embargo, una rápida consulta a los estudios dedicados a esta producción pone de manifiesto que no existe una atención equitativa hacia sus obras, pues el énfasis casi exclusivo recae sobre *Waterland*<sup>8</sup>. El resto de sus

---

7) Cfr. Isabelle Roblin, “Graham Swift’s *Tomorrow*, or the Devious Art of Procrastination”. *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*. Ed. Vanessa Guignery. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing (2009): 74-87; Adam Mars-Jones, “Tomorrow Never Knows”. *The Observer*, Sunday 8 April 2007 <<http://www.theguardian.com/books/2007/apr/08/fiction.graham-swift>>; Lionel Shriver, “Cat and Grouse Game”. *The Daily Telegraph*, 26 April 2007 <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3664721/Cat-and-grouse-game.html>>; Carol Birch, “A Lovely Trip to a Humdrum Destination”. *The Independent*, 27 April 2007; John Crace, “The Digested Read: *Tomorrow* by Graham Swift”. *The Guardian*, Tuesday 1 May 2007 <<http://www.theguardian.com/books/2007/may/01/grahamswift>>.

8) Cfr. James Acheson, “*Historia* and Guilt: Graham Swift’s *Waterland*”. *Critique*, 47.1 (Fall 2005): 90-100; Juan Jesús Aguilar Osuna, “Graham Swift’s *Waterland*: The Pessimistic End of History and the Optimistic Reclamation of (Hi) story/-ies”. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 38 (Abril, 1999): 183-194; Tamas Benyei, “Narrative and Repetition in *Waterland*”. *British and American Studies*, 1.1 (1996): 109-116; Eric Berlatsky, “The Swamps of Myth ... and Empirical

novelas, y en especial los relatos, reciben una atención oblicua y, en la mayoría de las ocasiones, de respaldo del análisis de la que fuera declarada su obra maestra.

Uno de los cometidos del presente trabajo será el de equilibrar esta descompensación en cuanto a la atención dedicada a las obras de Graham Swift. Para ello, estudiaré en profundidad su primera novela, *The Sweet Shop Owner* (1980), y me detendré en *Ever After* (1992), parcialmente eclipsada por la aclamación crítica de que siempre ha sido objeto su antecesora, *Waterland*. Asimismo, abordaré *Out of This World* (1988), *Tomorrow* (2007) y dos de sus relatos –los grandes olvidados<sup>9</sup>–, el prácticamente desconocido “The Re-

---

Fishing Lines’: Historiography, Narrativity, and the ‘Here and Now’ in Graham Swift’s *Waterland*”. *Journal of Narrative Theory*, 36.2 (Summer 2006): 254-292; Margrét Gunnarsdóttir Champion, “Cracked Voices: Identification and Ideology in Graham Swift’s *Waterland*”. *Critique*, 45.1 (Fall 2003): 34-42; Pamela Cooper, “Imperial Topographies: The Spaces of History in *Waterland*”. *Modern Fiction Studies*, Vol. 42, No. 2 (1996): 371-396; Damon Marcel DeCoste, “Question and Apocalypse: The Endlessness of *Historia* in Graham Swift’s *Waterland*”. *Contemporary Literature*, 43.2 (2002): 377-399; François Gallix, “Au nom de l’anguille: *Waterland*, de Graham Swift”. *Etudes Anglaises*, 45.1 (1992): 66-80; Robert K. Irish, “‘Let Me Tell You’: About Desire and Narrativity in Graham Swift’s *Waterland*”. *Modern Fiction Studies*, 44.4 (1998): 917-934; George P. Landow, “History, His Story, and Stories in Graham Swift’s *Waterland*”. *Studies in the Literary Imagination*, 23.2 (Fall 1990): 197-211; Geoffrey Lord, “Mystery and History, Discovery and Recovery in Thomas Pynchon’s *The Crying of Lot 49* and Graham Swift’s *Waterland*”. *Noophilologist* 81 (1997): 145-163; Ronald H. McKinney, “The Greening of Postmodernism: Graham Swift’s *Waterland*”. *New Literary History*, 28.4 (1997): 821-832; Katrina M. Powell, “Mary Metcalf’s Attempt at Reclamation: Maternal Representation in Graham Swift’s *Waterland*”. *Women’s Studies*, 32 (2003): 59-77; Richard Rankin Russell, “Embod[y]ments of History and Delayed Confessions: Graham Swift’s *Waterland* as Trauma Fiction”. *Papers on Language & Literature*, 45:2 (Spring 2009): 115-149; John Shad, “The End of the End of History: Graham Swift’s *Waterland*”. *Modern Fiction Studies*, 38.4 (Winter 1992): 911-925; Hanne Tange, “Regional Redemption: Graham Swift’s *Waterland* and the End of History”. *Orbis Litterarum*, 59 (2004): 75-89.

9) Entre los escasos artículos dedicados en exclusiva a relatos de Swift encontramos: Liliana Louvel, “‘Cliffedge’ de Graham Swift: l’ambiguïté comme stratégie narrative”, *Caliban*, No. XXIX (1992): 109-120; Juan Jesús Aguilar Osuna,

creation Ground” (1976) y “The Watch” (*Learning to Swim*, 1982). Esta concentración en las obras *menores* de Swift probará que toda su contribución literaria está estrechamente conectada y que como autor se aproxima, desde perspectivas variadas pero complementarias, a un mismo tema principal: la relación tripartita entre (1) aquello que percibimos y experimentamos como real y auténtico, categorías que nos ayudan a determinar nuestro sentido de la realidad; (2) el tránsito de lo mimético a lo autogenerativo en la base constitutiva de los modos de representación de que nos valemos para (re)crear esa realidad; y (3) la siempre problemática interrelación que el individuo inmerso en la postmodernidad mantiene epistemológica y ontológicamente con las dos primeras partes en el obligado empeño de constituir su yo y su identidad como sujeto.

## **2. LA REALIDAD PROTÉSICA Y EL SUSTITUTO DE MADERA**

Al comienzo de *Culture and the Real*, Catherine Belsey afirma: “[o]ur postmodern tradition has made reality into an issue” (2005: 3). Y es que resulta paradójico que, en nuestros tiempos de postmodernidad, cuando disponemos de un mayor número de medios y recursos tecnológicos para

---

“The ‘Wooden Substitute’ in Graham Swift’s “The Son,” or the Further Step in the De-familiarizing Transition from Modernism to Postmodernism”, *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 13 (2000): 7-20; Juan Jesús Aguilar Osuna, “‘They Dreamt No Dreams’: Progress and Immortality in Jonathan and Graham Swift”, *AEDEAN: Proceedings of the 23<sup>rd</sup> International Conference* (León: Universidad de León, 2003): CD-ROM; Catherine Belling, “Hypochondriac Hermeneutics: Medicine and the Anxiety of Interpretation”, *Literature and Medicine*, 25.2 (Fall 2006): 376-401.

(re)presentar y, supuestamente, entender la realidad, más se muestra esta como artificial, como simulada e (ir)real. Jamás se ha puesto tan en tela de juicio la existencia de un referente externo al propio sistema de representación lingüístico y sociocultural que engendra y habilita el constructo de nuestra realidad. Jamás se ha añorado tanto un referente que ancle nuestras representaciones a entes fenomenológicos que no dependan ni sean creados a través de unos sistemas que, en última instancia, no yerran en revelarse como autorreferenciales. “What, we now ask, is real, and what is culturally induced illusion?”, se pregunta Belsey, y continúa: “Is there a difference between the two? Or is reality itself a product of our minds, either a subjective construct or the effect of culture?” (2005: 3).

En la primera parte del presente estudio articularé un entramado teórico que me permitirá definir y dotar de contenido a lo que he dado en llamar *realidad protésica*. A partir de este andamiaje teórico-discursivo abordaré la crisis experimentada por el individuo contemporáneo en cuanto a la cada vez más cuestionada presencia de lo auténtico y real en todo aquello que nos rodea. Dicha crisis genera un conflicto tanto epistemológico como ontológico que enfatiza el abismo arreferencial subyacente en el constructo que entendemos y vivimos como *la realidad*.

Esta elusividad de lo real está presente como foco principal en las ocho páginas que ocupa ‘About the Eel’, la carta de presentación de Graham Swift en *Granta 7* aludida anteriormente. No debemos pasar por alto que, poco después, esas mismas líneas aparecieron como capítulo central –exactamente el número 26 de un total de 52– de la que muchos aún consideran su obra culmen, *Waterland*. La posición

privilegiada de este capítulo en una novela donde el orden secuencial y cronológico ha sido alterado de manera deliberada, unida a su elección para destacar a Swift como promesa de las letras británicas, parece cerrar las puertas a la mera coincidencia. Por el contrario, ambas circunstancias apuntan hacia esas páginas como representativas, por un lado, de una técnica narrativa y de un estilo característicos de Swift, donde una aparente sencillez deriva, examinada de cerca, hacia una narración autorreflexiva más propia de una actitud (post)modernista adoptada por un narrador de cuestionable fiabilidad. Por otro lado, el contenido de 'About the Eel' también parece destinado a arrojar luz, no sólo sobre la totalidad de *Waterland*, sino sobre toda la obra anterior y posterior de Graham Swift.

'About the Eel' es un inciso en el corazón de *Waterland* para dar cuenta de los esfuerzos que el ser humano ha llevado a cabo en sucesivas etapas de la historia con el fin de determinar el misterioso origen y, en consecuencia, el método y punto de apareamiento de la anguila. En esta búsqueda de la verdad original –y originaria– que reside tras una realidad cotidiana, Tom Crick, el profesor de historia que hace las veces de narrador en *Waterland*, esboza un recorrido desde las teorías brindadas al respecto por Aristóteles y Plinio en la época clásica, que continúa con las explicaciones alegóricas favorecidas por el dominio eclesiástico de la Edad Media, y que llega al empirismo científico de la modernidad pre- y postdarwiniana y, finalmente, a la falta de certeza contemporánea acerca del origen de la anguila. De este modo, a pesar de quedar demostrada una falta de conocimiento definitivo, a través de su narrador Swift nos ofrece una pluralidad de ontologías, de mundos recreados a partir de especulaciones

que llegaron a funcionar en cada momento concreto como convicciones. No obstante, la propia superposición y alternancia de las diferentes explicaciones las desnaturaliza y expone como historias fabricadas por el hombre para rellenar el vacío epistemológico que supone el desconocimiento del origen real de la anguila. Analizadas retrospectivamente, dichas historias no son sino relatos mediatizados por las influencias socioculturales vigentes en el momento histórico que los gestó.

Solo tenemos que reemplazar *'About the Eel'* por *'About reality'*<sup>10</sup> para interpretar la búsqueda del origen de la anguila como epítome de una de las mayores indagaciones transhistóricas llevadas a cabo por el ser humano: aquella que le proporcione un entendimiento de la realidad en que vive, una realidad de la que forma parte y de la que no puede prescindir en su propósito de alcanzar su integridad psicosocial como persona. El problema surge cuando el plano ontológico que instituye esa realidad como tal se ve cuestionado e incluso invalidado y la muestra como una (ir)realidad que pierde su cualidad de estructura normalizadora necesaria para la construcción de un yo completo y coherente, tal y como apuntaba el modelo de sujeto cartesiano.

En la segunda parte de este estudio, a partir del análisis detallado de varias obras de Swift, mostraré cómo en nuestro momento contemporáneo la concepción de una realidad objetiva, vinculable a través del análisis científico en un referente en el mundo fenomenológico y, de este modo, transmisora de

---

10) En una entrevista conducida por Patrick McGrath, el propio Swift autoriza esta y otras extensiones metafóricas de las indagaciones acerca del origen de la anguila, cuando dice: "And it suddenly seemed to me that the life cycle, the natural history of the eel, seemed to say so much about history generally and about our attempts to discover the origin of things, and so on" (*Making an Elephant*, 88).

una verdad absoluta e irrefutable –concepción heredada del discurso racional-positivista de la modernidad Ilustrada– se muestra como una quimera. Veremos que los personajes de Swift habitan realidades contingentes, transitorias y redefinibles, constructos socioculturales y subjetivos que camuflan una ilusoria capacidad de significar basada en última instancia en la autorreferencialidad.

Tarde o temprano, estos personajes terminan por cobrar conciencia del fundamento fabulado y artificial que sustenta la realidad en que viven. Tal falta de solidez los aleja de cualquier esencialidad inmanente que pudiera ejercer de cimiento incuestionable para articular sus subjetividades. Tomando esta situación como punto de partida, analizaré de qué manera algunos de estos personajes se ven obligados a reconceptualizar los parámetros de lo que hasta entonces habían entendido como *la realidad* y a reconocer que no es más que un *sustituto de madera* de una realidad esencial inalcanzable.

Swift introduce el concepto del *sustituto de madera* en su relato “The Son” (*Learning to Swim*, 1982), si bien explora sus causas y consecuencias a lo largo de toda su obra<sup>11</sup>. Para aproximarme a esta idea del *sustituto* y a cómo es empleada para redefinir lo que entendemos por *realidad* atenderé, por un lado, a nociones sociológicas y construccionistas, hasta llegar en última instancia a los conceptos de simulacro e hiperrealidad establecidos por Jean Baudrillard. Por otro lado,

---

11) Como veremos en el análisis de *Ever After*, este término aparecerá reescrito y reformulado como *substitoots*, tal y como lo pronuncia Sam Ellison, personaje de origen estadounidense, fundador y propietario de Ellison Plastics (UK). El propósito último de esta empresa es, según Ellison, “the polymerization of the world” (*EA*, 10) a través de la creación de réplicas o sustitutos de plástico de unos originales cuya producción resulta muy cara o bien requiere una materia prima que se ha agotado.

me apoyaré en teorías psicoanalíticas –yuxtapuestas pero, paradójicamente, complementarias a las sociológicas–, especialmente en las expresadas por Jacques Lacan con respecto al Orden Simbólico y al de *lo Real*<sup>12</sup>. Ambas aproximaciones, la sociológica y la psicoanalítica, mantendrán una relación de retroalimentación con los principios postestructuralistas y deconstruccionistas que informan el discurso de la postmodernidad.

Finalmente, el énfasis en este *sustituto de madera* como simulacro de un referente original cuya presencia se ve diferida –en términos derridianos– hasta el eventual cuestionamiento de su existencia me conducirá a proponer el concepto de *realidad protésica*. Con él definiré la interrelación entre el individuo contemporáneo y el entorno fabricado e ilusorio en el que ha de apoyarse para conformar su identidad como sujeto, percibida, a su vez, como una *identidad protésica*.

Estas nociones de *realidad e identidad protésica* se sustentarán en las bases de un discurso surgido a finales del pasado siglo en torno a la prótesis, entendida en su sentido exclusivamente material, pero también –y en particular– interpretada a partir de sus extensiones tropológicas. Dicho enfoque me ayudará a describir la reconceptualización del término *realidad* que ha tenido lugar como consecuencia del progresivo desmantelamiento de grandes metanarrativas iniciado en el contexto histórico-cultural propiciado por la modernidad postdarwiniana y que se ha visto especialmente acentuado en tiempos de la postmodernidad. Con la intención de argumentar que, desde este frente aproximativo, los

---

12) Emplearé la mayúscula y la cursiva cada vez que haga referencia al concepto de *lo Real* lacaniano, para así distinguirlo del adjetivo “real”, como opuesto de aquello que es artificial o social y culturalmente construido.

elementos de continuidad entre la modernidad y la postmodernidad son tan numerosos o incluso más abundantes que aquellos que apuntan a una discontinuidad, mi propuesta consistirá en entender esta *realidad protésica* como una de las constantes existenciales de una condición que en ocasiones preferiré llamar (post)moderna.

Para adelantar los principios básicos de esta redefinición del concepto de *realidad*, podemos remontarnos a la clara distinción entre las connotaciones positivas y negativas derivadas del término *real* que el filósofo de la lengua J. L. Austin propusiera a comienzos de la década de 1960. Para Austin: “on the affirmative side [real] is frequently aligned with such words as ‘proper’, ‘genuine’, ‘live’, ‘true’, ‘authentic’ and ‘natural’, while its negatives may comprise ‘artificial’, ‘fake’, ‘false’, ‘bogus’, ‘makeshift’, ‘dummy’, ‘synthetic’, ‘toy’” (1962b: 71). No obstante, como sostendré en lo sucesivo, una de las consecuencias del advenimiento de lo que Jean François Lyotard (1979) definiera como nuestra condición postmoderna ha sido la relativización definitiva de estas barreras, que antes parecían firmes e insoslayables, entre lo orgánico y lo artificial, el original y el sustituto, lo auténtico y lo falso, la consciencia del individuo y el constructo socio-cultural en que, sin más remedio, ha de existir como “the organism-in-culture that speaking beings become” (Belsey, 2005: 6).

Cuando hablamos de una *realidad protésica*, los límites que distinguían la realidad de su representación dejan de ser operativos, con lo que nos queda la sospecha de que toda referencialidad mimética ha cedido su lugar a un simulacro autogenerado y contenido en sí mismo para convertirse en la única (hiper)realidad a nuestro alcance. Esto obliga al indivi-

duo inmerso en la postmodernidad, así como a muchos de los narradores y personajes de Swift, a desplegar su vida sobre un terreno híbrido, liminal, (in)existente, abocación que está presente en el propio título de algunas obras de este autor: “The Recreation Ground”, “The Hypochondriac”, “Cliffedge”, *Waterland*, *Out of This World*, *Ever After*, *Tomorrow* y *Wish You Were Here*.

El interés mostrado por Swift con respecto a esta relación problemática entre el individuo contemporáneo y la/su (ir)realidad o *realidad protésica* en que conscientemente ha de vivir me ayudará a abordar el estudio teórico que conforma la primera parte de esta tesis desde una aproximación práctica. Con este propósito, indagaré en la constante tensión manifestada en la obra de Swift en cuanto a la interrelación entre la realidad (re)construida por el ser humano y lo que el propio autor denomina el “Here and Now” en *Waterland* y el “ever after” en su obra homónima. Estos dos últimos conceptos aluden a ese dominio que no dista del que Jacques Lacan define como *lo Real*: el todo asimbólico al que aspiramos a hacer frente, recubrir y abarcar valiéndonos de constructos basados en sistemas de significación. A fin de examinar esta confrontación entre *lo Real* y la realidad socioculturalmente construida recurriré al discurso conflictivo entablado entre lo que denominaré el *original orgánico* intuitivo y el *sustituto protésico* en la obra de Swift. Tal diálogo obliga reconsiderar y redefinir los términos *origen*, *autenticidad*, *verdad* y *realidad* desde nuestro momento contemporáneo de la postmodernidad.

### 3. ESTRUCTURA DEL ESTUDIO

Este trabajo de investigación cuenta con dos secciones claramente diferenciadas que responden a una doble intención: por una parte, la de articular un aparato teórico-discursivo desde el que abordar, asentar las bases y, en la medida de lo posible, definir lo que he dado en llamar la *realidad protésica* de la (post)modernidad; por otra, la de trasladar estos planteamientos teóricos a un estadio práctico mediante su aplicación como andamiaje analítico desde el que aproximarme a varias obras escogidas de Graham Swift.

#### **Primera parte: la realidad y lo protésico**

Al proponerme trazar una panorámica de aquello que desde los tiempos clásicos y hasta el momento presente hemos entendido como *realidad* en nuestra cultura occidental, de inmediato me encontré con un problema de abarcabilidad, no solo en términos históricos y cronológicos, sino también en cuanto a la abundancia y diversidad de frentes de investigación. Las indagaciones bibliográficas constataron que el concepto de realidad se ve abordado y diseccionado desde ámbitos muy dispares. Así, desde una óptica sociológica construccionista se nos plantea que la práctica totalidad de la realidad a la que tenemos acceso es, en última instancia y en mayor o menor medida, un constructo sociocultural<sup>13</sup>.

---

13) Cfr. Peter L. Berger, and Thomas Luckman, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City, New York: Doubleday, 1996; Michael A. Arbib, and Mary B. Hesse, *The Construction of Reality*. Cambridge: Cambridge UP, 1986; Walter Truett Anderson, *Reality Isn't What It Used to Be*. New York: HarperCollins Publishers, 1990; Kenneth J. Gergen, *Realities and Relationships: Soundings in Social Construction*. Harvard: Harvard UP, 1994; John R. Searle, *The Construction of Social Reality*. New York: The Free

Los estudios historiográficos publicados a partir de la segunda mitad del siglo XX<sup>14</sup> también desmantelan el fundamento retórico que subyace en todo documento que aspira a recrear una realidad pasada<sup>15</sup>. Por otro lado, si tornamos la vista hacia las aproximaciones psicoanalíticas que atienden a los conflictos surgidos entre la parte consciente de nuestro yo –mediatizada por patrones socioculturales preconcebidos– y nuestros instintos más apegados a lo orgánico<sup>16</sup>, el término realidad adquiere nuevas dimensiones que se abisman no solo en lo atávico e insondable del inconsciente humano, sino en las arenas asimbólicas, caóticas y originarias de *lo Real* lacaniano. Por último, cuando reparamos en cualquier manifestación artística, nos encontramos con diferentes re-

---

Press, 1995; Jonathan Potter, *Representing Reality: Discourse, Rhetoric and Social Construction*. London: SAGE Publications, Ltd., 1996.

14) Cfr. Hayden White, *Metahistory*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1973, y *Tropics of Discourse*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1978; Frank A. Ankersmit, *The Reality Effect in the Writing of History: The Dynamics of Historiographical Topology*. Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, 1989; Keith Jenkins, *Re-Thinking History*. London: Routledge, 1991, y *On 'What Is History?'* London: Routledge, 1995; Georg G. Iggers, *Historiography in the Twentieth Century: From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*. London: Wesleyan UP, 1997.

15) En “La historia se funde con la ficción, el hecho se confunde con la fábula’: Historia y postmodernidad” (Aguilar Osuna, 2011), ofrezco un análisis detallado de cómo la disciplina de la historia se ha visto redefinida a partir de los giros lingüístico y cultural acaecidos en la primera y segunda parte del siglo XX, respectivamente.

16) Cfr. Sigmund Freud (1915), “Repression”. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. 24 vols. Ed. James Strachey. London: The Hogarth Press, 1975, vol. 14, 146-158; S. Freud, “Metapsychological Supplement to the Theory of Dreams” (1916). *General Psychological Theory: Papers on Metapsychology*. Sigmund Freud, and Philip Rieff. New York: Macmillan, 1963, 151-163; S. Freud, *Beyond the Pleasure Principle* (1920). Harmondsworth: Penguin, 2003; S. Freud, *Civilization and Its Discontents* (1930). Trans. James Strachey. New York: WW Norton, 1962; Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. London: W. W. Norton & Company, Inc., 1977, y *Freud's Papers on Technique 1953-4 (Seminar 1)*. Trans. John Forrester. Cambridge: Cambridge UP, 1988.

cursos encaminados a mimetizar o representar lo que en cada momento hemos entendido por realidad. Si somos más específicos y nos concentramos en el ámbito de la literatura<sup>17</sup>, la crítica nos muestra cómo el movimiento realista aspiró a ejercer de espejo de una realidad social, pretensión que se vería desnaturalizada, primero por las corrientes estructuralistas y posteriormente por las postestructuralistas, que irán en paralelo con el modernismo y el postmodernismo, respectivamente, como paradigmas artísticos y culturales.

En el capítulo 2 de este estudio reuniré todos los enfoques individuales mencionados, con la intención de ofrecer una visión más completa del término *realidad* y de sus conceptualizaciones. Desde esta propuesta abarcadora, ausente en la crítica, mostraré que el concepto de realidad no es un episteme transhistórico, sino que se ha visto redefinido a través de los diferentes momentos sociales y culturales por los que ha atravesado nuestra tradición occidental. Con el fin de delinear su trayectoria, me remontaré a las conceptualizaciones de la realidad ofrecidas desde el período clásico y continuaré con la época medieval y el advenimiento de la razón Ilustrada hasta, con una atención más detallada, llegar a los momentos de la modernidad y la postmodernidad, con especial

---

17) Cfr. Erich Auerbach (1946), *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton UP, 2003; Marguerite Alexander, *Flights from Realism: Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*. London: Edward Arnold, 1990; Christopher Nash, *World-Games: The Tradition of Anti-Realism Revolt*. London: Methuen, 1987; Alison Lee, *Realism and Power: Postmodern British Fiction*. London: Routledge, 1990; Paul Ricoeur, "The Function of Fiction in Shaping Reality". *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Ed. Mario J. Valdes. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1991, 117-136; Lilian R. Furst, ed. *Realism*. Harlow: Longman, 1992; Andrzej Gąsiorek, *Post-War British Fiction: Realism and After*. London: Edward Arnold, 1995; Pam Morris, *Realism*. London: Routledge, 2003; Eileen Williams-Wanquet, "Towards Defining 'Postrealism' in British Literature". *Journal of Narrative Theory*, 36.3, 2006: 389-419.

énfasis final en el concepto de *simulacro* expresado por Jean Baudrillard y el de *lo Real* propuesto por Jacques Lacan. Igualmente, recurriré a las teorías sociológicas y psicoanalíticas en su intento de rendir cuentas de cómo el individuo articula su identidad a partir de intercambios performativos que lo convierten en actor social, recurso en constante tensión con unas pulsiones, instintos y deseos que están directamente vinculados a nuestra condición orgánica. Por otra parte, aunque al mismo tiempo, analizaré los fundamentos artísticos, estéticos y, principalmente, literarios característicos del realismo para examinar cómo se interrelacionan con las posteriores manifestaciones, cada vez más concentradas en el significante, generadas en el seno del modernismo y del postmodernismo.

En el capítulo 3 exploraré el discurso de lo protésico como campo desde el que aportar una nueva visión y entendimiento de nuestra percepción y experimentación de la realidad, especialmente desde el momento postmoderno contemporáneo. Lo protésico, por definición, nos remite a una interacción entre lo humano y lo tecnológico, entendida en su sentido más amplio. Tal relación puede plantearse desde una vertiente puramente material y fenomenológica<sup>18</sup> o desde las múltiples

---

18) Cfr. David Wills, *Prosthesis*. Stanford: Stanford University Press, 1995, y "Technology or the Discourse of Speed". *The Prosthetic Impulse: From a Posthuman Present to a Biocultural Future*. Eds. Marquard Smith, and Joanne Morra. Cambridge, MA: MIT Press, 2006, 237-263; Steven L. Kurzman, "Presence and Prosthesis: A Response to Nelson and Wright", *Cultural Anthropology*, 16:3, 2001: 374-387; Katherine Ott, David Serlin, and Stephen Mihn, eds., *Artificial Parts, Practical Lives: Modern Histories of Prosthesis*. New York: New York UP, 2002; Vivian Sobchack, "Beating the Meat/Surviving the Text, or How to Get Out of This Century Alive". *Body and Society* 1, nos. 3-4, 1995: 205-214; V. Sobchack, *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press, 2004; V. Sobchack, "A Leg to Stand On: Prosthetics, Metaphor, and Materiality" (Smith and Morra, 2006: 17-41).

extensiones y usos tropológicos de que ha sido objeto a partir de la década de 1990. Estas últimas aproximaciones metafóricas dan lugar a lo que Sarah S. Jain denomina “prosthetic imagination” (1999) e incluyen, por ejemplo, aplicaciones dentro del campo de la arquitectura (Wigley, 1991); de la estética en relación con el cuerpo y la tecnología (Smith and Morra, 2002); de la lingüística y la filosofía (Wills, 1995; Derrida, 1998); de la narración y la discapacidad (Mitchell and Snyder, 2000; Serlin, 2006); de la fotografía, la memoria y la identidad (Lury, 1997; Landsberg, 2004); del feminismo con trasfondo colonial (Nelson, 2001; Wright, 2001); de la neurofisiología (Carwright and Goldfarb, 2006) y la tecnología visual (Manovich, 2006); o de la antropología del cibernético (Downey et al., 1995).

En términos materiales, toda prótesis reemplaza a un homólogo orgánico que ha desaparecido o que nunca existió. Sin embargo, este proceso sustitutorio que en un principio parece contar con una lectura exclusivamente satisfactoria encierra una doble lógica: al tiempo que el cuerpo se ve completado y sus capacidades incrementadas ante lo que antes era una deficiencia, la mera necesidad y existencia de la prótesis subraya la irreparable falta orgánica que suple. Por esta razón, el proceso de incorporación transparente de una prótesis nunca está libre de problemas ni supone un logro definitivo. Por el contrario, la relación entre amputado y prótesis se debate continuamente entre el éxito de la asimilación de un ente tecnológico, artificial, como parte constitutiva de un organismo –algo que equivaldría a alcanzar la invisibilidad somática, psicológica y social de la prótesis– y lo que Robert Rawson Wilson llama “prosthetic consciousness”

para enfatizar “a reflexive awareness of supplementation” (1995: 242).

La concentración del presente estudio se ubicará en esa arena liminal, provisional y contingente donde tiene (o no) lugar la incorporación de toda prótesis. Cuando extendemos y aplicamos a otros ámbitos este discurso en torno al fácil tránsito entre la incorporación y excorporación de toda prótesis, nos embarcamos en un proceso desnaturalizador de todo aquello que durante tanto tiempo hemos asumido como humano y orgánico. Y es que en nuestros tiempos postindustriales, conducidos por la hipertecnología y la virtualidad, no solo se han desdibujado los límites del cuerpo; también nos hemos descubierto como constructos lingüísticos, sociales y culturales. Esta consciencia protésica ha diferido lo orgánico y esencial en nosotros al más puro estilo derridiano hasta relegarlo a ese último reducto que Freud dio en llamar el inconsciente y que está estrechamente relacionado con el objeto inalcanzable del deseo que Lacan denomina *la Cosa (das Ding)*, recordatorio psíquico que marca el espacio ocupado por *lo Real* antes de nuestra entrada en el orden simbólico.

Mediante la conexión del discurso de lo protésico con el de la realidad indagaré en cómo, a partir de la modernidad postdarwiniana, el individuo occidental ha habitado de manera cada vez más consciente dentro de los márgenes de una existencia donde lo orgánico y lo protésico se han interrelacionado, redefinido y confundido hasta conformar una *realidad protésica*. Este entorno (ir)real es el territorio simbólico donde el individuo contemporáneo ha de identificar y escoger los fundamentos psicosociales con los que conformar su integridad subjetiva. Se adentra así en un modo

existencial que, aunque definitorio e inseparable de nuestra condición humana, no deja de estar en conflicto con una realidad orgánica –y por ello esencial– presentida.

## **Segunda parte: Graham Swift, la identidad protésica y la búsqueda de una esencia orgánica intuida**

Mi examen de la producción literaria de Swift no aspira a ser exhaustivo. Por motivos de espacio y por mantener un equilibrio con la primera parte del trabajo, para este bloque he escogido tres obras –“The Recreation Ground”, *The Sweet-Shop Owner* y *Ever After*–, cuyos narradores principales comparten una problemática que los conduce a una búsqueda común. Los tres se reconocen habitantes de un entorno donde lo simbólico ha obliterado en su mayor parte a lo orgánico, hecho que delata una compleja e inquietante naturaleza construida, unida a una falta de autenticidad, no solo en todo aquello que los rodea, sino en sus propias subjetividades. Mi propósito será analizar la consciencia de ser persona a través de una(s) identidad(es) protésica(s) que experimentan estos protagonistas.

Para ello, como prolegómeno teórico, en el capítulo 4 esbozaré una breve trayectoria histórica de la consideración del yo. Partiré de las propuestas cartesianas acerca de un sujeto humanista, me detendré en la confrontación entre racionalismo y romanticismo acontecida en el siglo XVIII y concluiré con los principios sociológicos brotados durante el XIX y el añadido psicoanalítico con que han compartido predominancia desde el XX.

El capítulo 5 estará dedicado al relato “The Recreation Ground” (1976), primera obra publicada por Swift. En ella

encontramos a un joven narrador tan carente de identidad que nunca llegamos a conocer su nombre. De niño, este personaje anónimo se ve obligado a configurar su yo a partir de un modelo paterno que desde un principio reconoce como espejismo hiperreal, pues está basado exclusivamente en la representación de roles que buscan la adquisición de diversas apariencias como meras corazas performativas. El narrador se resiste a conducir su subjetividad a través de una existencia simbólica que –en contra de lo que Freud (1920) y Lacan (1992) pudieran argumentar– no constituye para él una fuente de placer, sino de dolor, de inautenticidad y, en definitiva, de irrealidad. Movido, sin embargo, por un sentimiento de incompletitud que lo empuja a forjarse una identidad, procurará hallar mecanismos de decrecimiento personal, de *desformación* de su yo temprano mediante su incursión en lo que Marc Augé (1992) denominó “no lugares” o espacios de anonimato, de desidentificación y, en consecuencia, de liberación. La panacea ansiada será el retorno a un estadio original de autenticidad previo a todo dolor y ajeno a cualquier entramado simbólico, a un yo orgánico y esencial desde el que emprender la construcción de una nueva vida.

En el capítulo 6 estudiaré la primera novela de Swift, *The Sweet Shop Owner* (1980), donde continúa su exploración de la tensión establecida entre lo protésico y lo orgánico en lo que concierne a la identidad de todo individuo. No obstante, mientras que en su primer relato nos mostraba a un narrador como niño y como joven incapaz de construir su yo mediante la adopción de un blindaje performativo, ahora nos presenta a Willy Chapman, anciano que vuelve la vista atrás para revisitar toda una vida en la que ha habitado una identidad protésica que lo convirtió en el vendedor al que alude

el título de la obra. Tras casarse con Irene Harrison, Willy accedió a enfundarse esta identidad de manera voluntaria para que su esposa pudiera circunnavegar y distanciarse de vivencias traumáticas anteriores y venideras. El problema radica en que este mismo recurso protector también instauró un entorno de esterilidad emocional que no permitió a Willy acceder a aquellas experiencias que aproximan la existencia del ser humano a lo auténtico. La tienda de prensa y golosinas se convirtió para él en un mundo de símiles plagado de sustitutos y de réplicas que difirieron la presencia de cualquier original a lo largo de su vida. Los diferentes empleados del comercio le proporcionaron una familia subrogada y la tienda, en general, se tornó simulacro de un posible mundo auténtico que siempre se mantuvo fuera de su alcance. Esta maniobra de aplazamiento de lo genuino también ocasionó que sentimientos como el amor conyugal o momentos como el nacimiento de su hija Dorry se tradujeran en el cumplimiento de meros acuerdos contractuales.

Willy Chapman jamás experimentó una incorporación cómoda y transparente de su prótesis identitaria, sentimiento que lo llevó a intuir y añorar la presencia de otro yo interior más apegado a lo orgánico y desplazado por la misma prótesis que vino a reemplazarlo y a relegarlo al estadio de miembro fantasma. En *The Sweet Shop Owner* acompañaremos a Willy Chapman durante su último día de vida –cuando ya hace más de un año que su esposa ha fallecido–, jornada en la que procederá a reparar esta transferencia de valencias entre lo exógeno y lo orgánico a partir de la excorporación de su identidad protésica como tendero. De este modo intentará reencontrarse con un Willy anterior a todo simulacro y capaz de trascender y desligarse del guión performativo que

ha determinado el curso de su vida. Esta búsqueda última irá asociada de manera inevitable a un acercamiento y potencial retorno a *lo Real* asimbólico, territorio donde existencia e inexistencia se estrechan las manos.

El capítulo 7 está dedicado a *Ever After* (1992), obra que, a pesar de estar distanciada de *The Sweet Shop Owner* por doce años y tres novelas, podría interpretarse como su continuación lógica, si adoptamos como nexo el hilo argumentativo en torno a la identidad protésica que hemos establecido. *Ever After* arranca con la curiosa condición post-mortal de Bill Unwin, a la que ha accedido tras un fracasado intento de suicidio. Bill se ha sobrepuesto a una inminente muerte gracias a la reanimación que le practican a través de avanzados medios tecnológicos, circunstancia que lo llevará a afirmar que en esta su segunda vida se ha reencarnado en plástico. El narrador con que nos encontramos en esta ocasión no ha sobrepasado literalmente el umbral que habría de conducirle a la cancelación de toda subjetividad, pero siente que ha logrado su propósito de escindirse de un yo anterior. Este hecho, sin embargo, lejos de sumirlo en un estado de liberación, le provocará la necesidad de definir su nueva existencia para así reconstruir un nuevo yo.

A partir del escenario existencial planteado mediante la reencarnación en plástico de este personaje<sup>19</sup>, Swift propone una aproximación muy distinta –en algunos aspectos

---

19) La paradoja que encierra la propia expresión que define la nueva condición de Bill Unwin resulta especialmente reveladora si tenemos en cuenta el sentido literal de la palabra *reencarnarse* –volver a encarnarse, a tomar forma corporal– y cómo se ve flexibilizada su valencia orgánica hasta permitir que la regeneración se materialice en plástico, en lugar de en carne. En este capítulo dedicado a *Ever After* abundaré en la relevancia asignada al plástico –material directamente entroncado con la condición postmoderna– y a la recurrencia de sus extensiones tropológicas a lo largo de la novela.

incluso opuesta— al tratamiento de la identidad protésica manifestado en las dos obras anteriores. Desde el comienzo de la novela, Bill Unwin reconoce la falta de autenticidad inherente a su nueva naturaleza. Por este motivo su lucha, a diferencia de la que libraron el protagonista anónimo de “The Recreation Ground” y Willy Chapman, no irá encaminada a deshacerse de toda prótesis identitaria para revertir a un yo esencial. Sencillamente, esta segunda naturaleza concedida a Bill por medios artificiales no es apta como ecosistema para albergar un yo auténtico. Su propósito, en consecuencia, será hallar mecanismos de conexión con su identidad anterior y con su pasado, en especial el familiar, para dotar a ese nuevo molde sintético en que se ha reencarnado, ahora vacío, de un contenido identitario desde el que (re)componer su yo con la mayor solidez posible.

En *Ever After*, Swift ofrece su consideración más compleja, abarcadora y detallada de la existencia protésica experimentada por el sujeto contemporáneo como habitante consciente de una realidad sociocultural y tecnológicamente construida. Aparte, como yuxtaposición epistémica y ontológica a la perspectiva presente, también incluye, a modo de pastiche victoriano, los cuadernos de Matthew Pearce (1819-1869), tatarabuelo materno de Bill. Con ellos nos retrotrae al enorme impacto ejercido por los avances de la modernidad sobre la manera en que el sujeto de mediados del siglo XIX acostumbraba a construir y a articular su identidad. A partir de esta retrospectiva hacia la crisis espiritual, existencial y, por ende, identitaria experimentada por Matthew Pearce, Swift dejará claro que los andamiajes que habían sustentado toda naturalización de lo artificial ya quedaron al descubierto a partir de la modernidad postdarwiniana.

El capítulo 8 propondrá algunas conclusiones acerca del concepto de identidad protésica que he acuñado y a continuación ampliado y estudiado a partir de su manifestación en varias obras de Graham Swift. Al hilo de la dialéctica entre la modernidad y la postmodernidad entablada en el capítulo previo, analizaré la evolución manifestada por los personajes de Swift en cuanto a su manera de entender y abordar la construcción de la identidad. Para ello estableceré dos bloques: por un lado, consideraré el tránsito descrito por los personajes principales –el narrador de “The Recreation Ground”, Willy Chapman y Bill Unwin– hacia lo que la sociología define como un yo postmoderno; por otro, argumentaré que, a medida que se suceden las obras, la tendencia del personaje secundario que representaba un nuevo individualismo, marcado por la performatividad y centrado en la autoreinvención, toma una deriva hacia la búsqueda de un centro identitario estable que lo aleje de la discontinuidad y fragmentación del yo, del preludio de la pérdida de sustancialidad subjetiva.

A partir del punto de unión entre estas dos tendencias y del hecho de que ninguno de los personajes analizados celebra la indeterminación o pérdida de estabilidad subjetiva que los sociólogos definen como principio de fluidez y dinamismo inscrito en el yo postmoderno<sup>20</sup>, Swift perfila el contorno de un sujeto contemporáneo (post)moderno. Mediante esta confluencia, también propondré que la línea divisoria entre un yo moderno y uno postmoderno que buena parte de la

---

20) Cfr. Kenneth J. Gergen, *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life*. New York: Basic Books, 1991; Zigmunt Bauman, *Life in Fragments*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1995, y *Postmodernity and Its Discontents*. Cambridge: Polity Press, 1997; Anthony Elliott, and Charles Lemert, *The New Individualism: The Emotional Costs of Globalization*. London: Routledge, 2005.

crítica se esfuerza en delimitar resulta más porosa y menos infranqueable a medida que la postmodernidad adquiere madurez.

## **Conclusión y coda**

El capítulo 9, “La condición (post)humana: entre lo orgánico y la realidad protésica”, constituirá un tándem con la subsiguiente coda. En él extraeré conclusiones acerca del discurso vertebrador de este estudio en torno a una realidad protésica, construida –en sentido material y sobre todo simbólico– por el propio ser humano. El enfoque adoptado me llevará a afirmar que la verdadera naturaleza humana, aquella que nos distingue de otros organismos esclavizados por el estímulo presente, parte de una simbiosis indisoluble entre lo orgánico y lo protésico, originada cuando los primeros homínidos aprendieron a instrumentalizar su entorno. Este planteamiento interpreta la prótesis no como una extensión corporal, sino que la reescribe como parte constitutiva del ser humano como tal.

Desde el advenimiento de la modernidad y, en especial, de los tiempos postindustriales y cibernéticos entretejidos con la postmodernidad, nuestra condición protésica ha adquirido, no obstante, tal complejidad que ha dado entrada al discurso de lo posthumano<sup>21</sup>, estrechamente vinculado con la definición antropológica del híbrido biotecnológico en que

---

21) Robert Pepperell, *The Post-Human Condition: Consciousness Beyond the Brain*. Bristol: Intellect Books, 1995; Katherine N. Hayles, *How We Became Post-human: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999; Cart Wolfe, *What Is Posthumanism?* Minnesota: University of Minnesota Press, 2009.

nos hemos convertido<sup>22</sup>. Ubicados en este escenario, cobra especial sentido la inclusión de una coda titulada “Sobre dioses protésicos y cíborgs”, a fin de explorar el universo posthumano contemporáneo y las lecturas de los posibles modos de subjetividad o existencia que podría albergar con el paso del tiempo.

En el capítulo 10 –o “Coda”– recurriré de nuevo a tres obras –*Out of This World, Tomorrow* y “The Watch”– donde Graham Swift indaga en la condición de dios protésico a la que el ser humano contemporáneo aspira. En cada una de ellas encontramos personajes que se acomodan a la categoría mestiza del cíborg a partir de su estrecha vinculación con la biotecnología en un sentido material. El diseño e incorporación de diversas prótesis con las que salvan limitaciones orgánicas y extienden capacidades físicas los ubican –y a nosotros con ellos– en el umbral de una era trans- o posthumana.

Hace siglos que nuestra simbiosis con la máquina y lo sintético se manifiesta como (auto)control tecnológico de nuestra evolución, a fin de erradicar aflicciones orgánicas como el dolor, la enfermedad o el envejecimiento. En última instancia, nuestra conversión en cíborgs responde a un empeño atávico por combatir la caducidad que el paso del tiempo impone sobre todo organismo, por alcanzar la inmortalidad, ya no solo como especie, sino, principalmente, como individuo.

---

22) Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. London: Routledge, 1991; Chris Hables Gray, ed., *The Cyborg Handbook*. London: Routledge, 1995, y *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*. London: Routledge, 2001; Joanna Zylińska, ed., *The Cyborg Experiment: The Extensions of the Body in the Media Age*. London: Continuum, 2002.

A través de un análisis detallado de “The Watch” y de varias películas encuadradas dentro del género de la ciencia ficción, me adentraré en un marco de especulación racional desde el que profundizaré en la creciente dependencia del cuerpo con respecto al añadido artificial característica de una existencia posthumana que podría derivar en postbiológica. Tal y como sugieren la neuroinformática, la neuroingeniería, la biología sintética y otras disciplinas del presente, en un futuro quizá no tan lejano, la prótesis podría prescindir por completo de su anfitrión orgánico, que se vería sustituido por un habitáculo artificial mucho menos susceptible al paso del tiempo. Tal maniobra se perfila como la culminación de nuestro primitivo afán por trascender la naturaleza mortal del ser humano, bajo la coartada de que la ubicación de nuestras consciencias en un sustrato corpóreo y perecedero podría suponer un accidente histórico que la evolución trata de solventar.

Los mecanismos para avanzar en esta progresión hacia lo definitivamente post- o transhumano se sustentan en la simulación o (hiper)realidad virtual, forma de relación con un medio que prescinde de los acostumbrados anclajes espaciotemporales. Este universo recreado a partir de impulsos eléctricos cargados de información podría conformar el hábitat donde el ser posthumano –destilado en una consciencia convertida, a su vez, en patrones incorpóreos de información– disfrutara finalmente de su inmortalidad protésica.



---

---

PRIMERA PARTE

LA REALIDAD Y LO PROTÉSICO

---

---



## CAPÍTULO 2

---

### SOBRE LA REALIDAD Y SUS CONCEPTUALIZACIONES

#### 1. “REALITY CHANGES”

La realidad no es un fenómeno objetivo ni transhistórico, como tampoco lo son las conceptualizaciones que de ella se han hecho y los modos diseñados para representarla. Bertolt Brecht ya aludió a este carácter versátil y variable de lo que entendemos por realidad al afirmar: “Reality changes; in order to represent it, modes of representation must also change” (1977: 82). Lejos de ser una entidad que permanece inmutable e indiferente a los influjos de los cambios socioculturales de cada momento histórico, el concepto de realidad ha sido interpretado de manera distinta por diferentes personas y culturas, no sólo desde el plano espacial y sincrónico, sino también desde una aproximación temporal y, por tanto, diacrónica.

Ya he anticipado que la relación entre lo que nos viene dado en determinado momento como *realidad* y los modos de que nos valemos para representarla ocupará un lugar central en esta investigación. La correspondencia entre realidad

y su representación se hace especialmente problemática en los relatos y novelas de Graham Swift, hasta el punto en que no sólo se cuestiona la validez de los mecanismos empleados para describir y definir la realidad, sino que también se sospecha de la integridad ontológica, de la existencia, en definitiva, de esa propia realidad que sirve de referente al sistema de representación que asegura mimetizarla.

Como aparato teórico sobre el que fundamentar la investigación llevada a cabo en esta tesis doctoral, dedicaré las siguientes páginas a la consideración e implicaciones del término *realidad* en la cultura occidental. Partiré del período clásico y proseguiré con la perspectiva medieval, hasta detenerme con especial énfasis en la conceptualización de la *realidad* propuesta desde los momentos contextuales de la modernidad y la postmodernidad, períodos entre los que no existe un muro de separación insalvable, sino más elementos de continuidad que de discontinuidad.

Unidas a estas dos maneras, propiciadas por la modernidad y la postmodernidad, de entender la existencia humana y de interpretar la relación del hombre con el mundo que lo rodea, tendré en cuenta las características definitorias de los paradigmas culturales, artísticos y, especialmente, literarios que evolucionaron bajo sus influjos. Estas manifestaciones socioculturales están estrechamente conectadas con los modos de representar la realidad en cada momento histórico a los que Brecht alude. Así, en un extremo encontramos el realismo en el seno originario de la modernidad, mientras que en el otro hallamos el postmodernismo como manifestación de la condición postmoderna contemporánea. Entre estos dos períodos se sitúa el modernismo, puente entre dos condiciones o maneras de entender el mundo.

## 2. PLATÓN Y ARISTÓTELES: ¿EL MUNDO DE LAS IDEAS... O EL DE LA EXPERIENCIA?

Siempre que se habla de apariencia y realidad, o de realidad y su representación, se menciona al filósofo griego Platón (427-347 a. C.) y se cita la alegoría de la caverna que presenta al comienzo del libro VII de *La República*. Esto prueba que el idealismo expresado por Platón está firmemente arraigado en la tradición occidental y que ha servido como punto de partida para articular la correspondencia intuitiva entre una realidad metafísica y la manera en que el ser humano percibe esa realidad a través de las limitaciones de sus sentidos. En resumen, la teoría que propone parte de la existencia de dos mundos: un *mundo de las ideas*, ininteligible para el ser humano, y un *mundo sensible* a través del cual percibimos meras sombras de esas ideas originales.

El hecho de que Platón hable de *ideas* no significa que estas existan solo en nuestras mentes. Por el contrario, para el filósofo ateniense son formas reales, universales, atemporales, inmutables y trascendentales que conformarían un mundo perfecto donde residiría la verdadera esencia de las cosas. En yuxtaposición a este mundo de formas perfectas y eternas, se hallaría nuestro mundo sensible, desde el cual solo percibimos una sombra, una copia imperfecta y temporal de esas formas absolutas que escapan a nuestro intelecto. De la teoría platónica se desprende, por tanto, que la realidad que percibimos no está compuesta más que de sombras de esa otra realidad absoluta donde se encuentran las formas de las cosas en sí mismas. En consecuencia, estamos condena-

dos a no percibir la naturaleza verdadera de la realidad por estar atrapados en la prisión de nuestros sentidos.

Las teorías propuestas por Platón se verían cuestionadas en breve por Aristóteles (384-332 a. C.), su más brillante alumno, en la *Metafísica*. Mientras que Platón había defendido que las formas esenciales, abstractas y verdaderas existían con anterioridad a nuestra percepción y eran independientes de ella, Aristóteles argumentó que el proceso se desarrollaba justo a la inversa: primero percibimos los objetos en el mundo natural y a continuación formamos abstracciones e ideas en nuestras mentes a partir de dichas percepciones. Por tanto, el concepto de realidad propuesto por Aristóteles estaba basado en primera instancia en la percepción y la experiencia humanas, no en la abstracción de una razón pura tal y como expresara Platón.

A pesar de la discrepancia de opiniones entre ambos filósofos griegos, tanto el uno como el otro asientan una importante base argumental para las posteriores interpretaciones del concepto de realidad. En cuanto al idealismo de Platón expresado en su alegoría de la caverna, aunque establece limitaciones con respecto a las posibilidades perceptivas del intelecto humano, cumple dos propósitos. Por una parte, justifica la existencia de una realidad fenomenológica ajena a la subjetividad humana, al tiempo que legitima la clara distinción entre dicha realidad y su apariencia percibida. Por otra parte, la propuesta platónica favorece la referencialidad entre los objetos originales y sus sombras, es decir, entre una realidad esencial, absoluta y verdadera y la apariencia de esta que nos es accesible. En conclusión, los límites entre esencia y apariencia, entre realidad y ficción quedan bien definidos, así como la correspondencia mimética o proyección espe-

cular que une a la apariencia con su referente real, si bien inalcanzable.

En cuanto a las teorías aristotélicas, que anteponen la experiencia humana en grado de importancia y en correlación temporal a la abstracción de conceptos e ideas, afianzarán los cimientos del empirismo que propiciará los avances científicos y el crecimiento intelectual característicos del humanismo Ilustrado de la modernidad. A través de este espíritu empírico y positivista, el hombre confiará como nunca antes en el acceso a la verdad, al conocimiento objetivo de toda realidad mediante el análisis basado en la práctica y la experiencia, siempre apoyadas en la razón, la ciencia y la tecnología en constante evolución que de esta última deriva.

### **3. DE LA REALIDAD RELIGIOSA DE LA EDAD MEDIA AL REALISMO BURGUÉS DE LA MODERNIDAD**

El conocimiento y el alcance intelectual ofrecidos por las civilizaciones griega y romana al mundo occidental se verán oscurecidos hasta quedar semienterrados durante el período de la Edad Media. En su ensayo “Beyond the Cave: Demystifying the Ideology of Modernism” (1975), Fredric Jameson propone esta transición como una de las etapas que se pueden establecer si atendemos a las formas en que el ser humano ha codificado la realidad desde sus orígenes hasta el presente. Como punto de partida de este proceso codificador, Jameson se apoya en las teorías de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1972) para caracterizar la esquizofrenia como el flujo originario y primordial que subyace en toda existencia humana:

schizophrenia is something like a flux which is then, in the various social forms, ordered into some more elaborate, but also ... more repressive structure; to put it in the terminology of Deleuze, we will say that organized social life ... *codes* this initial flux, organizes it into ordered hierarchical meanings of one kind or another, makes the hallucinatory landscape suddenly fall into meaningful perspectives. (Jameson: 178)<sup>23</sup>

Tanto para Deleuze y Guattari como para Jameson, la historia de la construcción de la subjetividad del individuo y de su relación con la realidad del mundo que lo rodea parten del encauzamiento de este flujo esquizofrénico y primordial hacia una vida social. Dicha canalización se lleva a cabo mediante un proceso de codificación que atraviesa por cuatro etapas: la *salvaje*, la del *barbarismo*, la *civilizada* o del *capitalismo* y la que vivimos en *nuestros días*.

La *etapa salvaje* sería aquella en que se codifica por primera vez el flujo esquizofrénico original. En este punto asistimos a la *producción* de elementos codificados en un entorno de historias orales para dar sentido a un mundo mítico y primitivo carente de sistematización. En el momento en que este mundo descentralizado se ordena y ciertos significantes se ven privilegiados frente a otros, alcanzamos la *etapa del barbarismo*, donde el flujo codificado se ve sobrecodificado y aparecen los centros, del mismo modo que el déspota surge de entre los miembros de una tribu en la que no habían existido escalas (Jameson: 180).

---

23) Jameson también reconoce su deuda con Deleuze y Guattari en cuanto a la terminología y conceptualización que emplea para referirse a las diferentes etapas de codificación de la realidad.

De especial relevancia para este estudio acerca de la conceptualización de la realidad es la manera en que el paso de la etapa salvaje al barbarismo implica un tránsito de la *producción* de elementos codificados a su *representación*. Mientras que anteriormente contábamos con elementos dispersos, desjerarquizados, ahora nos encontramos con un sistema de signos que adquiere mayor complejidad, donde la codificación no tiene lugar de manera simple y *natural* como antes, sino a través de cargas de significados alegóricos que propiciarán la expansión, predominio y justificación de lo religioso y sagrado como dominante cultural y como sistema monolítico de estructuración de la realidad.

Cuando, tras el paso de los siglos, el hombre llega a una *etapa civilizada* –que Jameson enlaza con la aparición del capitalismo–, surgirá “an attempt to annul this barbaric overcoding, this despotic and luxurious sign-system erected parasitically upon the basis of the older ‘natural’ codes” (Jameson: 180). Si habíamos asistido a un proceso de codificación y de una posterior sobrecodificación de la realidad, a partir del siglo XVIII y especialmente en el XIX, con la llegada del positivismo Ilustrado, el predominio del pensamiento científico y la propuesta de las teorías evolucionistas darwinianas, asistimos a una descodificación de los sistemas de signos anteriores. Esta será una etapa liderada por una burguesía en auge que plantea una secularización del sistema heredado, con la consiguiente desmistificación del orden religioso, en pos de alcanzar una realidad científica y objetiva.

Una de las obligaciones de la burguesía para existir y adquirir conciencia y reconocimiento de clase fue la de erradicar los órdenes sociales de carácter noble y divino que la precedían. La burguesía se hallaba en la necesidad de articular una

identidad de grupo sustentada en una verdad científicamente demostrable, racional y absoluta que adquiriese entidad de Realidad única. Parejo a esta intención, surgirá el realismo como mecanismo para mimetizar de manera fidedigna esa realidad deslastrada de todo mito o sobrecodificación ilusoria, “a desacralized, postmagical, common-sense, everyday, secular reality” (Jameson: 176).

Es cierto que los orígenes del realismo no se circunscriben al advenimiento de la burguesía. En nuestra cultura occidental contamos con ejemplos de cómo el hombre ha indagado desde muy temprano en los medios y las técnicas más apropiadas para representar de un modo realista aquello que percibimos a través de los sentidos. En esta línea, Erich Auerbach propone en *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (1946) que el realismo, entendido como impulso por mimetizar la realidad, ha ido tomando cuerpo a lo largo de los siglos mediante una proliferación de nuevas técnicas literarias y la depuración de las ya existentes. Sirva como otro ejemplo, en esta ocasión desde la perspectiva pictórica, el propuesto por Catherine Belsey en las páginas que dedica en *Culture and the Real* (2005: 86-99) a explorar los esfuerzos del ser humano por recrear en el plano bidimensional de una tabla o un lienzo la tridimensionalidad percibida por su visión estereoscópica. Este intento de atrapar el espacio infinito en un recuadro obviamente delimitado obtuvo su fruto en 1413, con la introducción de la perspectiva por parte de Filippo Brunelleschi. La técnica se basa en el uso de líneas imaginarias –o subyacentes e invisibles en la pintura final– que convergen en un punto concreto del horizonte para ofrecer la ilusión de profundidad.

Si bien queda claro que la búsqueda de realismo ha sido una constante en el devenir artístico del hombre, también es cierto que el desarrollo científico y tecnológico que tiene lugar en el seno de la modernidad Ilustrada propiciarán la conceptualización de una realidad objetiva, cuya tangibilidad quedará legitimada mediante un análisis tan racional como aséptico del mundo físico. En este escenario, el realismo encontrará terreno fértil para brotar como la manifestación mimética de una verdad epistemológica, como un modo privilegiado de conocer el mundo en que vivimos y, por consiguiente, de conocernos a nosotros mismos.

Dadas estas condiciones históricosociales, los parámetros del arte realista quedarán definidos por contagio de este proceder racional y empírico, como deja claro Lilian R. Furst en su introducción a *Realism*:

As an artistic movement realism is the product and expression of the dominant mood of its time: a pervasive rationalist epistemology that turned its back on the fantasies of Romanticism and was shaped instead by the impact of the political and social changes as well as the scientific and industrial advances of its day. (1992: 1)

No es de extrañar que, como Furst apunta y visto el entorno en que germina como movimiento, el realismo aparezca en relación oposicional con respecto al Romanticismo. De hecho, Edmond Duranty, novelista y periodista francés del siglo XIX, enumera “sincerity, modernity and prose, along with truthfulness, as distinguishing features of realism, in contrast to the idealisation, historical remoteness and verse typical of Romanticism” (citado en Furst, 1992: 3). El rea-

lismo surge, por tanto, como alejamiento de lo alegórico, lo mítico y lo fantástico con la finalidad de dar cabida a una representación de lo inmediato, del aquí y ahora, de la realidad cotidiana encarnada por las vidas de la gente común.

Si volvemos al punto de partida clásico de la conceptualización de la realidad, podemos concluir que la inercia impresa por el movimiento realista que surge en el siglo XVIII y que llegará a su culmen durante el XIX se aleja del idealismo propuesto por Platón y se aproxima a la puesta en valor de la experiencia tal y como declarara Aristóteles. De este modo, la realidad se hace palpable, común a nuestra existencia diaria y, por tanto, susceptible de ser mimetizada por los medios de representación de los que dispone el ser humano, entre los que ocupa un lugar preeminente el propio lenguaje.

Cuando hablamos de realismo en las letras británicas, no debemos pasar por alto a Ian Watt y su estudio seminal *The Rise of the Novel* (1957), cuyo primer capítulo tiene por título “Realism and the Novel Form” (9-34). Watt sugiere que, en las islas británicas, el realismo como movimiento literario comienza a gestarse a principios del siglo XVIII con la expansión y afianzamiento del género de la novela, un tipo de literatura que afirma ser “an authentic account of the actual experiences of individuals” (27). Para Watt, autores como Daniel Defoe, Samuel Richardson y Henry Fielding muestran a través de sus obras cómo “[m]odern realism ... begins from the position that truth can be discovered by the individual through his senses” (12). La novela se convierte así en una arena donde perfeccionar la búsqueda de una representación fidedigna de la realidad experiencial. Dicha aproximación epistemológica a *la verdad* se abordará mediante técnicas narrativas que conlleven una introversión hacia los procesos

mentales del individuo. Con el mismo propósito, también se adoptarán recursos diegéticos que se irán distanciando de la retórica característica de textos anteriores, en pos de transmitir una verosimilitud y una autenticidad logradas mediante el énfasis en la correspondencia unívoca entre la palabra como signo y su referente en el mundo real de la experiencia.

En esta línea interpretativa y basándose en varios críticos literarios que llevan a cabo una aproximación convencionalista al concepto de *realismo*<sup>24</sup>, Andrzej Gąsiorek resume los siguientes rasgos claves de dicho estilo en el plano de las letras:

a view of language as a transparent tool through which to view an external world; reliance on a reflectionist aesthetic; a concept of (relatively) stable character; reliance on an universalizing metalanguage that establishes a 'hierarchy of discourses' and produces the 'social' as the 'natural'; closure. (1995: 8).

En términos británicos, las características a las que Gąsiorek alude alcanzarán su máximo exponente en la novela escrita durante la Era Victoriana. Las obras de autores como Jane Austen, George Eliot, Charles Dickens o Anthony Trollope muestran, a través de sus detalladas descripciones y de la creciente atención a la psicología de los personajes y al entorno social en que viven, un esfuerzo por entablar un discurso

---

24) Gąsiorek alude a Stephen Heath (*The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing*. London, Elek, 1972), Colin MacCabe (*James Joyce and the Revolution of the Word*. London: Macmillan, 1979) y Catherine Belsey (*Critical Practice*. London: Methuen, 1980). A su vez, Gąsiorek afirma que el análisis convencionalista que estos críticos hacen del realismo aparece recogido en la obra de Terry Lovell, *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics and Pleasure*. London: British Film Institute, 1983.

dominado por la verosimilitud y el fiel reflejo de la vida cotidiana de su época.

#### **4. LA VERDAD EPISTEMOLÓGICA VICTORIANA... Y SU PRECARIEDAD ONTOLÓGICA**

La correspondencia referencial insinuada por la novela realista victoriana entre, por un lado, una realidad objetiva y externa y, por otro, su representación a partir de un lenguaje que la refleja con transparencia dotará a unas convenciones literarias de un halo de fiel reflejo de una verdad epistemológica. Como Lillian Furst sugiere: “realist fiction, by purporting to offer a faithful account of the empirical world, attempts to lend to the imaginary the guarantee of the real” (1992: 10). Desde nuestra perspectiva contemporánea, el texto realista no deja de ser “the naturalization of that reality articulated by a society as the ‘Reality’ and its success is the degree to which it remains unknown as a form” (Heath, 1972: 20). Por tanto, si el estilo realista pretende preservar el entramado referencial ilusorio que lo une a una realidad empírica, una de las principales prioridades del realismo como género será la de encubrir su calidad de artificio. Previo cumplimiento de esta premisa, uno de los constructos narrativos que desde el entorno social victoriano más se esfuerza por legitimar y reafirmar una ideología unida a un patrón de valores morales, así como a un orden social establecido, es el relato o la novela de detectives, que para Brian McHale constituye “the epistemological genre *par excellence*” (1987: 9)

El canon del detective victoriano lo encarnó, sin lugar a dudas, Sherlock Holmes, a quien Christopher Clausen describe

como “the guardian of a threatened society” (1984: 107). No en vano, la trama esencial de cada una de las novelas y relatos en que Holmes figura como protagonista parte de la desestabilización del orden social, ético y/o moral instaurado y, desde ese momento, se aspira a la reafirmación final de dicho sistema de valores que se ha visto amenazado. El método empleado por Holmes para solucionar sus casos tiene un fundamento eminentemente empírico, siempre apoyado en el análisis científico y racional, a través del cual no yerra en acceder a una verdad reestabilizadora que propicia el *cierre* esperado al que hace referencia Gąsiorek cuando enumeraba las características del texto realista.

La manera en que Clausen define a Holmes como guardián de su sociedad hace especialmente significativa la reacción mostrada por aquellos londinenses que, tras conocer la muerte del detective en “The Final Problem” al precipitarse junto a Moriarty por las cataratas suizas de Reichenbach, salieron a la calle con brazaletes negros en señal de duelo. Esta anécdota no sólo equipara a un personaje de ficción con una persona de carne y hueso por la que hay que guardar luto, sino que iguala la sociedad que Doyle muestra en sus escritos –un constructo narrativo– con la sociedad cotidiana en que vivían los londinenses –una realidad experiencial–. Guiada por este paralelismo, una sociedad basada en una dominante positivista, científica y epistemológica no podía permitirse el lujo de prescindir de un ente (real-imaginario) como Holmes, a quien Watson describe en su despedida como “the best and the wisest man whom I have ever known” (“The Final Problem”, Doyle: I, 659), y que es capaz de enunciar, y luego demostrar, afirmaciones del tipo: “all life is a great chain, the nature of which is known whenever we are shown

a single link of it” (*A Study in Scarlet*, Doyle: I, 14). Doyle había creado a un personaje que, a través de sus apariciones seriales en *Strand Magazine*, se había erigido en custodio de la confianza en las posibilidades de la ciencia y la razón para procurar la armonía social. Resulta, por tanto, comprensible que, tras la conmoción que el fallecimiento del detective produjo en su público lector, Doyle *resucitara* a Holmes en “The Empty House”, primero de los relatos en *The Return of Sherlock Holmes*.

A pesar de lo argumentado anteriormente y como contrapunto a la confianza epistemológica encarnada por Holmes y a su capacidad para desentrañar la verdad absoluta que reside en la realidad empírica de su sociedad victoriana, no resulta infrecuente encontrar en las crónicas de sus casos comentarios como el que inaugura el relato “A Case of Identity” en *Adventures of Sherlock Holmes*:

‘My dear fellow,’ said Sherlock Holmes as we sat on either side of the fire in his lodgings at Baker Street, ‘life is infinitely stranger than anything which the mind of man could invent. We would not dare to conceive the things which are really mere common-places of existence. If we could fly out of that window hand in hand, hover over this great city, gently remove the roofs, and peep in at the queer things which are going on, the strange coincidences, the plannings, the cross-purposes, the wonderful chains of events, working through generation, and leading to the most *outré* results, it would make all fiction with its conventionalities and foreseen conclusions most stale and unprofitable.’ (Doyle: I, 251)

Estas palabras de Holmes ponen en tela de juicio gran parte de los fundamentos en que se sustenta la novela realista, sobre todo la credibilidad de un narrador omnisciente y la imparcialidad y objetividad de toda verdad accesible a través de nuestros sentidos. En esta ocasión, Holmes reconoce que aquello que ocurre a nuestro alrededor, independientemente de su carácter común y cotidiano, escapa a nuestro completo entendimiento. De esta manera, presenta nuestra comprensión de cualquier acontecimiento como limitada y subjetiva, observación que se yuxtapone al modo totalizador y concluyente en que sus investigaciones abarcan la verdad científica que, en apariencia, subyace en los cimientos que sustentan su sociedad victoriana.

La dominante en el género detectivesco practicado por Doyle es, como McHale argumenta, epistemológica. Esta dominante busca respuestas a preguntas como: “What is there to be known? Who knows it? How do they know it, and with what degree of certainty? ... What are the limits of the knowable?” (1987: 9). El énfasis, por tanto, reside en la adquisición de conocimiento y en los medios a través de los cuales podemos alcanzarlo. Sin embargo, la última pregunta propuesta por McHale, al igual que las meditaciones con que Holmes abre “A Case of Identity”, introduce un relativismo desestabilizador en cuanto a nuestras limitaciones como conocedores del mundo. De este modo, las posibilidades racionales y empíricas que con tanta firmeza parecían guiar el saber humano presentan fisuras que permiten consideraciones de calado ontológico como: “What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ? ... What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?” (McHale,

1987: 10)<sup>25</sup>. Una vez más, la última cuestión propuesta por McHale nos abre la posibilidad de entender la obra realista no como un reflejo positivo de la realidad a la que supuestamente hace referencia, sino, en palabras de Holmes, como “[a] fiction with its conventionalities and foreseen conclusions”.

## **5. EL PENSAMIENTO ESTRUCTURALISTA Y EL REALISMO DESNATURALIZADO DEL MODERNISMO**

Desde la perspectiva social burguesa en la que fue dominante, el término *realismo* se interpretó como simétrico e isomorfo con respecto a la realidad descrita. En un período en que todavía se confiaba en el carácter designativo del lenguaje, el texto realista –al igual que la pintura y otras manifestaciones representativas de la realidad– mantenía una aparente relación especular y mimética con el mundo real que aseguraba reflejar. No obstante, también queda argumentado que esta correspondencia entre signo y referente o, lo que es lo mismo, entre obra articulada a través de las diferentes modalidades de lenguaje humano –oral, textual, visual, etc.– y realidad fenomenológica, ya suscitaba sospechas en el seno de obras canónicas del realismo victoriano. De hecho, el comentario con una carga de desestabilización ontológica que Sir Arthur Conan Doyle pone en boca de Sherlock Holmes no

---

25) En “Epistemology and Ontology in the Sherlock Holmes Stories: New Perspectives for the Realistic Novel” (Aguilar Osuna, 2000a), propongo una reaproximación a los textos de Holmes desde estos cuestionamientos de calado ontológico sugeridos por McHale. A partir de esta lectura, cabe desarticular la ilusión de orden y estabilidad inscrita en el etos moral victoriano. Quedan así al descubierto conflictos subyacentes en esa cultura, a los que el detective habría sido incapaz de dar solución mediante la aplicación de un racionalismo epistemológico.

es un caso aislado. En *Adam Bede*, por ejemplo, George Eliot también nos advierte: “Examine your words well, and you will see that even when you have no motive to be false, it is a very hard thing to say the exact truth, even about your own immediate feelings” (1859: 173). Ambos autores son conscientes de que el lenguaje no es una herramienta transparente con la que poder reflejar una realidad objetiva, verdadera y ajena a nuestras limitaciones sensoriales, opinión que comparten con Joseph Conrad, a quien Ted Billy define como “perhaps the last Victorian and first modernist” (1997: 1).

Joseph Conrad es un autor peculiar dentro de este paradigma de escepticismo con respecto a la esencialidad referencial del lenguaje. Debido a su situación de expatriado polaco, a su dominio de varias lenguas y a su condición de angloparlante adquirida ya de adulto, Conrad muestra una opinión ambivalente con respecto al lenguaje como instrumento para reflejar la realidad. Así se explica que, por una parte, en el prefacio de *The Nigger and the ‘Narcissus’* (1897) ensalce la capacidad de las palabras para lograr que el lector vea lo que el escritor ve y, por otra, que el narrador de *Under Western Eyes* diga al comienzo de la novela:

Words, as is well known, are the great foes of reality. I have been for many years a teacher of languages. It is an occupation which at length becomes fatal to whatever share of imagination, observation, and insight an ordinary person may be heir to. To a teacher of languages there comes a time when the world is but a place of many words and man appears a mere talking animal not much more wonderful than a parrot. (1911: 3)

Conrad se muestra especialmente sensible ante el hecho de que una lengua no es más que un sistema de signos arbitrarios. Con frecuencia, esta convicción lo lleva a poner en entredicho la noción de que las palabras puedan capturar y denotar una realidad experiencial. En el relato “An Out-post of Progress”, dentro de *Tales of Unrest*, deja bien clara su postura ante el abismo que separa la palabra de su supuesto objeto-referente cuando afirma: “Everybody shows a respectful deference to certain sounds that he and his fellows can make. But ... we know nothing real beyond the words” (1896: 15). Con aseveraciones como esta —o cuando, en *Lord Jim*, Marlow se queja de que “the power of sentences has nothing to do with their sense or the logic of their construction” (1899-1900: 55)—, Conrad subraya una y otra vez que el producto obtenido a través de las palabras no es más que un constructo, una ilusión que llega a definir y determinar nuestra propia existencia. De ahí que en 1896 escribiera a Edward Garnett, amigo a quien dedicó *The Nigger and the Narcissus*: “one’s own personality is only a ridiculous and aimless masquerade of something hopelessly unknown” (Karl and Davies, 1983-1990, vol. 1: 267).

La figura de Conrad, por tanto, es especialmente representativa como punto de transición entre una confianza anterior en el poder designativo del lenguaje y una conciencia modernista recelosa de la capacidad de las palabras para transmitir una verdad absoluta. Conrad, al igual que muchos de sus contemporáneos, coincide en su escepticismo con las preguntas que Nietzsche se formula en “On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense”: “what about these conventions of language? Are they really the products of knowledge, of the sense of truth? Do the designations and the things coincide?”

Is language the adequate expression of all realities? (1873: 45). La respuesta que, como veremos, se irá gestando durante la primera parte del siglo XX desde diferentes disciplinas del conocimiento humano –filosóficas, lingüísticas, historiográficas, científicas, etc.– será negativa.

A pesar de que desde los inicios de la modernidad se había defendido que las palabras permitían el acceso a *la Realidad* para revelar *la Verdad* contenida en ella, cada vez se hará más evidente el fundamento metafórico y retórico de este sistema de signos. “What, then, is truth?”, se pregunta Nietzsche: “A mobile army of metaphors, metonyms, and anthropomorphisms.” “[T]ruths are illusions about which one has forgotten that this is what they are; metaphors which are worn out and without sensuous power; coins which have lost their pictures and now matter only as metal, no longer as coins” (1873: 46-47). Esta convicción complicará los intentos de definir la novela como reflejo de una existencia objetiva. Por el contrario, toda obra de ficción no podrá aspirar a ser más que una ilusión donde cualquier viso de realidad será solo un aderezo del propio constructo. Como Guy de Maupassant resumiera en “The Novel”, prefacio a *Pierre and Jean*, el ser humano “simply creates for himself and illusion of the world”, “[a]nd the writer has no other mission than to reproduce this illusion faithfully with all the artistic techniques he has learned and can bring to bear” (1887: 27-28).

A estas alturas, el carácter verdadero, único y objetivo de toda representación humana de la realidad se presta a una desarticulación de sus entramados lingüísticos y retóricos. Esta consciencia desnaturalizadora tendrá su expresión teórica original en los postulados de formalistas rusos como Viktor Shklovsky y de lingüistas estructuralistas como Ferdinand de

Saussure, cuyas teorías serán el germen del denominado *giro lingüístico* o *giro narrativo* que, unido al subsiguiente *giro cultural*, dejará vía libre en la segunda mitad del siglo XX para la entrada del paradigma postmoderno.

En el caso de Shklovsky, una de sus principales contribuciones a las teorías del Formalismo Ruso fue su concepto de *ostranenie* –traducido como *extrañamiento* o *desfamiliarización*–, por medio del cual expresa su interpretación de un texto literario como una colección de recursos formales y estilísticos que los escritores tienen a su disposición para presentar ideas comunes y cotidianas de una manera desnaturalizada. Este procedimiento a través del cual se desfamiliariza lo aceptado como *normal* o *natural* no es para Shklovsky un recurso exclusivo de su época contemporánea, sino “a timeless aesthetic universal” (Hodgson, 1985: 197) que, en mayor o menor medida, se halla presente en cualquier texto literario, siendo, de hecho, uno de los rasgos que establecen su cualidad como tal (Holquist, 1985: 87). Desde esta aproximación, Shklovsky sostiene la idea de que la novela, como género antitradicional y en continua evolución, ha mostrado desde sus principios una progresiva conciencia de la artificiosidad que le sirve de andamiaje –tomemos como ejemplos *Don Quijote* (1605; 1615) y *Tristram Shandy* (1759-67)–, consideración que, como hemos podido apreciar, no escapa a los propios escritores que se citan como iconos de la literatura de corte más realista.

Serán los postulados estructuralistas que Ferdinand de Saussure recogiera en su *Curso de Lingüística General* (1916) los que definitivamente articulen el marco teórico que explicará las limitaciones encontradas por los autores mencionados en cuanto a los vínculos referenciales entre el

lenguaje y la realidad que aparenta reflejar. Saussure definirá el lenguaje como un sistema autónomo y cerrado ordenado por una estructura sintáctica. También aclarará, en corroboración a lo antedicho por Nietzsche, que el lenguaje no es un medio para comunicar significado, sino que el significado constituye una función del lenguaje, es decir, que es parte y producto de su propio sistema. Con esta advertencia, quedará más que claro que si el lenguaje, nuestro principal instrumento para describir la realidad, no mantiene correspondencia referencial con una realidad externa a su sistema de representación, tampoco podrán mantenerla otros modos de representación.

Es cierto que la crítica marxista, encabezada por Georg Lukács, seguirá apoyándose en teorías humanistas a través de cuyo enfoque “the work of art is perceived as stemming directly from a pre-existent order of reality”, de manera que “literature reflects a social reality whose phenomena serve as a model for the work of art” (Furst, 1992: 7). No obstante, tras las afirmaciones de Nietzsche, Shklovsky y Saussure, el carácter designativo y mimético de la realidad del que había gozado el término *realismo*, sobre todo en la primera mitad del siglo XIX, pierde consistencia de manera ostensible. Con la diseminación de las teorías estructuralistas —y las lecturas que de estas realizarán críticos postestructuralistas como Jacques Lacan, Michel Foucault, Jacques Derrida y Roland Barthes—, quedará de manifiesto que el realismo decimonónico “is not a transparent way of describing the world but is a rule-governed signifying system that determines how perceptions of the world are structured” (Gąsiorek, 1995: 9).

El realismo se muestra, por tanto, como un estilo, como un conjunto de convenciones cuya finalidad es la de asignar

una coherencia textual al caos de la experiencia vivida. Desde esta óptica, la aspiración designativa que proponía el texto realista se revela como constitutiva de la realidad que asegura reflejar. El texto realista queda así expuesto como una herramienta articulada a través de un sistema gobernado no por referencialidad con una realidad metadiscursiva, sino por una red de codificaciones intertextuales que le asignan su significación.

## **6. EL DISCURSO RACIONAL DE LA MODERNIDAD YA NO SE SOSTIENE: DARWIN, NIETZSCHE Y EINSTEIN**

Llegados a este punto, no debemos perder de vista el momento histórico en que las novelas y relatos de Sherlock Holmes –epítome del espíritu científico, racional y positivista que permea el canon sociocultural victoriano–, así como las obras de Joseph Conrad, fueron escritos. La primera aparición de Holmes y Watson tuvo lugar en *A Study in Scarlet* (1887) y el último compendio de relatos, *The Case Book of Sherlock Holmes*, completó su aparición serial en 1927. En cuanto a la producción literaria de Conrad, comenzó con *Almayer's Folly* (1895) y terminó con la obra inconclusa y publicada póstumamente *Suspense: A Napoleonic Novel* (1925). La confluencia de ciertos hechos determinantes acaecidos durante el período en que Doyle y Conrad produjeron su corpus literario resulta crucial para entender por qué los fundamentos del realismo y, en consecuencia, de la relación mimética entre una realidad objetiva y su representación, empiezan a cuestionarse como mero artificio.

Por una parte, tanto la sociedad victoriana como el mundo europeo y occidental en general fueron herederos directos e inevitables de las teorías expuestas por el científico evolucionista Charles Darwin en *El origen de las especies* (1859) y del modo en que fulminaban cualquier residuo antropocéntrico procedente de un modo de pensar renacentista. No sin suscitar grandes controversias, sobre todo entre pensadores religiosos y teóricos creacionistas, las afirmaciones de Darwin dejaban patente que el ser humano, lejos de erigirse en centro de la Creación, no era más que un organismo biológico en constante evolución para luchar por su supervivencia como especie. Darwin instaurará en el pensamiento occidental una conciencia de determinismo evolutivo que él mismo denominó *selección natural*. Este proceso selectivo ya no se regirá por designios divinos, sino por variaciones genéticas azarosas y prolongadas en el tiempo que escapan al control humano.

De la mano de Darwin, la civilización occidental asistirá a una desacreditación de la fe, en favor de un positivismo alentado por el poder de la razón y por el desarrollo científico y tecnológico. Esta secularización de los sistemas de creencias fue sintetizada por Friedrich Nietzsche en *Así habló Zaratustra* (1885) con su frase "*Gott ist tot*" ("Dios ha muerto"). Con esta aseveración, Nietzsche manifiesta la extinción de la fuente de un código moral y teleológico, anticipo de la inminente caída de otras estructuras normalizadoras que habían definido la extensión y los dominios de una realidad objetiva, al tiempo que determinaban líneas simbólicas para la formación de la subjetividad del individuo. Ahora, la muerte de Dios hará que se tambaleen estructuras tales como la familia, el modelo patriarcal, los estratos de clase o la continuidad histórica.

El cuestionamiento de estos patrones o modelos psicosociales derivará en una crisis de la subjetividad que propiciará la desorientación y fragmentación psíquica del sujeto embarcado en o afectado por el proyecto de la modernidad<sup>26</sup>.

Sumido en esta ideología postcristiana, el hombre occidental se verá obligado a confiar más que nunca en las posibilidades de la ciencia y de la razón para alcanzar un conocimiento objetivo y desmitificado del mundo real. En la segunda mitad del siglo XIX, Occidente contará en su haber con los grandes avances científicos y tecnológicos que posibilitaron y, al mismo tiempo, derivaron de la Revolución Industrial que había tenido su culmen entre 1780 y 1850. No obstante, este mismo progreso conduciría a propuestas científicas como la primera y la segunda Teoría de la Relatividad (1905 y 1915, respectivamente) de Albert Einstein, o la Relación de Indeterminación o Principio de Incertidumbre enunciado por Werner Heisenberg en 1927. Einstein nos advirtió que la percepción del espacio y el tiempo depende del estado de movimiento del observador, mientras que Heisenberg demostró que la física clásica no puede ser empleada más allá de ciertos límites. Con ambas aportaciones, la ciencia moderna venía a confirmar el determinismo azaroso propuesto por Darwin como condicionante del devenir humano.

Como complemento a este panorama científico, social y cultural, Fredric Jameson trae a colación las implicaciones que el desarrollo del capitalismo añade a esta fragmentación de las estructuras normalizadoras que habían servido

---

26) En el capítulo 7, prestaremos atención a Matthew Pearce, personaje que aparece en *Ever After*, como claro exponente de esta crisis espiritual y existencial experimentada por el individuo victoriano.

de fundamento y justificación a la sociedad burguesa. Para Jameson,

the secularization and systematization that capitalism brought about is both more brutal and alienating, *and* more humane and liberating, than the effects of any previous social system. Capitalism destroys genuine human relationships, but also ... liberates humankind from village idiocy. (1975: 176)

La opinión dividida que Jameson plantea con respecto al capitalismo puede extrapolarse sin dificultad a los avances científicos descritos anteriormente, pues tanto capitalismo como ciencia aíslan cada vez más al sujeto moderno y atomizan su existencia, si bien, y a un mismo tiempo, lo liberan como individuo. El sujeto se distancia así de la objetividad grupal que había establecido y velado por los parámetros de una realidad única y común, aunque, como consecuencia, se ve abocado a los dominios de su propia subjetividad como único recurso para redibujar –como agente y no como mero espectador– el mundo que lo rodea.

La persona de principios del siglo XX se ve afectada, por tanto, por una tendencia centrífuga hacia una alienación motivada por la desintegración de anteriores patrones determinantes de las relaciones humanas y, a la vez, por una propensión centrípeta hacia su mundo interior propiciada por la misma intención de liberarse de imposiciones sociales. Esto explica que el sujeto embarcado en este período adopte una actitud ambivalente que determinará dos directrices dentro de las indagaciones estéticas del modernismo y de los intentos de aproximarse a la realidad a través de su representación. Una postura será la de añorar la solidez exis-

tencial que proporcionaba esa realidad objetiva, esa *Verdad Absoluta* que se había apoyado en conceptos como Dios, la Historia o la Razón y que se había visto retratada a través de un lenguaje transparente amparado por las convenciones propias del realismo. Sin embargo, ahora que todas las certezas anteriores quedan relativizadas, ahora que lo objetivo cede el testigo a lo subjetivo, cabe entrever esta postura como una lucha contracorriente, pues no solo se ven cuestionadas las técnicas de representación realista, sino también la propia percepción que de esa realidad fenomenológica podamos tener.

El horizonte del individuo de principios del siglo XX debió de mostrarse cuando menos desalentador desde esta perspectiva. Por una parte, después de las teorías estructuralistas expuestas por Saussure, se genera una desconfianza en la transparencia del lenguaje y en su credibilidad para mimetizar una realidad objetiva que, como ha quedado demostrado, percibimos de manera subjetiva. Por otra, y como consecuencia directa de lo anterior y de los avances científicos y tecnológicos, los cimientos referenciales y miméticos en que se sustentaba el realismo como manifestación social, estética y cultural se verán desapuntalados o, para usar la terminología ofrecida por Shklovsky, *desnaturalizados*.

Hasta aquí el análisis de la desorientación y el aislamiento sufridos por el individuo inmerso en la modernidad secularizada postdarwiniana y afectado, además, por un conflicto bélico a nivel mundial. Resta examinar el otro efecto liberador al que Jameson aludía. Nos hallamos en un contexto donde la correspondencia isomorfa entre signo y referente externo ha quedado desmentida y, como consecuencia lógica, el realismo ya no se muestra como un sistema de representación

apropiado para reflejar una realidad que, para complicar más las cosas, esquiva nuestros intentos por conocerla. Ante este cúmulo de sospechas hacia la accesibilidad, incluso hacia la existencia de este referente real que albergaba un significado trascendental, asistiremos a la gestación del paradigma estético denominado modernismo como clara manifestación de la inversión jerárquica entre significado y significante. Ahora será el significante el que adquiera prioridad y su puesta en valor coincidirá en el ámbito de diferentes disciplinas artísticas –o modos de representar la realidad– encuadradas en el movimiento *avant garde* de la década de 1920. Para Charles Jencks, estos años serán “The Heroic Period of Modernism” (1986: 52) y darán cabida a nombres como James Joyce, T.S. Eliot y Ezra Pound en la literatura; Stravinsky en la música; Eisenstein en el cine; Brancusi en la escultura; Leger y Picasso en la pintura; y Le Corbusier en la arquitectura. Todos ellos compartirán un papel reformista en lo que Jencks define como “the shaping of a new sensibility” (1986: 52).

Como hemos visto, Nietzsche –junto con Darwin– había dejado vía libre para la diseminación de ideologías postcristianas que habían zarandeado los anclajes psicosociales del individuo moderno. No obstante, como extensión de lo anterior y también en *Así habló Zaratustra*, Nietzsche alentó la filosofía del superhombre, según la cual el ser humano, ante la falta de dioses, se erige como creador, si bien para llegar a serlo ha de romper vínculos con los valores del pasado: “He who must be a creator in good and evil – verily, he must first be a destroyer, and break values into pieces.... And whatever will break our truths, let it break! ... Dead are all the Gods” (Durant, 1981: 417). Esta parece ser la premisa que informa a los artistas del *avant garde* en su alejamiento de los valores

estéticos anteriores y en su concentración en el significante ante un más que cuestionado vínculo referencial entre la obra de arte y algo más allá de ella misma. Catherine Belsey define este espíritu en el campo de la pintura en los siguientes términos:

Modernism rejects perspective in particular ... and the realist values it represents in general, as illusions, conjuring tricks designed to reassure the subject that it possesses the truth about the objects of its knowledge. Modernism emphasizes the signifier, whether in the spirit of 'regret' for the irrecoverable truth or 'jubilation' at its creative possibilities. (2005: 148)

Una ilustración clara de este intento de romper la ilusión de una *única verdad* creada por la perspectiva realista la encontramos en el Cubismo surgido dentro del modernismo. Esta técnica insiste en la relatividad teorizada por Einstein con respecto a nuestra percepción de la realidad desde una ubicación concreta. El arte cubista muestra un mismo objeto desde diversas perspectivas a la vez y con ello introduce la dimensión del tiempo en la pintura. De cualquier modo, esta técnica no es exclusiva de las artes pictóricas, pues, por ejemplo, James Joyce también la pone en práctica en "Wandering Rocks", capítulo 10 de *Ulysses* (1922), donde nos ofrece múltiples perspectivas de observadores que coinciden en un mismo espacio y tiempo en el Dublín de 1904. Por medio de este recurso cubista, y al igual que ocurre en las artes visuales, el modo de mirar se hace más relevante y significativo para el lector –u observador– que lo que se está viendo. Al mismo tiempo, la yuxtaposición de ángulos delata que cada una de las perspectivas mostradas es subjetiva y limitada, lo que hace problemática la accesibilidad a una realidad externa, estable

y ajena a nuestra percepción, así como cualquier intento de conceptualizarla. La corroboración de las teorías propuestas por el estructuralismo se hace cada vez más evidente, pues nos vemos en la obligación de reconocer que todo significado se genera a través del propio sistema que aspira a mimetizar una determinada realidad, es decir, que todo significado es inherente a los discursos que el ser humano construye para explicar su experiencia vital.

Podemos concluir, por tanto, que desde las manifestaciones estéticas del modernismo y bajo la influencia de los escritos de Nietzsche y de las teorías formalistas y estructuralistas de la primera parte del siglo XX se nos augura una conceptualización problemática de la realidad que apunta hacia los discursos propios de la postmodernidad. La concentración en el significante –más por obligación que por elección– supondrá no sólo una refutación de las aspiraciones mimético-referenciales del realismo decimonónico, sino que convertirá lo que se había interpretado como una teoría del reflejo en un constructo amparado en la (auto)reflexividad.

En pocas palabras, el Gran Relato diseñado a partir del Proyecto Ilustrado de la modernidad, con su blindaje racional, objetivo y científico, ha perdido solidez y credibilidad. Del mismo modo, la Realidad objetiva y constatable que le servía de cimentación argumental empieza a mostrarse tan solo como una de las realidades, como uno de los relatos que alcanzamos a generar a través de sistemas de representación creados por nosotros mismos.

## **7. LA CAÍDA DE LOS METADISCURSOS TRAS LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL: LYOTARD, DERRIDA Y FOUCAULT**

Los principios originales del proyecto de la Ilustración se basaban en la adquisición y acumulación de conocimiento con la aspiración de hacer al ser humano más libre. Esta ambición quedaría sintetizada en el lema *Sapere aude!* –rescatado de Horacio por Immanuel Kant– o en la recopilación en Francia de un compendio que abarcara la totalidad del conocimiento universal: *L'Encyclopédie*. No obstante, los fundamentos de este discurso logocéntrico de la modernidad –basados en la razón, en la ciencia y en los avances tecnológicos que derivarían de esta última– también manifestarán otras consecuencias, cuya potencialidad ya intuyeron pensadores de la segunda mitad del siglo XIX como Jacob Burckhardt y Friedrich Nietzsche, y que más tarde pudieron constatar Theodor Adorno y Max Horkheimer. Estos últimos afirmaron en *Dialectic of Enlightenment* (1944) –en plena Segunda Guerra Mundial–, que la ciencia y la razón que sirvieran de base al Proyecto Ilustrado habían terminado por identificar la verdad con un mundo matematizado, con un sistema de cálculo insensible manipulado con la finalidad de obtener poder y de llevar a cabo intereses personales (Stanford, 1998: 245).

Los métodos empíricos guiados y justificados por la ciencia y la razón como camino hacia la paz, la felicidad y la fraternidad universales –opuestos al mito de un orden cósmico divino y al despotismo característicos de etapas anteriores– habían alimentado un nuevo mito que ahora mostraba su

cara más oscura: la razón instrumental y abstracta. Esta visión distorsionada del pensamiento racional había reducido la verdad a lo científico, lo cualitativo a lo cuantitativo, diluyendo el concepto de individuo humano entre procesos y estructuras sociales abstractas y abriendo las puertas a aberraciones como genocidios mecanizados bajo el auspicio de dictaduras totalitarias. Se había puesto de manifiesto el poder de la ciencia y de su tecnología para controlar al hombre y a la naturaleza, así como el hecho de que la aplicación de la razón abstracta podía usarse como herramienta para legitimar modelos de dominación.

Después del azote de dos guerras mundiales, tras el Holocausto nazi como muestra de la cualidad destructiva del proceso de civilización, y con la desintegración de los últimos imperios coloniales, la década de 1960 se caracterizará por una conciencia de crisis que certifica en gran medida el fracaso del experimento social de la modernidad. El gran metadiscurso occidental basado en el progreso continuado y en el consiguiente bienestar social pierde toda credibilidad y se verá cuestionado y desarticulado por una proliferación de discursos teóricos encaminados hacia la humanización de un individuo que había sido excluido, impersonalizado y, en definitiva, deshumanizado por la perversión de los principios, en origen nobles, del humanismo liberal Ilustrado.

En *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1979), Jean-François Lyotard manifiesta la incredulidad contemporánea hacia las grandes narrativas o metarrelatos como los que habían caracterizado y hecho posible el espíritu de la modernidad. Después de que Nietzsche hubiese abierto la veda de caza de las grandes superestructuras normalizadoras al anunciar la muerte de Dios, en la segunda mitad del

siglo XX se sucederán las bajas de sus vicarios seculares: verdad, conocimiento absoluto, autor, patriarcado, colonialismo, Historia, etc. Las certezas asumidas por el humanismo liberal se verán interrogadas por teóricos como Roland Barthes y Jean Baudrillard (desde posicionamientos postestructuralistas)<sup>27</sup>, Jacques Derrida (deconstruccionismo)<sup>28</sup>, Julia Kristeva (feminismo)<sup>29</sup>, Michel Foucault (influyente en el nuevo historicismo y en los estudios culturales)<sup>30</sup> o Edward Said (postcolonialismo)<sup>31</sup>. A través de estas y otras vías de erosión, el discurso logocéntrico dominante de la modernidad –fundamentado en la unidad establecida a partir de oposiciones binarias y excluyentes donde siempre impera una parte correcta y legítima, justificada por la existencia del *otro*, que aparece como incorrecto e ilegítimo–, se verá fragmentado y relativizado, hasta dar entrada al discurso de la postmodernidad. Este pensamiento postmoderno no será

---

27) Cfr. Roland Barthes (1968), *Image, Music, Text*. Ed. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977; Barthes, *S/Z*. Paris: Seuil, 1970; y Barthes, *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang, 1975.

Jean Baudrillard (1981b), *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994; Baudrillard (1986), *America*. Trans. Chris Turner. New York: Verso, 1988; y Baudrillard (1992), *The Illusion of the End*. Trans. Chris Turner. Cambridge: Polity Press, 1994.

28) Cfr. Jacques Derrida, (1967), *De la gramatología*. Trad. O del Barco, y C. Ceretti. México: Siglo XXI, 2005; Derrida, *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978; y Derrida, *Disseminations*. Trans. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

29) Cfr. Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia Up, 1980; Kristeva, *New Maladies of the Soul*. Trans. Ross Guberman. New York: Columbia UP, 1995.

30) Cfr. Michel Foucault (1965), *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. Trans. Richard Howard. New York: Vintage Books, 1988; Foucault (1969), *Archaeology of Knowledge*. Trans. A. M. Sheridan Smith. London: Routledge, 1989; y Foucault, *Power/Knowledge*. New York: Pantheon, 1981.

31) Edward W. Said (1978), *Orientalism*. London: Penguin, 2003.

monolítico, sino polifacético y multidisciplinar y estará constituido por una proliferación de narrativas que compartirán sospechas hacia los mecanismos que conducen a la construcción del significado y hacia los problemas de representación que surgen en el seno de toda relación referencial con el mundo *real*.

A partir de este momento histórico caracterizado por la desmembración y el cuestionamiento de todo discurso natural, dominante y/o excluyente, la relación del individuo con la realidad que (en apariencia) experimenta se vuelve más problemática que nunca. La irrupción del pensamiento estructuralista y sus consecuencias sobre nuestra manera de entender el mundo dejaron bien claro que “[a]ll human beings are born into an already existing system of meaning and they can only ever ‘know’ reality by means of the conceptual categories their language system allows them” (Morris, 2003: 27). El lenguaje, como herramienta desarrollada por el ser humano, muestra así la ambivalencia de su carácter protésico. Por una parte, se erige en instrumento para acercarnos a una realidad fenomenológica y externa a nuestros propios sistemas de representación, pero, por otra, su propia existencia –al igual que la de un miembro artificial– pone de manifiesto su calidad de sustituto de un original orgánico, natural, al tiempo que revela su esencia retórica y autorreflexiva.

Desde la década de 1960, una de las desnaturalizaciones más drásticas de los principios que sustentan tanto los sistemas lingüísticos como el discurso que ha auspiciado la tradición del pensamiento occidental ha sido la llevada a cabo por Jacques Derrida a través de su teoría de la deconstrucción. Derrida introdujo el concepto de *deconstrucción*

por primera vez en *De la gramatología* (1967), donde defiende que en la tradición filosófica occidental desde Platón en adelante el habla ha sido valorada como más auténtica que la escritura. La presencia de un emisor directo en el acto de habla siempre ha relegado la escritura a un segundo lugar, a un estadio más alejado de una presencia original y autenticadora. Derrida define esta *metafísica de la presencia* como legitimadora de las jerarquías conceptuales que sustentan al logocentrismo y que anteponen el habla a la escritura, la presencia a la ausencia, el original a la copia, lo igual a lo diferente (Morris, 2003: 35). Sin embargo, el filósofo francés deconstruye la lógica de estas jerarquías, basándose principalmente en las implicaciones surgidas al cuestionar e invertir el entendimiento tradicional de, por una parte, el habla como manifestación inmediata del lenguaje y, por otra, de la escritura como derivación inferior de dicha producción oral. Derrida propone que el lenguaje es, en primer lugar, escritura, y añade: “La ‘racionalidad’ ... que dirige la escritura así ampliada y radicalizada, ya no surge de un logos e inaugura la destrucción, no la demolición sino la des-sedimentación, la deconstrucción de todas las significaciones que tienen su fuente en este logos. En particular la significación de *verdad*” (1967: 16-17). De esta afirmación se desprende que, al entender el lenguaje como escritura, su significado ya no se origina en el emisor –que, a diferencia del hablante, está ausente– ni se halla bajo su control. Del mismo modo, dicho significado tampoco puede ser descodificado de una manera transparente por el lector, sino que debe ser recreado a través de un proceso de interpretaciones y negociaciones. Dicho de otra manera, el significado ha de ser *deconstruido* por parte del lector para ser interpretado.

Derrida parte de las teorías estructuralistas propuestas por Saussure que describían el lenguaje como un sistema de signos donde el significado se genera a través de la diferencia. No obstante, la teoría de la deconstrucción lleva esta lógica estructuralista a un extremo donde los significantes no mantienen una relación unívoca con un solo significado, sino que adquieren dicho significado por referencia a y diferencia con otro signifiante, que a su vez apunta hacia otro signifiante en una sucesión interminable. De esta manera, el lenguaje se convierte en un sistema sustentado en lo que Derrida llama *différance*, término que acuña a partir del verbo francés *diférer* –coincidente con su homólogo etimológico en castellano, *diferir*– para denotar a un mismo tiempo la cualidad de aplazamiento y de diferencia que subyace en la creación de significado en todo sistema lingüístico. Partiendo de esta premisa, toda verdad original y toda realidad esencial y objetiva se ven sustituidas –y por tanto diferidas– por la presencia de un signifiante. En consecuencia y por extensión, toda realidad externa al lenguaje o a cualquier sistema de representación se hace inalcanzable o, dicho de otro modo, la única realidad a la que tenemos acceso es aquella generada dentro de ese propio sistema.

El aparato deconstruccionista ofrecido por Derrida, unido al entramado crítico y filosófico postestructuralista con el que discurre en paralelo, serán pilares fundamentales donde se sustenten los discursos de la postmodernidad para diseccionar y reemplazar con nuevas propuestas legados discursivos en declive como, por ejemplo, el dominio histórico del falogocentrismo o estructuras de ordenación social tan cuestionables como el colonialismo eurocentrista o los fascismos. Desde este posicionamiento, lo *real* y *verdadero* se

origina en sistemas de correspondencias intertextuales que no trascienden más allá del discurso que los autoriza y legitima. Esta capacidad del ser humano para edificar verdades a través de sus constructos discursivos llevó a Michel Foucault a afirmar en *Power/Knowledge*: “‘Truth’ is linked ... with systems of power which produce and sustain it” (1981: 133). Para Foucault, la verdad –y la realidad que a partir de ella se concibe– depende de que alguien tenga el poder para hacerla verdadera y una de las funciones de tal verdad es la de ejercer de censor de otras posibles verdades –o realidades–. En consecuencia, el término *verdad* y otros similares quedan desnaturalizados como mecanismos para imponer interpretaciones –nunca libres, intencionadamente o no, de ideologías– y para establecer una línea de separación que evite un desorden subversivo que pudiera amenazar la hegemonía de un régimen de poder. Foucault concluye diciendo: “[t]ruth isn’t outside power” (1981: 131); a lo que Hans Kellner apostilla: “‘truth’ and ‘reality’ are, of course, the primary authoritarian weapons of our time” (1982: 301).

La autoridad existe, por tanto, dentro del propio discurso y no fuera de sus márgenes. De este modo, las presencias encarnadas por términos como *autor*, *Dios*, *ciencia*, *objetividad* o *razón* quedan invalidadas como garantes de una verdad absoluta y se reducen a recursos discursivos cuya presencia metafísica se ve desmentida. Mediante esta relativización de la verdad, nuestra apreciación de la realidad se hará más poliédrica que nunca y la conciencia de su carácter de constructo social y cultural dejará de estar semiculto en un ángulo muerto para convertirse en la dominante que defina las tendencias críticas acogidas por el paradigma postmoderno.

Los ideales del discurso de la modernidad, encaminados hacia el progreso del ser humano a través de una razón y un entramado científico amparados en una objetividad empírica, quedan severamente desapuntados en la segunda mitad del siglo XX. El giro *lingüístico* o *narrativo* que empezara a gestarse en el período modernista y que eclosionó en una posición mucho más extrema que desembocaría en el *giro cultural* de los años 70 y 80 favoreció el advenimiento de una postmodernidad marcada por lastres heredados y por aspiraciones liberadoras. Este paradigma postmoderno, en su manifestación multidisciplinar, fue duramente criticado por unos sectores más conservadores y apoyado por otros más innovadores. Una de las claves de este conflicto radica en el énfasis eminentemente ontológico –“What is the mode of existence of a text, and what is the mode of existence of the world (or worlds) it projects?” (McHale, 1987: 10)– con que desde aproximaciones postmodernas se rebaten las aspiraciones realistas de calado epistemológico con respecto al acceso a una verdad y, por ende, a una realidad objetivas.

## **8. LA MUERTE DE LA NOVELA Y LA MUERTE DEL AUTOR: LA LITERATURA EN UNA ENCRUCIJADA**

Si trasladamos a la arena literaria las diferencias entre unas nacientes tendencias postmodernas y sus detractores más conservadores, nos encontramos con un argumento que dio mucho que hablar durante los años 60: el anuncio de la muerte de la novela. Esta idea ya venía gestándose desde principios del siglo XX, cuando, por ejemplo, José Ortega y Gasset destacaba en *La deshumanización del arte e Ideas*

sobre la novela (1925) que las nuevas vanguardias surgidas después de la Primera Guerra Mundial promovían una literatura elitista y concentrada en la pura materialidad artística, previa eliminación del ingrediente humano. Gasset opinaba que esta inclinación respondía al agotamiento de las formas artísticas y literarias del pasado, en especial las del siglo XIX, extenuación que propiciaba un tránsito de lo mimético a lo meramente estético.

Casi medio siglo más tarde, el escritor norteamericano John Barth, considerado uno de los padres del postmodernismo en términos literarios, publicó en *The Atlantic* su ensayo “The Literature of Exhaustion”, que suscitaría una gran polémica. Barth comenzaba justificando su título y argumentando que con él quería aludir a “the used-upness of certain forms or the felt exhaustion of certain possibilities [in literature]” (1967: 64). No obstante, la crítica generalizaría su afirmación de la manera que el propio Barth explica en su ensayo “The literature of Replenishment”: “a great many people ... mistook me to mean that literature, at least fiction, was *kaput*; that it has all been done already; that there is nothing left for contemporary writers but to parody and travesty our great predecessors in our exhausted medium—exactly what some critics deplore as postmodernism” (1979: 205). A continuación, Barth intenta subsanar esta interpretación errónea en los siguientes términos:

The simple burden of [“The Literature of Exhaustion”] was that the forms and modes of art live in human history and are therefore subject to used-upness, at least in the minds of significant numbers of artists in particular times and places; in other words, that artistic conventions are liable to

be retired, subverted, transcended, transformed, or even deployed against themselves to generate new and lively work. (1979: 205)

Independientemente de la polémica que el ensayo de Barth suscitara entre sus contemporáneos, su opinión acerca del agotamiento de las formas, sobre todo en relación a las técnicas realistas que habían predominado en el siglo XIX, es representativa de un sentimiento consensuado por muchos otros escritores y artistas que empezaban a figurar bajo el membrete de *postmodernistas*, etiqueta que, como Barth advierte, no fue precisamente venerada por amplios sectores de la crítica. Estos autores también estarán informados por la conciencia subversiva y reivindicativa originada a nivel sociocultural a partir de los años 60, así como por las teorías postestructuralistas y las propuestas deconstruccionistas. En este contexto, ejerciendo una síntesis de las dos últimas posturas críticas mencionadas, Roland Barthes añadirá a la muerte de la novela una nueva defunción: la del autor. En su artículo “The Death of the Author”, explica: “writing is the destruction of every voice, of every point of origin. Writing is that neutral, composite, oblique space where our subject slips away, the negative where all identity is lost, starting with the very identity of the body writing” (1968: 142). Esta erradicación de la figura del autor tiene mucho en común con la pérdida del origen expresada por Derrida a través de su concepto de la *différance*. De hecho, ambos críticos coinciden en un entendimiento de todo texto como “a field without origin – or which, at least, has no other origin than language itself, language that ceaselessly calls into question all origins” (Barthes, 1968: 146).

Para Barthes, la muerte del autor anuncia el nacimiento del lector (1968: 148), tránsito que, como crítico, aprovecha para exponer en *S/Z* (1970) su distinción entre texto *legible* –*readerly*– y texto *escribible* –*writerly*–. Según Barthes, el texto *legible* se caracteriza por presentar una línea tradicional en cuanto a su estilo y contenido. El significado de este texto está predeterminado de tal manera que el lector se limita a recibir una información que se acomoda a unos modos de representación convencionales encaminados a reforzar discursos dominantes y, por tanto, excluyentes. Por el contrario, el texto *escribible* sería aquel que pone de manifiesto los elementos de carácter constructivo que posibilitan su propio entramado representacional y aquellos procesos de significación que subyacen en su articulación como texto. Esta puesta en primer plano de la artificialidad del texto neutraliza la exclusividad de un significado único y estable que tendría su origen en el autor y abre las puertas a una multiplicidad de interpretaciones y significados, de indicadores culturales e ideológicos que el propio lector debe descodificar. De esta manera, el lector adopta un papel activo y creativo que lo convierte, en cierto modo, en escritor.

Barthes defiende que el texto *escribible* es el modo dominante en la cultura originada en los años 60 y 70, marcada por formas de representación que buscaban cuestionar y confundir las barreras entre lo real y lo artificial, lo natural y lo construido. De este modo, la definición que Barthes propone para el texto *escribible* se acomoda en gran medida a los textos experimentales que, entrada la segunda parte del siglo XX, empezaron a ser llamados *postmodernistas* y cuyas características formales e implicaciones semánticas estarían diametralmente confrontadas a la tendencia realista defen-

dida y practicada por otro sector de escritores que seguía abogando por el texto *legible*.

Lejos de haberse convertido en una disciplina agotada y sin posibilidades, la literatura se encontrará en este período en una encrucijada, postura argumentada por David Lodge en “The Novelist at the Crossroads” (1971). Por un lado, hallamos escritores que se decantan por continuar con la experimentación formal y lingüística inaugurada por los autores del modernismo, sin importarles que a causa de esta celebración del significante sus textos pierdan una acostumbrada y esperada conexión semántica con el mundo *real*. Por otro lado, un número de escritores apostará por retroceder hacia un estilo anterior al practicado por los modernistas, un estilo que los aproxime a una lectura objetiva del mundo y que los ayude a afianzar aquellos centros que una vez apuntalaron un discurso racional-empírico y de corte social que ahora se ve desarticulado. En definitiva, estos últimos propondrán una vuelta a unos parámetros que podríamos denominar *neo-realistas*, con el fin de reclamar la presencia de un contenido y un significado que doten a la obra literaria de una implicación social y moral.

Ambas tendencias, la puramente experimental y aquella que se propone restaurar un realismo pre-modernista, son dos derivaciones lógicas de sendas actitudes coexistentes en el seno de la modernidad. Como ya hemos comprobado, esta ambivalencia se vio especialmente acentuada en las manifestaciones artísticas y literarias del modernismo. En ese paradigma de comienzos del siglo XX se palpaba, por una parte, la añoranza de los anclajes psicosociales recién invalidados, al tiempo que se multiplicaban los intentos por instaurar nuevos centros —aunque tuvieran un carácter

meramente simbólico o mítico— que ordenaran un mundo cada vez más fragmentado y desnaturalizado y, por ende, las subjetividades que en él habitaban. Por otra parte, también hemos visto que en este mismo contexto de desorientación tuvo lugar una celebración de las formas como significantes cuyos significados se habían diluido en sistemas lingüísticos y en los discursos creados a partir de ellos.

A continuación nos detendremos en los años 60 para examinar la encrucijada en que, según la crítica, se encontraba la literatura y, en especial, la novela. Las diferencias entre, por un lado, aquellos escritores que insisten en una vuelta a un realismo mimético y, por otro, aquellos que cultivan un estilo experimental y de acusado carácter autorreflexivo se presentaron como insalvables. En aquel momento representaron dos modos opuestos de aproximarse a la realidad del mundo en que vivimos: un sector se había propuesto entenderla y darle una explicación; otro aseguraba que cualquier representación de una realidad objetiva y metatextual no era, en esencia, sino un juego de palabras, hecho que no dudaban en ejemplificar a través de sus obras.

## **9. (POST)MODERNISMO VS. NEO-REALISMO**

Según Douwe Fokkema, una de las principales características del postmodernismo como paradigma artístico y estético sería “its transcending the traditional distinctions between the arts as well as between art and reality” (1986: 1). El primer desafío al que Fokkema alude con respecto a los límites previamente establecidos entre las artes fue el punto de partida para que, a mediados de la década de 1960, críticos

como Leslie Fiedler y Susan Sontag definieran el postmodernismo en calidad de contracultura, opuesta al modernismo precedente, más elitista. En esta línea, Fiedler interpreta la novela postmoderna como “anti-artistic”, “anti-serious” y “anti-Modernist”, al decantarse esta por una orientación anti-intelectual que integrará subgéneros literarios como el *western*, la ciencia ficción o la pornografía, con lo que queda anulada la distancia entre cultura de élite y cultura de masas (1975: 365). Sontag comparte esta visión del postmodernismo como movimiento transgresor cuando se refiere a la “unitary sensibility” del arte postmoderno, pues “[it] extends its medium and means into the world of science and technology, into the popular, and does away with old distinctions” (Wasson, 1974: 1190).

Al tiempo que Sontag define el arte postmoderno como erradicador de antiguas distinciones, también subraya la resistencia de este estilo a proporcionar significado o a ser interpretado. Como Hans Bertens explica, para Sontag:

Postmodernism is characterized by ‘a flight from interpretation’.... Postmodern art may even become ‘non-art’ in order to resist interpretation, and it is this avowed aversion that constitutes a definite break with Modernist art that invited, if not begged interpretation. Postmodern art simply *is* and must be experienced, Modernist art refers to a meaning hidden behind its surface, and must be *understood*. Postmodern art presents itself as surface, Modernist art claims depth behind that surface. (1986: 15)

Sontag destaca, por tanto, el desafío que el arte postmoderno plantea a los sistemas de interpretación preestablecidos por

el realismo y el modernismo, aunque, a mi parecer, articula una distinción demasiado rigurosa en cuanto a la ruptura entre lo que ella llama “the new art” y las premisas modernistas que le preceden.

Es cierto que, como Fredric Jameson argumenta (1975: 179-80), en el seno del modernismo hallamos intentos de recodificar aquel flujo original y primordial sobrecodificado por la religiosidad medieval y posteriormente descodificado por la actuación secularizadora llevada a cabo por el realismo burgués. Estos intentos de recodificación característicos de principios del siglo XX se harán patentes, por ejemplo, en la reinención de lo sagrado —téngase en cuenta la poesía de T. S. Eliot— o en la vuelta a los mitos como estructuradores simbólicos de la experiencia humana, tal y como prueba el andamiaje Homérico que subyace en *Ulysses* de James Joyce. Estas estrategias recodificadoras se muestran, en efecto, como una resistencia a la pérdida, anunciada por el estructuralismo, de una estabilidad referencial que sustente nuestra experiencia cotidiana. Son recursos para invocar centros epistemológicos —y, en última instancia, ontológicos— que justifiquen la existencia y posible accesibilidad, si bien no inmediata, de un origen objetivo que dé sentido a una subjetividad cada vez más aislada y fragmentada. Desde esta lectura recodificadora, resulta consecuente que Jameson se refiera a las narrativas modernistas como estilizaciones simbólicas de un texto realista imaginario (1975: 183).

Sin dejar de lado la manera en que los artistas y escritores del modernismo recurren a la metáfora y el mito para ordenar un mundo objetivo a través de la subjetividad, tampoco podemos pasar por alto que este arte modernista se define, igualmente, por una creciente concentración, a veces exclu-

siva, en el significante frente al significado que este pueda denotar. A pesar de que Susan Sontag parece circunscribir lo que denomina “a flight from interpretation” al arte postmoderno, ya hemos visto que las tendencias *avant garde* de la década de 1920 anticipan esta misma celebración de la capacidad creadora del ser humano frente a la amenaza de una incertidumbre referencial. Partiendo de esta apreciación, sería más conveniente aproximarse a esta faceta de *ser* frente a *entender*, no como a una innovación aportada por el paradigma postmoderno, sino como a una extensión lógica de las propuestas estructuralistas que informaron el arte modernista y que desembocarían en las teorías postestructuralistas que tan entroncadas irán con los discursos de la postmodernidad. De este modo, más que constituirse como una fractura limpia con respecto a las tendencias anteriores, el postmodernismo lleva ciertos principios iniciados por el modernismo hasta sus extremos. Queda establecida así una interconexión entre ambas manifestaciones estéticas que justifica la literatura vertida sobre el prefijo *post-* en torno a la ambivalencia de su aportación semántica, bien en términos temporales de continuación o bien de sucesión, al lexema común *modernismo*<sup>32</sup>. Prueba fehaciente de la con-

---

32) Hay un buen número de críticos que, al tiempo que reconocen y describen las características idiosincráticas del postmodernismo, también coinciden en que, como paradigma, supone la continuación de muchos rasgos mostrados por el modernismo. Se pueden tomar como ejemplos de estas aproximaciones el artículo de Helmut Lethen, “Modernism Cut in Half: The Exclusion of the Avant-garde in the Debate of Postmodernism” (1986), o “The Myth of the Postmodern Breakthrough” (1973), de Gerald Graff. David Lodge también afirmó en *The Modes of Modern Writing*:

There is ... a certain kind of contemporary *avant-garde* art which is said to be neither modernist nor antimodernist, but postmodernist; it continues the modernist critique of traditional mimetic art, and shares the modernist commitment to innovation, but pursues these aims by methods of its own. It tries to go beyond modernism, or around it, and

tinuidad entre modernismo y postmodernismo en cuanto a la faceta experimental y anti-convencional será la irrupción en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial de un grupo de escritores herederos directos de la experimentación lingüística y formal practicada por James Joyce, Ezra Pound o Samuel Beckett. Si tenemos en cuenta la producción de autores como Christine Brooke-Rose, Eva Figes o B. S. Johnson, resulta evidente que el modernismo sirvió como punto de partida para una literatura de posguerra interesada en indagar en las posibilidades y limitaciones del lenguaje y en revelar desde la primera página el carácter construido de la obra literaria. Las convicciones creativas y estéticas que guiaban a estos autores los llevaron a verter duras críticas contra la perspectiva unívoca y totalizadora marcada por las estrategias narrativas propias del realismo. Así, mientras que para Figes “the novels of the past were portraying a false reality” (Burns, 1981: 33), para Johnson la novela del siglo XIX resulta “anachronistic, invalid, irrelevant, and perverse” (1973: 13-14). Desde esta opinión consensuada con otros novelistas de su generación, Johnson concluye: “where Joyce left off should ever since have been regarded as the starting point” (1973: 12-13).

Fieles a este precepto, Brooke-Rose y el propio Johnson destacan de manera especial por su insistencia en los juegos metanarrativos y por la ruptura con las convenciones realistas. A través de sus novelas, ambos dejaron claro que su finalidad primera como creadores de réplicas del mundo

---

is often as critical of modernism as it is of antimodernism. (1977: 220-221)

Por último, Ihab Hassan va aún más allá cuando alude a una coexistencia de rasgos victorianos, modernistas y postmodernistas en la conciencia actual (“The Question of Postmodernism”, 1980b: 120).

era la de subrayar “the fictionality of fiction” (Brooke-Rose, 1976: 4). Esta actitud y los textos generados a través de técnicas que la reafirman hacen problemática cualquier noción de una realidad externa estable que pueda ser representada a través del lenguaje, escollo contra el que ya habían chocado muchos predecesores modernistas. Los autores que abanderaron las primeras irrupciones estéticas del postmodernismo –afectados por las secuelas de una guerra aún reciente y testigos de la relativización y desnaturalización de todo discurso monolítico– entienden que la realidad es mutable y que, en consecuencia, existe la necesidad de proponer y explorar nuevos modos para representarla. De esta convicción deriva el razonamiento ofrecido por B. S. Johnson cuando, tras definir la novela como un género en constante evolución, sostiene que, todo novelista “must evolve (by inventing, borrowing, stealing or cobbling from other media) forms which will more or less contain an ever-changing reality” (1973: 16-17).

Esta inestabilidad, heredada del paradigma literario modernista y favorecida por la progresiva invalidación de una conceptualización objetiva e unívoca de la realidad, servirá de arena para la producción literaria de los autores mencionados. No obstante, como David Lodge (1971) advierte, el futuro incierto de la novela británica de posguerra también se estaba decidiendo desde un frente completamente opuesto que proponía la enmienda a este desequilibrio epistemológico mediante una vuelta a las técnicas propias del realismo. Mientras que Brooke-Rose, Figes y Johnson rechazaban el realismo en favor del modernismo y de la extensión de sus premisas experimentales, otro sector de escritores, entre los que figuraban Kingsley Amis, William Cooper y C. P. Snow, intentaban afianzar una escritura realista que ofrecie-

ra “believable stories about understandable characters in a reasonably straightforward style: no tricks, no experimental foolery” (Morrison, 1980: 299). Movidos por tal propósito, estos autores atacarán abiertamente tanto la escritura experimental propuesta por sus contemporáneos como el modernismo que les sirvió de punto de partida y que, en su opinión, siempre se había mostrado obsesionado con la subjetividad y con una visión estrictamente personal. Una de sus principales acusaciones contra el paradigma modernista fue que “its attention to form and style reduced the novel to a linguistic construct that made little or no reference to an external world.” (Gąsiorek, 1995: 3).

Por tanto, a mediados del siglo XX nos encontramos con dos tendencias confrontadas dentro de la novela británica: una alineada con el estilo más experimental vinculado con un naciente postmodernismo y otra que aspira a retomar la exploración moral y social que fomentaba la novela de corte realista anterior al modernismo. En el campo de la crítica, esta segunda postura *neo-realista* y *neo-social* también tiene su correspondencia. Prueba de ello es la denuncia que Gerald Graff hace de cómo Sontag y Fiedler, desde su posicionamiento postmoderno, sugieren que “the entire artistic tradition of the West has been exposed as a kind of hyperrational imperialism akin to the aggression and lust for conquest of bourgeoisie capitalism” (1979: 31). Tanto Graff como Amis y Snow critican duramente que los escritores de novela experimental, afanados en juegos literarios, se exilien de la realidad social que los rodea para entrar en un aislamiento que no dista mucho de la concepción romántica del artista como ser alienado.

Frente a esta distancia entre dos posturas en apariencia irreconciliables, me propongo argumentar –en la línea de Linda Hutcheon (1988), Andrzej Gąsiorek (1995) o Eileen Williams-Wanquet (2006)– que, si bien la novela se encontró en esta encrucijada inicial, el paso de los años lograría atenuar la euforia experimental y autorreflexiva que definió los inicios del paradigma postmoderno y que motivara las severas críticas reseñadas. Esta desradicalización se hará manifiesta a través de la aparición en la década de los 80 de una nómina de escritores –entre los que se encuentra Graham Swift– que dotan a sus obras, a pesar de su marcado carácter reflexivo, de un contenido histórico, social, ético y moral que las acerca a posturas y cuestiones propias del realismo del siglo XIX. No en vano, a finales de los años 80, Malcolm Bradbury concluye que este tipo de literatura donde coexisten el artificio metanarrativo y una referencia histórica realista y mimética se va haciendo cada vez más común, dando como resultado una novela que busca “its new relation both with the fracturing spirit of modernism and with the ways on nineteenth-century *vraisemblance*” (1988: 54). El crítico Alan Wilde denominará a este tipo de novela *midfiction* y sostendrá que “[it] negotiates the oppositional extremes of realism and reflexivity (both their presuppositions and their technical procedures)”, añadiendo que “it invites us ... to perceive, obliquely and ironically, the moral perplexities of inhabiting a world that is itself, as ‘text’, ontologically ironic, contingent, and problematic” (1982: 192).

Tanto las puntualizaciones de Bradbury como las de Wilde prueban que, a pesar de los cuestionamientos ontológicos favorecidos a través de giros reflexivos y autorreferenciales, estas obras justifican que el postmodernismo literario

no se limita a mostrar y celebrar una mera deriva hacia la indeterminación. También existen escritores dentro de los márgenes del paradigma postmoderno que se esfuerzan por construir o acceder a un aparato referencial que, a pesar de mostrarse como constructo textual, los conduzca al hallazgo de cierto grado de conocimiento. Sin embargo, esta intención no evita que la naturaleza de la realidad así recreada sea local y provisional, siempre amenazada por la sombra de una duda ontológica.

A continuación expondré que las reflexiones de Bradbury y Wilde son una muestra de cómo, a partir del último cuarto del siglo XX, el paradigma postmoderno empieza a recibir una atención cada vez más intelectualizada que lo aleja del encasillamiento como mero juego con las formas y el lenguaje. De este modo, las teorías y tendencias postmodernas pasarán de ser consideradas solo efectos amparados en una estética subversiva a ser interpretadas como manifestaciones culturales, como vehículos de los que nos valemos para, por una parte, reconceptualizar la realidad que nos rodea y, por otra, aspirar a entender cuál es la relación que, como organismos sociales y sobre todo culturales, mantenemos con ella.

## **10. EL POSTMODERNISMO INTELECTUALIZADO Y EL GIRO ONTOLÓGICO**

A partir de los años 70, el término *postmodernismo* se convirtió en una designación cada vez más inclusiva para abarcar aquellos fenómenos literarios y culturales que escapaban a una clasificación dentro de los parámetros realistas o modernistas (Bertens, 1986: 25). La ubicuidad de dicho tér-

mino y su interrelación con el momento histórico de lo que empezaba a denominarse *postmodernidad* hacía necesaria la definición de un entramado teórico que aspirara a articular y, dentro de lo posible, a explicar los fundamentos a partir de los cuales se regían estas maneras de entender el mundo y nuestro lugar en él.

En las páginas siguientes me detendré en las aportaciones seminales de tres críticos literarios claves en estas tentativas iniciales de definir el postmodernismo desde una aproximación académica. En primer lugar, retomaré los conceptos de *indeterminación* e *inmanencia* que Ihab Hassan introdujera para precisar las dos tendencias cardinales que, en su opinión, identifican al modo de ser postmoderno. A colación de estas argumentaciones, también prestaré atención al tránsito de una dominante epistemológica a una ontológica que Brian McHale propusiera como distintivo del postmodernismo frente al modernismo. Por último, recurriré al concepto de *metaficción historiográfica* descrito por Linda Hutcheon como manifestación teórica, histórica y literaria de las características postmodernistas especificadas por Hassan y McHale. Finalmente, veremos que las posturas de estos tres críticos con respecto al postmodernismo coinciden en destacar la conciencia de constructo social y cultural que informa la conceptualización de la realidad que empieza a gestarse desde la segunda mitad del siglo XX.

Ihab Hassan fue uno de los primeros referentes en prestar una atención intelectualizada y multidisciplinar al término *postmodernismo*. Cuenta con dos obras que ejercieron una especial influencia en el campo de la crítica literaria: *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (1971; revisada y aumentada en 1982) y *The Postmodern*

*Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* (1987). Una de las aportaciones más interesantes ofrecidas desde un inicio por Hassan fue la introducción del pensamiento postestructuralista y deconstruccionista en su definición del episteme postmoderno. De hecho, la mayoría de los rasgos que asigna al postmodernismo están influenciados por una concepción deconstruccionista del mundo, visto como un lugar descentralizado y deslastrado de los constreñimientos impuestos por las convicciones monolíticas fomentadas por un discurso que Derrida denominó *logocentrista*. Para apoyar esta teoría, Hassan propone su conocida tabla donde confronta características diferenciadoras entre el modernismo y el postmodernismo (1980b: 123; 1982: 267-68)<sup>33</sup>. En

33) La lista ofrecida por Hassan es la siguiente:

| <b>Modernism</b>           | <b>Postmodernism</b>              |
|----------------------------|-----------------------------------|
| Romanticism/Symbolism      | Pataphysics/Dadaism               |
| Form (conjunctive, closed) | Antiform (disjunctive, open)      |
| Purpose                    | Play                              |
| Design                     | Chance                            |
| Hierarchy                  | Anarchy                           |
| Mastery/Logos              | Exhaustion/Silence                |
| Art Object/Finished Work   | Process/Performance/Happening     |
| Distance                   | Participation                     |
| Creation/Totalization      | Decreation/Deconstruction         |
| Synthesis                  | Antithesis                        |
| Presence                   | Absence                           |
| Centering                  | Dispersal                         |
| Genre/Boundary             | Text/Intertext                    |
| Semantics                  | Rhetoric                          |
| Paradigm                   | Syntagm                           |
| Hypotaxis                  | Parataxis                         |
| Metaphor                   | Metonymy                          |
| Selection                  | Combination                       |
| Root/Depth                 | Rhizome/Surface                   |
| Interpretation/Reading     | Against Interpretation/Misreading |
| Signified                  | Signifier                         |
| Lisible (Readerly)         | Scriptible (Writerly)             |
| Narrative/Grande Histoire  | Anti-narrative/Petite Histoire    |
| Master Code                | Idiolect                          |

dicha relación –paradójicamente binaria si se tiene en cuenta el contexto teórico basado en la anarquía que se propone definir<sup>34</sup>– Hassan emplea nociones tomadas de campos como la retórica, la lingüística, la teoría literaria, la filosofía, la antropología, el psicoanálisis, las ciencias políticas o la teología, con lo que también deja claro el carácter inclusivo del postmodernismo, al no reducirlo a un movimiento literario, sino a un episteme cultural.

Como avanzaba, las dos tendencias principales que Hassan distingue en el seno del postmodernismo son la *indeterminación* y la *inmanencia*. Mediante el concepto de *indeterminación*, alude a la actitud descentralizadora que define al mundo postmoderno. Mientras que la postura modernista buscaba un amparo ante la fragilidad evidente de los *centros* –si bien a través de formas idiosincráticas de autoridad artística y epistemológica–, para Hassan el posicionamiento postmoderno manifiesta una duda radical tanto epistemológica como ontológica. Aquí adquiere relevancia la idea de *indeterminación*, pues, cuando no existe una superficie ontológica sólida sobre la que caminar, cuando no

|                 |                             |
|-----------------|-----------------------------|
| Symptom<br>Type | Desire<br>Mutant            |
| Genital/Phallic | Polymorphous/Androgynous    |
| Paranoia        | Schizophrenia               |
| Origin/Cause    | Difference-Differance/Trace |
| God the Father  | The Holy Ghost              |
| Metaphysics     | Irony                       |
| Determinancy    | Indeterminancy              |
| Transcendence   | Immanence                   |

34) Con respecto a este detalle, el crítico Steven Connor apunta que en la tabla de Hassan echa en falta el término *binarismo*, que se podría definir como “the fixation upon strict and homogeneous contrasts” (1989: 112). Connor critica que Hassan confíe en una lógica binaria para defender algo que, precisamente, se opone a esa lógica: la idea de dispersión, desplazamiento y diferencia.

hay un sistema intelectual o moral que pueda ser legitimado sobre los demás ni tampoco un modo único ni excluyente de percibir la realidad, no tiene cabida un discurso que pueda imponer su superioridad. De este modo, los límites tradicionales establecidos por la cultura occidental se fluidifican y se confunden: “Religion and science, myth and technology, intuition and reason, popular and high culture, female and male archetypes ... begin to modify and to inform one another” (Hassan, 1980a: 110).

El término *indeterminación* –o *indeterminaciones*, como Hassan sugiere– se constituye como un referente complejo articulado a través de conceptos como la ambigüedad, la discontinuidad, la heterodoxia o el pluralismo. Todas estas ideas responden a la voluntad de *deshacer* que Hassan reconoce en el discurso postmodernista y que parte de inclinaciones claramente deconstruccionistas, apoyadas en nociones como “decreation, disintegration, deconstruction, decenterment, displacement, difference, discontinuity, disjunction, disappearance, decomposition ... detotalization, delegitimation” (1982: 269).

Frente a esta inercia descentralizadora encaminada hacia la fragmentación, Hassan define el otro rasgo característico del postmodernismo: la *inmanencia*. Nos advierte que no emplea el término en su acepción religiosa, sino como “the capacity of mind to generalize itself in symbols, intervene more and more in nature, act upon itself through its own abstractions, and so become, increasingly, immediately, its own environment”. Para Hassan, esta capacidad de la mente humana deriva “from the emergence of human beings as language animals, *homo pictor* or *homo significans*, gnostic

creatures constituting themselves, and determinedly their universe, by symbols of their own making” (1982: 270).

Por tanto, mientras que la tendencia hacia la *indeterminación* se centra en un énfasis por *deshacer* todo aquello que aspire a figurar como centro ontológico, la *inmanencia* enfatiza la capacidad del ser humano para *(re)hacer* una realidad –o para llevar a cabo lo que McHale, vía Thomas Pavel, llamará “a theoretical description of a universe” (1986: 75)<sup>35</sup>– a partir de un lenguaje que, sabemos, está postestructuralmente desligado del mundo fenomenológico ajeno a nuestros sistemas de representación. Desde esta óptica, el paradigma postmoderno descrito por Hassan y, como veremos, por McHale, revela aquello que llamamos *realidad* como un constructo discursivo, cada vez más alejado de cualquier categorización empírica que pueda legitimar su referencialidad con un mundo extradiscursivo.

Al igual que Hassan, en *Postmodernist Fiction* (1987)<sup>36</sup> Brian McHale destaca el giro ontológico manifestado por el postmodernismo con respecto a modelos culturales anteriores. También aborda la definición del paradigma postmodernista mediante su cotejo con el modernista, y lo hace empleando el concepto de *la dominante* expresado

---

35) McHale adopta esta definición de ontología –“a theoretical description of a universe”– propuesta por Thomas Pavel (1981: 234). McHale explica que la palabra operativa en esta definición es el artículo indeterminado *a* y aclara que “the difference between *the* universe and *a* universe is precisely what the Postmodern critics mean when they talk about the undermining of ontology” (McHale, 1986: 75).

36) McHale presenta su teoría en el primer capítulo de *Postmodernist Fiction*, “From modernist to postmodernist fiction: change of dominant” (3-25), aunque ya había publicado una versión anterior titulada “Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing”, en Douwe Fokkema and Hans Bertens, eds., *Approaching Postmodernism* (Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1986): 53-79.

por Roman Jakobson, quien la definió como “the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components” (Matejka and Pomorska, 1971: 105)<sup>37</sup>. Huyendo de un encorsetamiento determinista y monolítico –que no estaría en consonancia con las teorías postmodernistas–, McHale reconoce que en un texto literario no hay una sola dominante. Por el contrario, el concepto expresado por Jakobson supone una categoría estratégica y *flotante* que puede oscilar según la pregunta que formulemos al texto (1986: 55-6). Esta cualidad fluctuante es el rasgo más valioso que dicho concepto ofrece para la tesis expuesta por McHale a la hora de definir el cambio de dominante del modernismo al postmodernismo.

McHale construye su argumentación proponiendo que la dominante de la escritura modernista es epistemológica, mientras que el postmodernismo se origina a partir de cuestionamientos de carácter ontológico. De este modo, los textos modernistas se articulan esencialmente en torno a cuestiones que trasladan al primer plano preocupaciones con respecto a la accesibilidad, circulación, fiabilidad y limitaciones del conocimiento. En contraste, las aproximaciones postmodernistas se muestran más interesadas por aspectos relativos a la naturaleza del texto y a su relación con el mundo real. En cuanto a la ontología de la realidad, el planteamiento postmoderno formularía preguntas como: “What is a world?; What kinds of world are there, how are they constituted, and how do they differ?”. Con respecto a la ontología del texto tendríamos: “What is the mode of existence of a text, and what is the

---

37) Esta cita aparece en McHale (1986), quien otorga la acuñación del concepto de *la dominante* a Jurij Tynjanov, formalista ruso y colega de Jakobson, si bien fue este último quien hiciera extensiva la aplicación de la idea en una conferencia que tuvo lugar en 1935 (McHale, 1986: 55; McHale, 1987: 6).

mode of existence of the world (worlds) it projects?” (1987: 10). No obstante, la consideración ontológica más relevante para esta investigación acerca de la conceptualización postmoderna de la realidad reside en la confrontación entre el plano óptico de una realidad fenomenológica y el de la realidad constituida y proyectada por el texto. Situándose entre estos dos frentes, McHale se pregunta: “What happens when different kinds of worlds are placed in confrontation, or when boundaries between worlds are violated?” (1987: 10).

Este último interrogante es clave a la hora de abordar uno de los mayores rasgos definitorios de la condición postmoderna: la apelación a una conciencia desnaturalizadora que revele la realidad en que vivimos como un constructo socio-cultural. Según Linda Hutcheon, una de las preocupaciones más relevantes del postmodernismo reside en la desfamiliarización de aspectos dominantes de nuestra forma de vida, con el fin de destacar que aquellas entidades que siempre habíamos experimentado como *naturales* no son más que hechos culturales (1989: 2).

En *A Poetics of Postmodernism*, Hutcheon explica que la teoría postmoderna instala conceptos y discursos para luego subvertirlos y así deconstruirlos desde su interior. Lo ejemplifica mediante el estudio de lo que denominó *historiographic metafiction*, “those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages” (1988: 4-5)<sup>38</sup>.

---

38) Hutcheon describe *Waterland* de Graham Swift como una de las obras paradigmáticas de lo que ella define como *historiographic metafiction*. También pone como ejemplos, entre muchos otros, *The French Lieutenant's Woman*, de John Fowles, *Midnight's Children*, de Salman Rushdie, *Ragtime*, de E. L. Doctorow o *G.*, de John Berger (1988: 5).

Por otra parte, en una panorámica de la evolución de la *metaficción historiográfica* con algunos años más de perspectiva, Susana Onega también encuadra

Coincidiendo con el carácter de “unitary sensibility” que Susan Sontag asignaba al postmodernismo, Hutcheon añade que este tipo de novela incorpora los dominios de la literatura, la historia y la teoría en una misma obra, de modo que “its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (*historiographic metafiction*) is made the ground of its rethinking and reworking of the forms and contents of the past” (1988: 5).

Puede dar la impresión de que Hutcheon concentra su análisis en el desmantelamiento de los procedimientos historiográficos como constructos retóricos, al igual que se ocupan de hacer historiadores y teóricos de la historiografía como Hayden White (1973; 1978), Frank A. Ankersmit (1989; 1990; 2002) o Tony Bennett (1991). Todos ellos defienden que no existe una historia de carácter natural, que no hay una correspondencia entre historia y pasado fenomenológico o *real*, sino que todo registro histórico es una textualización, un constructo retórico donde conceptos como *verdad* y *objetividad* quedan definidos, como propone Foucault (1981), por aquellos que han tenido el poder para hacerlo. No obstante, al partir de estas premisas postmodernas y (post)estructuralistas, no solo la historia, sino la realidad se convierten en un texto o constructo discursivo más, y esto permite que desde la ficción se instalen, cuestionen y desarticulen las formas, contenidos y contextos que generan esa realidad. Por esta razón, en la mimesis postmoderna de la realidad encontramos

---

*Shuttlecock*, de Graham Swift, dentro de este estilo de novela, al tiempo que ofrece una larga lista donde incluye obras de John Fowles, Lawrence Durrell, William Golding, A. S. Byatt, Rose Tremain, Julian Barnes, Jim Crace, Charles Palliser, Jeannette Winterson, John Banville y Peter Ackroyd (Onega, 1995: 7-8). Unos años más tarde, también publicaría una obra dedicada a Peter Ackroyd (Onega, 1999), donde vuelve a presentar la contribución de este autor como modelo de lo que Linda Hutcheon definiera como *metaficción historiográfica*.

una contaminación deliberada del acostumbrado artefacto realista mediante alusiones abiertas y autorreflexivas a los elementos retóricos y constructivos que intervienen en la (re)creación de toda realidad. Es evidente que de este modo se desafían presupuestos del realismo decimonónico como la objetividad, la neutralidad, la impersonalidad y la transparencia en la representación (Hutcheon, 1988: 91-92).

Esta aproximación al concepto de realidad no implica, como los sectores *neo-realistas* intentaron hacer ver, una simple destrucción de los logros alcanzados por el progreso humano en su avance racional-positivista durante la modernidad. Por el contrario, se manifiesta como una técnica para cuestionar registros dominantes, sean cuales sean sus formatos, desde sus propios cimientos estructurales, discursivos y representacionales. Este diálogo subversivo entablado con todo posicionamiento excluyente y fundamentado en oposiciones binarias que den como resultado una realidad inmutable abre fisuras por donde se filtran lo marginal y lo marcado por un carácter inclusivo, por una multiplicidad de perspectivas y, en definitiva, por una heterogeneidad descentralizadora.

Por medio de cuestionamientos epistemológicos pero principalmente ontológicos, la novela postmoderna primero instala y luego pone en tela de juicio los pilares que sustentaban el espíritu positivista del humanismo liberal: trascendencia, certeza, autoridad, unidad, universalización, centro, teleología, cierre, jerarquía, homogeneidad y origen (Hutcheon, 1988: 50, 57). De la fragilidad manifestada por estos contrafuertes surge una aproximación postmoderna al término *verdad*, que queda relegado a lo local, limitado, temporal, provisional y contingente. No obstante, el hecho de que desde el postmodernismo se refuten los sistemas jerarquiza-

dos, totalizadores y cerrados no significa que no se tenga en cuenta la necesidad que el ser humano siente de establecer un orden dentro del caos de su experiencia vital. Esta urgencia se reconoce, pero, al mismo tiempo, se deja entrever que los órdenes que creamos, con sus sistemas de asignación de significado y de representación de la realidad, no son entidades naturales, sino constructos humanos.

## **11. LA (RE)CONSTRUCCIÓN SOCIAL Y CULTURAL DE LA REALIDAD**

Como Hassan explica a través de su concepto de *inmanencia*, si hay algo que distingue al ser humano de otros organismos vivos es su capacidad para abstraer su entorno –y, por ende, a él mismo como ente inmerso en ese contexto– mediante la invención de símbolos. También vimos que Fredric Jameson define esta cualidad humana a partir de nuestra facultad para codificar un flujo esquizofrénico original y primordial y someterlo a posteriores descodificaciones y recodificaciones a lo largo de nuestra historia como especie. Cuando teorías como las propuestas por Hassan y Jameson se ven complementadas por aquellas expresadas a través de las ciencias cognitivas en su aproximación transdisciplinar<sup>39</sup> a cómo la información es recibida, representada y transformada por la mente/cerebro, llegamos a la conclusión de que:

---

39) Las ciencias cognitivas llevan a cabo sus estudios de la mente/cerebro desde un plano necesariamente transdisciplinar que reúne, entre otros campos, la psicología cognitiva (Jean Piaget y Jerome Bruner), la psicolingüística (Noam Chomsky), la psicobiología cognitiva (Karl Lashley y Donald Hebb), la neurociencia (Humberto Maturana y Francisco Varela), la antropología cognitiva y la inteligencia artificial (John McCarthy y Marvin Minsky).

The brain/mind is not only a constellation of organs but also a repository of language, myth, memories, social norms, cultural values and beliefs, idealized images of who we are and what we would like to be. Evolution and human history speak through each of us as we assemble each second's reality, and the ghosts of millions of others are with us in our most private moments. (Anderson, 1990: 68).

El cerebro puede ser estudiado como parte exclusiva de un individuo humano. En cambio, la mente no es un órgano de ese cerebro. Por el contrario, “[c]onsciousness and mind”, explican los neurocientíficos Humberto Maturana y Francisco Varela, “belong to the realm of social coupling. That is the locus of their dynamics” (1987: 234). Con estas afirmaciones, el ser humano se perfila, de una manera más evidente que nunca, como lo que Catherine Belsey denomina “an organism-in-culture”. Esta condición no solo nos capacita para llevar a cabo la construcción social y cultural de la realidad en que vivimos a diario, sino que nos aboca a ello de manera irremediable, hasta el punto en que, como sugieren los construccionistas más extremos, podría no haber otra realidad más que la que han inventado para nosotros y constantemente reinventamos.

La construcción social de la realidad no es un concepto ni una práctica improvisados en nuestra época contemporánea. Esta cualidad inmanente nos ha acompañado desde que hallamos la manera de (re)crear nuestro entorno y experiencia por medio del lenguaje en sus diversas manifestaciones simbólicas. En las sociedades premodernas la construcción social de la realidad tenía lugar de manera lenta e invisible, propiciando que los universos simbólicos establecidos pare-

cieran naturales y permanentes. Por otra parte, aquellos que ostentaban la autoridad se ocupaban de mantener vigente esa visión del mundo y de hacer que el resto de personas se acomodara a ella. Con el paso de los siglos, las sociedades modernas emergieron gracias, en parte, a una movilidad social y espacial, avance que permitió conjeturar la existencia de realidades diferentes. Esta consideración de otras alternativas amenazaba abiertamente los sistemas de poder establecidos, lo que explica actitudes represivas como los procesos inquisitoriales y respuestas subversivas como las encarnadas por diferentes revoluciones.

La construcción social de la realidad es, por tanto, un mecanismo de creación de ontologías o universos tan antiguo como el propio hombre. No obstante, nunca hemos tenido una consciencia tan clara de esta manera de proceder del ser humano como en tiempos de la postmodernidad. Como muestra de ello, ya hemos visto que, a partir del último tercio del siglo XX, a través de sus maniobras desnaturalizadoras y de la insistencia en el carácter autorreflexivo y autorreferencial de los discursos que rigen lo que entendemos y experimentamos por *realidad*, el paradigma intelectual generado por las corrientes postmodernistas –unido a las influencias ejercidas por las teorías cognitivas, postestructuralistas y deconstruccionistas– ha puesto en primer plano las preocupaciones de calado ontológico que caracterizan a la sociedad contemporánea.

La construcción social de la realidad está directamente vinculada a la condición cultural que, paradójicamente, define la *esencia* humana. Para explicarlo, el biólogo Theodosius Dobzharsky (1970; 1973) afirma que, mientras que la especie humana comparte con otras especies su capacidad

para transmitir una herencia biológica por vía genética, solo el ser humano logra transferir lo que podríamos denominar un *ADN simbólico*: un legado social y cultural que no queda limitado a la estricta transferencia orgánica entre padres e hijos, si bien su trascendencia resulta tanto o más determinante que la información recibida a través de los genes.

Este material hereditario de carácter simbólico legado entre seres humanos es lo que denominamos *cultura*, una idea entroncada en concepciones intelectuales generadas en el seno de la modernidad. Tanto las teorías evolutivas propuestas por Darwin como el desarrollo y expansión de los estudios antropológicos en el siglo XIX demandaron la articulación de la idea de *cultura* con el fin de justificar y explicar la existencia de sociedades que manifestaban formas de vida y de pensamiento completamente distintas al canon dominante occidental. Esta conciencia cultural será reactivada con tanto énfasis a partir de la segunda mitad del siglo XX que Walter Truett Anderson afirma: “There wouldn’t be any discussion of the postmodern world—in fact there wouldn’t be a post-modern world—without the idea of culture” (1995: 15).

Las teorías formalistas y estructuralistas ya nos advirtieron de que el ser humano, como ser lingüístico, nace inevitablemente dentro de un sistema de significados preestablecidos. Esto nos hace sospechar que la única realidad que alcanzamos a conocer es aquella concebida a través de las categorías conceptuales inherentes a ese mismo sistema de representación. Con el advenimiento de la condición postmoderna, este *giro lingüístico* se verá complementado, a partir de la década de los 80, por un *giro cultural* que, amparado en posicionamientos postestructuralistas, nos alejará aún más de lo que el pensamiento Ilustrado definieran como *naturaleza humana*.

A este respecto, el antropólogo cultural Clifford Geertz afirma: “there is not such thing as a human nature independent of culture.” “We are ... incomplete or unfinished animals who complete or finish ourselves through culture—and not through culture in general but through highly particular forms of it” (1973: 49).

La desgeneralización de la palabra *cultura* que Geertz tiene la precaución de señalar resulta especialmente relevante dentro del contexto fragmentador característico de la postmodernidad. En ausencia de cualquier metadiscurso totalizador, la idea de Cultura pierde su letra mayúscula, dado que ya no puede ser interpretada como lo que Jim Collins denomina “a Grand Hotel” (1989: 7-27). La existencia de un sistema abarcador que orqueste toda la producción y recepción cultural partiendo de un discurso matriz ya no resulta creíble. Somos conscientes de que la manera en que conceptualizamos la cultura depende de los discursos que la construyen a partir de una dinámica nunca libre de conflicto e incluso de contradicciones, debido a la lucha de poder entre los propios discursos por legitimarse como formas privilegiadas de representación. En la época contemporánea no podemos considerar la cultura como ese “Grand Hotel” con un estatus ontológico sólido que trasciende los límites de su propia representación. Ahora cabe hablar de culturas, al igual que de subculturas o de contraculturas, de lo que serían, por abundar en la metáfora propuesta por Collins, una serie de hoteles tematizados cuyos estilos cambian según sean (re) creados por los mismos discursos que los representan.

Tras este *giro cultural*, queda claro que “man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun” y que

esas redes son lo que llamamos cultura (Geertz, 1973: 5)<sup>40</sup>. Dicho giro asigna a la cultura una base genética inherentemente simbólica, con lo que la revela como un sistema autorreferencial análogo al constituido por el lenguaje. Con ello pone de manifiesto la complejidad semiótica que dicha producción de significado alcanza en nuestra cultura post-capitalista de masas, al tiempo que nos insta a analizar el modo en que esas redes de significado determinan y producen la realidad social y cultural en que vivimos<sup>41</sup>.

Desde un punto de vista sociológico y complementario al cultural, Peter L. Berger y Thomas Luckman (1966) definen la realidad como una ficción colectiva, construida y sostenida mediante procesos de interacción social y de institucionalización que se articulan a través del empleo del lenguaje

---

40) Más adelante, Geertz propone la siguiente definición de cultura: “it denotes an historically transmitted pattern of meanings embodied in symbols, a system of inherited conceptions expressed in symbolic form by means of which men communicate, perpetuate, and develop their knowledge about and attitudes towards life” (1973: 89).

41) Esta necesidad de considerar la realidad y sus sistemas de representación ha recibido una atención multidisciplinar, si bien en este estudio me concentraré en las aproximaciones filosóficas, sociológicas, literarias e historiográficas. Como ejemplos de estos focos de atención se pueden citar: Michael A. Arbib and Mary B. Hesse, *The Construction of Reality*. Cambridge: Cambridge UP, 1986; John R. Searle, *The Construction of Social Reality*. New York: The Free Press, 1995; Walter Truett Anderson, *Reality Isn't What It Used to Be*. New York: HarperCollins Publishers, 1990; Frank R. Ankersmit, *The Reality Effect in the Writing of History: The Dynamics of Historiographical Topology*. Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences, 1989, y, también por Ankersmit, *Historical Representation: Cultural Memory in the Present*. Stanford: Stanford UP, 2002; Christopher Nash, *World-Games: The Tradition of Anti-Realism Revolt*. London: Methuen, 1987; Marguerite Alexander, *Flights from Realism: Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*. London: Edward Arnold, 1990; Alison Lee, *Realism and Power: Postmodern British Fiction*. London: Routledge, 1990; Colin Falck, *Myth, Truth and Literature: Towards a True Post-Modernism*. Cambridge: Cambridge UP, 1994; Andrzej Gąsiorek, *Post-War British Fiction: Realism and After*. London: Edward Arnold, 1995.

(McHale, 1987: 37)<sup>42</sup>. Este análisis de la realidad como constructo social expresado por Berger y Luckman será secundado por psicólogos sociales como Kenneth J. Gergen (1994)<sup>43</sup>, psicólogos discursivos como Jonathan Potter (1996)<sup>44</sup> o filósofos sociales y de la lengua como John R. Searle (1995).

En el comienzo de *The Construction of Social Reality*, Searle manifiesta: “there are portions of the real world, objective facts in the world, that are only facts by human agreement. In a sense there are things that exist only because we believe them to exist. I am thinking of things like money, property, governments, and marriages”. Luego añade: “These contrast with such facts as that Mount Everest has snow and ice near the summit or that hydrogen atoms have one electron, which are facts totally independent of any human opinion” (1995: 1-2). Al primer tipo de hechos Searle los llama *institucionalizados*, pues requieren una institución humana para su existencia, mientras que el segundo tipo serían *no institucionalizados* o hechos *en bruto*. Con esta distinción podría parecer que Searle establece unos límites constatables entre

---

42) McHale toma esta definición de Peter L. Berger and Thomas Luckman, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City, New York: Doubleday, 1966.

43) En su aproximación al construccionismo social, Gergen hace especial hincapié en la concepción del sujeto como ser embarcado en un proceso relacional con otros individuos. De esta interrelación surgirían tanto la racionalidad como la moralidad. Basándose en este argumento, Gergen propone un quiebro al manifiesto racionalista cartesiano cuando afirma que, desde nuestra autoconsciencia social contemporánea, “[t]he Enlightenment paeen to individualism, ‘I think therefore I am’ is replaced with ‘I am linked therefore I am’” (“Self and Community in the New Floating Worlds”. *Mobile Democracy, Essays on Society, Self and Politics*. Ed. Kristóf Nyíri. Vienna: Passagen Verlag, 2003: 103-114).

44) En *Representing Reality: Discourse, Rethoric and Social Construction* (1996), Potter ofrece una versión discursiva del construccionismo que, al tiempo que lo complementa, contrasta con el análisis más puramente social propuesto por Berger y Luckmann.

la realidad creada por el ser humano y la realidad que existe de manera independiente a la intervención de nuestros constructos socioculturales. No obstante, Searle nos advierte de que incluso el acceso a los hechos *en bruto* está mediatizado por otro tipo de institución humana que resulta indispensable para su establecimiento: el lenguaje. Este reconocimiento lo lleva a proponer una nueva distinción entre *hecho establecido* y el propio *establecimiento* del hecho (1995: 2)<sup>45</sup>. Lo que finalmente cabe preguntarse desde una consciencia discursiva postmoderna es hasta qué punto nos resulta accesible ese *hecho establecido* más allá de los límites ontológicos articulados por el propio sistema de representación empleado para su *establecimiento*.

Si de algo dejan constancia Berger, Luckman, Searle y otros sociólogos que publicaron sus estudios a partir del último tercio del siglo XX es de que habitamos una realidad socialmente construida. Partiendo de la conjunción de una multitud de subuniversos de significado se compone un mosaico general o universo simbólico que aceptamos –mediante un tácito consenso sociocultural, más o menos problemático– como *la realidad*. La unidad de este universo se garantiza gracias a mecanismos conceptuales tan arraigados en nuestra herencia cultural como la mitología, la teología, la filosofía o la ciencia (McHale, 1987: 37). Sin embargo, no podemos obviar que bajo estos macroniveles de conceptualización subyace una realidad social cotidiana compartida por individuos que han de hallar en dicho constructo social las bases para llevar a cabo el autoensamblaje psicosocial necesario que establezca sus identidades como sujetos.

---

45) Tras estas aclaraciones preliminares, Searle dedica su estudio a analizar cómo se generan y se estructuran los hechos *institucionalizados*, es decir, cómo el ser humano crea gran parte de lo que entendemos por *realidad*.

Las teorías sociológicas que George Herbert Mead (1934) introdujera en torno al primer cuarto del siglo XX ya enfatizaron la ineludible condición social del ser humano. Mead acuñó el término *interaccionismo simbólico* para explicar que hombres y mujeres crean su propia imagen como sujeto mediante la interacción con otros individuos, proceso que tiene lugar a través del lenguaje como sistema estructurador de un mundo de significados simbólicos. De este modo, para Mead el yo de cada persona se convierte en un producto social, “the agency through which individuals experience themselves in relation to others, but also an object or fact dealt with by its individual owner as he or she sees fit” (Elliott, 2008: 32). El énfasis por parte de Mead en la agencia y poder de decisión del sujeto en su formación y manifestación social resulta determinante. Mead argumenta que las personas aprenden y practican estrategias sociales de interacción desde la infancia a través de juegos que él denomina “taking the role of the other” (Elliott, 2008: 33), pero al mismo tiempo defiende que, valiéndose de una autoconsciencia adquirida, todo sujeto es capaz de diferenciar entre el *yo socializado* –“me”– y el *yo no socializado* –“I”–. Mead emplea esta distinción para justificar aquellos rasgos que, una vez trascendido el entramado simbólico social, discriminan unos individuos de otros. Sin embargo, el hecho de que el propio sujeto tenga consciencia de y agencia sobre estos dos tipos de *yo* –especialmente sobre el *yo socializado*– otorga al individuo la capacidad de manipular y construir su identidad mediante los procesos de interacción social en que se ve envuelto. A su vez, también subraya la contingencia y ambivalencia de estos intercambios sociales.

Las teorías basadas en un interaccionismo social y simbólico propuestas por Mead asientan las bases para un tránsito

determinante en la conceptualización contemporánea del sujeto y en los procesos que construyen su identidad. Al igual que les ocurriera a tantos discursos totalizadores, el concepto de un yo esencial, continuo y metadiscursivo –heredero del *yo cartesiano* en que se apoyara el proyecto de la modernidad en su búsqueda racional de conocimiento– se ve cuestionado y reemplazado por la noción de un *yo performativo*, tal y como proponen los sociólogos Erving Goffman (1959; 1967) y Robert E. Park (1950), o la filósofa feminista Judith Butler (1993; 1996). Para estos últimos, cualquier individuo vive su identidad de manera relacional y colectiva, y por ello nunca está concluida ni pertenece a ese individuo como propiedad inherente. La identidad de todo sujeto, por el contrario, está sometida a una continua negociación colectiva que busca una acomodación a las normas sociales y culturales.

Tanto Goffman como Park destacan que el origen etimológico de la palabra *persona* se corresponde con la máscara portada por los actores del teatro clásico griego<sup>46</sup>. En su sentido literal, *per-sona* era el artificio por (*per*) el cual la voz del actor (*sona*) podía oírse (Doniger, 2005: 203). Goffman y Park adoptan este punto de partida etimológico para legitimar la metáfora basada en el teatro que sostiene sus teorías del desempeño de roles sociales. Para Park, “[i]t is probably no mere historical accident that the word person, in its first meaning, is a mask. It is rather a recognition of the fact that everyone is always and everywhere, more or less consciously, playing a role... It is in these roles that we know each other; it is in these roles that we know ourselves” (1950: 249).

---

46) El *DRAE* expone dicho origen etimológico en los siguientes términos: “Del lat. *persōna*, máscara de actor, personaje teatral, este del etrusco *phersu*, y este del gr. πρόσωπον”.

La propuesta de estos sociólogos no sólo enfatiza la dimensión performativa inherente a la construcción del sujeto social, sino que trae a colación, problematiza e incluso llega a invalidar la distinción entre *ser* (*being*) y *actuar* (*acting*). La dicotomía que articulaba un binomio constituido por categorías bien diferenciadas, se torna en una hibridación que equipara *ser* con *actuar* (*being as 'acting'*). Según Park, “our conception of our role becomes second nature and an integral part of our personality. We come into the world as individuals, achieve character, and become persons” (1950: 250). De este modo, los procesos de socialización adquiridos y puestos en práctica a través de los roles sociales que desempeñamos no estarían enmascarando nuestra *verdadera* persona, sino que estarían posibilitando nuestra existencia como personas.

Desde esta perspectiva, el debate entre esencialistas y construccionistas deja de tener sentido, pues los argumentos en que se apoyan los primeros quedan invalidados. Para los esencialistas existe una sustancia, una esencia humana que precede a la existencia y que permite y justifica la distinción entre naturaleza humana y la cultura que la envuelve. De ser así, aún resultaría viable la aspiración a la unidad –a través de la adquisición de conocimiento– del yo y el mundo que lo rodea, ambición reunificadora que determinaba la interpretación del individuo postulada desde las dinámicas racional-positivistas de la modernidad. En cambio, a través de sus teorías sociales, Park, Goffman y Butler proponen que no hay otra manera de ser más que actuando, lo que significa que es el ser humano quien, como actor social, crea el significado y la esencia de su vida y de su propia identidad a partir de su interacción con un mundo social y culturalmente estructurado. La unidad entre el sujeto y el mundo se nos

muestra desde esta óptica como una ilusión, entendimiento que nos aleja de una posible esencialidad y nos ubica en una existencia puramente performativa.

Es cierto que Goffman propone el concepto de *role distance* para referirse a “the means whereby an individual expresses a separation between role and self” (Elliott, 2008: 39), pero con esto no sugiere que tras esos roles se oculte una identidad *auténtica* o *verdadera*, o que, abandonada su representación, el actor social revierta a un yo esencial subyacente. Un ejemplo de la puesta en práctica de esta idea de *role distance* tendría lugar cuando vemos en televisión a un político vestido con ropa informal y haciendo pausas en su discurso, como si estuviese improvisando sus palabras con naturalidad. El propósito de este alejamiento intencionado de su acostumbrado rol es el de mostrar a los demás que no es solo un político, sino una persona como otra cualquiera. De este modo, se fomenta la ilusión de que nos está dejando entrever su yo más auténtico. Sin embargo, solo estamos ante otro tipo de representación desempeñada por una figura pública, ante otro rol social. Por tanto, “[t]he performance of role distance is exactly that – another performance” (Lawler, 2008: 109). Acogiéndonos al concepto de la *différance* acuñado por Derrida, podemos afirmar que la máscara no esconde una identidad *auténtica* sino otra máscara.

Todo este entramado en torno a la interpretación del individuo como actor social se presta, por tanto, a críticas como la manifestada por Anthony Elliott cuando afirma: “there is something a little disturbing in [Goffman’s] social vision of performance, in which everybody is cynically manipulating appearance and staging inauthentic representations of the self” (2008: 42). Con el fin de reforzar el papel manipulador

del ser humano como ser social, Elliott (2008: 42-3) menciona el ejemplo extremo de Leonard Zelig, personaje creado por Woody Allen (*Zelig*, 1983) y que posee la capacidad casi sobrenatural de adaptarse al medio donde se desenvuelve, hasta el punto en que carece de cualquier identidad más allá de sus camaleónicas representaciones. El análisis psicoanalítico que dentro de la propia película se hace de Zelig deja claro, sin embargo, el alto precio que hemos de pagar para estar permanentemente embarcados en una cultura que se guía por la apariencia, que nos obliga a desempeñar un papel vinculado a una imagen con el fin de adquirir una identidad reconocida como tal por los demás.

De esta última postura y en contraposición a la manipulación cínica descrita por Elliott e, indirectamente, por Lawler en cuanto al papel del sujeto como actor social, surge otra lectura con una carga marcadamente determinista de las teorías performativas propuestas por Goffman. Si aceptamos que no hay persona tras la máscara, sino que la máscara es la persona; si admitimos que no existe un yo que no se vea afectado, mediatizado y, en última instancia, generado por el mundo social en que se desenvuelve, las teorías performativas –y su obliteración de cualquier esencia subjetiva que trascienda el guión sociocultural– nos abocan a un destino existencial donde los deseos personales y las pulsiones internas carecen de aceptación y han de ser reprimidos mientras no se acomoden a la simbología sociocultural vigente.

En su colección de ensayos *Asylums* (1961), Goffman ya tuvo este hecho en cuenta al enunciar su noción de *institución total*. Goffman cita los hospitales psiquiátricos o las prisiones como ejemplos de este tipo de institución y los define como “forcing houses for changing persons; each is a natural

experiment on what can be done to the self” (1961: 12). Como manifestación extrema de un determinismo social inquebrantable, en estas instituciones totales asistimos no solo a la alteración, sino también a la desposesión impuesta de un yo que no se ciñe a las coordenadas socioculturales preestablecidas. Cuando se ejerce esta regulación del conjunto de aspectos que intervienen en la vida de un individuo trascendemos la arena del *yo performativo* para empezar a hablar del *yo (re) programado*. En este punto, Goffman afirma que la institución total conlleva la mortificación del yo, de tal manera que “[h]ere one begins to learn about the limited extent to which a conception of oneself can be sustained when the usual setting of supports for it are suddenly removed” (1961: 148).

Desde el análisis de estas teorías sociológicas, podemos concluir que los individuos se constituyen a sí mismos como identidades o sujetos que interaccionan, de manera obligada e inevitable, dentro de un mundo socioculturalmente construido. A través de sus demandas, este modo de existencia desplaza y reprime aquellas pulsiones, deseos y necesidades que amenacen con sobrepasar o cuestionar los límites establecidos. Como Goffman explica, “the person becomes a kind of construct, built up not from inner psychic properties but from moral rules that are impressed on him from without”. Luego añade: “The general capacity to be bound by moral rules may well belong to the individual, but the particular set of rules which transforms him [*sic*] into a human being derives from requirements established in the ritual organization of social encounters” (1967: 45).

Por tanto, desde los postulados construccionistas, toda la realidad que tenemos a nuestro alcance, comenzando por aquella que articula nuestra identidad como sujeto, es un cons-

tructo social y cultural. Desde el momento en que nacemos entramos en los dominios preestablecidos de lo que Jacques Lacan denominará el *Orden Simbólico*, orden que nos otorga e impone nuestra condición de “organisms-in-culture”. Por otra parte, esta condición cultural también nos aleja de cualquier esencialidad orgánica previa a la adquisición de dicho orden simbólico. Toda realidad se revela así como un constructo donde términos como *auténtico* y *original* se vacían de sus significados tradicionales.

Si adquirimos nuestra cualidad de sujeto o persona mediante la repetición de roles sociales y de los comportamientos asociados a esos roles, estamos copiando un original que no existe más que como constructo socialmente preconcebido. De este modo, ser una persona es representar que se es una persona. No contamos con una naturaleza esencial que defina nuestra identidad, sino con una *segunda naturaleza* –como apuntaba Park (1950: 250)– donde lo real deja de ser real para hacerse convincente, creíble, y donde lo verdadero queda relegado a lo verosímil. En ausencia de una esencia original, nos valemos de la apariencia y asistimos a la fusión de la persona y de la máscara hasta ver cómo se convierten en una.

Comenzaba este apartado refiriéndome a las teorías cognitivas y a cómo, desde su aproximación transdisciplinar, se ocupan del estudio del cerebro y de la mente, en busca de respuestas para una pregunta que ya nos plantearon Platón y Aristóteles: ¿qué relación existe entre la *realidad humana* –con toda su carga histórica, científica y de otros sistemas de creencias– y lo que podríamos denominar la realidad objetiva del cosmos? La respuesta que ofrecen los teóricos constructivistas más extremos es tajante: ninguna. Para el filósofo Nelson Goodman, por ejemplo, no existe un mundo objetivo,

sino versiones de mundos, lo que le lleva a afirmar: “When I say that worlds are made, I mean it literally” (1984: 42).

Nuestra consciencia contemporánea de habitar una realidad construida puede ser ciertamente liberadora. No obstante, mientras que antes todo era *real*, ahora nos vemos cada vez más incapaces de discernir dónde termina el símbolo y dónde comienza esa realidad ajena a la intervención humana, cuál es el mapa y cuál el territorio. Hemos llegado a un punto en que nuestros entramados de sistemas simbólicos no solo se confunden con la realidad fenomenológica que aspiran a explicar, sino que llegan a sustituirla. Hablar de originales y de copias, de realidad y de representación se hace más problemático que nunca cuando entramos en el terreno de la *hiperrealidad*, donde la representación precede a su original porque se generan modelos de algo que no tiene origen ni realidad. En un mundo hiperreal queda erradicada toda presencia metafísica y, en consecuencia, cualquier noción tradicional de mimesis se muestra obsoleta. Lo que se despliega ante nosotros es una realidad constituida por lo que Jean Baudrillard llama *simulacros*: “*The desert of the real itself*” (1981b: 1).

## **12. DE LA MÍMESIS AL SIMULACRO: BAUDRILLARD Y LO HIPERREAL**

La aproximación a un concepto central en la poética de Occidente como es el de *mimesis* debe partir, una vez más, del mundo clásico. El término deriva de la voz griega *μῖμος* (*mimos*) y hace referencia al intérprete teatral que imitaba a un animal o persona valiéndose de expresiones faciales,

sonidos, movimientos y danzas. No obstante, en un principio, para los griegos primitivos *mímesis* no significaba la reproducción de una realidad externa, sino la manifestación teatralizada de sentimientos y de experiencias internas mediante gestos, sonidos y palabras. Es al filósofo presocrático Demócrito (460-370 a. C.) a quien se le atribuye el empleo ampliado de *mímesis* para referirse a la imitación de la naturaleza que se hace a través del arte. Con esta nueva acepción del término, Demócrito traslada el concepto de imitación al mundo externo y establece los parámetros para la articulación de las teorías de la representación de la realidad que ocuparán a Platón y a Aristóteles.

Platón afianza el término *mímesis* como concepto crítico en el libro X de *La República* donde –tras haber expuesto la alegoría o mito de la caverna (libro VII)– manifiesta que el poeta, al igual que el pintor, no es capaz más que de falsear o de ofrecer una copia imperfecta de la apariencia externa de las cosas. Ya vimos que para Platón la verdad absoluta ubicada en el *mundo de la ideas* es inaccesible al intelecto humano. Debido a esta limitación, el arte no logra trascender una superficie constituida por apariencias para así acceder a la realidad esencial que debería reproducir: aquella que reside en el dominio metafísico de lo que él denomina *las ideas*. En el contexto de su teoría de las formas, Platón presenta una concepción negativa de toda manifestación mimética como arte basado en la proyección de imágenes que no son más que sombras o copias defectuosas de una realidad inalcanzable. Y si esto es lo que ocurre en términos visuales, la representación verbal es para Platón aún más secundaria y derivativa, una re-presentación todavía más alejada de la experiencia verdadera: una copia de una copia de la realidad.

Por su parte, en el libro IV de su *Poética*, Aristóteles explica que la tendencia a la imitación es un instinto humano fundamental que se manifiesta a través del arte, ya sea poesía, música, pintura o escultura. Sin embargo, a diferencia de Platón, Aristóteles no definirá la mimesis como el falseamiento de una realidad sensible, sino como la presentación de unos *universales*, que no serían entidades metafísicas como las *ideas* platónicas, sino los modos característicos y permanentes del pensamiento, los sentimientos y las acciones humanas. La innovación de Aristóteles radica, por tanto, en trasladar la intervención mimética realizada por el poeta al mundo de la experiencia humana. Para Aristóteles, el producto elaborado por el poeta no es una fantasía o copia imperfecta de una realidad trascendental tal y como la ofrece la mente limitada de un ser humano. Aristóteles se acoge a la etimología de la palabra *poeta* (*poiētēs* [ποιητής]: hacedor, creador, autor) para presentarlo como a un creador de tramas capaz de estructurar acontecimientos de manera que constituyan un todo orgánico representativo de las acciones del hombre según las leyes de la probabilidad o de la necesidad. La contribución principal de Aristóteles al concepto de mimesis es, por consiguiente, el acercamiento de la idea de *imitación* a la de *creación*, y el énfasis en el acceso por parte del poeta a la realidad experiencial del ser humano.

El Renacimiento heredará estas dos concepciones filosóficas de imitación o mimesis provenientes del mundo clásico: por una parte, como recreación de una copia imperfecta de la realidad sensorial; por otra, como representación de patrones universales de comportamiento humano a través de la acción. A estas dos aproximaciones se añadirá un concepto más retórico de mimesis, entendida como la imitación de

modelos literarios canónicos, tendencia que será perfectamente aceptada y que continuará vigente hasta derivar en las apuestas abiertamente intertextuales del periodo augusto o neoclásico generalizadas durante el siglo XVIII.

Como contraste con la emulación de autores clásicos como Virgilio u Horacio en la era de la Razón, a medida que nos aproximamos al siglo XIX y coincidiendo con la eclosión del Romanticismo, la práctica de toda imitación empieza a verse desprestigiada. Para el escritor romántico, la esencia de la poética no reside en la plasmación de una realidad externa, sino en la exposición de una realidad interior generada por la consciencia –y también por el inconsciente– del sujeto que percibe y siente. Si el poeta romántico ofrece alguna imitación de la naturaleza, se trata de la recreación de una realidad nunca vista anteriormente, una realidad que no reside en el mundo exterior, sino en la imaginación. Así, mientras que las corrientes neoclásicas manifiestan un énfasis en el uso de la razón y la ciencia para reflejar una realidad objetivable, el arte romántico transforma esa tendencia mimética y reflexiva en un proceso creativo a través del cual se constituye una realidad subjetiva mucho más próxima a lo experiencial.

Esta tendencia característica del movimiento romántico irá en consonancia con las teorías filosóficas ofrecidas por Kant y posteriormente por Nietzsche. En su *Crítica de la razón pura* (1781), Kant defendió que no tenemos acceso a una realidad *noumenal* o absoluta perteneciente a una intuición intelectual y suprasensible, sino solo a una realidad *fenoménica* basada en una intuición sensible. Esto significa que el ser humano no está capacitado para verificar la correspondencia entre el *noúmeno* (o *cosa-en-sí*) y el *fenómeno* (el mundo de apariencias y sensaciones que percibimos estruc-

turado a través de la mente humana). Kant no niega que el mundo tiene una existencia independiente de nuestra percepción como seres cognitivos, pero de sus teorías se extrae que nunca experimentamos la realidad objetiva, única y universal que residiría en ese mundo noumenal. De este modo, la realidad del ser humano se confina a su capacidad sensorial y perceptiva y solo disponemos de esta experiencia subjetiva del mundo para validar la exactitud y veracidad de cualquier representación mimética que de él hagamos.

A la inaccesibilidad del mundo de las *cosas-en-sí* teorizada por Kant en las postrimerías del siglo XVIII, se unirá la ausencia de dios(es) anunciada por Nietzsche a finales del XIX, acompañada del creciente relativismo científico ya mencionado. Ante este panorama de desamparo metafísico, la filosofía del superhombre exhortada por Nietzsche elevará al ser humano al estadio de creador, conformando así el germen de muchas de las ideas que derivarán en las teorías constructoristas contemporáneas. En esta línea, Paul Ricoeur (1991) propone una redefinición de *mímesis* según patrones ontológicos postmodernos, para la que acuña la expresión *referencia productiva*. Ricoeur parte de una interpretación del término *mímesis* como *acto de creación*. Tal idea proviene de Aristóteles, aunque nos ha llegado filtrada por el tamiz de la imaginación creadora que definiera al movimiento romántico y de las propuestas filosóficas nietzscheanas. Para Ricoeur, la representación a través de la literatura no consiste en emparejar palabras con objetos para así copiar una realidad, sino en intervenir de manera creativa en la confección de esa realidad. Cuando hablamos de *mímesis*, por tanto, no estamos definiendo una simple reduplicación del mundo que nos rodea, sino la (re)construcción de la realidad que adver-

timos en ese mundo mediante la intervención de la ficción, recurso que aumenta nuestra asimilación y entendimiento de cualquier realidad percibida<sup>47</sup>.

Esta reaproximación al concepto de mimesis ofrecida por Ricoeur, unida a las teorías (post)estructuralistas, (de)construccionistas y cognitivas de las que se nutren los discursos de la postmodernidad, enfatiza más que nunca la brecha que separa la existencia autónoma del mundo y el conocimiento que el ser humano puede alcanzar de dicho mundo. Ahondar en cualquier teoría epistemológica nos conduce inevitablemente a consideraciones ontológicas que, llevadas al extremo, amenazan con convertir cualquier conocimiento de la realidad en una construcción autorreferencial sin anclaje en una existencia fenomenológica.

El progresivo desvanecimiento de un mundo metafísico que sustente todo el entramado referencial y mimético de una realidad independiente de nuestra percepción como seres cognitivos es cada vez más manifiesto. Prueba de ello, desde un plano científico, podrían ser las argumentaciones propuestas por Marvin Lee Minsky, uno de los fundadores de las teorías de la mente y de los estudios en Inteligencia Artificial, con respecto a la manera en que percibimos el mundo. Minsky describe el cerebro humano como un número de órganos, cada uno con funciones diferentes, pero a conti-

---

47) Aristóteles ya defendió en su *Poética* que la práctica creadora del poeta supera a la del historiador en su intento de mimetizar la realidad. La razón aducida es que el poeta no está obligado a ceñirse exclusivamente a los hechos (a lo que ya ha ocurrido de manera particular) y esto lo capacita para, a través de un aporte fictivo caracterizado por el artificio, proporcionar una narración más exacta y veraz de cualquier realidad experimentada por el ser humano (y que incluye aquello que podría haber sucedido). De esta postura se extrae que la mimesis poética no es sencillamente una imitación de lo real, sino una elaboración del poeta sobre esa realidad.

nuación puntualiza que solo una pequeña porción de nuestro cerebro –aquella asociada a los sistemas de la visión, el tacto y el oído, principalmente– participa en la percepción directa del mundo exterior. Esto lo lleva a afirmar: “most parts of the brain are connected not to the outer world but to other parts of the brain – and their realities are the states of those other brain parts”. Su rotunda conclusión es: “we have to abandon the idea that the mind looks out on the world” (citado en Anderson, 1990: 61)<sup>48</sup>.

Las argumentaciones expuestas por Minsky cuestionan claramente cualquier definición de nuestra mente como espejo de un mundo exterior. Ante la inaccesibilidad de un referente metafísico, nuestra relación con el mundo desnaturalizado que habitamos y (re)creamos desde nuestra condición postmoderna se podría definir como *postmimética*. En este escenario cobran especial sentido los conceptos de *simulacro* e *hiperrealidad* propuestos por Jean Baudrillard para destacar y teorizar las consecuencias de la erradicación de toda presencia metafísica.

En *Simulations* (1981a), Baudrillard detecta en la sociedad occidental contemporánea, mediatizada por los constantes avances tecnológicos, los medios de comunicación de masas y la virtualidad digital, un abandono del cimiento mimético-representacional que hemos empleado históricamente para articular nuestra relación con la realidad y, por ende, con todos los sistemas simbólicos y referenciales que empleamos para la creación de significado. El paradigma ofrecido por Saussure ya nos obligó a revisar toda referencialidad

---

48) La única referencia proporcionada por Walter Truett Anderson para esta cita es que la toma de “On-line computer conference, Western Behavioral Science Institute, 1989” (Anderson, 1990: 273).

lingüística y nos hizo conscientes del vínculo meramente convencional que existe entre palabra y objeto. La noción de simulacro aportada por Baudrillard supone otra vuelta de tuerca al invertir la relación entre significante y significado para defender que la referencia precede a la designación del referente. En consecuencia, toda referencia se manifiesta como autorreferencial.

Baudrillard fundamenta su teoría en la distinción de tres órdenes del simulacro. El de primer orden designa una representación de algo real donde la diferencia entre original y copia es perfectamente discernible. Ejemplos de este tipo de simulacro podrían ser una novela, una pintura o un mapa. En un simulacro de segundo orden, en cambio, la distinción entre la realidad y su representación se complica hasta el punto de que uno se hace indistinguible del otro. Para ejemplificar este simulacro de segundo orden, Baudrillard alude al relato “Del rigor de la ciencia”, de Jorge Luis Borges (1946), donde los cartógrafos de un imperio dibujan un mapa tan detallado de sus tierras que cubre de manera exacta el territorio que le sirve de referente. Al deteriorarse la representación con el paso del tiempo, sus retales se confunden con el propio territorio hasta que ambos se hacen uno<sup>49</sup>. Esta (con)fusión entre

---

49) La belleza y brevedad del relato nos obligan a citarlo al completo:

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas. (Jorge Luis Borges (1946), “Del rigor de la ciencia”. *El Hacedor*. Emecé: Buenos Aires, 1960: 103).

significante y significado, entre el símbolo y su referente, lleva a Baudrillard a introducir la idea de hiperrealidad y con ella la del simulacro de tercer orden:

Today abstraction is no longer that of the map, the double, the mirror, or the concept. Simulation is no longer that of a territory, a referential being, or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal. The territory no longer precedes the map, nor does it survive it. It is nevertheless the map that precedes the territory—*precession of simulacra*—that engenders the territory, and if one must return to the fable, today it is the territory whose shreds rot across the extent of the map. It is the real, and not the map, whose vestiges persist here and there in the deserts that are no longer those of the Empire, but ours. *The deserts of the real itself*. (1981b: 1)

Cuando hablamos de un simulacro de tercer orden, el modelo precede a lo real, el mapa existe con anterioridad al territorio que define. La manera más clara de ilustrar esta idea es a través de un concepto tan paradójico como el de *realidad virtual*, producida a través de algoritmos y fórmulas matemáticas, es decir, por medio de abstracciones carentes de correspondencia en el mundo físico. La existencia de los simulacros de tercer orden invierte la acostumbrada relación causa-efecto, asignando al efecto prioridad sobre la causa. De este modo, si partimos de la lógica tradicional que gobierna cualquier procedimiento mimético, nos encontramos con que el acto de la representación se torna constitutivo del propio origen o causa que supuestamente debería reflejar. En

estas circunstancias, el territorio no solo no precede al mapa, sino que se ve generado por él.

En *Simulations* –aunque luego volverá a defenderlo en *America* (1986)–, Baudrillard se acoge a los ejemplos de Disneyland y del escándalo político que supuso Watergate para destacar a los Estados Unidos como tierra de simulación y de hiperrealidad<sup>50</sup>. Es fácil pensar en Disneyland en términos de un simulacro de segundo orden donde encontramos castillos y otros edificios que, a pesar de ser falsos o inventados, tienen una extraordinaria apariencia de realidad. Esto sucede porque, por una parte, se acomodan a nuestras concepciones infantiles o románticas de lo que un castillo debería ser y, por otra, en Disneyland la maquinaria que posibilita el artificio y la magia del entorno en general está tan oculta que la distinción entre dónde termina lo real y dónde empieza la representación se diluye. Hasta aquí estaríamos ante un simulacro de segundo orden. No obstante, en su análisis de este protomodelo de parque temático, Baudrillard da un paso más allá y propone que Disneyland pertenece al tercer orden de la simulación, lo que para él conlleva las siguientes implicaciones:

Disneyland is there to conceal the fact that it is the “real” country, all of “real” America, which is Disneyland (just as prisons are there to conceal the fact that it is the social in its entirety, in its banal omnipresence, which is carceral). Disneyland is presented as imaginary in order to make us believe that the rest is real, when in fact all of Los Angeles and the America

---

<sup>50</sup> En *Travels in Hyperreality* (1983), Umberto Eco también avanzó esta misma visión de los Estados Unidos como modelo de una sociedad inmersa en la hiperrealidad.

surrounding it are no longer real, but of the order of the hyperreal and of simulation. (1981a: 25)

Para Baudrillard, el parque temático encubre la condición hiperreal de la cultura norteamericana, del mismo modo que una prisión oculta el hecho de que estamos encarcelados en los sistemas preestablecidos por nuestras sociedades. Creemos en nuestra libertad porque los criminales están encarcelados y creemos en la realidad del mundo externo a Disneyland porque el parque temático es una perfecta fantasía. Baudrillard, en cambio, defiende que, más que existir diferencias, se dan similitudes estructurales entre la prisión y la sociedad “libre”, entre Disneyland y la sociedad “real” americana.

Según Diane Rubenstein (1989: 601), para el filósofo francés el problema no parte de la existencia de una oposición binaria entre ficción y realidad y de la manera en que ambas se puedan solapar. Lo que encuentra problemático es el carácter ficticio de la realidad. “It is no longer a question of a false representation of reality”, apunta Baudrillard, “but of concealing the fact that the real is no longer real” (1981a: 25). De manera paradójica, Disneyland, a partir de su andamiaje apoyado en la fantasía, sustenta un principio coherente de realidad que, deconstruido, manifiesta una irrealdad paralela a la de la sociedad externa al parque. Desde esta aproximación, Disneyland deja de ser una alegoría de Norteamérica y se convierte, según Baudrillard, en “[t]he objective profile of America”. “All its values are exalted here, in miniature and comic strip form” (1981a: 24).

El filósofo francés nos advierte que, al hablar de hiperrealidad, ya no cabe referirse a una representación verdadera

o falsa de la realidad, pues, en nuestra era de la virtualidad, tanto el concepto de simulación como su naturaleza (auto) generativa desplazan por completo el episteme de la representación. Hemos llegado a un punto en que, como Umberto Eco explica, “the sign aims to be the thing, to abolish the distinction of the reference, the mechanism of replacement” (1983: 7). Cuando entramos en el terreno de la hiperrealidad no hallamos reproducciones de un mundo preexistente, sino “something that bypasses the logic of representation entirely, substituting miniatures, scale replicas, and signs of the real for the real itself” (Rubenstein, 1989: 598). En un entorno ontológico definido por simulacros de tercer orden quedan erradicadas las distinciones entre realidad y apariencia y entramos en la lógica de lo que Rubenstein denomina “operational miniaturization”. Aquí, “[t]he real is produced via the miniaturization of its model. Enlargement/reduction replaces the specularity of reflection” (1989: 184). De este modo, lo real se genera mediante la miniaturización de su modelo, lo que lleva a Baudrillard (1986: 29-30) a interpretar la lógica de la sociedad americana como un holograma, reproducido y reproducible en cualquier gasolinera, en cualquier vieja calle del medio oeste americano, en cualquier BurgerKing, como si todos estos lugares compartieran la inscripción de un código genético cultural. Los argumentos de Baudrillard, por tanto, nos llevan a la conclusión de que la realidad que percibimos está construida a partir de modelos, de mapas que se autocartografían para constituirse en territorios sin que medie correspondencia alguna con el mundo real.

En la introducción a *The Gulf War Did Not Take Place* (Baudrillard, 1991), Paul Patton menciona una anécdota acaecida entre los medios de comunicación durante la Guerra

del Golfo. Con ella ilustra la manera en que nuestra (hiper) realidad contemporánea se genera a través de simulacros de tercer orden. Patton cuenta cómo, en pleno conflicto bélico, “the CNN cameras crossed live to a group of reporters assembled somewhere in the Gulf, only to have them confess that they were also sitting around watching CNN in order to find out what was happening” (2). Con este ejemplo rayano en la dinámica autorreplicante del *mise-en-abyme*<sup>51</sup>, Patton demuestra que nuestra hiperrealidad contemporánea se aleja cada vez más de lo real. Esta tendencia da como resultado un mundo donde la imagen –especialmente aquella generada por los medios de comunicación de masas– cobra entidad de realidad. En el ejemplo de Patton, la fuente de una noticia es otra noticia, lo cual no significa que se haya producido una degradación de la información original como consecuencia de la sucesión de noticias. Como Richard J. Lane explica, “there is nothing to “degrade” because news isn’t being generated by some singular event. Rather, news is producing the ‘reality’ of the war, not only for the viewers, but also for those involved” (2000: 95).

En el mundo de lo hiperreal, por tanto, no caben distinciones entre la representación y lo que está siendo representado, pues el signo se refiere a sí mismo y toda aspiración mimética es, desde un principio y como mucho, *automimética*. En un mundo conducido por la reproducción tecnológica en serie de simulacros de segundo orden aún es posible hablar de originales y de copias, de lo verdadero y de su réplica, a

---

51) Stephen Melville (1986) describe la técnica del *mise-en-abyme* como una duplicación interna originada en la heráldica nobiliaria y que consiste en “the settling of a smaller version of a given shield at the center of that shield”. Para Melville, este recurso supone “an infinite perspective on and reduplication of the initial motif” (96).

pesar de las dificultades que puedan existir para establecer distinciones entre ambos. Por el contrario, cuando lo que asimilamos como *la realidad* se genera a partir de modelos sin correspondencia con una entidad preexistente en el mundo fenomenológico –algo que propicia simulacros de tercer orden–, nada es verdadero o falso; todo se valida o invalida en términos de la lógica de la operatividad.

Según las teorías propuestas por Baudrillard, en nuestra era postmoderna la virtualidad digital ha erradicado aquella presencia metafísica que el ser humano presentía, la misma que históricamente ha aspirado a entender y explicar a través de aproximaciones epistemológicas. En “*The desert of the real itself*”, el sujeto se ve cada vez más distanciado de un contexto que antes llamábamos *real*, del mismo modo que el signo se ha divorciado de cualquier objeto original y originario para autoerigirse en entidad hiperreal.

En “Exploring the Subject in Hyper-Reality”, Paul Rodaway (1995) propone que, dada la posibilidad con que el ser humano contemporáneo cuenta de adentrarse por completo en un mundo cibernético cuya *naturaleza* parte de una realidad virtual, cabría empezar a hablar del “hyper-subject” o “trans-subject”. Esta condición equipararía al sujeto con un yo proteico en constante transición, siempre en proceso de convertirse en algo diferente y más alejado que nunca del yo constante y esencial, independientemente de su interacción con el medio físico, descrito por Descartes.

Sin llegar al extremo de proponer un mundo ostensiblemente virtual como es el cibernético, Kenneth J. Gergen también argumenta que nuestra cultura postmoderna no solo posibilita sino que además fomenta la construcción del

sujeto como artefacto hiperreal (1991: 122). Como corroboración de esta opinión, podemos citar el análisis que Diane Rubenstein (1989) realiza de los presidentes estadounidenses del siglo XX para dejar patente que el mundo de la política contemporánea –como epítome de evento teatralizado con el fin de ser consumido por un público– nos muestra un distanciamiento progresivo de lo que podríamos entender como una realidad *objetiva* y el consiguiente acercamiento a una pseudorealidad o realidad representada. En términos estructuralistas, Rubenstein afirma: “One could read the history of twentieth-century American presidents as a gradual loosening of the signifier from the signified” (1989: 588). Partiendo de esta lectura, Franklin Delano Roosevelt encarnaría la mayor congruencia entre significante y significado, pues su parálisis física se correspondió literalmente con la parálisis económica sufrida por Norteamérica durante la Gran Depresión. Para muchos, Roosevelt fue un remedio contra la política arbitraria del signo ejemplificada por la crisis especulativa de la bolsa en 1929. Por este motivo podría representar un extremo de la significación que Baudrillard denomina *simulacro natural*, donde la correspondencia referencial que conforma el signo muestra una claridad absoluta.

En el extremo opuesto a Roosevelt, Rubenstein sitúa a Ronald Reagan. Para ella, este ex presidente personifica el ejemplo evolutivo de la teatralidad política en tiempos de la postmodernidad. Lo define como “a hyperreal object” (1989: 583)<sup>52</sup> y emplea su figura como ilustración paradigmática

52) En su artículo, Rubenstein enumera diferentes análisis críticos de Reagan como signo, así como y de la teatralidad/retórica de la presidencia norteamericana en general: Michael Rogin, *Ronald Reagan, The Movie: And Other Episodes in Political Demonology*. Berkeley: University of California Press, 1987; Gary Wills, *Reagan's America*. New York: Penguin, 1988; Jeffrey Tulis, *The Rhetorical Presidency* (Princeton, NJ: Princeton UP, 1987); Lawrence Leamer, *Make Believe*:

de la (con)fusión entre película e historia, entre ficción y realidad, entre copia y original, que caracteriza a nuestra sociedad actual. A este respecto, Michael Rogin añade que, mientras que otras estrellas de cine solían recibir un nombre artístico al comienzo de sus carreras en Hollywood, los jefes cinematográficos de Ronald Reagan, tras considerar la resonancia de su nombre verdadero, decidieron “devolvérselo” como nombre artístico (1987: 11). Esta decisión que podría haberse quedado en simple anécdota supone el comienzo de la confusión entre personaje y persona real que acompañaría a Reagan a lo largo de su mandato, ya que, “[f]or Ronald Reagan, the real comes back as a double of a self that never was” (Rubenstein, 1989: 583).

Reagan encarna, desde esta perspectiva, la paradójica *naturaleza* fictiva de lo (hiper)real y se convierte en un modelo o réplica a pequeña escala de la cultura popular norteamericana de su tiempo y de la desarrollada por el mundo occidental contemporáneo en general. Como ente hiperreal, al igual que Baudrillard proponía con respecto a Disneyland, Reagan nos hace plantearnos la distinción y límites entre lo completamente real y lo completamente falso, pues sustituye un principio de realidad que hasta entonces había sido histórico por uno cinematográfico. La historia que informa la vida e imagen pública del ex presidente es una historia fílmica. Esto se hizo evidente no solo durante su carrera como actor en Hollywood, sino también a lo largo de su posterior época presidencial, cuando acostumbraba a apoyar sus discursos y argumentos con citas literales de palabras que otros actores

---

*The Story of Nancy and Ronald Reagan*. New York: Dell, 1983; Murray Edelman, *Constructing the Political Spectacle*. Chicago: University of Chicago Press, 1988; Roderick Hart, *The Sound of Leadership: Presidential Communication in the Modern Age*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.

habían pronunciado en películas. Al ser referenciadas a través de la adscripción a un actor y a un filme determinado, las citas –y, al mismo tiempo, la propia locución de Reagan– cobraban entidad pseudohistórica y, por tanto, pseudoreal, a pesar de que solo habían partido de una ficción cinematográfica y de los labios no tanto de un actor cuanto del personaje que este encarnaba.

A estas evidencias se podría añadir la consideración de constructo hiperreal que algunos críticos proponen del historial bélico de Reagan durante la Segunda Guerra Mundial. En *Reagan's America*, Garry Wills explica: “Hollywood had gone to war, and the war had come to Hollywood”. Esto supuso que Reagan –debido a su faceta de actor y a su intervención en películas de corte propagandístico– se viera envuelto en “a strange mixture of real and make-believe war” (1987: 198). La experiencia bélica de Reagan, lejos de caracterizarse por intervenciones reales, se basó principalmente en meticulosas reconstrucciones fílmicas del conflicto, en simulacros o modelos que, en muchas ocasiones, precedieron a actuaciones y bombardeos reales. Para Rubenstein, esta retroalimentación entre guerra real y simulada que fundamenta el devenir bélico del ex presidente puede ser la fuente de “his bizarre anecdotal rendering of history, a sort of postmodern libidinal historicism that cannot be judged on the basis of truth or accuracy” (1989: 599).

Por tanto, cuando analizamos la figura de Reagan como actor, como participante en un conflicto bélico mundial o como presidente de los EE. UU., cualquier intento de reunir su entidad como signifiante con un significado que haga las veces de referente en el mundo *real* es sospechoso de conducirnos hacia el terreno de la hiperrealidad. Reagan se erige

así en ejemplo de sujeto hiperreal, condición a la que el individuo contemporáneo se ve abocado como consecuencia de un modo de existencia donde “the hyperreal extends to the very structure of human experience, locking perception into a new terrain of seduction, hallucination and virtualization” (Elliott, 2008: 150).

En un mundo de virtualidad tecnológica donde la imagen y la información certifican y (re)construyen lo verdadero, el principio de realidad se distancia de lo mimético y se sustenta en el simulacro. Dadas estas condiciones, lo real cede su espacio a lo que simula ser real, la experiencia verdadera se desvanece ante lo experiencial y –como Baudrillard (1986) propone– lo holográfico. A través del cine y de las tecnologías culturales de masas, disponemos de recuerdos y de experiencias que llegan incluso a configurar nuestra identidad sin haber formado parte de nuestro contexto real vivido. Alison Landsberg (2004) ha acuñado la expresión *memoria protésica* para denominar el resultado de este mecanismo y propone como ejemplos prácticos la transmisión de eventos históricos a través del cine o mediante museos experienciales como el Mueso Estadounidense Conmemorativo del Holocausto en Washington D. C. o el Museo de Historia Afroamericana de Detroit. Como Baudrillard anunciara, debido al avance de las tecnologías de simulación de masas –cine, televisión, Internet, etc.– la relación del individuo postmoderno con la experiencia *auténtica* se ha visto tan mediatizada que se hace imposible separar lo real de lo hiperreal. Como copartícipes de esta (hiper)realidad, no solo Reagan, sino toda la sociedad norteamericana y cualquier otra persona han estado presentes, por ejemplo, en la liberación de los campos de exterminio nazis porque han asistido al Museo del Holocausto o han vis-

to imágenes en películas o documentales. En cualquiera de estos contextos, el hecho de que las imágenes sean reales o recreadas no es determinante para la asimilación de la experiencia transmitida, ni merma su capacidad para formar una memoria que dicte la extensión de nuestro conocimiento y nuestros posicionamientos éticos y morales.

Es justo reconocer que Baudrillard no mantiene una opinión abiertamente optimista hacia la condición hiperreal con que caracteriza a nuestro mundo contemporáneo. A través de la lectura de sus textos se vislumbra cierta nostalgia por una existencia no dominada por la hiperrealidad (Lane, 2000: 100), existencia que, según él, ya no volverá a darse, pues hemos alcanzado un momento histórico en que “[w]e are no longer in a logic of the passage from virtual to actual but in a hyperrealist logic of the deterrance of the real by the virtual” (1991: 27). Mediante la aserción del carácter irreversible de esta transición de lo simbólico al simulacro, de lo *real* al signo-en-sí-mismo, Baudrillard concluye que el ser humano ha perdido todo anclaje en el mundo fenomenológico y que esto supone que “*there is no end any longer, there will no longer be any end, that history has become interminable*” (1992: 116). El filósofo francés estaba convencido de que, en algún momento de los años 80, el ser humano se embarcó de lleno en una existencia hiperreal que provocó que el curso de la historia virase en dirección opuesta, interrumpiendo así cualquier línea de progreso (1992: 10). Según esta argumentación, nuestra historia habría girado sobre sí misma en un intento de recuperar un pasado *real* para alinearse con él. No obstante, lo único que logra el ser humano contemporáneo, de manera recurrente e inevitable, es bordear, soslayar cualquier posible residuo de esencia real para descubrirse en una

realidad simulada o virtual. Como ejemplo, cabría señalar que para Baudrillard la realidad de cualquier guerra pasada se ve ahora reemplazada por las leyes contemporáneas de la simulación que determinaron conflictos como la Guerra del Golfo o incluso otros estrictamente virtuales –pero iguales o más operativos que un enfrentamiento cuerpo a cuerpo tradicional–, como pueden ser la amenaza de una guerra nuclear o, a menor escala, la de un ataque terrorista.

Una de las tendencias que Baudrillard detecta dentro de esta inercia de retorno histórico por parte del ser humano contemporáneo es el interés en el primitivismo como búsqueda y recuperación de lo auténtico y original. En *Simulations*, analiza los fundamentos que mueven la etnología en su estudio de las costumbres y tradiciones de los pueblos y concluye: “For ethnology to live, its object must die” (1981a: 13). Tras esta aseveración explica que los procesos etnológicos que conducen a lo que él denomina la *museificación* del objeto no provocan más que la exterminación cultural de su propia materia de estudio. Ante esta evidencia, Baudrillard destaca el ánimo *desmuseificador* que prevalece en nuestro presente y lo ejemplifica con el caso de la tribu de los Tasaday. Esta tribu fue descubierta en la isla de Mindanao, Filipinas, en 1971 y estaba compuesta por veintiséis personas que presentaban una forma de vida completamente aislada de la civilización, semejante a la del hombre de la Edad de Piedra. Tras el primer impacto mediático y antropológico, y con la intención de preservar intacta a la tribu y a su entorno, los Tasaday fueron protegidos en una reserva que Baudrillard define como “the glass coffin of virgin forest” (1981a: 15). Para él, estos salvajes, congelados, criogenizados y esterilizados en aras de preservarlos intactos en su esencia original no son más

que un referente simulado de un hombre prehistórico (re) inventado, “the simulation model for all conceivable Indians *before ethnology*” (1981a: 15).

La aparente *desmuseificación* implícita en la negativa a absorber etnológicamente –y aniquilar culturalmente– a los Tasaday supone para Baudrillard una nueva forma de *museificación* donde el museo ya no queda circunscrito a un edificio concreto sino que se extiende a todas partes, como una dimensión más de la vida. En este sentido, no solo las formas de vida salvaje que conformaron tradicionalmente *el otro*, sino todos los tipos de sociedades, incluida la occidental, se convierten en Tasaday. Todo nuestro mundo se ha visto *museificado* a través de su disección, de su catalogación y de su posterior reanimación o puesta en existencia como ente *real*. El hecho de que todos seamos objetos de estudio etnológico nos convierte en simulacros de lo que alguna vez (no) fuimos y cualquier intento de huir de esta condición hiperreal, de hallar una vez más la senda perdida de lo real, desemboca en el reconocimiento de que “[w]e are all Tasaday, or Indians who have once more become ‘what they used to be’, or at least that which ethnology has made them—simulacra Indians” (1981a: 15-17).

Los argumentos ofrecidos por Baudrillard con respecto a los Tasaday concluyen aquí, pero no así la historia de esta tribu, que todavía deparaba una última vuelta de tuerca hacia lo hiperreal. En la década de los 80 un periodista suizo desveló que toda la historia de esta tribu había sido inventada, que se trataba de unos granjeros que, obligados por Manuel Elizalde, director de PANANIM –una agencia del gobierno filipino para la protección de las culturas minoritarias–, vestían y actuaban como seres prehistóricos (Hemley, 2003). Este hecho

sorprendente convirtió a los Tasaday en seres abiertamente hiperreales, creados literalmente a partir de la imagen estereotipada del hombre primitivo que nuestra cultura (post) moderna ha diseñado. Las revistas serias de divulgación científica, los grandes canales de televisión y todos los científicos del mundo habían contribuido –involuntariamente y a través de sus discursos generadores de *la verdad*– a convertir a los Tasaday en seres prehistóricos tan reales como la civilización avanzada que los había dejado existir en su entorno natural por ser el vestigio original, el referente y punto de partida que sostenía y daba significado a todo nuestro discurso evolutivo hacia lo cultural. La revelación final de los Tasaday como algo similar a un parque temático de la prehistoria no hizo más que poner de manifiesto, una vez más, la capacidad humana para instaurar ontologías que articulen la propia (hiper)realidad constitutiva de nuestra existencia.

Podemos concluir que, a través de la aplicación de su teoría del simulacro, Baudrillard pone de manifiesto la (ir)realidad en que habita el ser humano occidental contemporáneo. Nos ubica en un mundo postindustrial donde toda realidad ha sido construida social, cultural y tecnodigitalmente, un mundo *postmimético* donde la maquinaria representacional capaz de generar el mapa, el reflejo o el duplicado se ve reemplazada por el simulacro y lo hiperreal. Con las alusiones a Disneyland, a Reagan o a los Tasaday he querido enfatizar que estos conceptos expresados por Baudrillard son categorías genéticas y nucleares que sobrepasan e invalidan regímenes especulares o discursivos anteriores.

Cuando pasamos de la reproducción tecnológica a la generación de copias a partir de modelos sin parangón en el mundo real, el entorno en que vivimos queda vaciado de cual-

quier esencialidad orgánica. Por esta razón, para Baudrillard, el acto de la simulación implica una ausencia: la de cualquier presencia metafísica tradicional, que se ve sustituida por otra digital (Rubenstein, 1989: 594). En una existencia simulada, hiperreal, lo auténtico y lo original se desvanecen, pasan a ser referentes que siempre apuntan a otros referentes alojados en entramados simbólicos, contruidos, artificiales. Baudrillard, por tanto, coincide con Derrida en que toda realidad presupone una postergación de un significado trascendental perpetuamente diferido.

Llegados a este punto cabe preguntarse en qué situación se encuentra el sujeto embarcado en la postmodernidad, rodeado de un entorno donde ya no se distingue lo original de lo inventado, lo verdadero de lo verosímil. Algunos sociólogos (Rodaway, 1995; Elliott, 2008) afirman que los postulados de Baudrillard describen a un sujeto perdido en los confines de un hiperespacio y de una hiperrealidad donde solo le resta la posibilidad de dejarse arrastrar por el poder seductor de la imagen, de lo superficial y del objeto. Para críticos como Richard J. Lane, el sujeto postmoderno descrito por Baudrillard habría sido atraído, fragmentado e incluso dominado y destruido por el objeto (2000: 135). El sujeto deja así de ejercer el control, lo orgánico se ve erradicado por lo simbólico, lo real por lo simulado.

Planteadas estas situaciones, podríamos estar asistiendo –como auguran algunos críticos que llevan a cabo una lectura extrema de los textos de Baudrillard– a la disolución del sujeto contemporáneo en aguas de lo hiperreal. De hecho, el sujeto postmoderno se revela cada vez más fluido, disperso, múltiple y fragmentado, en consonancia con un entorno (re) construido por la imagen, por los medios de comunicación en

masa y por lo digital, un escenario que ha dejado de ser solo virtual para hacerse también virtualizante. Mientras que el proyecto de sujeto al que aspiraba la modernidad a través de sus principios racionales se había basado en la estabilidad, la consistencia, la coherencia y la búsqueda del dominio de sí mismo, para el sociólogo Zygmunt Bauman el sujeto fruto de la postmodernidad se muestra como una identidad a la deriva, carente de solidez, de continuidad, incluso de estructura. Para Bauman, la construcción del sujeto postmoderno se resume en evitar una identidad fija (1997: 89) con el fin de posibilitar lo que él llama *una vida líquida* (2005; 2007), edificada a partir de momentos breves, de encuentros transitorios en un presente eterno desvinculado del pasado y del futuro.

La conclusión de un buen número de sociólogos (Gergen, 1991; Bauman, 1997; Elliott and Lemert, 2005) es que, en las sociedades avanzadas occidentales, estamos siendo testigos de la aparición de un nuevo individualismo centrado en la autoactualización continua y la autoreinvención instantánea. Para Elliott, la combinación de las transformaciones sociales ofrecidas por la globalización y por la postmodernidad:

has been transferred to thinking about the self primarily in terms of ever-increasing dynamism, speed, change and reinvention. From compulsive consumerism to therapy culture, from corporate life to cosmetic surgery, the concept of a sustained sense of self has been largely dismantled and replaced by the mantra of 'instant self-reinvention'. (2008: 171-2)

Tras estas afirmaciones, podría parecer que asistimos a la defunción de la concepción tradicional de sujeto. No obstan-

te, el propio Bauman reconoce que las proclamaciones de la muerte del yo en la postmodernidad resultan ingenuas desde un punto de vista sociológico. Siguiendo una línea contraria, a lo largo de su obra Bauman (1991; 1993; 1995) critica la interpretación de la identidad postmoderna como una fase posterior e independiente del proyecto de construcción del sujeto iniciado en la modernidad. Bauman es el primero en reconocer y describir el carácter contradictorio y la tensión que definen a la cultura contemporánea, pero también explica que en esta misma cultura actual coexisten estrategias de construcción de la identidad propias tanto de la modernidad como de la postmodernidad.

De las propuestas de Bauman podemos extraer que el sujeto contemporáneo no se limita a celebrar la superficialidad y el momento –como algunos críticos de la postmodernidad aseguran–, y a acatar el guión cultural, en ocasiones como-dificado en holograma hiperreal, que le ha sido asignado. Paralelamente a la conciencia de construcción social y cultural con que nos ha ido dotando la modernidad, también hemos sido cada vez más conscientes del instinto humano por trascender ese guión cultural. Este choque entre imposición cultural y el yo reprimido es la piedra angular de los estudios psicoanalíticos introducidos por Freud a comienzos del siglo XX. A través de la descripción y el análisis del inconsciente, esta disciplina aborda el conflicto interno al que el sujeto se ve sometido desde sus primeros momentos de vida como consecuencia de su ineludible naturaleza lingüística y cultural.

### **13. MÁS ALLÁ DEL GUIÓN CULTURAL: EL PSICOANÁLISIS, LACAN Y LO REAL**

El mundo contemporáneo descrito por Jean Baudrillard y Jacques Lacan coincide en muchos aspectos, sobre todo en cómo el ser humano se aleja de lo orgánico, que se ve reemplazado por nuestros propios constructos, por aquello que denominaremos entidades *protésicas*. No obstante, mientras que Baudrillard anuncia la sustitución de la realidad por una hiperrealidad que nos destraba y aleja de todo anclaje metafísico, Lacan articula su concepto de *lo Real*, que no rematerializa el mundo metafísico evaporado, pero sí nos restituye de un modo de ser virtual a una existencia orgánica intuida.

A través del empleo de las teorías psicoanalíticas y de su noción de *lo Real*, Lacan ofrece una alternativa al constructivismo extremo manifestado, entre otros, por Baudrillard. Con ella nos ayuda a entender por qué el sujeto contemporáneo, al igual que el que se vio embarcado en el proyecto de la modernidad, nunca ha dejado de sentir la existencia de un yo esencial y orgánico que precede a y subyace en todo constructo cultural, si bien reducido a vestigios o retales como los que quedaron del mapa-territorio de Borges.

Ya hemos detallado los fundamentos sociológicos esgrimidos por George Herbert Mead (1934), Robert E. Park (1950), Erving Goffman (1959; 1967) y, más recientemente, por Judith Butler (1993; 1996) para enfatizar que nuestra propia noción de sujeto –así como la que nos forjamos de otros individuos– se basa tanto en el interaccionismo social como en la puesta en escena de constructos socioculturales. En cambio,

las teorías psicoanalíticas arrojan claras evidencias de que el sujeto o persona y la identidad que lo acompaña no pueden quedar reducidos a una mera representación. Es cierto que, como nos muestra la sociología, el yo se constituye a través del aprendizaje, adquisición y representación de roles sociales, pero la identidad de todo yo también se modela a partir de deseos, de afectos y de fantasías que desestabilizan y cuestionan los límites y normas establecidos por las rutinas de interacción social puestas en práctica a diario. De este modo, todo individuo se ve dividido entre esa parte de la mente que es consciente, racional y reflexiva y otras motivaciones inconscientes que permanecen reprimidas, pero que son tanto o más determinantes que las conscientes a la hora de definir la identidad de un sujeto y de condicionar sus interacciones sociales con los demás.

Desde una perspectiva sociológica, Norbert Elías (1939) expone y a continuación critica y desnaturaliza la idea comúnmente aceptada –al menos desde el Renacimiento– de que existe un núcleo interno, una esencia subjetiva que proporciona al individuo una identidad cohesionada que prevalece ante cualquier fluctuación provocada por las variantes en intercambios y en contextos sociales. Elías defiende que este yo esencial no es una característica inherente al ser humano, sino el resultado de lo que él llama “el proceso de civilización” de Occidente. Para Elías, este proceso se origina en el énfasis humanista en un creciente autocontrol, impuesto por la demanda de acomodarse a costumbres sociales con el consiguiente rechazo a actuar según el dictado de los impulsos del cuerpo y de los sentidos. En esta línea, argumenta: “What is encapsulated are the restrained instinctual and affective impulses denied direct access to the motor apparatus. They

appear in self-perception as what is hidden from all others, and often as the true self, the core of individuality” (1939: 211). Con estas palabras, Elías desmiente la existencia de una identidad esencial, verdadera y oculta al mundo social y externo compartido con los demás. Por el contrario, reduce esta idea a una ilusión provocada por yuxtaposición con el imperativo social que nos obliga a dominar los estados e impulsos internos.

A pesar de su obliteración de un yo anterior al construido socialmente, queda claro que en sus reivindicaciones sociológicas Elías recurre a un andamiaje psicoanalítico con el fin de reconocer y explorar el lugar innegable que la fantasía, la represión y el deseo ocupan en la formación de la subjetividad humana. Este es un ejemplo de cómo la sociología ha de apoyarse en el psicoanálisis a la hora de interpretar aquellos elementos no conscientes, no racionales y puramente emocionales que conforman, junto con otros condicionantes sociales, cualquier identidad. Por tanto, Elías pone en entredicho la existencia de ese yo interior y esencial, pero, al mismo tiempo, apela a la noción de un inconsciente dinámico con la que Freud añadió una incuestionable dimensión interna a la construcción y reconstrucción de la identidad del sujeto y de la realidad que este experimenta.

En *For and Against Psychoanalysis* (1997), Stephen Frosh comenta: “when Freud introduced the notion of a dynamic unconscious, he brought a demon into the modern world which will not let anything alone, but which continually disrupts the things we take for granted and subverts the things we take to be true” (242). Es cierto que, parejo a los estudios científicos de finales del siglo XIX que aspiraban a convertir la personalidad y los procesos del cerebro

en algo transparente<sup>53</sup>, Sigmund Freud introduce sus teorías psicoanalíticas para hacer de la mente una entidad mucho más compleja. No en vano, el psicoanálisis no surge como una disciplina encaminada a ofrecer respuestas concluyentes con respecto al funcionamiento de la mente y a sus posibles desajustes en cuanto a su adaptación a los roles y normas sociales. Por el contrario, el psicoanálisis nace como una terapia para afrontar y dar explicación a la discontinuidad, ya más que manifiesta, entre los modelos socioculturales que han de constituir la integridad del sujeto –atendidos principalmente por la parte consciente de la psique humana– y esa otra parte que se resiste a ser abarcada y neutralizada o domesticada por tales patrones: el inconsciente.

Desde comienzos del siglo XX, los conceptos psicoanalíticos introducidos por Freud irán arraigando en nuestra cultura, hasta el punto de colonizar nuestra noción de la persona. Como prueba de ello y a pesar de las teorías antisencialistas ofrecidas por Norbert Elías, resulta común que cualquier individuo occidental contemporáneo piense que su yo cuenta con una parte más profunda e inaccesible, un segmento que escapa a nuestro control. Esta idea está enfrentada a las creencias en un yo completamente autónomo y racional al que aspiraba el sujeto Ilustrado de la modernidad. El psicoanálisis, por tanto, acaba definitivamente con cualquier soberanía de la que el sujeto creyera poder disfrutar, hecho que el propio Freud resumió al sentenciar: “*the ego is not master in its own house*” (1917: 143, cursiva en original). Para llegar a esta conclusión, se apoya en su descubrimiento

---

53) Piénsese, por ejemplo, en la frenología, pseudociencia que gozó de gran popularidad durante el siglo XIX y que estudia la posibilidad de determinar el carácter y los rasgos de la personalidad, incluso las tendencias criminales, basándose en la forma del cráneo, cabeza y facciones de un individuo.

de que “mental processes are in themselves unconscious and only reach the ego and come under its control through incomplete and untrustworthy perceptions” (1917: 143).

En resumen, para Freud, las teorías formuladas desde el psicoanálisis reabren la “herida narcisista” infligida a la humanidad primero por Copérnico –con su teoría heliocéntrica– y más tarde por Darwin –al equiparar al ser humano con el resto de los seres vivos– (Lawler, 2008: 81). La herida a la que Freud alude afecta claramente al modo en que el ser humano cobra conciencia de su limitada percepción del mundo y de la precariedad ontológica de todo lo que denota el término *realidad*. Con sus teorías psicoanalíticas, Freud introdujo en el entendimiento de la mente humana el mismo grado de relatividad que Einstein implantara en el mundo de la ciencia. Para el psicoanalista, el individuo no cuenta con una identidad unitaria y estable, sino que la persona se ve fragmentada en el *yo* –el sentido parcialmente consciente de nuestra subjetividad–, el *superyó* –la conciencia social como estructura censora– y el *ello* –la parte salvaje y asocial del sujeto, llena de deseos no realizados e interesada exclusivamente en el principio de placer<sup>54</sup>. Esta división tripartita, sin embargo, no delimita tres estadios independientes y libres de conflicto, sino todo lo contrario: el *yo* se encuentra siempre en tensión entre las demandas sociales del *superyó* y las puramente instintivas procuradas por el *ello*.

Freud explica que la persona no nace con esta estructura ternaria conformada en su personalidad. Al comienzo de la

---

54) Los términos originales utilizados por Freud en alemán fueron *das Ich*, *das Über-Ich* y *das Es*, que se corresponden con el *yo*, el *superyó* y el *ello*, respectivamente. En cuanto a su traducción al inglés, James Strachey optó por las formas latinas *ego*, *superego* e *id* en su *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (1953-1974).

vida, la existencia se caracteriza por el dominio absoluto del *ello*. Se trata de una etapa que Freud denominó del “autoerotismo”, pues la psique del neonato se encuentra contenida en sí misma, “in a blissful world of oceanic pleasure, a world of oneness, narcissism and onnipotence” (Elliott, 2008: 59). El neonato se deja guiar exclusivamente por los impulsos del *ello* porque no distingue entre *yo* y *no yo*. Es cuando el niño empieza a transformarse en un ser social cuando comienzan los procesos de represión que dan lugar a la formación del *yo* y el *superyó* y a la consiguiente tensión entre consciente e inconsciente.

En este momento del desarrollo psicológico del ser humano es donde cobra especial relevancia la teoría de la represión articulada por Freud, cimiento clave de toda la estructura del psicoanálisis. Para Freud, “[t]he essence of repression lies simply in turning something away, and keeping it at a distance, from the conscious” (1915: 147). La represión, por tanto, tiene lugar cuando los deseos se contienen y este freno es un prerequisite para cualquier tipo de organización social. Cuando algo se reprime no quedan recuerdos conscientes de ello, pero la obliteración nunca es completa, pues para el ser humano el deseo de gratificación y de placer es tan intenso como el de represión y de olvido. Como fruto de esta tensión, los deseos, emociones e impulsos reprimidos en el inconsciente afloran a través de varias vías: comportamientos obsesivos, lo que Freud llamó *deslices verbales*, enfermedades psicosomáticas y, especialmente, los sueños. Lo reprimido vuelve a manifestarse desde el inconsciente, pero solo como síntomas que no se prestan a una interpretación transparente. Esto se debe a que el inconsciente genera una simbología que no obedece a la lógica de la realidad

externa, pues no está constreñido por una estructuración temporal y admite la coexistencia de contradicciones.

Los mensajes enviados por el inconsciente delatan la confrontación continua entre el impulso hacia la consecución del placer psíquico y la represión de este instinto a la que se ve sometido el niño desde que empieza a convertirse en ser socializado. Según las teorías psicoanalíticas, para que emerja un sentido de identidad social, el niño debe distanciarse de las fantasías autoeróticas que dominaban sus primeros meses de vida. A partir de este momento, atraviesa la etapa de lo que Freud llamó el complejo de Edipo, donde se hace evidente que la interiorización y apropiación de la dimensión simbólica de la cultura por parte del pequeño resulta siempre conflictiva, pues exige la difícil restricción y frustración de sus emociones.

Jacques Lacan retoma la teoría freudiana del complejo de Edipo para articular su noción del Orden Simbólico, que, a su vez, nos conducirá a su concepto de *lo Real*. El Orden Simbólico es para Lacan la balanza donde compiten los pesos de la variabilidad de la psique humana y de las regulaciones e imposiciones ejercidas por el entramado cultural que habitamos. Este Orden Simbólico está estrechamente conectado con la condición lingüística del ser humano, a quien Lacan define como “an animal at the mercy of language” (1977: 264). De hecho, Lacan establece una diferencia crucial entre la experiencia pre-verbal del niño y su posterior incursión en la estructura del lenguaje, coincidente con su paso por el complejo de Edipo. Al adquirir el lenguaje, los deseos y las fantasías narcisistas del niño se ven radicalmente alterados para adaptarse a la simbología de las estructuras sociales. A partir de entonces, el pequeño se verá ubicado en el mundo

simbólico del lenguaje, de la cultura y de las normas y obligaciones sociales.

Lacan, por tanto, asigna al lenguaje la capacidad para instaurar el Orden Simbólico que sustenta nuestros constructos sociales, un orden donde toda realidad social y cultural es pura fantasía, pues no existe un sujeto cognoscente más allá de aquel que ha aprendido lo que su lenguaje y su cultura conocen (Lacan, 1998: 126). Nuestro conocimiento existe a nivel del símbolo y no tenemos manera de demostrar que alguno de los sistemas de signos diseñados por el ser humano –ya sea el lenguaje o cualquiera de sus subrogados simbólicos, notaciones lógicas, ecuaciones matemáticas, etc.– logre trazar un mapa exacto del mundo que nos rodea.

Desde un posicionamiento abiertamente (post)estructuralista, Lacan llega a la siguiente conclusión: “One can only think of language as a network, a net over the entirety of things, over the totality of the real. It inscribes on the plane of the real this other plane, which we here call the plane of the symbolic” (1988: 262). Mientras que las teorías estrictamente construccionistas se quedan en el plano de lo simbólico y afirman que no hay realidad que vaya más allá de los constructos generados por el ser humano, Lacan teoriza un plano subyacente y preexistente a esa realidad simbólica: el plano de *lo Real*. A partir de la desnaturalización del lenguaje y de la cultura como constructos simbólicos y del cuestionamiento de su ubicuidad, Lacan radica *lo Real* en ese territorio que escapa al alcance de las redes del guión cultural diseñado por el ser humano. Desde esta óptica, la realidad sería lo que (creemos que) sabemos, la imagen del mundo que la cultura nos proporciona, mientras que *lo Real* es aquello que no

conocemos porque trasciende a la cultura y tiene una existencia ajena a ella y a nuestros sistemas de representación.

Daniel Lea define el concepto lacaniano de *lo Real* en los siguientes términos:

The Lacanian model of the symbolic order ... posits the Real as that which stands outside the domination of the symbolic. For Lacan the Real is the nebulous space of disorderly, uncontrollable areferentiality into which the symbolic (in the form of language construction and signification) makes cuts to wrestle meaning from the meaningless. (2005: 9)

La existencia de *lo Real* como *el otro* de la cultura pone de manifiesto que siempre hay un déficit en la red de significados instaurada por lo simbólico, una ausencia que se hace notar y que convierte a *lo Real* en “the mystery of the speaking body, the mystery of the unconscious” (Lacan, 1998: 131). El residuo de la obliteración de *lo Real* por lo simbólico, del yo orgánico e instintivo reprimido por el lenguaje, se manifiesta a través del inconsciente. Esta ausencia o vacío intuido es, por tanto, consecuencia directa de nuestra condición de “organisms-in-culture” y nos obliga, como seres lingüísticos, a reafirmar la necesaria ilusión del significante sobre *lo Real* (Belsey, 2005: 155).

Lacan se apoya en los argumentos que Freud expresara en *Beyond the Pleasure Principle* (1920) para explicar que el sujeto halla placer en el lado de lo simbólico, no en el de *lo Real* (1992: 12). Si bien el Orden Simbólico priva al niño de la gratificación que una vez encontró en *lo Real*, este mismo orden es empleado por el ser humano para crear un “círculo mágico” (1992: 134) amparado en el significante y que nos alivia

de las pulsiones o deseos de solventar esa pérdida irrecuperable de *lo Real*. Lacan propone el ejemplo de la arquitectura para ilustrar cómo el objeto creado ofrece cierta satisfacción al constituir “something organized around emptiness” (1992: 135-6). Por consiguiente, Lacan entiende la cultura como el esfuerzo humano por construir ficciones, satisfacciones ilusorias que, a través de la reafirmación de un orden simbólico, producen gratificación a un nivel imaginario: el significante rodea una ausencia y de ese modo proporciona placer.

El “círculo mágico” referido por Lacan ejerce, no obstante, una función paradójica: nos alivia de una pérdida gracias a la imposición de un orden simbólico que, al mismo tiempo, subraya la carencia que encubre. El significante instaaura así una presencia que alude a una ausencia y el paradigma más claro que tenemos para ejemplificarlo es la construcción de monumentos funerarios, recurrente en cualquier cultura desde los orígenes de nuestra especie.

La pérdida de *lo Real* es irrecuperable, pero la psique humana siente el deseo de aliviar esa ausencia, de acceder a ese objeto inalcanzable del deseo que Lacan llama *la Cosa* (*das Ding*) –y más tarde reelaborará como *objet petit a*–, “an archaic, maternal, forbidden and impossible object of desire” (Belsey, 2005: 47). Para Lacan, “the Thing is that which in the real suffers from this fundamental, initial relation, which commits man ... to the dominance of the signifier” (Lacan, 1992: 134). Lacan explica que *lo Real* existe, aunque es externo a la mente humana. Por el contrario, *la Cosa* sí habita en nuestra mente, a pesar de que no existe más que como un recordatorio psíquico que marca el espacio ocupado por *lo Real* antes de nuestra entrada en el orden simbólico. *La Cosa* es lo que inconscientemente deseamos en *lo Real* que hemos

perdido, pero esa pulsión, Lacan nos advierte, no puede ser satisfecha y siempre constituirá un deseo.

La pérdida irreparable de *lo Real* es el precio que el sujeto ha de pagar al verse absorbido por el *gran Otro* encarnado por el lenguaje y por todo el entramado cultural construido a partir de él. Lacan materializa esta pérdida y la manera que el ser humano tiene de afrontarla haciendo referencia al caso del pequeño Ernst, nieto de Freud, citado por el propio psicoanalista vienés en *Beyond the Pleasure Principle*. Freud cuenta que el pequeño estaba muy apegado a su madre y que, como respuesta a las obligadas ausencias de esta, el niño inventó un juego que consistía en lanzar una bobina de madera y luego tirar de una cuerda que le había atado para recuperarla, repitiendo la maniobra una vez y otra. Freud interpreta que el niño encontraba en la bobina una compensación por las ausencias de su madre (Richards, 1984: 283-86). No obstante, ni Freud ni Lacan identifican el objeto de madera como un símbolo de la figura materna. Para ellos, el juguete representa la pérdida de continuidad sufrida por el niño con respecto al mundo que lo rodea. La bobina reemplaza aquello que se ha perdido en *lo Real*: la relación orgánica que el niño mantenía con su madre. De esta manera, la ausencia irreparable de *lo Real* pasa a ser mitigada –aunque nunca reparada– por el objeto en el plano de lo simbólico.

Según hemos visto, para Lacan la fragmentación o discontinuidad causada por la pérdida de *lo Real* y el duelo que esto conlleva marcan profundamente la psique humana. A pesar de los esfuerzos realizados por todo individuo para hallar sustitutos emocionales que suplan esta pérdida, el sujeto está abocado a sufrir un profundo sentimiento de vacío que aflora desde el inconsciente. Es cierto que el yo trata de con-

frontar estos desequilibrios manifestados por el inconsciente, en un intento de maquillar la fragmentación de la psique por medio de ilusiones narcisistas que aspiran a la perfección y a la plenitud. No obstante, Lacan también reconoce que el yo contemporáneo se ve tan fragmentado y constituido a partir de una multiplicidad de modelos tan dispersa que la consistencia simbólica que podría ofrecerle su propia experiencia se diluye y queda hecha jirones.

En este contexto, el sujeto atiende a una obsesión narcisista por la apariencia como recursos para aspirar a la regulación de su identidad, de ahí que Lacan ponga tanto énfasis en la relación del individuo con su imagen y con aquella que (de él) proyectan los demás. En su ensayo “The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience” (1949), describe el *estadio del espejo* como una etapa crucial en el desarrollo psicológico del niño porque en ella se constituye el yo como instancia psíquica. Esta fase tiene lugar entre los seis y dieciocho meses, edad en la que el niño se reconoce en su imago corporal en el espejo y se identifica con júbilo con ella al entenderla como una entidad completa. En lugar de ver solo partes de su cuerpo, el pequeño contempla en el espejo su totalidad, incluido su rostro. Lo que había percibido como fragmentos se muestra como una unidad semejante a la observada en la madre y en otros adultos.

Sin embargo, Lacan destaca que esta imagen unificada, completa y consoladora ofrecida por el espejo mantiene una relación diametralmente opuesta con la falta de coordinación física que el niño experimenta. De ahí que el gran júbilo mostrado inicialmente por el pequeño solo dure hasta que cobra conciencia de que lo que el espejo le devuelve no es más que

una ilusión de sujeto completo que no va más allá de una figura imaginaria de no fragmentación. Como consecuencia, el niño también entiende que aquello que contempla es una imagen separada de sí mismo, algo que no le pertenece. De este modo, la experiencia inicial de completitud adquiere una vertiente paralela de enajenación, de división o de escisión del sujeto. La conclusión propuesta por Lacan es que el yo desarrollado desde esta temprana etapa se reduce a una ficción, a una imagen de algo que no existe. Por otra parte, la teoría lacaniana del estadio del espejo también sugiere que este yo no se constituye desde el interior, sino desde fuera, a través de la estructuración ofrecida por una imagen externa. Podemos inferir, por tanto, que si todas las imágenes de nuestro yo son intrínsecamente falsas, toda identidad instaurada a partir de dichas imágenes es una proyección ideal e imaginaria, un engaño.

Nuestra época contemporánea, con su sociedad occidental articulada en torno a los intereses de un capitalismo consumista, con sus transformaciones tecnológicas conducentes a la virtualidad, con su saturación de información de origen hiperreal, genera un tipo de identidad compuesta por “a rich plurality of contending discourses, practices, images, fantasies and representations: a plurality constituted and reconstituted by contemporary social, cultural and political processes” (Elliott, 2008: 148). El sujeto embarcado en este mundo se ve atrapado en un estadio del espejo recurrente que le invita y obliga a (re)inventar su yo a través de ilusiones narcisistas proyectadas por su propia imagen idealizada o por aquella reflejada por otras personas en las que vuelca la presumible satisfacción de sus propias necesidades y deseos. Para Lacan, el yo construido a partir de estas imágenes no es

más que un espejismo narcisista que responde al uso que el individuo hace de formas simbólicas y de ficciones culturales para rellenar el vacío y para paliar el sentimiento de pérdida de *lo Real* que subyace al nivel del deseo inconsciente.

La fluidez, el relativismo y el grado de fragmentación alcanzados por el yo de la postmodernidad se distancia cada vez más, como advierte el sociólogo Richard Sennet (2006), del sujeto cartesiano que abanderaba el proyecto de la modernidad. Sennett destaca la dislocación y descomposición de la identidad a la que asistimos en nuestros días y asegura que el ser humano no podrá construir un yo sólido mientras no supere esta cultura de la superficialidad donde los grandes objetivos Ilustrados han quedado disueltos. En el extremo opuesto encontramos a Gilles Deleuze y Félix Guattari (1972), que celebran la fragmentación, la multiplicidad y la discontinuidad encarnadas por un comportamiento esquizofrénico como formas de huir de un yo unitario y tiránico. Deleuze y Guattari no dudan en destacar el potencial creativo y liberador que ofrece la esquizofrenia, yuxtapuesta a un mundo burocratizado a través de una racionalidad opresiva.

Lo cierto es que nuestra sociedad de consumo contemporánea empuja al individuo a realizar una actualización y una autoreinvención de su yo casi continuas con el fin de alcanzar una gratificación instantánea basada en la lógica inmediata del cortoplacismo<sup>55</sup>. Los cambios tienen lugar de una manera tan rápida y drástica que la identidad se convierte en un

---

55) A diario somos testigos de cómo los medios de comunicación nos invitan a ser más delgados, más bellos, más fuertes, más rápidos o más inteligentes que antes y en un plazo de tiempo mínimo, como si se tratara de un imperativo cultural que, de no verse cumplido, nos obliga a conformarnos con una identidad insuficiente que no se corresponde con el espejismo de nosotros mismos que nos devuelve la pantalla del televisor o el luminoso publicitario al que nos enfrentamos en el centro comercial.

bien de consumo desechable, con lo que corremos el riesgo de que, “[i]nstead of finding ourselves, we lose ourselves” (Elliott, 2008: 160). Esta deriva líquida del yo postmoderno que Bauman describe de manera tan acertada puede ser liberadora y autocomplaciente en determinados casos, pero también conlleva un coste emocional alto que se manifiesta en la experimentación de una continua ansiedad por querer estar a la altura de modelos psicosociales hiperreales o en la confusión personal provocada por la falta de continuidad debida a las sucesivas adopciones de diferentes identidades.

El yo descrito por las teorías lacanianas es un yo fracturado y descentralizado. Por este motivo se ve impulsado a adoptar identidades, a probar modos de subjetividad y formas de vida distintas continuamente. Slavoj Žižek (1999; 2002a; 2006a), uno de los críticos más representativos de la obra de Lacan, explica que la identidad del yo se encuentra siempre amenazada por una sospecha de insuficiencia psíquica, de ausencia, de trauma, por lo que nos vemos obligados a recurrir a la fantasía, al apoyo de nuestros constructos, con el fin de recubrir ese vacío, esa falta en nuestra psique. No obstante, el yo que así construimos se queda siempre corto, jamás se corresponde con la identidad imaginada, con la imagen que nos mira desde el espejo. Por tanto, hoy más que nunca somos conscientes de que, por mucho que el individuo intente regular su vida a partir de identificaciones psíquicas estables, toda identidad está abocada a permanecer incompleta, a mostrarse como un artificio, como un añadido protésico que dista de una presentida esencialidad orgánica.

## CAPÍTULO 3

---

### SOBRE LA CONCEPTUALIZACIÓN DE LO PROTÉSICO

En este capítulo trazaré los cauces más relevantes por los que discurre el discurso de lo protésico desarrollado por la crítica en las últimas décadas. Para ello tendré en cuenta tanto las aproximaciones con un énfasis eminentemente material como las abundantes derivaciones metafóricas que se han extraído de la relación mantenida entre amputado y prótesis. Por último, reconduciré este análisis de la interrelación entre lo humano y lo tecnológico, entre lo orgánico y lo artificial –que, para muchos, nos sitúa en una era *post-* o *transhumana*<sup>56</sup>–, para hacerlo confluir con la conceptuali-

---

56) Cfr. Pepperell, 1995; Hayles, 1999; y Wolfe, 2009. El término *posthumanismo* suele emplearse para hacer referencia a una etapa en el devenir histórico-cultural del hombre en la que se han superado los principios del pensamiento humanista originado en el Renacimiento, normalmente desde la admisión de las limitaciones intelectuales del ser humano. Sin embargo, el término cuenta con otro uso más acorde con el discurso de lo protésico. En esta segunda acepción, *posthumanismo* funciona como sinónimo de *transhumanismo* y ambos aluden a un estadio existencial de la especie humana donde se han solventado –por medio de una fusión orgánico-tecnológica– las limitaciones físicas e intelectuales que nos definen. En este contexto tiene un papel determinante la sobrescritura de la tradicio-

zación postmoderna de la realidad, tal y como la acabo de describir. De este modo, quedará establecido el marco teórico pertinente para abordar la obra de Graham Swift desde la constante tensión que manifiesta entre la esencialidad orgánica intuida por el ser humano y la *realidad protésica* en que vive. Como defenderé, esta confrontación constituye uno de los rasgos existenciales que definen y marcan al sujeto embarcado en la condición (post)moderna contemporánea.

## **1. LA PRÓTESIS: DE LO FENOMENOLÓGICO A LO TROPOLÓGICO**

Según el *DRAE*, la palabra *prótesis* tiene como origen etimológico el término griego *πρόθεσις* –literalmente, “poner antes” o “anteponer”– y cuenta con dos significados, uno gramatical y otro médico<sup>57</sup>. En sentido gramatical, prótesis designa la “figura de dicción que consiste en añadir algún

---

nal evolución biológica a partir de la aplicación de la ingeniería genética, así como de la (micro)robótica. Muchos críticos argumentan que, si bien hemos tenido un adelanto de esta condición posthumana, principalmente gracias a la proliferación de una ciencia-ficción literaria y cinematográfica desde la segunda mitad del siglo XX, esto no quiere decir que no vivamos ya inmersos en un período posthumano.

57) En su obra *Prosthesis* (1995), David Wills explica que en el renacimiento médico del siglo XVI aún se aprecia un lenguaje común compartido por campos del saber que hoy se consideran completamente separados, como son la retórica, la medicina y la geometría. En este contexto,

there occurs, in 1553, the first appearance in English of a word borrowed directly from the Greek, the word ‘prosthesis’, in its rhetorical sense of the addition of a syllable to the beginning of a word. For the French, the medical sense of the word would come first, but not until 1695, about a decade before the rhetorical sense, which first appeared in French in 1704. At that very time (1704) Kersey’s revision of Phillip’s *Dictionary* would install the medical sense of ‘prosthesis’ in English: ‘replacement of a missing part of the body with an artificial one’. (1995: 218)

sonido al principio de un vocablo”. En términos médicos, denota tanto el “procedimiento mediante el cual se repara artificialmente la falta de un órgano o parte de él”, como el “aparato o dispositivo destinado a esta reparación”. Atendiendo a ambas definiciones, podemos observar desde un principio las cualidades de *elemento añadido* y de *elemento reemplazante* que coexisten tanto en la etimología como en la carga semántica que deriva del sentido literal del término *prótesis*.

Trascendiendo estos significados léxicos inmediatos, en las últimas décadas –especialmente desde los años 90– hemos asistido a la proliferación de una copiosa literatura concentrada en el análisis de la interacción entre lo humano y lo tecnológico<sup>58</sup>. Esto ha favorecido el empleo del concepto de *prótesis* como un tropo que ayuda a describir tanto la incorporación o naturalización de diversos materiales por parte del ser humano, como las transferencias semióticas que residen en el entendimiento de toda tecnología como prótesis. Como Marquard Smith y Joanne Morra resumen, en la actualidad la metáfora de lo protésico es un valor en circulación entre “intellectuals, scholars, students, and practitioners who are concerned with interactions *in general* between the body and technology in modernity as they figure a conception of prosthetic lives in our posthuman times” (2006: 2).

En el presente estudio, y a través del análisis de la obra de Graham Swift, me aproximaré a lo protésico desde su vertiente puramente tecnológica y literal-fenomenológica, si bien pondré un mayor énfasis inicial en su utilidad tropológica, tal y como la destaca Steven L. Kurzman. Este crítico, a pesar

---

58) Wigley, 1991; Seltzer, 1992; Brahm and Driscoll, 1995; Gray, 1995; Stone, 1995.

de ser, como veremos, ferviente defensor del tratamiento de todo lo relativo a la prótesis como una experiencia material, concluye uno de sus artículos reconociendo el potencial de su uso metafórico y lo expresa en los siguientes términos:

Amputation and artificial limbs, as well as other impairments and assistive technologies, are certainly rich grounds for metaphor and analysis of bodies and subjectivities, power dynamics between individuals and bodies politic—and the role of humans’ increasingly intimate interfaces with technologies in mediating these relationships. (2001: 385)<sup>59</sup>

Ya a mediados del siglo XX, encontramos casos tempranos de esta aplicación metafórica del concepto de prótesis en el artículo de J. C. R. Licklider titulado “Man-Computer Symbiosis” (1960). En él, con una gran dosis de clarividencia, Licklider describe la computadora como una (meta)prótesis de la mente humana que logrará aumentar nuestra memoria, capacidades perceptivas y operaciones cognitivas. Por otra parte, y como complemento a esta prolongación protésica de la mente, en *Understanding Media: The Extension of Man* (1964), Marshall McLuhan ya definió toda tecnología moderna de comunicación y transporte –las carreteras, el teléfono, la televisión, etc.– como recursos protésicos para extender el cuerpo humano.

---

59) Como he anticipado y detallaré más adelante, es justo aclarar que Kurzman muestra bastantes reservas con respecto al uso metafórico de la prótesis. En su artículo “Presence and Prosthesis: A Response to Nelson and Wright”, explica que él mismo es portador de una prótesis, por lo cual su perspectiva crítica parte de “a unique position of both native and ethnographer”. Su doble condición lo llevará a basarse en “my ‘body notes’ to discuss my own experiences with amputation and prosthesis” (2001: 374). Desde este frente, Kurzman no duda en mostrar abiertas denuncias del uso desmesurado y, en su opinión, inapropiado y oportunista que algunos críticos hacen de la metáfora protésica.

El uso contemporáneo de la prótesis como tropo se ha hecho mucho más prolijo y específico, algo que demostraré citando varios ejemplos. Uno de ellos lo constituye Robert Rawdon Wilson, que acuñó el término “prosthetic consciousness” para enfatizar “a reflexive awareness of supplementation” (1995: 242) por parte del portador de una prótesis<sup>60</sup>. Por otro lado, Marquard Smith y Joanne Morra editaron el número 46 de la revista *New Formations* asignándole el título genérico *The Prosthetic Aesthetic*. En la introducción homónima aclaran que con dicho volumen se proponen ampliar “our thinking on the relationship between aesthetics, the body, and technology as an a priori prosthetic one” (2002: 10). Más recientemente, ambas han editado otro libro que lleva por título *The Prosthetic Impulse*, donde recopilan diversos artículos que se ocupan de “both the phenomenological and speculative aspects of prosthesis, in attending the complex historical and conceptual confluence of modernity, technology, and ‘the human’” (2006: 3).

Gabriel Brahm Jr. y Mark Driscoll también editaron un volumen titulado *Prosthetic Territories* (1995) para abordar esa arena donde lo humano y lo tecnológico se funden. Dentro de este libro, Jennifer A. González nos habla de “prosthetic devices” tales como “autobiographical objects”, objetos entendidos como “an addition, a trace, and a replacement for the intangible aspects of desire, identification, and social relations” (1995: 134). Sarah S. Jain, a su vez, acuña el término “prosthetic imagination” (1999) como título de un

---

60) Wilson comienza su artículo con la siguiente afirmación, donde esboza su teoría de la consciencia protésica: “When they fail, the body’s parts (ordinarily so silent within the illusion of a ‘whole’ body) scream their presence. When they are replaced, they grumble unnervingly in a new tongue. In having a prosthesis, I experience a double consciousness” (1995: 239).

artículo donde analiza el extenso uso tropológico de la prótesis por parte de la crítica contemporánea para describir toda relación humano-tecnológica. Por otro lado, David T. Mitchell y Sharon L. Snyder proponen la expresión “narrative prosthesis” para llevar a cabo una conexión metafórica entre dos discursos: el narrativo y el de la discapacidad. Expresan su propósito del siguiente modo: “Our notion of narrative prosthesis evolves out of this specific recognition: a narrative issues to resolve or correct—to ‘prostheticize’...—a deviance marked as improper to a social context” (2000: 53)<sup>61</sup>. Celia Lury, por su parte, adopta el término “prosthetic culture” (1997) para entablar vínculos entre la fotografía, la memoria y la identidad del individuo, con el fin de reequilibrar la atención —en su opinión insuficiente— dedicada por la crítica al discurso de la imagen, en comparación con el de la narración, en cuanto a su papel en la formación de la subjetividad del individuo contemporáneo<sup>62</sup>.

Finalmente, podemos referir un último ejemplo que ya citamos con anterioridad cuando hablábamos de Alison Landsberg y de la puesta en circulación de su concepto de

---

61) Mitchell y Snyder siguen explicando:

A simple schematic of narrative structure might run thus: first, a deviance or marked difference is exposed to a reader; second, a narrative consolidates the need for its own existence by calling for an explanation for the deviation’s origins and formative consequences; third, the deviance is brought from the periphery of concerns to the center of the story to come; and fourth, the remainder of the story rehabilitates or fixes the deviance in some manner. (2000: 53)

62) Lury argumenta que adopta la fotografía como foco principal de su aproximación a su concepto de *cultura protésica* porque:

While there is a long-standing and growing literature on the subject-effects of *narrative*, the significance of the *image* for the understanding of the self in modern Euro-American societies still remains somewhat under-developed, tending to become subsumed within more general discussions of postmodern culture. (1997: 2)

“prosthetic memory” para argumentar que la modernidad ha hecho posible y necesaria una forma de memoria cultural pública. Landsberg explica: “This new form of memory, which I call *prosthetic memory*, emerges at the interface between a person and a historical narrative about the past, at an experiential site such as a movie theater or museum” (2004: 2). Según Landsberg, mediante su participación en este proceso, la persona no solo percibe una narrativa histórica, sino que asimila un recuerdo personal y emocional de un hecho pasado que no ha vivido. La *memoria protésica* que resulta de este encuentro experiencial, por tanto, tiene la capacidad de influir en la subjetividad del individuo que la percibe con una relevancia comparable a la alcanzada por las experiencias vividas.

Con estas ilustraciones queda probada la extensión que alcanza el uso metafórico de la prótesis en la crítica actual. Las aplicaciones van desde las más inmediatas, manifestadas en los trabajos relativos a la neurofisiología (Cartwright y Goldfarb, 2006) y a la antropología del cibernético (Downey et al., 1995), hasta, por ejemplo, estudios de calado cognitivo desde la perspectiva de la tecnología visual (Manovich, 2006), lingüístico-filosóficos (Derrida, 1998), feministas con trasfondo colonial (Nelson, 2001; Wright, 2001), o relacionados con el discurso de la discapacidad (Mitchell y Snyder, 2000; Serlin, 2006). De cualquier modo, el uso más continuado, expandido, detallado y también idiosincrático tanto del concepto material como de la aplicación metafórica de la prótesis sigue siendo el llevado a cabo por David Wills en *Prosthesis* (1995), donde ofrece una aproximación abierta e intencionadamente deconstruccionista que favorece la continua (des)naturalización y (re)conceptualización del término y de su topología.

## **2. MI PRÓTESIS VS. LA PRÓTESIS: DEL AMPUTADO COMO AGENTE AL TECNOANIMISMO**

Pese a la extensa articulación metafórica de lo protésico, no podemos obviar las voces de advertencia, y sobre todo cargadas de especificaciones correctivas, hacia este uso tropológico. Tales opiniones provienen de un sector de la crítica que, por lo general, aborda el tema desde una vertiente antropológica y desde el estudio de la cultura material (Kurzman, 2001; Ott et al., 2002; Sobchack, 2004, 2006). Estos críticos emplazan el interés de sus trabajos en los aspectos fenomenológicos y experienciales de la prótesis, frente a los especulativos y figurativos que caracterizan a lo que Jain denomina “the prosthetic imagination”. No obstante, a continuación sostendré que este discurso reivindicativo del lado material de lo protésico no mantiene necesariamente una relación de oposición con otros usos que se apoyan en una fundamentación retórica. Por el contrario, el análisis de la interrelación amputado-prótesis ofrecido desde la óptica material proporciona una valiosa información objetiva y un terreno sólido de primera mano desde el que construir cualquier extensión metafórica con mayor consistencia.

En “A leg to Stand On: Prosthetics, Metaphor, and Materiality”, Vivian Sobchack defiende la aproximación material a la noción de prótesis esgrimiendo el siguiente argumento:

the primary context in which ‘the prosthetic’ functions literally rather than figuratively has been left behind—as has the experience of agency of those who, like myself, actually use prostheses without feeling ‘posthuman’ and who, moreover, are often

startled to read about all the hidden powers that their prostheses apparently exercise both in the world and in the imaginations of cultural theorists. (2006: 20)

Con una evidente carga de ironía, Sobchack declara que no se siente posthumana por llevar una prótesis y concentra su crítica en cómo, desde su punto de vista, el discurso metafórico de lo protésico prescinde de la agencia del amputado en pos de justificar y validar las interpretaciones e implicaciones tropológicas del añadido artificial. En el tránsito de lo literal, material y fenomenológico a lo figurado, metafórico y especulativo tanto Sobchack como Kurzman detectan una tendencia tecnófila que en ocasiones deriva en el tecnofetichismo.

Si nos atenemos a una retrospectiva evolutiva, esta actitud tecnófila mostrada por el ser humano podría remontarse a aquellos momentos en que los primeros homínidos adoptaron la posición vertical y comenzaron a desarrollar su capacidad de exteriorización basada en el uso instrumental de su entorno (Leroi-Gourhan, 1964; Wills, 2006: 241). No obstante, la irrupción de la Revolución Industrial y los continuos avances científico-tecnológicos emparejados con ella supusieron un salto cualitativo y cuantitativo sin precedentes en las posibilidades ofrecidas a este respecto por la tecnología, la máquina y, por extensión, lo protésico. A partir de este momento vinculado a la modernidad, la interrelación entre el ser humano y la máquina, entre lo orgánico y lo artificial, cobra una nueva dimensión cuyas tendencias posthumanas podemos ver pronosticadas en *Frankenstein: or, The Modern Prometheus* (1818), de Mary Shelley. En esta novela, el doctor Víctor Frankenstein se ampara en los experimen-

tos basados en las teorías eléctricas del galvanismo<sup>63</sup> para crear un ser animado a partir de miembros y componentes orgánicos procedentes de personas muertas. De este modo, *Frankenstein* anticipa todo un discurso tecnoprotésico, al tiempo que nos advierte de los riesgos que dicha práctica puede entrañar para el hombre moderno.

Independientemente del escenario tecnófilo desplegado, no debemos olvidar que el doctor Frankenstein, si bien se vale de la intervención de la electricidad, crea a su monstruo a partir de elementos orgánicos. También es cierto que, aunque la cualidad humana de su engendro se ve cuestionada por estar constituido a partir de un cúmulo de miembros tomados de diferentes cuerpos, este ser queda establecido como un ente íntegro y completo que, dada la suma orgánica de sus partes y su correspondencia con la morfología humana *natural* –a pesar de sus costuras y de la fragmentación reconstruida que denotan–, podría llegar a desarrollar una con(s)ciencia y a aspirar a la experimentación de sentimientos.

En este momento inicial de la modernidad representado por *Frankenstein* el ser humano aún se nos muestra, en la figura del doctor, como agente creador de vida orgánica, cualidad que lo aproxima a lo semidivino. Sin embargo, el creciente anhelo por (re)crear y perfeccionar lo humano en términos tecnológicos y, por ende, cada vez más opuestos a lo biológico, desembocará en última instancia en una imaginación tecnoanimista, según la cual el ser humano ya no goza

---

63) Shelley parte de la teoría del galvanismo, muy extendida en su época, por medio de la cual Luigi Galvani defendía que si se aplicaba la cantidad adecuada de corriente eléctrica a un cerebro, el cuerpo conectado a él podría volver a la vida, aunque solo fuese por un breve espacio de tiempo. Para argumentar su teoría, Galvani se apoyaba en la evidencia arrojada al lograr la contracción de un músculo cuando este es estimulado por medio de un impulso eléctrico.

de la posición privilegiada y creadora del doctor Frankenstein, sino que participa de la consciencia de su monstruo y de la existencia protésica que afecta, determina y (im)posibilita la integridad de su cuerpo y de su psique.

El cortometraje *The Thieving Hand* (1908) es un perfecto ejemplo, ya a principios del siglo XX, de esta tendencia tecnoanimista en cuanto a lo protésico. Los cinco minutos de filme mudo nos muestran a un indigente manco a quien un generoso paseante le regala un brazo artificial. Para sorpresa del mendigo, la extremidad, que anteriormente había pertenecido a un ladrón, cuenta con memoria y voluntad propias y, en contra de las intenciones de su nuevo portador, comienza a robar a todo aquel que se detienen para darle limosna. El mendigo, incapaz de dominar al brazo, decide entregarlo en una tienda de empeño, pero la prótesis escapa de allí y vuelve a encontrar al mendigo con el fin de adherirse a su cuerpo otra vez. Finalmente, el mendigo es detenido por la policía y, una vez en la cárcel, el brazo reconoce a su anterior propietario, un delincuente manco, y se acopla a su *auténtico* cuerpo, a aquel con el que comparte una esencia criminal.

Sobchack alude a este cortometraje –vía Landsberg (1995; 2004)– para ilustrar la manera en que “the theoretical use of the prosthetic metaphor tends to transfer *agency* ... from human actors to human artifacts” (2006: 23), lo que conduce a la eventual representación del amputado “as a passive lack of presence, subjectivity, and agency” (Kurzman, 2001: 383). Ante esta conversión de la prótesis material en una entidad (semi)autónoma, Sobchack se esfuerza por guiar el discurso protésico hacia el nivel de la experiencia directa y real donde se originó, allí donde lo añadido no es más que un miembro artificial carente de autonomía. Sobchack resume su postura

de manera rotunda al decir: “the scandal of the metaphor is that it has become a fetishized and ‘unfleshed-out’ catchword that functions vaguely as the ungrounded and ‘floating signifier’ for a broad and variegated critical discourse on technoculture that includes little of these prosthetic realities” (2006: 21). Con su insistencia en reconducir las reflexiones en torno a lo protésico hacia el terreno real de toda experiencia material y fenomenológica pretende clarificar los límites entre *la prótesis* como tropo y *mi prótesis* como artefacto o dispositivo que repara la falta de un órgano mediante su sustitución. En definitiva, se trata de marcar las diferencias entre “a cultural trope and a material condition that indelibly affect[s] people’s lives” (Deutsch and Nussbaum, 2000: 1-2).

Desde este discurso eminentemente material de lo protésico, Kurzman, como nativo y etnógrafo, afirma que los miembros artificiales, lejos de poseer algún grado de autonomía, no son más que artefactos “phenomenologically incorporated into one’s body and, ideally, [they] are nearly as transparent as organic body parts” (2001: 378). Esta afirmación cuenta con dos conceptos que se mostrarán determinantes en mi delineación del conflicto que para el ser humano contemporáneo supone habitar una *realidad protésica*. Me refiero al proceso de *incorporación* que entraña la adopción de toda prótesis y a la lucha por su deseada *transparencia*. Como ya avancé, estas consideraciones, aunque expuestas en principio desde una aproximación fenomenológica, contribuyen ostensiblemente a enriquecer el discurso tropológico de lo protésico y a probar que, como la propia Sobchack reconoce, la relación entre *la prótesis* y *mi prótesis* no se establece únicamente a partir de una tensión oposicio-

nal absoluta, sino también a través de una conexión dinámica entre ambas (Sobchack, 2006: 18).

### **3. ENTRE LA INCORPORACIÓN TRANSPARENTE Y LO VISIBLE: DE LA METONIMIA A LA SINÉCDOQUE Y VICEVERSA**

Vivian Sobchack sufrió la amputación de una de sus piernas por encima de la rodilla, por lo que se describe a sí misma en terminología técnica como “an above-the-knee (AK) amputee” (2006: 29). Dada esta condición, afirma:

Transparency is what I wish—and strive—for in my relation to my prosthetic leg. I want to subjectively embody it. I do not want to regard it as an object or to think *about* it as I use it to walk.... I want it to become totally transparent. The desired transparency here ... involves my incorporation of the prosthetic. (1995: 210)

En “A Leg to Stand On” (2006: 29-30), explica que el camino hacia esta transparencia no fue fácil y que requirió, en primera instancia, numerosos ajustes y sucesivos sistemas de sujeción por ventosa confeccionados en plástico y fibra de vidrio hasta acomodar el hueco de la prótesis a la forma definitiva adquirida por su muñón. A continuación describe los diferentes mecanismos de aluminio y titanio que fueron conformando su rodilla metálica y el cambio de una articulación puramente mecánica a una hidráulica, primero de doble eje y luego, para subsanar problemas de sincronía de movimientos, de un solo eje. Tras todos estos esfuerzos de adaptación,

Sobchack habla de: “my current single-axis hydraulic knee whose extension and inflexion move transparently (at least most of the time) in isomorphic concert with my own bodily rhythms” (2006: 30). Continúa su detallada descripción con el tipo de artilugio metálico que sustituye su tibia y peroné, y con la articulación que lo une a la parte que hace las veces de pie. Por último, cuenta cómo su médico protésico recubrió el metal con un material modelado de manera que imitara la forma de su pierna orgánica.

El proceso de adaptación y de sincronización mecánica al que Sobchack alude va encaminado hacia el logro de una transparencia física en cuanto a la incorporación de la prótesis. Por otro lado, la intervención, en apariencia puramente estética, de cosmesis busca también la transparencia social que el amputado desea experimentar a fin de reforzar la percepción pública de su normalidad y –en oposición a la posible apariencia de cibernético a causa de un añadido mecánico<sup>64</sup>– su humanidad. Gracias a estos esfuerzos, podría parecer que la prótesis finalmente adquiere el mismo grado de transparencia y de ausencia del que gozaban tanto el miembro original al que reemplaza como el resto del cuerpo del que forma parte. Pero no debemos pasar por alto el inciso parentético que Sobchack se ve obligada a insertar en este proceso ideal de incorporación: la transparencia alcanzada nunca resulta definitiva, sino que funciona “at least most of the time”. Por este motivo, termina reconociendo: “Ideally incorporated not ‘into’ or ‘on’ but ‘as’ the subject, the prosthetic becomes an object only when a mechanical or social problem pushes it

---

64) Sobchack cuenta la siguiente anécdota, acaecida cuando su protésico aún no había aplicado la cubierta cosmética a su pierna de titanio: “I remember an eleven-year-old boy coming over to me to admire [my prosthetic leg] and crow, ‘Cool.... Terminator!’” (2006: 30).

obtrusively into the foreground of the user's consciousness" (Sobchack, 2006: 22).

Cuando la transparencia deja de existir y la prótesis se hace de nuevo visible, todo el proceso de incorporación se ve desnaturalizado, con la consiguiente deshumanización o *excorporación* de la prótesis. Lo que había sido asimilado como parte constitutiva del sujeto a nivel estructural y funcional vuelve a mostrarse como algo ajeno a él, como un objeto que no participa de la naturaleza y conexiones orgánicas que definen al resto de su cuerpo. El efecto de unidad y completitud alcanzado a través de la incorporación de la prótesis se quiebra y sus fisuras no solo vuelven a debilitar la integridad física temporalmente reparada, sino que también cancelan el beneficio psíquico que su reequilibrio sustitutorio hubiese podido reportar al amputado.

Llegados a este punto en la discusión del arduo proceso de acomodación que conlleva la incorporación de una prótesis, resulta significativo que Sobchack recurra a un paralelismo literalmente tropológico para expresar la extensión del desequilibrio producido cuando surge un problema mecánico: "my leg is transformed metonymically at times to another (inhuman) species of thing—the prosthetic resisting its formerly organic function in an ensemble of action directed elsewhere. In these moments, it becomes an absolute other" (2006: 26-27)<sup>65</sup>. La inclusión del adverbio "metonymically" en este entorno protésico no es gratuito ni tampoco puntual.

---

65) Sobchack explica que esta consciencia protésica suele asaltarla de repente cuando, por ejemplo, pierde succión en la ventosa que ha de mantener la pierna artificial en su lugar. Entonces se siente, literalmente, separada de la prótesis y tiene que presionar una válvula lateral para volver a crear el vacío y así propiciar de nuevo el agarre. También cuenta que, cuando hace mucho calor y ha de caminar distancias considerables, el sudor y la presión de la ventosa comienzan a irritarle la piel y, si no hace nada para remediarlo, le causa abrasiones. Surge así una disfun-

Por el contrario, tanto Sobchack como Kurzman se acogen a la distinción entre sinécdoque y metonimia y al fácil tránsito de una figura a la otra para explicar el proceso tanto de incorporación de una prótesis como de su excorporación debido, principalmente, a alguna disfunción mecánica, aunque también social.

En determinados contextos, la metonimia y la sinécdoque se interpretan como figuras retóricas casi simétricas en cuanto a función, efecto y significado, algo que, según estos críticos portadores de prótesis, da pie a un discurso confuso y ambivalente en cuanto a la descripción de la relación entablada entre la prótesis y el ser humano que la emplea. Por este motivo, convendría profundizar en la definición y especificaciones que de estos tropos ofrecen Hayden White, Paul Ricoeur y Gérard Genette, puntualizaciones que también contribuirán a la delineación de una terminología teórico-analítica que será de utilidad en mi aproximación al concepto de *realidad protésica*.

Tomaré como punto de partida la distinción que Hayden White hace en *Metahistory* (1973: 34-35) de los que él interpreta como los cuatro tropos principales: la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía. White define la *metáfora* como una figura de representación que establece una relación idea-idea u objeto-objeto. La *metonimia*, en cambio, constituye relaciones parte-parte, por lo que, según White, está marcada por connotaciones extrínsecas, reductoras y mecanicistas. La *sinécdoque* define relaciones parte-todo, siendo una figura que, en oposición a la metonimia, entabla

---

ción entre la prótesis y la parte de su cuerpo con la que en otras ocasiones parece mantener una simbiosis (2006: 27).

un vínculo intrínseco, integrador y organicista. Por último, White describe la *ironía* como un tropo de negación.

Para su aproximación a los tres primeros tropos mencionados, que son los más relevantes en el discurso de lo protésico, Sobchack (2006: 25), por su parte, recurre a las especificaciones que Paul Ricoeur hace de ellos en *The Rule of Metaphor* (1977), quien a su vez se basa en definiciones ofrecidas por Pierre Fontanier en *Les Figures du discours* (1968). Según Ricoeur, “[metaphor] consists ‘in presenting one idea under the sign of another that is more striking or better known’” (1977: 57)<sup>66</sup>. En consecuencia, para Ricoeur y Fontanier, la metáfora establece una relación de similitud entre ideas más que entre objetos, por lo que constituye una analogía entre aspectos funcionales y estructurales de determinados objetos y no entre los objetos literales en sí. Por esta razón, Sobchack argumenta que cuando lo protésico se emplea como metáfora, el concepto suele tomar un sentido adjetival, mediante el cual caracteriza o califica a otros nombres –memoria/imaginación/cultura protésica, etc.– en lugar de mostrarse como nombre y principal significante del sintagma (Sobchack, 2006: 25).

Por el contrario, a diferencia de la metáfora, tanto la metonimia como la sinécdoque son tropos que se refieren ante todo a objetos, si bien de manera diferente. La metonimia establece relaciones de correspondencia y correlación, “[it] brings together two objects each of which constitutes ‘an absolutely separate whole’. This is why metonymy divides up in turn according to the relationships that satisfy the general

---

66) La cita interior hecha por Ricoeur está tomada de Fontanier (1968: 99). La obra del gramático y lingüista francés es, a su vez, una reedición contemporánea del original publicado en 1827.

condition of correspondence—cause to effect, instrument to purpose, container to content...” (Ricoeur, 1977: 56)<sup>67</sup>. Esta interpretación nos ayuda a entender por qué Hayden White define la metonimia como una figura extrínseca, reductora y mecanicista, recurso que posibilita la –en ocasiones exagerada– transferencia de agencia o capacidad de actuar desde el amputado a la prótesis, desde lo humano al artefacto, que Sobchack y Kurzman denuncian en el discurso de la “imaginación protésica”.

Por último, a diferencia de la metonimia, la sinécdoque constituye relaciones de conexión por medio de las cuales “two objects ‘*form an ensemble, a physical or metaphysical whole, the existence or idea of one being included in the existence or idea of the other*’”, por lo que, como tropo, denota “relations of part to whole, material to thing, of one to many, of species to genus, of abstract to concrete, of species to individual” (Ricoeur, 1977: 79)<sup>68</sup>. Por tanto, como White apunta, la sinécdoque es una figura que establece una relación intrínseca e integradora entre un todo y alguna de sus partes, lo que en el discurso material de lo protésico se traduce en una conexión organicista que alude a la fusión entre el cuerpo y la prótesis, a esa incorporación transparente a la que todo amputado aspira.

En conclusión, el análisis detallado de los efectos logrados a través del empleo de la metonimia y de la sinécdoque los revelan como dos tropos cuyas funciones no son simétricas. Hemos visto que la metonimia instauro una correspondencia entre dos objetos que permanecen como dos entidades absolutamente separadas, mientras que la sinécdoque entra-

---

67) La cita interior proviene de Fontanier (1968: 79).

68) Cita interior de Fontanier (1968: 87).

ña, por definición, una conexión. La diferencia esencial, por tanto, se reduce al establecimiento de una relación de exclusión, separación y fragmentación por parte de la metonimia, frente a una de inclusión, unificación y fusión por parte de la sinécdoque.

Cuando estos principios teóricos se trasladan al terreno discursivo de lo protésico, Sobchack y Kurzman se quejan de que los argumentos propuestos por la mayoría de los críticos parten de principios metonímicos. Esto se debe a que, en su opinión, aquellos que contribuyen a la expansión de la “imaginación protésica” se aproximan a la prótesis de manera objetiva, como si fuera una especie diferente, con lo que, desde un principio, establecen una relación oposicional entre cuerpo y prótesis. El discurso de los amputados, en cambio, tiende a ser sinecdocal, ya que la finalidad de todo portador es la de adoptar e incorporar la/su prótesis de manera subjetiva, procurando una sincronía de movimientos, una operatividad funcional y, en definitiva, una integridad tanto psíquica como estructural que redunden en la percepción del cuerpo y de la prótesis como partes de un mismo todo.

Por mi parte, dado que mi aproximación al discurso protésico partirá tanto de un entendimiento material como metafórico-especulativo, me concentraré en esa arena liminal y siempre problemática donde tiene (o no) lugar la incorporación de la prótesis. Ubicaré el puesto de vigilancia sobre ese fiel de la balanza, siempre oscilante, desde el cual, si miramos hacia un lado, divisamos un paisaje integrador y organicista, donde cuerpo y prótesis parecen experimentar esa unión transparente lograda a través de la perfecta incorporación. En cambio, si giramos en el otro sentido, descubrimos que estamos en tierras reductoras y mecanicistas donde cuerpo y

prótesis viven en oposición, como entes separados, siempre en vías de solucionar los conflictos que los distancian.

El firme de este terreno de estudio es, por tanto, incierto, provisional y contingente, pues, cuando hablamos de lo protésico, la puerta que conduce de la incorporación a la ex-corporación y viceversa está siempre abierta, incluso, como hemos comprobado, desde una aproximación estrictamente material. Esta opinión se ve reforzada mediante la descripción que Gérard Genette hace en *Figures III* de la naturaleza fluctuante e intercambiable que comparten el tropo de la metonimia y el de la sinécdoque: “We see that at the limit all metonymy is convertible to synecdoche by appealing to the higher ensemble, and all synecdoche into metonymy through recourse to the relation between the constituent parts” (1972: 27). La sinécdoque es el tropo que Sobchack y Kurzman utilizan, en oposición a la metonimia, para aludir a la incorporación transparente de una prótesis por parte del resto del cuerpo como si el añadido se tratara de un elemento orgánico. No obstante, Genette hace patente la precariedad de este tropo destinado a unificar la parte y el todo, al exponer que puede articularse y desarticularse de manera estratégica.

Desde esta lectura, nos acercamos a un posicionamiento deconstruccionista basado en el concepto derridiano de la *différance*, a partir del cual todo significante adquiere significado a través de su conexión referencial con otro significante, en muchos casos su opuesto. Así, toda incorporación lleva implícita una potencial excorporación, del mismo modo que toda excorporación se aleja de o se aproxima a una incorporación. Sobchack, sin embargo, con el fin de respaldar sus argumentos, tiende a destacar el recorrido hacia la incorporación subjetiva, es decir, de lo metonímico a lo sinécdoque,

cuando dice: “significant figural movement occurs from metonymy to synecdoche—from *the* prosthetic viewed abstractly to *my* prosthetic leaning up against the wall near my bed in the morning to *my* leg, which works with the other one and enables me to walk” (2006: 26). Ahora bien, cada vez que Sobchack y Kurzman nos hablan de los desajustes mecánicos y sociales que interfieren en la acomodación subjetiva de una prótesis, ellos mismos reconocen que el desplazamiento entre figuras retóricas –y entre las implicaciones que de ellas se pueden extraer– se desarrolla a la inversa: de lo sinecdocal a lo metonímico.

En este punto del discurso protésico parece que asistimos a un juego de equilibrio entre excorporación, incorporación y potencial viceversa. No obstante, debemos ser conscientes de que el debate no solo gira en torno a la asimilación de la prótesis por el cuerpo, sino que, a través de lo que Diane M. Nelson llama “prosthetic relationality” (2001: 305), el propio cuerpo también cambia en su articulación con la prótesis que debe incorporar. De este modo, el discurso naturalizador y humanizante implícito en la descripción de la acomodación de toda prótesis también entraña el riesgo de un consiguiente desplazamiento del homólogo orgánico, del miembro real, a la posición del *otro* –“the other one” que Sobchack cita arriba–. Con esta vuelta de prisma, al tiempo que lo artificial y construido se subjetivizan, lo natural y biológico tiende a cobrar entidad de objeto, proceso que no constituye, en última instancia, una mera inversión, sino una (con) fusión de los límites entre lo humano y lo no humano, entre aquello que pertenece y lo que no pertenece al yo.

#### 4. ¿DÓNDE RESIDEN LOS LÍMITES ENTRE LA PRÓTESIS, EL CUERPO Y EL YO?

Nuestro presente postmoderno –para muchos, post- o transhumano– se ve permeado por una tecnología en vertiginoso avance y en desconcertante maridaje con una revolución digital tan virtual como virtualizante. Dado este escenario, el terreno por donde discurre el discurso de lo protésico en su empeño por definir la relación entre el hombre y la tecnología, entre el organismo y la máquina, se hace, cuando menos, escarpado. Una de las causas de esta complicación es la facilidad con que en ocasiones se transfieren las valencias entre prótesis y cuerpo, relativizando con ello –incluso llegando a desdibujar– los límites entre ambos.

En su artículo “*Ecce Homo Protheticus*” (1999), Mia Fineman presta atención al enorme desarrollo manifestado por la industria protésica desde comienzos de la Primera Guerra Mundial como respuesta tecnológica a las mutilaciones masivas propiciadas por una destrucción mecanizada sin precedentes. Los estudios acerca de la confección, diseño, manipulación y aplicación práctica de distintas prótesis corporales<sup>69</sup>, tuvieron una proliferación paralela a la de clínicas médicas, centros de rehabilitación y fábricas de abastecimiento protésico. Fineman explica que en Alemania, durante la República de Weimar posterior a la guerra (1919-1933),

---

69) Fineman hace especial hincapié en textos médicos alemanes, como el titulado *Artificial Limbs and Work Aids for War Cripples and Accident Victims [Ersatzglieder und Arbeitshilfen für Kriegsbeschädigte und Unfallverletzte]* (Berlin: Julius Springer, 1919), compuesto por una serie de ensayos acerca del vasto y novedoso desarrollo tecnoprotésico que constituiría casi un emblema durante la República de Weimar.

[t]housands of mutilated survivors of the war were routinely supplied with mass-produced mechanical limbs, retrained, and re-enlisted in the service of an ever expanding industrial infrastructure. A new type of human being obediently marched from the western front to the production front—*Ecce Homo prostheticus*. (1999: 88)

En este entorno de la Alemania de posguerra, donde la relación entre carne y metal pasó a formar parte de la existencia cotidiana de aproximadamente 80.000 amputados, emerge, con mayor claridad que nunca, ese nuevo tipo de ser que Mary Shelley ya vaticinara y que introduce “a new notion of the human form as a functional assemblage of organic and mechanical parts” (Fineman, 1999: 88). No obstante, desde el punto de mira de este estudio, no podemos perder de vista el hecho paradójico de que, al tiempo que lo mecánico aspira a devolver la completitud perdida con el fin de dotar al amputado de autosuficiencia, también actúa como un recordatorio continuo de una pérdida orgánica irreparable.

En el análisis de cómo lo protésico relativiza los límites del cuerpo –y, por extensión, de lo humano– trascenderé el discurso bélico que sirve de contexto y justificación incuestionable al artículo de Fineman para concentrarme en el protocíborg que esta situación prefigura. Su existencia obligada ratifica un devenir evolutivo hacia lo posthumano, que no sólo hace problemático el establecimiento de las lindes físicas entre lo orgánico y lo artificial, sino que difumina las propias fronteras del yo.

Esta idea queda perfectamente ilustrada a partir de las dudas que asaltaron a Allucquère Rosanne Stone durante una

conferencia pronunciada por Stephen Hawking. Mientras contemplaba al astrofísico, la crítica se preguntaba:

Exactly where, I say to myself, is Hawking? ... Who is doing the talking up there on stage? In an important sense, Hawking doesn't stop being Hawking at the edge of his visible body. There is the obvious physical Hawking, vividly outlined by the way our social conditioning teaches us to see a person as a person. But a serious part of Hawking extends into the box in his lap. In mirror image, a serious part of that silicon and plastic assemblage in his lap extends into him as well.... No box; no discourse; in the absence of the prosthetic, Hawking's intellect becomes a tree falling in the forest with nobody around to hear it. On the other hand, with the box his voice is auditory and simultaneously electric, in a radically different way from that of a person *speaking* into a microphone. Where *does* he stop? Where are his edges? (1995: 5).

La relación de dependencia absoluta que Hawking mantiene con su prótesis de voz entraña una inevitable confusión cuando intentamos delimitar dónde termina él como ser humano y dónde comienza la extensión ofrecida por la caja de plástico y silicona que porta en su regazo. Stone recurre, en primera instancia, al criterio distintivo entre lo físico y lo no físico para mediar entre lo orgánico y lo protésico. Sin embargo, reconoce que este es sólo un frente desde el que entender la relación entre hombre y prótesis, pues lo que hace a Hawking humano no es solo el hecho de que cumple los requisitos morfológicos para ser considerado como tal. A lo largo del capítulo anterior quedó claro que el ser humano es “an organism-in-culture” y que una de las piedras angulares

que posibilitan y determinan esta condición es su capacidad lingüística y el modo en que logra construir mundos u ontologías a partir de ella. Por tanto, al adoptar la constatación de estas destrezas ontológico-lingüísticas como criterio para delimitar lo humano con respecto a lo no humano, la rotunda afirmación “[n]o box, no discourse” expresada por Stone nos obliga a seguir preguntándonos, junto con ella, dónde residen los límites de Hawking, pero ahora no nos referiríamos solo a su cuerpo, sino, más concretamente, a su yo.

En consecuencia, si no nos circunscribimos al frente binario y oposicional entre lo biológico y lo artificial en la tarea de discernir dónde empieza y dónde termina lo humano, sino que lo complementamos con otras aproximaciones que abarquen factores cognitivos, psicolingüísticos, psicoanalíticos, sociológicos y culturales, entramos en una dinámica de sucesivas desnaturalizaciones que desarrollará a continuación y a la que no estamos desacostumbrados en nuestros tiempos de postmodernidad.

En la cita anterior, Stone menciona el hecho evidente de que la voz de Hawking no es natural –en el sentido en que nuestros condicionamientos sociales y culturales nos tienen aleccionados–, sino que se genera a través de impulsos eléctricos y de procesos tecnodigitales que la hacen más compleja y artificial que la voz amplificada a través de un sistema de megafonía. Con ello, Stone eleva al menos al cuadrado el carácter artificial de la voz emitida por la caja de Hawking, pues entraña un doble grado de distanciamiento con respecto a una voz orgánica y natural, si se toma como punto intermedio la amplificación, ya protésica, proporcionada por un megáfono. No obstante, Sarah S. Jain (1999) opina que la cadena de desnaturalización no debe detenerse en este

punto. Para respaldar su tesis, se acoge a una práctica deconstruccionista patente con la que diferir un posible origen definitivo y argumenta que la voz que entendemos como humana y que, por tanto, catalogamos como referente *natural* –de cualquier megáfono o de la caja de Hawking– también tiene una fundamentación protésica, que no está reñida con su articulación orgánica. Desde esta lectura, “the voice that comes only from the throat is also, in a certain sense, prosthetic—a device (trained, disciplined, accented, and pitched through many screens of personal, educational, and cultural intervention)” (1999: 41).

Por si esta maniobra desnaturalizadora encaminada a enfatizar el constituyente sociocultural que determina la voz humana no contribuyese lo suficiente a relativizar los límites entre lo biológico y lo protésico en la constitución de lo humano, Lou Andreas-Salome nos lleva mucho más allá en una de las correspondencias que mantuvo con Sigmund Freud a principios del siglo XX. Convendría recordar que, a partir de 1923, Freud se vio obligado a portar una prótesis de paladar, al haberle sido extirpado su órgano original debido a un cáncer de garganta. Tenemos constancia de que, incluso un año después de serle implantada, la prótesis le hacía sufrir terribles problemas de acomodación<sup>70</sup>. Por este motivo, y a colación de ciertas conversaciones que habían mantenido con anterioridad acerca de la relación del hombre con su cuerpo, el psicoanalista vienés preguntó a Andreas-Salome cómo pensaba que difería dicha relación de la mantenida entre el

---

70) En su artículo “Prosthetic Theory: The Disciplining of Architecture” (1991: 24, nota 5), Mark Wigley menciona la descripción que Ernest Jones hiciera de esta prótesis: “The huge prosthesis, a sort of magnified denture, or obturator, designed to shut off the mouth from the nasal cavity, was a horror; it was labelled ‘the monster’” (Ernest Jones, *The Life and Work of Sigmund Freud*. New York: Basic Books, 1957, 3: 96).

hombre y una prótesis, un artefacto que, para Freud, “tries to be and yet cannot be the self” (Pfeiffer, 1972: 137)<sup>71</sup>. La respuesta de Andreas-Salome tiene marcada relevancia, pues ofrece un entendimiento de la prótesis como muestra de lo normativo en la condición humana, no como una desviación o alejamiento de esta: “For that is after all the most quintessentially human thing in man, that he both is and is not his own body—that his body despite everything is a piece of external reality like any other, which can be identified by him with the help of his sense organs from outside himself” (Pfeiffer, 1972: 138)<sup>72</sup>. En resumidas cuentas, Andreas-Salome interpreta el cuerpo como prótesis de la consciencia humana, siendo esta última donde residiría ese “him” al que alude: el yo verdadero o esencial. Sin embargo, esta espiral de conversiones de entes asumidos como orgánicos o naturales en protésicos no termina aquí, ya que el propio Freud había argumentado en 1916 que incluso la consciencia es un añadido protésico, comparable a cualquier indumento o suplemento físico artificial:

We are not accustomed to expend much thought on the fact that every night human beings lay aside the garments they pull over their skin, and even also other objects which they use to supplement their bodily organs (so far as they have succeeded in making good their deficiencies by substitutes)—for instance, their spectacles, false hair or teeth, and so

---

71) La pregunta literal formulada por Freud fue esta: “I ask myself what you would say to the analogous relationship to a substitute such as this which tries to be and yet cannot be the self. This is a problem which arises even in the case of spectacles, false teeth and wigs, but not so insistently as in the case of a prosthesis” (Carta del 11 de agosto de 1924, en Ernest Pfeiffer, ed., *Sigmund Freud and Lou Andreas-Salome Letters*. London: Hogarth Press, 1972, 137).

72) Carta del 3 de septiembre de 1924, en *ibid.*, 138.

on. In addition to this, when they go to sleep they perform a perfectly analogous dismantling of their minds—they lay aside most of their mental acquisitions; thus both physically and mentally approaching remarkably close to the situation in which they began life. (1916: 151)

No cabe duda de que esta última convicción sirvió a Freud como punto de partida para formular su teoría del psicoanálisis, encaminada a examinar los conflictos que surgen entre el consciente y el inconsciente, así como entre el *superyó* y el *ello*, con el *yo* en continua mediación entre ambos. No obstante, lo verdaderamente significativo para el presente estudio de lo protésico es cómo la progresión desnaturalizadora descrita revela que la definición de lo orgánico y natural en la persona se ha ido desplazando desde el cuerpo a la consciencia y desde la consciencia al inconsciente. A su vez, el inconsciente hace las veces de mediador entre, por un lado, la existencia o *realidad* socioculturalmente adquirida y vivida que define al ser humano como tal y, por otro, esa existencia descrita por Freud como “[t]he situation in which [human beings] began life”, momento en el devenir de todo individuo que, como hemos comprobado, está estrechamente vinculado a lo que Lacan llama *lo Real*.

Esta conexión del discurso de lo protésico con las teorías lacanianas nos devuelve al punto exacto donde quedó el análisis de la conceptualización de la realidad desde el momento histórico-cultural de la postmodernidad. De este modo, dos campos de estudio, en apariencia distantes y dispares, se han visto reconducidos hasta confluír en un mismo cauce teórico-crítico desde el que abordar la manera en que lo orgánico y lo protésico se interrelacionan y confunden a la hora

de configurar no solo la realidad protésica en que el *animal humano* se ve obligado a existir, sino la propia esencialidad humana necesaria para construir toda subjetividad y, por ende, aquello que entendemos como nuestra identidad.



---

SEGUNDA PARTE

GRAHAM SWIFT:  
LA IDENTIDAD PROTÉSICA  
Y LA BÚSQUEDA DE UNA ESENCIA ORGÁNICA  
INTUIDA

---



## CAPÍTULO 4

---

### DEL YO INTERIOR AL YO PROTÉSICO

En *The Civilizing Process* (1939), Norbert Elías expone que existe una idea comúnmente aceptada –al menos desde el Renacimiento y, sobre todo, enfatizada por la noción de sujeto humanista cartesiano– de que el individuo cuenta con una esencia subjetiva interior que le proporciona una identidad cohesionada, coherente y perdurable a pesar de los condicionamientos externos. Por su parte, en *The Invention of the Self* (1978), John O. Lyons sostiene que la noción de un yo único e individual cobró centralidad en el siglo XVIII con el fin de ocupar el vacío creado por la cada vez más dudosa existencia del alma, tal y como delataban los avances científicos de una modernidad abiertamente secular. Hasta entonces, la herencia teocrática proveniente de la Edad Media había propiciado que las personas se vieran a sí mismas como integrantes de una categoría general, ya fuese como miembros de una religión, clase, profesión, etc. Incluso el alma no se concebía como una posesión individual, sino como una dotación divina que habitaba un cuerpo mortal de manera transitoria. Lyons –al igual que Ian Watt en *The Rise of the Novel* (1957)– destaca que, en contraposición a

este discurso categorizador y judeocristiano, a partir del siglo XVIII surge una nueva actitud individualista que entiende la historia, la autobiografía, los escritos de viajeros y la novela como vehículos a través de los cuales el individuo reafirma su propia existencia y la legitima a partir de patrones derivados de la experiencia personal.

A medida que nos aproximamos al ocaso del siglo XVIII nos encontramos con dos tendencias claramente diferenciadas en cuanto a la concepción del individuo. Por una parte, aquella marcada por un enfoque racional de toda subjetividad a través de la observación objetiva, dinámica que, dada la paradoja que entraña, desembocará en una progresiva abstracción de la persona. Por otra parte, como contrapunto necesario a esta visión racionalizada del ser humano y del mundo en que vive, el discurso del Romanticismo reclamará la existencia y el papel determinante de una esencia individual interior, generada y conducida a través del instinto y de los sentimientos. En este punto, algunos poetas románticos dados a las imágenes cristianas retomarán la idea del alma para justificar esta esencialidad oculta, mientras que otros con convicciones más seculares definirán esta profundidad del individuo como fuerzas de la pasión otorgadas por la naturaleza<sup>73</sup>.

La existencia de este yo interior reclamado por el Romanticismo, ajeno al yo objetivado por la razón moderna, plantea una separación de dominios ontológicos que posibilita la consideración de una realidad más allá de la percepción empírico-sensorial inmediata. De este modo, se destaca la

---

73) Por ejemplo, para William Wordsworth dicha manifestación interior del yo se trataba de “a presence that disturbs me” (“Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey”). Para Percy Bysshe Shelley también se hacía notar como “some unseen Power” (“Hymn to Intellectual Beauty”).

presencia de una ausencia, hecho que bien podría prefigurar conceptos como el inconsciente freudiano y *lo Real* lacaniano. Basta recordar los paisajes del inglés Joseph M. W. Turner (1775-1851) –*The Evening of the Deluge* (c. 1843), *Approach to Venice* (1844) o *Rain, Steam and Speed–The Great Western Railway* (1844)– y del alemán Caspar David Friedrich (1774-1840) –*Monje a la orilla del mar* (1808-9) y *El caminante sobre el mar de nubes* (1817-18)– para comprobar cómo el individuo de la modernidad, a pesar de los avances científicos y tecnológicos encaminados a rellenar todo vacío de calado epistemológico, queda emplazado ante un horizonte vaporoso y turbulento, ante ese más allá de lo objetivo y lo objetivable cuya naturaleza no somos capaces de aprehender más que entre brumas.

Ante este paisaje ciertamente difuso e intranquilizador que supone la existencia interior de toda persona, las tendencias científico-analíticas tratarán de reafirmar principios como el de la objetividad y la utilidad racional con el fin de trazar una senda antirromántica. El pensamiento empírico-positivista empleado en otras disciplinas embarcadas en la Gran Narrativa humanista hacia el progreso ilimitado del individuo también resultará propicio para el desarrollo en el siglo XIX de unas ciencias sociales que articularán unas matemáticas del comportamiento humano comparables a las que determinan el funcionamiento de las máquinas. Este análisis aséptico y mecanicista del sujeto reemplazará la idea romántica de un yo interior esencial por la de un yo racional, claramente estructurado y, por consiguiente, accesible desde un plano epistemológico. La esencia natural propuesta por el Romanticismo se torna así en una lógica mecánica acorde con los principios tecnocientíficos de la modernidad. La

esencialidad, con sus connotaciones de profundidad, cede su lugar a una funcionalidad estrechamente vinculada a la superficialidad<sup>74</sup>.

El individuo de comienzos del siglo XX, marcado por una herencia evolucionista postdarwiniana, por las teorías postcristianas de Nietzsche, por el relativismo científico expuesto por Einstein y Heisenberg, y por una guerra mundial, experimentará un cuestionamiento e invalidación de patrones y modelos psicosociales que lo sumirá en una desorientación sin precedentes y hará problemático todo proyecto encaminado a desarrollar una subjetividad coherente y unificada. Cualquier acceso a la realidad objetiva quedará también relativizado desde las aproximaciones estructuralistas al lenguaje iniciadas por Saussure, que suscitarán desconfianza en la transparencia referencial de algo que se revela como un sistema de signos incapaz de mimetizar la realidad del mundo que nos rodea. Las teorías lingüísticas estructuralistas, extrapoladas a las demás disciplinas del saber, mostrarán toda teoría y creación humana como un discurso contenido en sí mismo, como un constructo autorreferencial que nos aleja de lo objetivo al tiempo que nos confina en una subjetividad cada vez más carente de un centro esencial e inalterable. En definitiva, el sujeto de la modernidad postdarwiniana, habitante de un mundo relativizado e incierto, dista mucho de

---

74) Esta transición de lo esencial a lo funcional, de lo freático a lo superficial, se aprecia claramente en términos musicales. El público de una composición romántica trataba de acceder a los mensajes encerrados en las piezas que escuchaba, a ciertos significados que habían de conducir a los misterios ocultos en el interior de la persona y, desde ahí, a los misterios del cosmos. Por el contrario, la música de corte modernista compuesta por Schönberg y Stravinsky se distancia de la expresión emocional para experimentar con las secuencias de sonido, con la forma, transitando así hacia y por la superficie del lenguaje musical y sus posibilidades.

aquel individuo autónomo y cognoscente definido por Descartes.

Dado este contexto, la persona de principios del siglo XX se debate entre dos actitudes paradójicamente complementarias. Por un lado, las manifestaciones artísticas y literarias del modernismo, principalmente las relacionadas con los movimientos *avant-garde*, manifiestan una celebración del significante frente a un significado con el que mantiene una relación consensuada y no referencial. Se expresa de este modo una liberación con respecto a la tiranía ejercida por signos que aparentaban apuntar hacia verdades absolutas como sus referentes. Por otro lado, este énfasis en lo estructural y superficial irá en detrimento de una posible esencialidad que cada vez se verá más diferida hasta mostrarse inalcanzable. No en vano, y como consecuencia de este hecho, otra de las características del paradigma modernista será la búsqueda de patrones que conduzcan a un origen, a un conocimiento que establezca un orden dentro del caos de la experiencia, que restaure unas certezas cada vez más esquivas y dote de autenticidad a lo que se ha convertido en una (ir)realidad cotidiana.

A partir de este momento, en el plano del estudio, comprensión y definición de la subjetividad del individuo coexistirán dos disciplinas con fundamentos dispares, si bien con una evidente retroalimentación mutua: la sociología y el psicoanálisis. Las teorías sociológicas propuestas por George Herbert Mead (1934) y más tarde por Robert E. Park (1950) y Erving Goffman (1959, 1967), interpretarán al individuo como una unidad social que cobra valor y significado mediante procesos de interacción con otras unidades o conjuntos. La identidad de todo sujeto está, por tanto,

sometida a continuos procesos de negociación que procuran una acomodación a normas sociales y culturales previamente establecidas. De este modo, dicha identidad nunca estará concluida ni será poseída por el individuo de manera inherente. Estas propuestas sociológicas enfatizan la dimensión performativa que determina la construcción del sujeto social, al tiempo que problematizan y llegan a invalidar la distinción entre *ser* y *actuar*: para Park y Goffman no hay otra manera de ser más que actuando. Esta interpretación erradica los posibles vestigios de esencialidad con que pudiera contar la subjetividad del ser humano a estas alturas y la relega a una existencia puramente representacional que conducirá a la concepción postmoderna del yo propuesta por Patricia Waugh cuando afirma: “as individuals, we now occupy ‘roles’ rather than selves” (1984: 3).

Este planteamiento supone la extinción de un yo esencial que, según muchos sociólogos, nunca existió más que como un espejismo invocado por los impulsos de un organismo reprimido a causa de imperativos socioculturales (Elías, 1939: 211). Al mismo tiempo, queda articulado todo un discurso construccionista que indaga en cómo la identidad no es una propiedad connatural al individuo, sino que se ve creada, y puede ser recreada, a partir de la imitación de patrones de interacción social. Desde una postura construccionista extrema, lo construido se extiende sobre cualquier residuo natural y lo oblitera. Lo protésico sustituye a lo orgánico de tal modo que resulta imposible ir más allá del constructo para hallar lo intuitivo como auténtico, como real. La máscara del actor ya no recubre a un yo esencial que mantiene su unidad y coherencia como manto freático subyacente en una multiplicidad de interacciones sociales. La persona –obedeciendo al origen

etimológico del término que la designa, *per-sona*— evidencia su *naturaleza* teatral, performativa, y se hace indistinguible de la máscara: máscara y persona comparten e intercambian las valencias de original y de copia para convertirse en una misma entidad.

Algunos detractores de los valores marcados por la postmodernidad critican que el sujeto contemporáneo, vaciado de una identidad inherente, se limita a celebrar la superficialidad y el momento presente con el fin de acatar un guión cultural preestablecido y, en la mayoría de los casos, materializado como simulacro hiperreal. Sin embargo, esta diatriba acusa una marcada parcialidad, pues ignora el doble efecto provocado por la consciencia de construcción social y cultural de nuestra identidad, así como de nuestra realidad, con que nos ha dotado poco a poco la modernidad y que ha ratificado de manera incontestable la postmodernidad. Frente al acatamiento —en apariencia no problemático— de una existencia superficial por parte del individuo contemporáneo descrito por algunos sectores de la sociología construccionista, los estudios psicoanalíticos introducidos por Freud a comienzos del siglo XX parten de la evidente colisión entre, por un lado, las imposiciones sociales y culturales a las que se ve sometido todo ser humano desde sus primeros meses de vida y, por otro, el yo reprimido por todo ese andamiaje lingüístico y cultural.

A partir de fundamentos psicoanalíticos y de su noción de *lo Real*, Lacan plantea una alternativa al construccionismo social con la que justifica por qué el sujeto contemporáneo —al igual que sus predecesores románticos y también aquellos embarcados en el proyecto de la modernidad— no ha dejado de intuir la (pre)existencia de un yo esencial y orgánico

subyacente en todo entramado sociocultural. Las teorías sociológicas describen cómo el yo se constituye a través del aprendizaje, adquisición y desempeño de roles sociales. No obstante, las aproximaciones ofrecidas por el psicoanálisis dejan claro que el sujeto y la identidad que lo acompaña no pueden quedar limitados a una mera representación: cualquier identidad también se establece a partir de deseos, afectos y fantasías, es decir, de impulsos más apegados a nuestra base orgánica, que cuestionan y desnaturalizan las fronteras marcadas por las rutinas de interacción social.

Una de las constantes en la obra de Graham Swift es la consciencia mostrada por sus narradores y personajes con respecto a la falta de autenticidad que emana de sus experiencias vitales y del mundo que los alberga. En sus dos primeras novelas, *The Sweet Shop Owner* (1980) y *Shuttlecock* (1981), Swift aborda este aspecto a través de una evidente concentración en cómo sus personajes reconocen que las identidades que los definen y que determinan sus relaciones con los demás parten de la representación de papeles cuyo último referente no es un yo más profundo, sino unos modelos y expectativas sociales. Este reconocimiento del sustento performativo que modela y mantiene sus identidades pone de manifiesto la contingencia e insustancialidad tanto de sus subjetividades como, por extensión, de cualquier conexión intersubjetiva que los relacione o vincule con los demás. Ante la amenaza de fragmentación y disolución del yo que dicha percepción entraña, los narradores y personajes creados por Swift sienten la necesidad de hallar el rastro de un yo esencial intuido que otorgue consistencia y continuidad a la naturaleza ilusoria de su yo performativo. Como Daniel Lea explica, “[t]his notion of an authentic self embedded beneath the

performative veneer of a social self is an abiding transtextual feature in Swift's writing" (2005: 97, nota 5). La búsqueda y localización de ese yo original por parte de sus personajes se muestran como prerequisites para aspirar a la determinación de los difusos márgenes que separan lo auténtico de lo no auténtico, lo real de lo irreal, en la identidad que los define y en todo lo que los rodea.

A través de las coordenadas cronológicas en que acostumbra a ubicar la línea principal de sus textos –segunda mitad del siglo XIX y siglo XX–, Swift deja constancia de que la consciencia experimentada por el ser humano de habitar y apoyarse en una identidad construida, artificial, ha sido un lugar común desde que aconteciera el impacto descentralizador ejercido por la modernidad postdarwiniana<sup>75</sup>. Como hemos tenido oportunidad de ver, dicho impacto favoreció la desestabilización y deconstrucción de patrones normativos de identificación que hasta entonces habían funcionado como modelos para la configuración de la subjetividad del individuo. Una de las respuestas a esta desnaturalización del entorno será la búsqueda de un yo esencial que capacite a la persona para trascender los márgenes de todo orden simbólico con el fin de reafirmar unas coordenadas psíquicas sólidas inherentes a la persona. Sin embargo, si la localización de este yo (más) auténtico ya supuso una empresa complicada con el advenimiento de la modernidad, se ha vuelto especialmente compleja dentro de los parámetros existenciales establecidos por la postmodernidad, basados en una abierta y continua desfamiliarización de la realidad en que vivimos, para mostrarla como un constructo sociocultural vaciado de

---

<sup>75</sup>) Swift explicitará esta idea en *Ever After* mediante la yuxtaposición de la vida del victoriano Matthew Pearce (1819-1869) y la de su tataranieta Bill Unwin, narrador principal de la novela.

cualquier esencialidad fenomenológica. Ante esta problemática, atenderé a los discursos sociológicos, psicoanalíticos y postestructuralistas, unidos a la teoría de lo protésico perfilada, para aproximarme a tres obras de Swift: “The Recreation Ground” (1976), *The Sweet Shop Owner* (1980) y *Ever After* (1992). Desde la suma de estos frentes, analizaré la conciencia de habitar una identidad protésica experimentada por sus narradores y cómo intentan trascender los márgenes de tal armazón o, en su defecto, incorporarlo con la mayor transparencia posible.

Me resta aclarar que, si bien la sociología construccionista articula su discurso en torno a la constitución del yo a través de la noción de una *identidad performativa*, he visto más apropiado acuñar la variante *identidad protésica*. Esto se debe a que, aunque el estudio que propongo parte del análisis de una visión de la identidad desde la óptica representacional, emplazaré el énfasis en su calidad de sustituto reemplazante de una (supuesta) identidad esencial. Ya he apuntado que el empeño racionalizador característico del proyecto Ilustrado de la modernidad se afaná en desterrar la idea de este yo interior. Sin embargo, desde comienzos del siglo XX, gracias a Freud y, sobre todo, a través de las teorías ofrecidas posteriormente por Lacan, este yo esencial y, por extensión, (más) auténtico reaparece como un residuo animal-orgánico que se agita bajo los estratos socioculturales que lo recubren y que han de domesticarlo en pos de conformar la persona social.

La identidad protésica, como toda prótesis, lleva implícita en su existencia una lógica ambivalente. Por una parte, funciona como la coraza que reúne y ofrece consistencia –al menos temporal y contingente– a los fragmentos dispersos de la subjetividad de todo individuo, al tiempo que les otorga

una corporalidad que aspira a confundirse con lo natural. La identidad protésica ayuda así a construir un orden simulado capaz de diferir la amenaza de disolución de un yo marcado por la insustancialidad subjetiva que supone el reconocimiento de que su existencia podría no ir más allá de una mera representación. Por otra parte, en paralelo a esta capacidad de proporcionar solidez a una psique que podría diluirse al reconocerse constituida por roles de genética hiperreal, la identidad protésica, por diferencia, alude a su opuesto orgánico y convierte así su ausencia en (intuida) presencia, a modo de miembro fantasma. Por tanto, el mismo híbrido psicossocial que habilita la noción de identidad protésica obliga a la consideración de un homólogo orgánico. Daniel Lea define este centro original y originario como un meridiano cero personal (2005: 79-80), ese punto del que cualquier otro modo de identidad habría de partir.

La consciencia protésica a la que se ven sometidos los narradores y personajes de Swift los aboca a la búsqueda de un yo más auténtico que aquél que en ese momento habitan. Ese rastreo supone, de manera inequívoca, una regresión al pasado para indagar en unas vivencias anteriores, en un origen donde localizar y desenterrar las estructuras epistemológicas necesarias para interpretar y dar sentido al caos del presente. Para los personajes de Swift, el pasado –principalmente el personal y familiar, si bien en estrecha relación con el histórico– encierra la promesa de lo real y orgánico, pues es a través de la recomposición de estos fragmentos de memoria como podría trazarse una subjetividad auténtica, atemporal e inmutable. El problema radica en que esta aproximación epistemológica hacia la adquisición de un conocimiento final se ve siempre confrontada y coartada por una relatividad

ontológica engendrada, de manera paradójica, por los mismos engranajes que hicieron girar el proyecto de la modernidad y que nos condujeron a lo que Lyotard denominó la condición postmoderna.

## CAPÍTULO 5

---

### “ANOTHER LIFE... PERHAPS NO ONE’S”: “THE RECREATION GROUND” Y LAS VIDAS DE NADIE

El relato “The Recreation Ground” (*London Magazine*, 16:1 (abril/mayo 1976)) es la primera obra publicada por Graham Swift. Quizá debido a que no fue posteriormente recogida en la colección *Learning to Swim and Other Stories* (1982), ha pasado desapercibida para una crítica que, de todos modos, tampoco ha mostrado un interés sino puntual por alguno de sus relatos<sup>76</sup>. Independientemente de esta falta de atención, “The Recreation Ground” es una magnífica fuente inicial donde ver prefigurados tanto el estilo narrativo característico de Graham Swift como uno de los principales hilos transtextuales que resonará a través del conjunto de su

---

76) En sendas monografías tituladas *Graham Swift*, ni Daniel Lea (2005) ni Peter Widdowson (2006) hacen referencia a algún relato no recogido en *Learning to Swim*. En *Trauma and Ethics in the Novels of Graham Swift: No Short-Cuts to Salvation* (2005), Stef Craps sí cita “The Recreation Ground” (1976), “Hide and Seek” (1982) y “Our Nicky’s Heart” (2000) dentro de una recopilación bibliográfica de las fuentes primarias del autor objeto de su estudio. No obstante, el único comentario que hace del relato que voy a abordar tiene lugar en una nota al final del libro, donde dice: “The only uncollected pre-1982 short story by Swift that I know of is “The Recreation Ground” (1976)” (2005: 186, nota 7).

obra: la manera insistente en que sus narradores y personajes cobran y padecen la consciencia de habitar una identidad protésica que posibilita, pero también rige sus interacciones sociales. Este reconocimiento los empujará a rastrear y, en la medida de lo posible, desenterrar fragmentos de un yo auténtico intuido bajo esa máscara social, inquietud que será uno de los ejes centrales sobre los que gravitarán las dos primeras novelas de Swift, *The Sweet Shop Owner* y *Shuttlecock*, así como la posterior *Ever After*.

En “The Recreation Ground” encontramos a un narrador cuya identidad no va más allá del “I” que nos habla y a través del cual se focaliza la totalidad del relato. La ausencia de un nombre propio que lo identifique con mayor precisión que el pronombre imprescindible para producir su narrativa no supone un hecho anecdótico, sino una constante de indefinición que afecta a la totalidad de los personajes de la obra. Salvo por una prostituta llamada Rosemary, las referencias a los demás intervinientes en la historia se reducen a la relación biológica que los vincula al narrador –“(my) Father”/“Dad”, “(my) Mother”/“Mum”– o a sobrenombres ficticios –“Jasper and Coco and Biffo and Sam” (84)–, sustitutos de nombres que desconocemos y que inmediatamente se generalizan en los escuetos pronombres “they” o “them”. Esta deliberada omisión identitaria evidencia, no solo desde un plano narrativo, sino también desde uno puramente referencial e incluso sintáctico-estructural<sup>77</sup>, la relevancia asignada en el relato a

---

77) En el relato también resulta llamativa la ambigüedad creada por un acostumbrado uso catafórico de la referencialidad contenida en los pronombres. Así, después de haber cerrado un primer párrafo donde se habla de unos vagabundos que hay en el parque, el siguiente comienza con la frase: “They were flat and featureless, the grounds” (62). La predisposición de todo lector hacia una interpretación anafórica en cuanto a la dirección referencial de “They” asigna, en primera instancia, el carácter de “flat and featureless” a los vagabundos que acaban de ser

las indagaciones acerca de la problemática construcción de la identidad de todo individuo.

## **1. EL MODELO PATERNO COMO ESPEJISMO HIPERREAL**

La estructuración cronológica de las novelas de Swift se caracteriza por una intencionada dislocación temporal que bien podría simular el devenir siempre caótico de la mente de un narrador cuando acude a los recuerdos almacenados en su memoria. “The Recreation Ground” prefigura estas alteraciones temporales, si bien su brevedad como relato permite vislumbrar un progreso lineal que parte de los primeros momentos de la vida del narrador, etapa marcada por los sentimientos ambivalentes de admiración y de odio que lo unen a su padre. Para el narrador, la figura paterna se muestra como un modelo mediante el cual ha de estructurar su propia identidad. No obstante, se trata de un patrón de difícil asimilación, ya que encarna esquemas sociales impuestos a través de reglas que autorizan y justifican el maltrato hacia el narrador y hacia su madre.

Las teorías psicoanalíticas nos explican que la identidad del individuo como *yo* se genera y regula desde los primeros meses y a lo largo de los primeros años de la vida del

---

mencionados. No obstante, justo al final de la frase, Swift realiza un quiebro literal e incluso gráfico, por medio de la coma, para hacernos ver que esas cualidades identifican al parque. Algo más adelante, vuelve a crear el mismo efecto, esta vez entre los vagabundos y sus padres: “They were not unheedful, my parents” (64).

También encontramos otros casos en que la referencia es meramente catafórica, sin cabida para la ambigüedad, como cuando el narrador recuerda: “She would tell me stories, my mother, clutching me to her...” (70). Con esta alteración innecesaria del orden acostumbrado en la referencialidad, dada la redundancia que introduce, Swift logra un efecto desestabilizador que desnaturaliza los procesos de identificación a través de los cuales se asignan y se adquieren identidades.

ser humano. Esto ocurre mediante la represión de los instintos autoeróticos y narcisistas manifestados a través del *ello*, tendencias diametralmente opuestas a los imperativos socioculturales mediatizados por un *yo* y determinados por un *superyó* en formación. Para Freud, este período también incluye la confrontación con el complejo de Edipo, etapa que Lacan complementará con su teoría del estadio del espejo, mediante la cual describe cómo el niño deja de verse como un ser parcial y fragmentado para concebirse –si bien de manera ilusoria– como un *yo* unitario y cohesionado, similar al que reconoce –o cree reconocer– en los demás. Este tránsito hacia la consciencia de un *yo* supone la asimilación de unas normas sociales, así como la imitación de unos modelos de interacción intersubjetiva, todo ello estructurado y manifestado a través de lo que Lacan denomina un Orden Simbólico, de genética eminentemente lingüística y cultural. La conversión del niño en ser lingüístico y social es, por tanto, requisito indispensable para la formación de su identidad, de su persona, si bien, como Lacan advierte, también supone el distanciamiento con respecto a una esencialidad orgánica que hallábamos en el plano de *lo Real*, hecho que marca al ser humano de por vida con un sentimiento de incompletitud imposible de obliterar.

En el caso de “The Recreation Ground”, la asimilación del modelo paterno por parte del hijo resulta problemática desde un principio, puesto que tanto la vida social como familiar del padre se fundamentan exclusivamente en la recreación de roles que construye mediante transformaciones en su indumentaria, su bigote, el tono de su voz o su agua de colonia. Los esfuerzos del narrador-niño por discernir un *yo* central y verdadero que pudiera definir a la figura paterna

se manifiestan siempre infructuosos, hecho que lo lleva a entender que su padre es un ser camaleónico cuya existencia se ve posibilitada gracias a la sucesión de meros espejismos performativos. De ahí que concluya: “Dad never belonged to regiment, club or public school. But that was no matter. He made a show. He had the inestimable gift of inspiring faith in his own appearance; and appearance was all” (65).

La figura del padre como modelo social queda así deconstruida en un repertorio de artificios, en una especulación con significantes cimentados en unos convenios y expectativas sociales que nos remiten no a un referente materializable en una esencia subjetiva, sino a un juego simbólico autodefinido como realidad social<sup>78</sup>. El padre del narrador calza a la perfección en la forma empleada por Robert E. Park (1950) y Erving Goffman (1959, 1967) para definir a la persona como *yo performativo* o actor social. Según estas teorías, los procesos performativos adquiridos y puestos en práctica a través de roles sociales no enmascaran nuestra *verdadera* persona, sino que posibilitan nuestra existencia como máscara o *per-sona*. “There was consistency there”, admite el narrador cuando se refiere a las impersonaciones llevadas a cabo por su padre. “He was an emblem, a mark, a fixed point amidst so much that was errant or void. Order: he radiated, as from burnished armour, that most brazen virtue” (68). No obstante, mediante la ironía introducida por el intertexto medieval que contextualiza a su padre en un dominio neogótico de virtud caballeresca, el narrador reconoce que el orden irradiado

---

78) El padre del narrador trabaja “in Stocks and Shares” en la ciudad y se nos aclara que los días que no asiste a su rutina laboral “the urge to speculate remained constant” (65). A lo largo del relato se hace evidente la manera en que este personaje personifica la red de manipulación, de especulación y, en consecuencia, de irrealidad que aparece tendida en calidad de existencia social sobre los personajes que pueblan sus páginas.

por su progenitor se reduce a destellos ilusorios, a una pátina artificial y literalmente reflexiva que lo convierte en “[t]he perfect model of himself” (67).

El narrador interpreta a su padre como un emblema o significante generado no a partir de un yo auténtico, sino gracias al reflejo proyectado por una armadura imaginaria. El significado se origina en esa coraza o elemento protésico y no procede del organismo que pudiera hallarse en su interior y que, desde una aproximación sociológica extrema, bien podría ser inexistente, al igual que el caballero Agilulfo ideado por Italo Calvino (1959)<sup>79</sup>.

---

79) En *El Caballero Inexistente* Calvino propone una fábula donde nos muestra al caballero Agilulfo, cuya voz resonaba metálica desde el interior de su yelmo cerrado, como si no fueran las cuerdas vocales de una garganta, sino la propia chapa de la armadura la que vibra. Pronto descubrimos que, en efecto, la armadura esta vacía y que Agilulfo, como cuerpo, no existe. De este modo, la fábula se torna en metáfora perfecta desde la que aproximarnos al concepto de identidad protésica que nos ocupa, en tanto en cuanto invalida e invita a redefinir los límites entre lo orgánico y lo protésico, entre ser y no ser, incluyendo la posibilidad de creer o aparentar ser como última naturaleza de la identidad humana.

La paradójica e imprecisa relación de interdependencia entre lo biológico y lo protésico –condicionada por la contingencia producida por el fácil tránsito de una incorporación-unión sinecdocal a una excorporación-separación metonímica– se nos muestra en el siguiente pasaje del libro mediante la yuxtaposición entre los cuerpos de los caballeros como entes orgánicos y las armaduras vacías, inertes, de las que se han desprendido para descansar por la noche:

el campamento dormido era el reino de los cuerpos, una extensión de vieja carne de Adán...; mientras, en el umbral de los pabellones yacían descompuestas las vacías armaduras, que los escuderos y fámulos bruñirían por la mañana y pondrían a punto. Agilulfo pasaba, atento, nervioso, altivo; el cuerpo de la gente que tenía un cuerpo le causaba, sí, un malestar semejante a la envidia, pero también una punzada que era de orgullo, de superioridad desdeñosa. He aquí los colegas tan nombrados, los gloriosos paladines. ¿Qué eran? La armadura, testimonio de su grado y nombre, de las hazañas realizadas, del poderío y el valor, hela aquí reducida a un envoltorio, a una vacía chatarra; y las personas allí roncando, con la cara aplastada contra la almohada, un hilo de baba cayendo de los labios abiertos. A él no, no era posible descomponerlo en piezas, desmembrarlo; era y seguía siendo en cada momento del día y de la noche Agilulfo Emo Bertrandino de los Guildivernos y de los

La identidad protésica que el narrador de “The Recreation Ground” reconoce en su padre parte, por tanto, de lo que Baudrillard define como una recreación hiperreal, donde la realidad se conforma como tal a partir de un modelo que no se origina en una correspondencia con el mundo fenomenológico y extracultural. No existe ningún territorio que preceda al mapa, del mismo modo que no hay un yo esencial que anteceda a las representaciones llevadas a cabo por el padre del narrador. De ahí que la frase “[a]pppearance was all” resuene como un eco a lo largo del relato (65, 68, 74, 77).

El modelo de existencia performativa ofrecido por la figura paterna está marcado por el constante cinismo que el narrador detecta en tales actuaciones, algo que Anthony Elliott también critica en toda teoría sociológica que reduzca el yo a un conjunto de representaciones sociales “in which everybody is cynically manipulating appearance and staging inauthentic representations of the self” (2008: 42). Por este motivo, aunque el narrador considera la posibilidad de adoptar el modelo performativo paterno cuando reconoce “I could

---

Otros de Corbentraz y Sura, armado caballero de Selimpia Citerior y Fez el día tal, habiendo realizado para gloria de las armas cristianas las acciones tal y tal y cual... Y poseedor de la más bella y cándida armadura de todo el campo, inseparable de él. (Calvino, 1959: 22-23)

Los parámetros que distinguen lo orgánico de lo protésico, al caballero de la/su armadura, se complican y confunden cuando entra en juego la *naturaleza* exclusivamente protésica de Agilulfo, en quien la armadura no complementa y reconstruye, sino que sustituye la ausencia de un cuerpo. Agilulfo no cuenta con la posibilidad de existir como un hombre sin armadura, sino como una armadura sin hombre, categoría que desestabiliza y subvierte los límites tradicionales entre lo biológico y lo protésico, entre lo natural y lo construido. En Agilulfo lo orgánico se hace no solo prescindible, sino inexistente, si bien esto no afecta a su identidad de caballero que, tanto para él como para los demás, parece emanar –tal y como le ocurre al padre del narrador de “The Recreation Ground” – del reflejo de su armadura, que no hace más que devolver a los ojos que la miran la ilusión del constructo social que define y determina, como destello autorreflexivo, la propia identidad de todo caballero.

have borrowed his part, entered his role, hidden inside his costume”, encuentra dos limitaciones. Por un lado, su frase concluye con un “if he had let me in” (68), coda donde resuena el discurso freudiano en torno a la hostilidad paterno-filial que conecta a las figuras de Edipo y de su progenitor, Layo, y con la que se nos insinúa la reticencia del padre ante la amenaza de una posible usurpación de su identidad por parte del hijo. De hecho, para el narrador, la acomodación a los roles de su padre habría supuesto “turfing him out and stretching myself to his upright posture”, pero enseguida confiesa: “I was not so pliable” (68).

Esta conclusión nos revela su segunda limitación: el narrador se ve incapaz de encajar en una coraza, en una identidad protésica conformada únicamente a través de representaciones. Dicha imposibilidad lo aleja de una potencial existencia performativa cuya base genética reside en la apariencia, tal y como queda sintetizado en la exclamación “Chin up!”, empleada continuamente por su padre (65, 67, 75, 84) para obligarlo a mantener su imagen en guardia. Por el contrario, el narrador adopta, literalmente, una postura opuesta a la exigida por el patrón social paterno: “I kept my eyes to the ground. Chin down” (77); y explica: “I studied the ground. I was looking for something. Not emblems, models” (68). En definitiva, el narrador rechaza la exclusividad de un entramado social y performativo como único constituyente de la identidad y se propone buscar debajo de lo que reconoce como una armadura, como un revestimiento protésico, con el fin de hallar el yo orgánico y esencial que debe de existir como su diferente, como el opuesto que posibilita la (consideración de la) existencia del *otro*.

Dado el carácter de esta búsqueda, no es casual que el narrador afirme “I studied the ground” cuando alude al cambio de actitud implícito en la diferencia gestual entre “chin up” y “chin down”. De hecho, en el relato queda establecida una evidente yuxtaposición entre la superficie y lo que hay debajo, entre las representaciones, los roles y las apariencias, y lo que el narrador llama “the other thing; the deep inconsolable thing, time and its emptiness” (81). Traducido en términos lacanianos, nos estaríamos moviendo entre los límites imprecisos que separan el Orden Simbólico de los dominios asimbólicos de *lo Real*. Conviene recordar que *lo Real* existe como nivel freático con respecto a la superficie simbólica y, también, como exceso asimbólico y marginal que se mantiene inmune a cualquier red referencial que aspire a dotarlo de significado.

Lacan se apoya en los argumentos que Freud expresara en *Beyond the Pleasure Principle* (1920) para explicar que el sujeto halla placer en el lado de lo simbólico, no en el de *lo Real* (1992: 12). Por consiguiente, si bien el orden simbólico priva al niño de la gratificación que una vez encontró en *lo Real*, este mismo orden es empleado por el ser humano para crear un “círculo mágico” (1992: 134) amparado en el significante que nos alivia de las pulsiones o deseos de solventar esa pérdida irrecuperable de *lo Real*. No obstante, el problema en “The Recreation Ground” reside en que el orden simbólico instaurado por el padre va emparejado no solo a una falta de autenticidad, sino que, tanto para el narrador como para su madre, la asunción de los roles que les han sido adjudicados para que dicho orden pueda darse no supone una experiencia placentera, sino dolorosa.

Los parámetros del proyecto simbólico paterno quedan marcados a lo largo del relato por medio del símil de la competición, el juego y el mundo de las apuestas. Como ilustración, el narrador explica: “[Dad] extended the principles of the sport into all other spheres of life: so that he studied his marital form, eyed my mother and myself with the same glinting shrewdness with which, no doubt, he assessed fetlocks and starting prices in the paddock. He gambled, laid odds on our performances” (65-66). Las exigencias del modelo social (patriarcal) encarnado por el padre reducen al narrador y a su madre al estado de animales adiestrados, a peones en un juego dirigido por alguien a quien deben obedecer y contentar. Tenemos aquí, por tanto, un ejemplo claro del cinismo al que Elliott alude en cuanto a la manipulación consciente de los roles sociales descrita en el discurso de las teorías del interaccionismo social. El conflicto radica en que, en el relato, esta manera de concebir la identidad de un individuo no se muestra como una experiencia intersubjetiva liberadora o (auto)complaciente, sino como una competición donde para que unos ganen otros han de perder. “It was ‘sport’ or ‘game’ with my father, never ‘play’” (66), se queja el narrador antes de describir cómo oía a su madre gritar de dolor por las noches mientras su padre la montaba en la cama como si se tratara de un caballo: “I heard the slappings and the thumpings ... and the thwackings and whackings, so remindful of jockey’s whips and the gleaming flanks of horses” (69). Esto lleva al narrador a concluir desde muy temprana edad que su venida al mundo no fue producto del amor, sino del dolor, del sometimiento de su madre a las reglas de su padre. Por esta razón, tanto el narrador como su madre ansían la regresión a una etapa previa al dolor, a una etapa aún no

marcada por los imperativos performativos impuestos como (falsas) identidades que posibiliten el rol de su padre.

En el caso de la madre, la búsqueda de esa otra vida anterior al sufrimiento pasa por un imposible retorno a la niñez. “She mourned for childhood”, nos cuenta el hijo, quien entiende que para ella esta etapa “is further back, nearer the beginning, closer to lying low, the being out of it” (70). Para el narrador, todavía un niño en este punto del relato, su vuelta al origen demanda una regresión más drástica, pues implica retroceder hasta el momento “before the pain ... before the taking a shape and making a show, before I swelled up under mother’s navel” (69). “I cannot escape the notion I was there before” (69), nos dice, y este convencimiento determinará la evolución del relato como la de un *Bildungsroman* invertido donde el narrador buscará la manera de decrecer, de *desformarse* hasta revertir a ese meridiano cero, a ese momento original donde hallar un yo esencial intuido que aún no haya sido desplazado ni enmascarado por un orden performativo y simbólico. El narrador entiende que solo desde este punto de partida podría reconstruir o recrear “[a]nother life” como alternativa a la imposición social que supone “stepping into father’s pin-stripes and tweeds” (69).

La imposibilidad de retornar literalmente al vientre de su madre –y la posterior muerte de esta– no detendrán al narrador en su búsqueda de ese camino de retorno que lo conduzca hasta un centro identitario original. Su entorno le ofrece dos territorios donde llevar a cabo esta exploración, dos lugares que desafían y desnaturalizan las coordenadas simbólicas del entramado social que determina su vida tanto de niño como de adulto. Estos lugares son el parque que da título a la obra y la casa de la prostituta Rosemary. Con el fin

de atender a la simbología con que el relato dota a estos enclaves me acogeré al concepto de “no lugar” propuesto por el antropólogo francés Marc Augé (1992)<sup>80</sup>.

## **2. EL PARQUE DE RECREO COMO “NO LUGAR” DE PERMANENCIA**

El tema central del relato es la consideración de los procesos que conducen a la (de)construcción de la identidad del individuo. El espacio subrayado por el título, “the recreation ground”, está diseñado para tal propósito. El narrador inaugura la obra describiendo la gran extensión de hierba que ya de niño contemplaba desde la ventana de su habitación. Cuenta que originalmente la llamaban “the ‘grounds’” y que más tarde pasó a ser “the ‘recreation ground’”, algo que nunca entendió, pues no contaba con señalizaciones, bancos, fuentes o atracciones infantiles. El narrador define el lugar como “[a]n empty space, no more”, “flat and featureless” (62). Sin embargo, al llegar septiembre, este terreno que tanto se asemeja a la nada asimbólica empieza a recibir las visitas de gente que lo marcan con postes y líneas blancas para trazar campos de juegos, competiciones en las que el padre del narrador, como animador y director crítico, dará rienda suelta a sus identidades performativas.

El antropólogo francés Marc Augé propone la noción de “no lugar” por oposición al concepto sociológico de lugar o

---

80) Debemos tener en cuenta que Swift publicó “The Recreation Ground” en 1976 y que Augé no publicaría *Los «no lugares», espacios del anonimato* hasta 1992. Por tanto, más que una aplicación creativa y literaria de las teorías de Augé, “The Recreation Ground” podría interpretarse como un anticipo de las mismas, si bien con variantes y extensiones que las relativizan, al tiempo que las enriquecen.

“lugar antropológico”. Para Augé, el “lugar antropológico” responde a la “construcción concreta y simbólica del espacio”, de manera que se constituye como “principio de sentido para aquellos que lo habitan y principio de inteligibilidad para aquel que lo observa” (1992: 57-58). Los “lugares antropológicos” cuentan al menos con tres rasgos comunes –identificatorios, relacionales e históricos–, por lo que el contenido de dichos lugares es a la vez espacial y social (1992: 58-59). Por el contrario, Augé entiende el “no lugar” como “un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico”, sino como espacio de transitoriedad, entre los que cita aeropuertos, estaciones ferroviarias, cadenas hoteleras, supermercados, grandes centros comerciales y parques de recreo (1992: 83, 84).

Según Augé, el “no lugar” cumple una doble función para la persona que accede a él: es un espacio de liberación, a través de la desidentificación con respecto a determinaciones habituales y, al mismo tiempo, concede la posibilidad del desempeño de un rol circunstancial (1992: 106). Desde esta perspectiva, “the recreation ground” –entendido como “no lugar”– propicia la liberación con respecto a las constricciones performativas impuestas por la identidad acostumbrada, así como la potencial adopción de otras identidades transitorias semejantes a las experimentadas por las personas que el joven narrador contempla desde la ventana de su habitación y en las excursiones que su padre le obliga a hacer a ese parque. En efecto, al llegar a ese territorio algunos de los visitantes se desnudan de toda identidad o imperativo

social y yacen sobre la hierba “strewn like casualties” (63)<sup>81</sup>, mientras que la mayoría entra a formar parte de una competición de duración limitada para la que vienen ataviados “in the colours of chivalry, crimson and gold, purple and silver” (62), atuendos rayanos por su artificiosidad en los propios de una representación teatral. Finalmente, en lo que podríamos interpretar como una ratificación del requisito de tránsito y provisionalidad implícito en todo “no lugar”, estos visitantes regresan a sus casas al final de la jornada para retomar así unas identidades aplazadas solo de manera circunstancial. La relación que mantienen con el parque se resume en: “[t]hey came, they went. They did not belong” (63).

Como contrapunto a esta confirmación inicial de las teorías de Augé, Swift va más allá e invierte la perspectiva para proponer la posibilidad del “no lugar” como constante, como área de permanencia, en vez de cómo excepción marcada por la transitoriedad. Para ello, nos presenta a unos personajes que convierten en problemática la experiencia liberadora concedida por un “no lugar” a través de la desidentificación. Se trata de cinco o seis vagabundos que ya están en el parque cuando los demás llegan y que permanecen allí cuando los últimos visitantes se han marchado a sus casas. “Only the five or six belonged” (63), concluye el narrador-niño, pues son las únicas personas que viven en el parque de manera permanente.

Del mismo modo que, gracias a sus ropas, un espantapájaros evoca a un ser humano genérico, indeterminado, estos

---

81) Una vez más, podemos establecer el paralelismo con la descripción que Calvino hace de los cuerpos de los caballeros mientras yacen dormidos y sin sus armaduras. Tanto en *El Caballero Inexistente* como en “The Recreation Ground” el cuerpo, como ente orgánico, aparece desnudado de la cubierta protésica que lo envuelve y lo convierte en significante.

habitantes del parque visten prendas anticuadas y raídas que se nos revelan como un cúmulo de significantes superpuestos que han perdido cualquier coherencia semántica. Por ejemplo, uno de ellos “sported the remains of a tweed suit and a bowler hat — relics perhaps of a past life, his own, perhaps another’s. Perhaps no one’s” (62). Estos individuos marginales han dejado de ser semióticamente interpretables desde una aproximación sociológica y su ilegibilidad como seres socioculturales los prefigura, a través de un proceso de desnaturalización de signos, como el negativo de cualquier coraza performativa o identidad protésica.

La capacidad de existir de manera estable en un “no lugar” –por definición, un área de paso– mostrada por este grupo de vagabundos cuestiona la autenticidad de toda identidad construida no solo dentro, sino también fuera de los límites del parque<sup>82</sup>. La presencia de estos seres carentes de una identidad clasificable autoriza la potencial desarticulación de cualquier otra identidad para revelarla como constructo y por ello se ven ignorados hasta alcanzar lo que podríamos definir como una invisibilidad social. “Those transitory idlers who used the grounds only for their sport and pleasure looked through them as if they were not there”, explica el narrador, quien luego añade que esta actitud los convierte en “[g]hosts, outcasts, anonymities” (63).

La existencia de estos vagabundos subraya, en definitiva, el carácter protésico de cualquier identidad que aparece en el relato. Para el narrador de Swift tanto las identidades adoptadas por los visitantes mientras permanecen en el parque

---

82) El efecto es comprable al descrito por Baudrillard cuando alude a Disneyland y a la manera en que este parque temático cuestiona la (ir)realidad de la Norteamérica que se extiende más allá de sus límites fantásticos (1981a: 25).

como aquellas supuestamente constantes y coherentes que retoman una vez regresan a casa comparten el mismo carácter construido y artificial. En este contexto de inautenticidad, los vagabundos podrían encarnar un ejemplo de liberación con respecto a esas existencias performativas y no auténticas, al tiempo que confirmarían la posibilidad de una reversión hacia un yo esencial. No obstante, el narrador, en lugar de percibirlos como personas que vagan con plena libertad, en ese estadio de continua desimposición de roles que él tanto ahora, los describe como “[i]nmates perhaps of an asylum or prisoners exercising. Save that the grounds were free and public” (62).

El camino que dibujan los pasos de los vagabundos por los márgenes más alejados del parque se resume una y otra vez con la expresión cíclica “round and round” (62, 70, 85). Este grupo de individuos marginales se ve sumido en un estado de eterno vagar en busca de algo que el narrador entiende como otra vida, como una vía de salida del momento presente por medio de la vuelta a un origen. Este presentimiento hace que se plantee imitarlos: “I padded and rooted over the grounds – yes I roamed there now.... My head lowered, my eyes searching the inscrutable turf” (73); y que se pregunte: “And was it to be found by sniffing in the grass, by scouring the earth as for a lost entrance to Hades? The way back, the way out, the way down, to where nothing is lost, one loses nothing, and what is given is always regiven?” (73). Ante esta incertidumbre, ese “round and round” en que se resume la existencia de los vagabundos también hace sospechar al narrador que aquello que buscan quizá no exista más que como panacea prometida por la propia búsqueda. Por ello, decide no convertirse en uno de ellos, al menos por el momento, y

opta por otra manera de emprender ese añorado viaje de decrecimiento que lo haga revertir hasta su propio comienzo, hasta esas coordenadas que marquen el meridiano cero personal desde el que poder recrearse de manera diferente.

### **3. ROSEMARY Y SU MUNDO DE SUSTITUTOS**

Ya vimos cómo el narrador-niño ansió retornar al vientre de su madre, hasta ese momento y lugar previo al dolor, a fin de recrearse. Sus razonamientos lo llevan a pensar que si sus progenitores fueron los que posibilitaron su existencia, ellos también deben de ser la vía de retorno: “they are the only connection after all, mother and father. With the way back, the way out, to where one comes from. Out of it” (76). Sin embargo, tras la muerte su madre, el narrador llega a considerar la posibilidad de que el hombre junto al que ha crecido no sea su padre (76). Ambas escisiones con respecto a sus referentes biológicos lo privan de esa intuida senda de retorno hacia el origen<sup>83</sup>, de ahí la desorientación que experimenta, hasta llegar a equipararse a los vagabundos del parque: “Where? Whence? I was lost. I was looking for something. I kept my eyes to the ground. Chin down” (77). Cuando se halla sumido en esta etapa de desconcierto existencial, su destino se cruzará con el de la prostituta Rosemary, quien desde un principio

---

83) La autenticidad o ausencia de los nexos biológicos entre padres e hijos es también una constante en la obra de Swift que trataré más adelante. De hecho, es el tema central del relato “The Son”, así como de la novela *Tomorrow*, y estará muy presente en *Waterland*, *Ever After* y *Last Orders*. A lo largo de estas obras, Swift abordará cómo las posibles alteraciones producidas en los parámetros ya asimilados con respecto a estos vínculos biológicos, en ocasiones a través de la revelación de su ausencia, dejan entrever la precariedad del andamiaje sobre el que se sustenta la identidad de cualquier individuo.

hará las veces de subrogada de la difunta madre del narrador. Las aspiraciones de este y las posibilidades que Rosemary le ofrece se hacen patentes cuando afirma: “Rosemary. I strove to get inside her womb” (70); y más adelante reconoce: “And so you let me in – not, I mean, into your home, nor into your room, nor into your sheets. It was a deeper recession I plumbed” (78). La manera en que Rosemary corresponde a las necesidades del narrador no es, sin embargo, un ofrecimiento altruista, pues el beneficio de la particular relación que se establece entre ellos es mutuo.

Tanto el personaje de Rosemary como el sótano donde vive están marcados por la performatividad en detrimento de lo auténtico. Rosemary, dado su oficio de prostituta, vive inmersa en un mundo de representaciones que prorrogan continuamente cualquier esencialidad capaz de definir el original del que parten todas las reproducciones. Así, el amor que vende a sus clientes es, por una parte, una teatralización adaptada a los gustos y fantasías particulares de cada uno de ellos, “masters, slaves, lords, vagabonds, for which she took her cue and performed accordingly” (79); por otra, ese amor interpretado es la manifestación diaria de cómo lo orgánico y natural se ve eternamente aplazado por la presencia de un sustituto. De ahí que el narrador explique: “she took such pains in the cause of her trade to stop her fecundity, to sacrifice the function for the fun” (79). Pero, justo a continuación, recapacita sobre la última palabra elegida y se pregunta: “Is that the word?” (79). La respuesta que obtenemos a lo largo del relato es claramente negativa. Rosemary no halla placer ni diversión en el mundo simbólico y performativo que la rodea, puesto que “the game was only on the surface and never for its own sake” (78).

El sótano donde vive Rosemary se manifiesta como otro “no lugar” dentro del relato. Cuando los clientes llegan, la posible identidad que los define en el exterior se ve reemplazada temporalmente por otra originada en sus propias fantasías sexuales. A su vez, estos papeles determinan la identidad que Rosemary ha de adoptar para acomodarse a tales demandas. El contexto de simulación establecido por Swift supone otra vuelta de tuerca a las teorías del “no lugar” formuladas por Marc Augé. Mientras que para el antropólogo francés “[e]l espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud” (1992: 107), Swift plantea que la experiencia vivida en un mundo de transitoriedad articulado a través de imaginaciones eróticas podría adquirir mayor grado de autenticidad que el mundo exterior donde discurre la existencia cotidiana de estos hombres. De ahí que cuando el narrador ve partir a los clientes tras su encuentro con la prostituta, la descripción que nos ofrece de ellos guarde un gran paralelismo con la empleada para referirse a los vagabundos del parque: “There were five or six”; “[f]rom all walks ... of life. But their expressions all looked the same, and their clothes all looked equally borrowed as they left, like tired actors from the stage-door – mournful, roleless, heads bowed to the ground”; “Was it them? Their shadows?” (80). De este modo, los clientes se tornan sombras errantes – “hollow men” los llamaría T. S. Eliot (1925: 56)<sup>84</sup>– que se revisten de signi-

---

84) La primera estrofa del poema de T. S. Eliot dice así:

We are the hollow men  
We are the stuffed men  
Leaning together  
Headpiece filled with straw...

Esta condición reduce cualquier posible esencia interior a “Shape without form, shade without colour” (Eliot, 1925: 56), descripción que podría referirse tanto a la identidad manifestada por los vagabundos que parecen condenados a vagar “[r]ound and round” dentro de los confines del parque, como a los clientes de

ficado solo mientras están representando un papel. Una vez abandonados esos roles adoptados para la ocasión, los clientes de Rosemary aparecen vaciados de cualquier identidad que los defina y diferencie de los demás, lo cual, paradójicamente, convierte el mundo fuera del sótano de Rosemary en un vasto “no lugar” marcado por la soledad y la similitud.

En el caso de Rosemary, para quien el sótano es su hogar, la multiplicación de identidades a la que se ve sometida mientras trabaja también acarrea la consciencia de un continuo aplazamiento y la consiguiente inaccesibilidad de una identidad auténtica que subyazca en las capas de representación acumuladas a diario. El mundo de Rosemary está conformado por sustitutos de personas que, de existir realmente, podrían conferir a su experiencia vital una mayor autenticidad en términos intersubjetivos. Sus clientes son, por ejemplo, vicarios de lo que debería ser una pareja o un marido, y a esto podemos añadir la manera en que Rosemary calma lo que el narrador define como “her love of children. An inordinate love” (78). Ante su imposibilidad de engendrar hijos reales, la prostituta se consuela con dos subrogados. Por un lado, colecciona muñecos, a los que incluso ha puesto nombre, y que se muestran como “the progeny of her fantasy, of those cyclical hungering of uterus and ovary ... and something deeper perhaps, more brooding more inconsolable still” (79). Por otro lado, el propio narrador cumplirá una función sustitutiva similar con el fin de apaciguar la añoranza que Rosemary siente por la experiencia auténtica de engendrar y criar a un hijo.

---

Rosemary una vez abandonada su casa y el mundo de apariencia que en ella tiene lugar.

#### 4. DECRECER PARA RECREARSE: DE HOMÚNCULO A PER-SONA

El primer encuentro del narrador y de Rosemary tiene lugar en un pub y su conversación se reduce al siguiente intercambio de palabras: “‘Where are you going?’ ‘Nowhere,’ I said. ‘What do you do?’ you said. ‘Nothing,’ I said. ‘Well you had better come with me’” (77). En yuxtaposición al mundo de representaciones y de negaciones de lo auténtico en que Rosemary vive, el joven narrador se le ofrece “as an eternal child” (79), como un niño perdido, como un ser que podríamos calificar de arreferencial o asimbólico y, lo que resulta más relevante para ella, como una figura que existe fuera de toda performatividad. Por ello, cuando lo lleva a su casa, siente la necesidad de protegerlo. En ocasiones lo acuna en sus brazos como a un niño (80) y, antes de que sus clientes lleguen, lo oculta en una alacena, “the dark of [which] was like the dark of a sanctuary” (78). Para el narrador, este lugar de retiro es como un vientre desde el cual oye las voces de Rosemary y de sus clientes mientras representan sus escenas de intercambio sexual. “The lumber cupboard was like a cave round which the voices of the outer world, craving and quirkish, flitted like ghosts” (79), describe el narrador, con un guiño claro a la alegoría de la caverna de Platón. La ironía, no obstante, se hace manifiesta cuando recordamos que lo que Platón define como el *mundo de las ideas*, ese estadio constituido a partir de formas reales, universales y atemporales que conforman un mundo perfecto donde reside la verdadera esencia de las cosas, aquí se torna un escenario conscientemente performativo donde toda persona es solo lo que finge ser. Desde su encierro pseudoamniótico en la ala-

cena-cueva, el narrador de Swift solo percibe las sombras de esa otra (*ir*)*realidad trascendental*, si bien en el contexto del relato lo verdaderamente significativo es que el aislamiento experimentado por el joven lo salvaguarda, por primera vez en su vida, de todo entramado representacional y, por ende, no auténtico.

La realidad percibida por el narrador desde la alacena se genera a partir de las sombras proyectadas por una representación que, a su vez, no es sino la ilusión o sustituto de un original ausente. Por oposición, el aislamiento con respecto a toda vida protésica experimentado gracias a su reclusión en tal santuario lo aproxima más que nunca a una existencia asimbólica y, por consiguiente, más cercana a *lo Real*, a lo ingobernable por cualquier sistema de representación. Esta vía de acercamiento a lo que podría ser su yo esencial quedará ratificada cada vez que, una vez concluida su actuación con un cliente, Rosemary abre las puertas de la alacena con una sonrisa. “For it was always to me she came in the end” (79), explica el narrador, pero no para llevar a cabo otro intercambio de sexo por dinero. El narrador accede al cuerpo de Rosemary, al interior que tanto ansía, “requiring no scenes, no gestures, neither master nor slave, nor hunter, nor prey, nor gentlemen, nor rogue ... but only, let us say, like a little blind homunculus” (79).

La primera mención del *homúnculo* se atribuye a Paracelso (1493-1541). En el libro primero –*Concerning the Generation of Natural Things*– de *De Natura Rerum* (1537), el alquimista, médico y astrólogo suizo proporciona una detallada descripción de cómo, a través de la confluencia de métodos alquímicos y naturales, se puede concebir una réplica de ser humano, aunque a pequeña escala, sin la intervención de un

vientre materno<sup>85</sup>. Por otra parte, Paracelso también acuñó el término *Spagyria* –del griego *σπάω* (extraer, separar) y *ἀγείρω* (reunir)– como sinónimo de *alquimia* y con él alude a la manera en que dichas artes procuran la separación de las sustancias viles o impuras para obtener los metales nobles deseados. Si tenemos en cuenta este contexto alquímico, la equiparación que el narrador de “The Recreation Ground” hace de sí mismo con un homúnculo confirma el éxito del proceso de decrecimiento en que se ha embarcado. Privado de los dos componentes naturales que ocasionaron su origen biológico, en especial del vientre materno al que hubiera deseado retornar para escapar del dolor, el narrador siente que ha alcanzado el grado máximo de obliteración identitaria necesario para que pueda darse su *regestación* dentro del vientre protésico conformado por la mezcla del útero natural de Rosemary y el artificial que representa la alacena donde permanece oculto. En esta matriz que podríamos denominar

---

85) El proceso en cuestión queda descrito en los siguientes términos:

But neither must we by any means forget the generation of homunculi. For there is some truth in this thing, although for a long time it was held in a most occult manner and with secrecy, while there was no little doubt and question among some of the old Philosophers, whether it was possible to Nature and Art, that a man should be begotten without the female body and the natural womb. I answer hereto, that this is in no way opposed to Spagyric Art and to Nature, nay, that it is perfectly possible. In order to accomplish it, you must proceed thus. Let the semen of a man putrefy by itself in a sealed cucurbite with the highest putrefaction of the *venter equinus* for forty days, or until it begins at last to live, move, and be agitated, which can easily be seen. After this time it will be in some degree like a human being, but, nevertheless, transparent and without body. If now, after this, it be every day nourished and fed cautiously and prudently with the arcanum of human blood, and kept for forty weeks in the perpetual and equal heat of a *venter equinus*, it becomes, thenceforth, a true and living infant, having all the members of a child that is born from a woman, but much smaller. This we call a homunculus: and it should be afterwards educated with the greatest care and zeal, until it grows up and begins to display intelligence. (Goodrick-Clarke, 1999: 175)

alquímica, el narrador de Swift experimenta un distanciamiento de toda imposición social y se siente renacer como homúnculo, depurado en lo más próximo a un yo esencial y auténtico que jamás haya experimentado.

Una vez alcanzada esta condición de *tabula rasa* socio-cultural, el narrador parece haber accedido a una existencia al margen de todo entramado performativo, a un anclaje lo más cercano posible a *lo Real*. Sin embargo, el placer experimentado al alcanzar este estadio asimbólico de homúnculo mediante la anulación de toda identidad no es un estado permanente –“the problem was permanence – or the lack of it” (78)–, ni tampoco la única sensación que lo embarga, pues lo que cabría entender como un limbo identitario también está marcado por el miedo hacia el vacío de *lo Real*, ajeno a cualquier significado: “I feared the other thing”, reconoce, “the deep inconsolable thing, time and its emptiness, whence, where...” (81). El narrador no puede existir de manera permanente en esa suerte de vacío subjetivo que amenaza con convertirse en una no existencia. La única manera de evitar esta disolución del yo es construirse de nuevo, pero esta vez tiene claro que ha de rehuir el desempeño de cualquier papel de subrogado a través del cual se haya visto obligado a existir anteriormente.

En este proyecto de recreación aparece Rosemary como pareja, pero no la Rosemary prostituta, sino la que le sonríe cada vez que abandona el escenario y se despoja de sus máscaras. Al calor de sus abrazos, el narrador ha experimentado la autenticidad de unos sentimientos hasta entonces desconocidos: “I would feel something move and scrape inside me and begin to strain for release, like the chick inside the egg” (80). Está convencido de que ese sentimiento nuevo y

genuino que parte de su interior, de una base orgánica no mediatizada por la apariencia, es el punto de partida para recrear una vida auténtica. El amor y la capacidad de amar se prefiguran como los cimientos donde ha de sustentarse esa existencia fuera del dolor que siempre ha procurado. No obstante, el principal escollo que encuentra es el hecho, en apariencia simple, que supone “to utter that word which, in the confine of her bed, sometimes stirred in my breast, a word which if meant perhaps is not to be said, if said perhaps not meant. For I knew not how the word was to be used: I had been bred on its opposite” (78).

La reflexión que el narrador nos propone acerca de la existencia de un sentimiento y de su problemática transcripción en ese conjunto de signos socialmente consensuado que llamamos lenguaje nos remite a los postulados estructuralistas encabezados por Ferdinand de Saussure que propiciaron el *giro narrativo* a comienzos del siglo XX. Estas teorías desnaturalizaron los vínculos referenciales asumidos hasta entonces entre el lenguaje y la realidad que aparenta reflejar. Tal desvinculación entre significante y referente se halla en paralelo a la reticencia o imposibilidad de pronunciar la palabra *amor* experimentada por el narrador. “I tried to bring to utterance, like the seed to germination, that word that mouthed and mimed inside my breast” (83), asegura, para luego cuestionarse: “And how was it that the closer the utterance grew the more distant you became ... so that we were lost, dissolved or swallowed” (84).

Finalmente, el narrador siente la necesidad de abandonar su existencia como homúnculo en la alacena, con el propósito de materializar lo que siente por Rosemary y de apoyarse en ese sentimiento para reconstruirse a sí mismo como pareja

de ella y como padre del hijo de carne y hueso que quiere que engendren. Esta nueva situación también haría prescindibles los subrogados –clientes y muñecos– que han conformado la existencia performativa de Rosemary. Sin embargo, el obligado distanciamiento del limbo arreferencial en que se encontraba el narrador y el tránsito hacia su nuevo proyecto de vida exigen como prerrequisito inevitable su inclusión en un orden simbólico. Para posibilitarlo, el narrador se embarca en un proceso de cortejo: “One day I bought you a bottle of wine and a bunch of spring tulips – crimson and gold and silver, like the hues of chivalry” (81). Este gesto, lejos de ayudarlo a pronunciar ante Rosemary la palabra *amor* para transmitirle lo que siente por ella y ofrecerle el acercamiento de ambos a un yo esencial ajeno a toda representación, convierte al narrador en una réplica de los *caballerosos* clientes de Rosemary y en un eco de aquellos visitantes del parque con atuendos de torneo. “Why did I make such a trite gesture?”, se pregunta, “I, who had no dealings with gestures, who kept my head to the ground, and who had seen besides how you treated *their* presents” (81).

De este modo, el sentimiento auténtico se ha visto adulterado y diluido en el intento de codificarlo en términos performativos y, en lugar de acercar a ambos, los distancia. Con lágrimas en los ojos, Rosemary pregunta: “Then what is it you want?”; “A child”, responde él. El niño que se perfilaba como figura de redención, como catarsis mediante la cual Rosemary se convertiría por fin en una madre auténtica y el narrador alcanzaría una verdadera regeneración desde el origen, ese salvador se comodifica como moneda de cambio por los servicios prestados o los regalos recibidos, no como producto y corroboración de la existencia del amor. “And

could it ever have taken shape, taken flesh, that unformed utterance – in a child; without even, in the beginning, the word?” (84), se pregunta el narrador, si bien de manera retórica, pues ha comprobado que la respuesta es negativa. En el mundo desplegado en el relato, donde queda de manifiesto que las identidades performativas no envuelven de manera provisional a un original que subyace en y persiste ante toda representación, sino que actúan como prótesis que reemplazan y, al mismo tiempo, destacan la ausencia de ese original, no parece haber cabida para el *amor* más que como sucedáneo, como mercancía de intercambio<sup>86</sup>.

Al final del relato, Rosemary espera un hijo del narrador, pero su nacimiento no se traducirá en la redención ansiada por el futuro padre. En su búsqueda de lo auténtico, el protagonista de la obra logró la reversión a un estadio asimbólico próximo a *lo Real*, donde, en lugar de hallar su yo esencial vislumbró la ausencia de toda identidad. Luego descubrió que la posible recreación de otra identidad –“another life”– capaz de conformar ese yo auténtico que hiciera las veces de norte subjetivo se revela como una maniobra invertida e hiperreal donde, de manera irónica, el orden simbólico se muestra como camino para acceder a lo auténtico. De ahí

---

86) En su primera novela, *The Sweet Shop Owner* (1980), Swift volverá a plantear un mundo contemporáneo marcado por la imposibilidad del amor más allá de como moneda de (inter)cambio. Lo hará desde dos frentes en los que se ve involucrado el protagonista, Willy Chapman: uno, a través de la relación que mantuvo con su difunta esposa Irene, donde no se llegó a pronunciar la palabra *amor*; el otro, la que lo une a Dorry, la hija que Irene le dio como trueque por la dedicación que Willy le prestó. La vacuidad de la relación de Willy con una hija que, de nuevo, podría haber desempeñado una función redentora queda expresada en la carta que la joven dirige a su padre. Este escrito sirve de comienzo para la novela y viajará en un bolsillo de la chaqueta de Willy, junto a su pecho, durante la que será la última jornada de su vida. Las palabras de Dorry, unidas a los recuerdos de la difunta Irene y de la vida que compartieron, serán el detonante que dirija las últimas decisiones llevadas a cabo por Willy hasta el mismo momento de su muerte.

que el narrador reconozca finalmente: “In order to know that nameless thing – what is before, before the pain, what is not in the games – to listen to the games; in order to express it to resort to games” (84). La existencia en que se ven envueltos el narrador y Rosemary, así como los demás personajes del relato, se convierte de este modo en un círculo vicioso, en un juego de espejismos, de presencias ausentes y de ausencias presentes, que los condena a un inevitable alejamiento de lo esencial y orgánico, incluso cuando el propósito es alcanzarlo. En este entorno eminentemente protésico, los sentimientos auténticos, entre ellos el amor, se verán siempre postergados y adulterados hasta tornarse convenciones, expectativas e intercambios socioculturalmente determinados.

Este movimiento en círculo excluye cualquier posibilidad de hallar una salida y nos da a entender que el resultado de toda búsqueda de un yo esencial queda diferido –en el más estricto sentido derridiano– en una repetición de roles e interacciones sociales previamente establecidos. Esto explica que, una vez que el narrador le pide un hijo a Rosemary, “her thighs beneath her wrap trembled like the flanks of a foal” (83), animalización que la equipara a la propia madre del narrador y que anticipa la manera en que será cabalgada y fustigada por un cliente que solo viste unas botas de montar y que, como no podría ser de otra manera, se trata del propio padre del narrador. “You cried, underneath him ... as though for some lost infancy. And in your womb...” (85). En el vientre de Rosemary crece una replica del narrador que, incluso antes de nacer, ya es maltratada por el padre de este, lo que reduce la posible figura de un salvador a la de “[a]nother miniature to be fetched up from the dark ... to be the sport of its father and grief of his mother” (82).

## **5. “ROUND AND ROUND...”: EL CÍRCULO VICIOSO DE LA SEGUNDA NATURALEZA**

No es casual que, para consolidar el determinismo explícito en la imposibilidad de trascender una existencia performativa y así escapar del dolor que esta pueda ocasionar, la estructura del relato se cierre sobre sí misma. De este modo, el párrafo final nos devuelve al parque donde todo comenzó: “Over the turf, the unremitting, unreceiving turf. Round and round, head lowered, a sweet wrapper, a lost trinket, a cigarette packet. Now I know they do not go. There is nowhere to go. No thing to do. It is a matter solely of recreation” (85). Pero ahora no son solo los vagabundos quienes arrastran restos de vidas prestadas, inventadas, existencias, en definitiva, compartidas por muchos sin ser de nadie. De una manera o de otra, todos los personajes que pueblan el relato, dentro y fuera del parque, habitan estas vidas de nadie que, dado su carácter protésico, reparan una falla al tiempo que subrayan el sentimiento de incompletitud generado por esa misma ausencia.

Aunque estuvo tentado de hacerlo desde un principio, el narrador trató de evitar el vagar eterno –“round and round”– en que se veían envueltos los vagabundos del parque y buscó otras maneras de desenterrar o recrear un yo esencial que le permitiera escapar de un mundo de apariencias y modelos performativos impuestos. Sin embargo, su empeño tan solo lo llevó a descubrir que los límites de esta zona de recreo son una ilusión más dentro de la construcción simbólica de un espacio y de la identidad de aquellos que lo penetran u habitan. Marc Augé interpreta los parques de recreo como

“no lugares” porque, a diferencia del “lugar antropológico”, no se definen como un espacio de identidad, relacional o histórico (1992: 83), sino como espacio de anonimato. No obstante, acto seguido reconoce que “[e]l lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación” (1992: 84). Este es, en cierto modo, el descubrimiento que lleva a cabo el narrador de Swift en su vano intento de deslindar los dos significados implícitos en el término “recreation” que califica y, por tanto, define a “the grounds”. El narrador trató de trascender la acostumbrada acepción de “diversión” para acceder al sentido literal de “volver a crear” que denota su etimología. Sin embargo, tanto el parque de recreo como el mundo que se extiende más allá de sus confines terminan por revelarse como un mismo espacio donde se inscriben las fantasías de mundos cerrados y más o menos autosuficientes capaces de ofrecer una identidad, a modo de prótesis o coraza, a aquellos que viven en él.

La conclusión a la que llega el narrador –“There is nowhere to go. No thing to do. It is a matter solely of recreation”– solo alberga dos alternativas. Por una parte, cabría la posibilidad de retornar a ese estadio que Lacan llama *lo Real*, opción que, ciertamente, lo distanciaría de cualquier entramado simbólico, si bien con la consiguiente anulación de toda identidad y, en consecuencia, del yo. Por otra parte, queda someterse a las reglas de algo que, literalmente, se trata de un juego, de una representación social y culturalmente prediseñada que dota a toda persona de una prótesis identitaria, relacional e histórica. De este modo, lo intuido como

un yo esencial y próximo a lo orgánico se hace inaccesible y la subjetividad del individuo se vislumbra como un lugar donde las fronteras y los centros vitales adquieren un significado prestado que, en última instancia, se traduce en la ilusión de una *segunda naturaleza*.



## CAPÍTULO 6

---

### “IF YOU WIN, YOU LOSE”: LA IDENTIDAD PROTÉSICA Y *LO REAL* EN *THE SWEET SHOP OWNER*

“The Recreation Ground” fue el punto de partida –envuelto en una atmósfera determinista rayana en el naturalismo propio de Émile Zola– desde el que Swift inicia su consideración de la dependencia del ser humano con respecto a una identidad protésica que, si bien posibilita, también exige su existencia como *per-sona*. La necesaria adopción de dicha identidad como medio ineludible para participar en intercambios e interacciones sociales aleja al individuo de una vida orgánica, neutralizada y diferida hasta la inaccesibilidad por la instauración de un orden simbólico y cultural. En su primera novela, *The Sweet Shop Owner*, Swift continúa su exploración de esta tensión entre lo protésico y lo orgánico a través de Willy Chapman, protagonista y focalizador principal de la obra. Durante más de doscientas páginas, acompañamos a Chapman en lo que será no solo su último día de vida, sino su búsqueda definitiva de aquello que intuye como un yo esencial –y por ello más auténtico– que le

permita trascender y desligarse del guión performativo que ha regido su vida, sobre todo desde que se casara con Irene Harrison y se convirtiera, por deseo de ella, en propietario de la tienda de prensa y golosinas que figura en el título de la obra.

Swift nos mostró al narrador de “The Recreation Ground” como niño y como joven incapaz de (re)crear su identidad a partir de la adopción de una coraza performativa. Willy Chapman, en cambio, es un sexagenario que vuelve la vista atrás para visitar toda una vida en la que ha habitado una identidad protésica. Tal recurso les permitió a él y a su esposa circunnavegar y distanciarse de vivencias traumáticas, si bien les impidió acceder a experiencias que aproximan la existencia del ser humano a (los márgenes de) *lo Real*, a lo que Swift denomina en *Waterland* “the Here and Now” (60) y que Del Ivan Janik define como “the locus of real meaning”, “[t]hat in life which is most real, sometimes more fulfilling, but often most painful, [and that] is expressed not in terms of history but in the spots of time, the moments, in which personal experience is concentrated” (1989: 78).

Asistimos a un ejemplo de esta inaccesibilidad a la experiencia real cuando, a sabiendas de que Willy intervino como soldado en las contiendas de la Segunda Guerra Mundial, alguien le pregunta: “And you, Mr Chapman? What about your experiences?”. “Experiences? But he had no experiences. Only the 81,000 packs and the 39,000 helmets” (98), obtenemos como respuesta –mediante el uso más que apropiado del estilo indirecto–, pues, debido a una lesión sufrida en su espalda tras acceder a convertirse en tendero, nunca estuvo destinado en el campo de batalla. Dadas sus limitaciones, “[t]hey wouldn’t take him for a soldier. He wouldn’t

have the opportunity, as they put it, to ‘see action’” (56). Por el contrario, vio transcurrir la guerra desde el almacén de abastecimientos, contando los cascos, uniformes y demás impedimenta que había de preparar para aquellos compañeros a los que veía hacer la instrucción a través de los cristales de unas ventanas, para aquellos que se enfrentarían a “[t]he real thing, the thing itself” (59).

## 1. UN MUNDO DE SÍMILES

Desde muy temprano, Willy Chapman fue consciente de estar habitando un mundo plagado de sustitutos, un universo donde las réplicas han diferido la presencia de sus originales, donde lo auténtico se ha diluido una vez y otra en su propio reflejo distorsionado. La vida de Chapman estuvo siempre marcada, especialmente desde que conociera a Irene, por un incómodo sentimiento de inautenticidad, hasta el punto de que, para él, existir y representar un papel como identidad se han convertido en valencias intercambiables.

En consonancia con este entorno experiencial carente de autenticidad, las páginas de *The Sweet Shop Owner* están plagadas de comparaciones introducidas por “as if”, “like” o “as though”. El uso tan insistente de este recurso perfila un contexto donde cualquier significado que aluda a una experiencia original se ve siempre diferido y transferido mediante su comparación con otro concepto u objeto que no deja de ser un nuevo significante. A este respecto, podemos tomar como ilustración paradigmática la sonrisa que Irene dedica a Willy cuando, al inicio de la novela, este acepta su papel como propietario de la tienda: “She smiled. A lovely smile, like a

shining seal upon a contract” (21). Este ejemplo temprano asienta las bases del tipo de relación que existirá entre Willy y su esposa. El matrimonio que les une constituirá un pacto, un contrato donde el amor no tendrá cabida, salvo traducido al desempeño de unos roles y convertido en moneda de cambio en un *quid pro quo* de favores. En otra ocasión, se nos describe así la llegada de Willy a casa tras un día de trabajo en la tienda: “And there [Irene] was, opening the front door, ready to take his jacket and case and the evening paper and to give him a smile, like the scattering of coins” (46). Aquí Swift insinúa un cliché donde la esposa recibe al marido que regresa del trabajo, pero quiebra las expectativas, tanto del lector como de Willy, al desensibilizar la sonrisa de Irene, al vaciarla del sentimiento de amor que Willy espera hallar en su relación y convertirla, una vez más, en la propina por desempeñar el papel pactado.

La confirmación definitiva del carácter contractual inherente al vínculo que les une tendrá lugar, no obstante, el día en que su hija Dorry viene al mundo. Willy acude al hospital cargado de flores y con la esperanza de que la nueva criatura que desde ahora compartirán lo cambie todo. Sin embargo, la actitud impasible y los ojos de Irene le dirán: “There, I have done it, paid you: that is my side of the bargain” (10), palabras que cosifican al bebé y al acto de su nacimiento para convertirlos en otra transacción. Esta transferencia de significados autoriza y justifica la imagen que acude a la mente de Willy al ver por primera vez a su hija junto a Irene en el hospital: “There was a little thing, wrapped like a gift in a shawl beside her” (10).

Los abundantes símiles que pueblan la novela provocan este efecto de extrañamiento o desfamiliarización a todos

los niveles, ya sean estilísticos o en cuanto a las pautas que determinan la interrelación entre personajes. De este modo, la acostumbrada simbiosis entre determinados significantes y referentes se ve cuestionada o, directamente, resulta impracticable. En su defecto, se nos destaca una fractura que delata la artificialidad y el carácter construido que definen el mundo en que viven Willy Chapman y aquellos que lo rodean.

*The Sweet Shop Owner* presenta un universo contemporáneo donde significantes y significados dejan de estar vinculados por una relación referencial única e inequívoca. Por el contrario, todo es y existe “como (si)”, de manera que cualquier significado original se ve siempre diferido a otro objeto. Esta maniobra entraña una búsqueda de nuevos valores, una extensión o renovación de significados ante la extinción u obsolescencia de aquellos a los que estamos acostumbrados; sin embargo, al mismo tiempo, destaca la dispersión o disolución de ese significado original que ha quedado invalidado. Se nos plantea la existencia de un vacío semántico en cuanto al signo original, ausencia que se ve reparada por la transferencia de implicaciones y significados que posibilita la comparación. En este contexto solo cabe aludir a lo auténtico y real añorado mediante la interpelación a lo performativo y sustitutivo, si bien la consciencia de recurrir continuamente a esta maniobra como modo de vida hace que Willy Chapman se vea a sí mismo como un actor o, en la mayoría de los casos, como una marioneta sin voluntad más allá de las directrices impuestas por las necesidades de su esposa.

## 2. LA EXPERIENCIA TRAUMÁTICA DE IRENE Y LA/SU IMAGEN EN EL ESPEJO

Para entender por qué Willy Chapman se ha visto obligado a habitar una identidad protésica a lo largo de tantos años, así como la ambigua relación que mantiene con ella, habremos de analizar las bases en que se asentó el matrimonio-contrato que lo unió a Irene Harrison: desde el día en que la conoció, el cometido de Willy fue restaurar y mantener la entereza psíquica de Irene, dañada tras una experiencia traumática de violación sufrida en su adolescencia y que la marcará de por vida.

En el momento presente en que discurre la línea narrativa principal de la novela –un viernes de junio de 1974–, hace un año que Irene ha fallecido. No obstante, como excepción a la predominante focalización en tercera o primera persona de Willy Chapman, el capítulo 7 de *The Sweet Shop Owner* (49-56) nos abre, por primera y única vez, una ventana retrospectiva a la mente de Irene en primera persona<sup>87</sup>. El párrafo que inaugura el capítulo recrea una atmósfera casi hipnótica en la que Irene invita a Willy a apoyar la cabeza sobre su regazo para descansar tras un día de trabajo: “Sit back Willy, drink your tea, rest your head, if you like, in my lap... You’re tired. Think of nothing, listen to the clock ticking on the mantelpiece” (49). Una vez que Willy se queda dormido, desarmado e inerte como la marioneta abandonada por su tiritero con que se lo comparará en más de una ocasión, Irene

---

87) Swift volverá a emplear este recurso en el penúltimo capítulo de *Last Orders* para ofrecernos de primera mano los pensamientos del difunto Jack Dodds, personaje clave y unificador de la polifonía narrativa de la novela.

le confiesa: “How little you know me, Willy. How little you know of that young girl (I wasn’t yet fourteen) who looked at herself in the bedroom mirror ... and knew that she was beautiful” (49). Este capítulo evidencia la distancia que separa a la mujer madura de aquella adolescente que fuera antes de sufrir la experiencia traumática. En apariencia, la joven Irene había logrado tramitar una simbología con su entorno a partir de un rol dentro de su historia familiar que la dotaba de un yo unificado y psicológicamente coherente. Esta identidad se apoyaba en su gran belleza y atractivo físico, convertidos por los suyos en emblema familiar, como ella misma explica: “My family nursed my beauty like a rare plant. For it had its uses after all. They set me up into a little emblem, carried me before them like a banner, so they could say, Look, even beauty is on our side” (50). Sin embargo, mientras indaga en sus recuerdos, la Irene adulta reconoce que siempre existió una escisión, una falta de correspondencia entre aquella joven que contemplaba su cuerpo desnudo ante el espejo y la imagen que le devolvía la mirada. Le resultaba imposible identificarse con aquel reflejo de sí misma, así como con el papel que tenía asignado social y familiarmente, de ahí que concluya: “It was like something allocated in error, that image in the mirror” (50).

Para abordar esta fractura o falta de identificación entre la belleza física, externa, y el yo interior intuido por Irene convendría reconsiderar algunos fundamentos de la teoría del *estadio del espejo* expuesta por Lacan. El psicoanalista francés describió esta etapa como un momento crucial en el desarrollo psicológico del niño porque en ella se constituye el yo como instancia psíquica. Esto ocurre cuando se reconoce en su imago corporal reflejado por el espejo, se identifica

con él y lo interpreta como una entidad completa que reúne todas las partes de su cuerpo, anteriormente percibidas por separado.

Sin embargo, Lacan destaca que esta imagen unificada y consoladora ofrecida por el espejo va emparejada a una consciencia de que no es sino una ilusión de sujeto completo que no va más allá de una figura imaginaria de no fragmentación. Como consecuencia, el niño también entiende que aquello que contempla es una imagen separada de sí mismo, algo que no le pertenece. De este modo, la experiencia inicial de completitud adquiere una vertiente paralela de enajenación, de división o de escisión del yo que volverá a asaltarnos a lo largo de nuestra vida, tal y como le ocurre a la joven Irene Harrison.

La experiencia traumática que impedirá que Irene se reconozca finalmente en la imagen del espejo y hará que la rechace como ajena a ella de por vida tuvo lugar el día en que Frank Hancock, el pretendiente perfecto que su familia le había adjudicado, abusó de ella durante una salida al campo. En ese momento, la joven experimenta la confirmación definitiva de que su belleza, la imagen proyectada por su cuerpo, no es más que un objeto de deseo o consumo sexual para Frank, usado a su vez como moneda de cambio con la que los Harrison aspiran a ascender en sociedad: “He pulled up my clothes like a man unwrapping a parcel”, recuerda Irene. En su posterior lucha por no ser violada se nos muestra el desconcierto que para ella supuso el tránsito desde lo que debería haber sido una escena de amor y sexo dentro del guión performativo preestablecido hacia un angustioso enfrentamiento con *lo Real*. De ahí que concluya: “This was like a performance in which people were really stabbed and wounded” (52).

A partir de esta vivencia traumática, la distancia entre el yo interior de Irene y la figura que le devuelve el espejo se hará insalvable. “I knew what he wanted...: the figure in my bedroom mirror. But it wasn't mine to give” (53), explica. Si hasta entonces había experimentado dificultades para gestionar su identidad mediante la identificación con su reflejo, tras la violación rechazará esa imagen como recurso para recomponer su yo fracturado. Como respuesta psicósomática a la agresión sexual recibida –y constatación a lo largo de los años de que nunca llegó a sobreponerse a ese trauma–, Irene desarrollará una crisis asmática que la acompañará hasta su muerte. Esta enfermedad la obliga a contorsionar el rostro en busca de aire y se muestra como una aliada a la hora de negar y atacar a esa imagen del espejo (53), a ese yo diseñado para ella desde fuera.

Finalmente, Irene decide romper con Hancock, pero su familia muestra su desaprobación y le exige “Pull yourself together!” (53), frase que la insta a recomponer la figura que ellos desean que proyecte. La respuesta de la joven, por el contrario, será aniquilar definitivamente ese yo performativo familiar y socialmente edificado: “I locked the door. Their voices insisted outside. Then one day I smashed the mirror” (53). Con esta ruptura literal de un imago corporal que podría recrear la ilusión de completitud, pero que es ajeno a ella y que está asociado al dolor, Irene se estanca en una subjetividad fracturada que no cuenta con la coherencia psicosocial necesaria para ayudarla a recuperarse de la herida.

### 3. LA PER-SONA (RE)PROGRAMADA

La respuesta de la familia Harrison ante lo que entienden como una *incapacidad* por parte de Irene para asumir la identidad performativa demandada será internarla en un sanatorio para que recobre su equilibrio mental. Estos hospitales psiquiátricos, como Erving Goffman advierte a partir de su noción de *institución total*, son una manifestación extrema de un determinismo social inquebrantable. No en vano, define estos emplazamientos como “forcing houses for changing persons; each is a natural experiment on what can be done to the self” (1961: 12). Son lugares donde asistimos no solo a la alteración, sino también a la desposesión impuesta de un yo que no se ciñe a las coordenadas socioculturalmente preestablecidas. En este punto trascendemos la arena del *yo performativo* y empezamos a hablar del *yo (re)programado*, si bien el proceso de internamiento al que se ve sometida Irene no surte tal efecto. Cuando recibe el alta del sanatorio, una vez que los médicos determinan la recuperación de su equilibrio psicológico, la joven no retorna reprogramada como el emblema que su familia espera. Ya no volverá a ser la hija dócil en quien tenían invertidas sus esperanzas e intereses sociales. Ya no se acomoda al perfil performativo previsto y, ante su negativa o incapacidad para recomponer tal imagen, resulta especialmente significativo el término que los suyos emplean para definir su estado: al igual que el espejo quebrado de su habitación, donde ya no se refleja la hija que ellos desean, “she’s cracked” (55).

A pesar de que Irene no regresa con el yo reestructurado según las expectativas familiares, sí recibe el alta tras haber

aprendido una lección. Ha logrado establecer cierto equilibrio personal –independientemente de la precariedad y contingencia con que este pueda estar marcado– mediante el reconocimiento de patrones en aquello que la rodea, mediante la búsqueda de elementos y acciones que impriman un orden en su experiencia. Este orden, no importa si ilusorio y artificial, introducirá un sentido de estabilidad, continuidad y normalidad en su vida que la ayudará a esquivar la acechante amenaza de un posible nuevo enfrentamiento con *lo Real*, para ella siempre equivalente al dolor. En definitiva, Irene ha adquirido los mecanismos para interpretar un orden simbólico en su experiencia vital y en sus relaciones con los demás, y lo logra después de contemplar a diario las labores del empleado que cuida el jardín del sanatorio.

Esta parcela de tierra, al igual que otra similar que aparece en la institución mental donde ingresa Prentis senior en *Shuttlecock*, constituye un ejemplo de naturaleza domesticada y rediseñada por la mano del hombre. En *The Sweet Shop Owner*, el jardín que Irene contempla desde detrás de una ventana constituye una metáfora de la capacidad inmanente que, como *homo significans*, posee el ser humano, y en concreto su mente, “to generalize itself in symbols, intervene more and more in nature, act upon itself through its own abstractions, and so become, increasingly, immediately, its own environment” (Hassan, 1982: 270). Por otro lado, esta capacidad va inevitablemente emparejada a una consciencia de enajenación, a sabiendas de que lo logrado es un orden impuesto, externo, nunca intrínseco al yo que lo instaura o lo percibe. De ahí que, mientras contempla el jardín desde la ventana, Irene piense: “so neat, so symmetrical. It didn’t belong to me, none of it” (54), frase esta última que nos

recuerda a la que emplea para referirse a la imagen de sí misma que le devuelve el espejo, aquella con la que es incapaz de identificarse. Durante su convalecencia también reconoce la precariedad ontológica de este orden simbólico que ha aprendido a interpretar y entiende que para mantener su equilibrio psíquico está obligada no solo a definir las líneas de dicho orden, sino a forzarlo y a velar por su pervivencia, algo que explica del siguiente modo: “I was concentrating hard so that ... the gardener wouldn’t slip from his ladder. I was responsible. How still but determined I sat, marooned in my easy chair.... I had found my balance” (54). Desde que Irene abandona el sanatorio su vida estará marcada por esta necesidad de hallar el equilibrio y el orden en todo lo que la rodea, de leer e instaurar patrones capaces de ordenar un mundo donde no tenga cabida la improvisación. Pero siempre lo hará desde la distancia, siempre manteniéndose como una observadora que no debe tocar ni ser tocada por la experiencia real, pues en este contacto siempre existe el riesgo de volver a caer en las arenas movedizas del dolor.

Partiendo de lo anterior, resulta lógica la fijación que Irene manifiesta por los periódicos (17, 117, 184), dada la estructuración y aparente control de la realidad que estos medios de comunicación ofrecen. Tampoco es casual que inicie una relación con el joven Willy Chapman, que se dedica a montar los tipos y a dar forma a las columnas de los diarios en la imprenta de Ellis y que reconoce que “[t]he world’s events were gathered into those patterns” (17). Willy será desde ese primer momento la clave para que Irene mantenga su equilibrio. “How little you know how you’ve kept my balance”, le dice mientras permanece dormido en su regazo. Pero él lo sabe perfectamente, siempre supo que su parte del trato con-

sistiría en crear y luego mantener la ilusión de ese contexto de invariabilidad que la subjetividad fragmentada de Irene requería para alcanzar una estabilidad psicológica y no verse abocada a la disolución. Este compromiso obligará a Willy a vivir, al igual que su esposa, en esa continua representación de normalidad que resume su parte del pacto matrimonial: “He must obey, perform while she watched, or she’d fall” (42). Embarcado en este modo de existencia, Willy será consciente de la condena tantálica a la que va atada su unión con Irene, algo que ella misma ratifica justo antes de que su marido despierte: “There, look up now: see what you’ll always see if you never claim it. Only an image in a mirror, remember? What poise, what balance, Willy, this room, this moment. Nothing must be touched, nothing must be changed” (55).

Por demanda de Irene, ambos habitarán una realidad creada en los mismos términos que la de aquel jardín del sanatorio; una realidad donde los márgenes estarán preestablecidos de antemano, donde, en la carga semántica del verbo *actuar*, no cabrá distinción entre “obrar, realizar actos libres y conscientes” e “interpretar un papel” (*DRAE*). A continuación analizaré ese mundo construido y, en especial, la manera en que su eje rota en torno a la tienda de prensa y golosinas regentada por Willy. Dicha tienda hará las veces de prótesis sustitutiva de un mundo emocional auténtico al que él no puede acceder. Esto no significa que en muchos momentos a lo largo de su vida no haya sentido la necesidad de trascender el artificio con la esperanza de hallar ese otro yo de su esposa, el original de su reflejo en el espejo, que solo ha creído vislumbrar en contadas ocasiones y de soslayo. El hallazgo de esa otra Irene sería la llave, el prerrequisito para que él pudiera deshacerse de su coraza de dependiente, de

la identidad protésica que sostiene el mundo ilusorio de la tienda, para reencontrarse con un yo auténtico que una vez pudo precederla.

#### **4. LA TIENDA COMO PRÓTESIS: SIMULACROS DE EXISTENCIA**

El mundo que alberga la relación entre Willy e Irene y, por extensión, sus vidas es un mundo plagado de reflejos y de duplicados que evidencian la ausencia de sus originales. A lo largo de toda su vida Willy será consciente de que la mujer a la que tiene acceso no es la auténtica Irene, sino una imagen aquejada de frigidez emocional, blindada contra cualquier relación de amor por verdadero que este sea. Ante esta incapacidad de corresponder a su marido por su entrega incondicional, ella le obsequia con la tienda –“a wedding present” (21)–, que pagará con el dinero de su familia. “The shop will be yours”, le anuncia, “[a]nd over her lips had passed ... for the first time without its seeming like an act of charity, a smile” (41). El destello de autenticidad sentido en este leve gesto hace que Willy crea vislumbrar un resquicio por donde horadar el hasta entonces impenetrable muro que lo separa de Irene. De ahí que piense: “So she could play a trick, after all, for all that coolness. She might say next, ‘See, I was only pretending,’ and melt completely” (41). Pero este cambio jamás acontecerá, nunca dejará de ser una mera ilusión, entre otras cosas porque al final de ese mismo pasaje se nos revela que Willy ni siquiera está mirando a Irene directamente, sino que contempla su gesto a través de su reflejo en los cristales de una ventana: “He had had to look –

for it seemed he couldn't look at *her* – at that reflection, thin and inaccessible, in the dark” (41).

Desde un primer momento Willy reconoce la calidad de la tienda como subrogado del amor que su compañera no es capaz de entregar. El pequeño comercio, como toda prótesis, desempeña una doble función. Por un lado, marca la ausencia de emociones y sentimientos que Willy siempre reconocerá en su esposa, hecho cuya intencionalidad queda certificada por ella misma cuando, de manera tácita, le indica: “And all I ask in return for [the shop] is that there be no question of love” (22). No obstante, por otro lado, la tienda también se manifiesta como el foco necesario donde él podrá concentrar su propia energía emocional deflectada por la parálisis afectiva de su pareja.

Ateniéndose al carácter reemplazante asignado a la tienda, Willy acepta la propuesta de Irene y se convierte en “W. Chapman, Newsagent, Confectioner, Licensed to sell Tobacco” (42). La adopción de esta identidad protésica le ayudará a sostener el artificio equilibrador que la psique de su esposa requiere ante su necesidad de experimentar el amor, el matrimonio y la vida de una manera vicaria. Willy realiza una incursión intencionada en este *jardín* prediseñado por su compañera con el compromiso de mantenerlo vivo y cuidado, pero mientras fijaba el cartel de la tienda sufre un accidente al caer de unas escaleras. El percance tuvo lugar en las siguientes circunstancias: “That was two weeks before he was due to open. But he wasn't thinking of what he was doing. He was thinking of the creature disappearing into the forest” (43). Este suceso alude a cómo la incorporación de esta identidad recreada por demanda de Irene lesiona desde un principio la capacidad de su pareja para actuar por iniciativa propia. Por

otra parte, la imagen que ocupaba la mente de Willy en ese instante –y el modo en que esta escapa y desaparece– también constata que todo el entramado performativo al que se está incorporando lo alejará de la posibilidad de sorprender a Irene “like some wild thing glimpsed in a forest” (42-43). Frente a la simbología del jardín como mundo ordenado y artificialmente diseñado mencionada anteriormente, la figura con que en reiteradas ocasiones se insinuará el yo esencial, auténtico, de Irene será la de una criatura salvaje oculta entre la fronda silvestre de un bosque. A lo largo de su vida, Willy nunca perderá la ilusión de acceder a ese otro yo orgánico, a esa criatura por definir de la que podría emerger una mujer diferente, una compañera sobrepuesta a todo trauma y que fuera capaz de corresponderle con el amor que él anhelará hasta el día de su muerte.

Con las palabras “I will be a shop-owner” (21) Willy adquiere la identidad protésica de vendedor de prensa y golosinas como pacto establecido con Irene y, con posterioridad, con los clientes que acudirán diariamente a la tienda.<sup>88</sup> A pesar de no poseer ninguna noción de cómo gestionar un comer-

---

88) La carga de intencionalidad y el carácter constitutivo contenidos en la frase pronunciada por Willy la sitúan en paralelo a lo que el filósofo social y de la lengua John R. Searle define como “the use of performative utterances in the creation of institutional facts”. Para Searle, en estos casos “the state of affairs represented by the propositional content of the speech act is brought into existence by the successful performance of that very speech act” (1995: 34). En efecto, esta es la dinámica a partir de la cual la afirmación “Yo os declaro marido y mujer” constituye un matrimonio o en la que se sustenta una *declaración* de guerra entre naciones para materializar un enfrentamiento bélico.

Por su parte, Judith Butler también emplea este concepto de “performativity”, que toma del filósofo de la lengua J. L. Austin (1962b), para describir “that aspect of discourse that has the capacity to produce what it names” (Butler, 1996: 112). Butler se apoya en esta noción para cuestionar la dicotomía que tradicionalmente se ha establecido entre *género* –como categoría sociocultural– y *sexo* –como categoría biológica y natural–, con el fin de demostrar que ambos son fenómenos sociales y, por tanto, materializados en la persona y no intrínsecos a ella.

cio, su identidad se verá legitimada por una licencia, por sus ropas y por su disposición para adoptar las maneras de un dependiente. Willy confía en que, ciñéndose escrupulosamente al desempeño de este rol, “in time it would be wholly plausible” (42). Traducido a la topología protésica, al igual que alguien que adopta una nueva prótesis, Willy espera alcanzar una simbiosis con este elemento inicialmente ajeno a su subjetividad, aspira a lograr una incorporación perfecta –al menos no problemática– de dicha prótesis identitaria para que cumpla la función deseada: recrear un mundo, un orden simbólico que, mientras se mantenga en pie, ayudará a recomponer el yo fragmentado de Irene y posibilitará que él permanezca a su lado con la esperanza de encontrarse algún día cara a cara con ese otro yo que vislumbra en ella, con esa “wild thing glimpsed in a forest”.

La tienda se nos muestra como un mundo de artificio, como una realidad construida a partir de simulacros, de copias de plástico y oropeles, con la aparente finalidad de apelar a los sentidos de los potenciales clientes que desfilan por delante de sus dos escaparates. De ahí que “the windows were [Willy’s] special concern”: “he ... would snake and stalk through the precarious stands ... positioning the imitation sweets – plastic chocolates and wooden toffees – the cardboard cut-outs, the silver and gold paper, and emerging afterwards onto the pavement to gauge the effect” (131). Sin embargo, hay otra justificación para la obsesión de Willy por perfeccionar y dotar de una creciente verosimilitud a esa realidad inventada: la tienda le ofrece la posibilidad de crear con sus propias manos una serie de patrones y modelos, un orden simbólico como pátina que recubra lo que de otra manera sería un vacío existencial, tanto para él como para Irene.

Dada la simbología con que cuenta el jardín en esta novela, no resulta baladí el paralelismo que el mismo Willy establece entre su mantenimiento de la tienda y la labor de un jardinero cuando afirma: “If I hadn’t been a shop-keeper I’d have been a gardener. Arranging the flower beds was like arranging the sweets in the shop window” (221). La correspondencia entre Willy y el empleado de la residencia en que Irene estuvo recluida se completa cuando el primero recuerda cómo ella contemplaba su trabajo en el jardín de casa tras los cristales de una ventana (221), siempre desde la distancia aséptica conferida por la barrera transparente del cristal. Por último, la necesidad de la tienda como recurso para ordenar y prefabricar una experiencia sin riesgos –“Nothing touches you, you touch nothing” (45, 146)– queda definitivamente probada una vez que Irene, ya mayor y muy afectada por el asma, cae enferma. Ante la propuesta de Willy de cerrar la tienda para cuidarla, ella no solo se niega, sino que le pide que abran un segundo establecimiento, es decir, que amplíe el artificio, a lo que Willy, una vez más, accederá (171).

La tienda se erige a lo largo de la novela como epítome de la capacidad inmanente del ser humano para extender redes simbólicas de significado que nos ayuden a abarcar, comprender, asimilar y sobreponernos a los impactos de *lo Real*. En la casi totalidad de la producción literaria de Swift aparece alguna guerra de fondo como arena donde tiene lugar el enfrentamiento directo con el “Here and Now”. En *The Sweet Shop Owner*, dos tíos de Irene murieron en el campo de batalla durante la Primera Guerra Mundial y su hermano Jack causó baja en la Segunda, conflicto en el que Willy también participó, si bien de manera soslayada. A través de sus recuerdos nos remontamos a los años de lucha y a la

crudeza y restricciones de la posguerra, pero también presenciábamos cómo, en un breve espacio de tiempo, el impacto doloroso de un conflicto bélico mundial se vio edulcorado mediante su cosificación en objeto de consumo. Muy pronto, en un expositor de carteles colocado en el exterior de la tienda empezaron a anunciarse obras teatrales que ofrecían “cheerful re-enactments of the war. History enshrined in make-believe. Like the lurid stories in the boys’ comics he sold in the shop: grim-jawed fighter-pilots and ogreish Germans. What war? A packet of gum please, and another card in the series ‘Great Battles of World War Two’” (131). El inciso “What war?” nos da la clave de la transferencia radical sufrida por el valor referencial del término *guerra*: el conflicto original se ha visto desplazado y reemplazado por su propia representación, “[h]istory enshrined in make-believe”, y la tienda de Willy es un territorio perfecto para albergar estos simulacros y, además, comerciar con ellos.

## **5. LOS PERIÓDICOS Y LA COSIFICACIÓN DE LA MUERTE**

Aparte de las golosinas, juguetes, tabaco y cómics, los artículos más relevantes ofrecidos en la tienda son los periódicos. Ya hemos visto que, tanto para Willy como para Irene, estos medios de comunicación reorganizan los acontecimientos en esquemas y les confieren una asepsia que da como resultado un objeto estético, ordenado e impersonal. De ahí que para el joven Willy que trabajaba en la imprenta “[t]he contents was unimportant. It was the layout that mattered” (24-25), idea que se completará con su concepción del periódico como mera mercancía de consumo una vez que regenta la tienda

(16). En *The Sweet Shop Owner*, el contenido de los periódicos cede su importancia a la capacidad de sus páginas para crear la ilusión de que habitamos una realidad entendible y abarcable. Para mostrar un ejemplo claro de esta cualidad manifestada por los periódicos, examinaré brevemente la manera en que cosifican y, en consecuencia, impersonalizan la muerte en la novela.

Los padres de Willy murieron en 1938, con tan solo un mes de diferencia. La tierra que cayó sobre sus ataúdes sonó “[c]lomp, clomp” (46) y desde entonces este indicador onomatopéyico reverberará en la mente de Willy como anuncio de muerte<sup>89</sup>. Los dos fallecimientos suponen para él la pérdida de unos anclajes familiares que le servían de origen identitario. A pesar de su reticencia a publicar los nombres de sus padres en los obituarios de la prensa, Irene le obliga a hacerlo y al día siguiente de cada muerte las pilas de periódicos que llegan a la tienda suenan “[c]lomp” (47) al caer y sus páginas contienen los nombres de sus progenitores, así como la fecha de sus respectivos óbitos. Al quedar reflejadas en el periódico como hechos narrativizados, ambas defunciones cobran una dimensión tipográfica que difiere su primer impacto y significado, al tiempo que las despersonaliza mediante su equiparación a una noticia. Lo asimbólico que siempre acompaña a la muerte –territorio este último de inexistencia y por ello de lo desconocido e inexplicable– queda de este modo simbólicamente abarcado y forma parte de un sistema de ordenación basado en “[t]he neatness of the

---

89) El día en que Hancock entra en la tienda para contarle que Jones, el dueño de la inmobiliaria donde él trabaja, ha muerto la noche anterior, los pasos de quien violara a Irene suenan “[c]lomp, clomp” (46). Esta situación y el mismo sonido se repiten cuando Keith, el joven ayudante del barbero Smithy, entra en la tienda para comunicar la muerte de su jefe (164).

columns. Deaths, marriages. The black and whiteness of memorials” (47)<sup>90</sup>.

Ante el miedo a la ausencia de toda subjetividad o, lo que es igual, a la disolución final del sujeto implícita en la muerte, el ser humano, independientemente del momento histórico en que haya vivido, siempre ha erigido algún tipo de monumento conmemorativo dedicado a los difuntos. Como Catherine Belsey advierte, “[m]emorials to the dead acknowledge on the plane of the signifier the capacity of the real to reclaim the subject”. “Tombs set out to immortalize an individual, but without denying, paradoxically, the loss of the person that they are also designed to overcome” (2005: 65). Ante una ausencia, el ser humano construye una presencia, traza lo que Lacan llama un “círculo mágico” (1992: 134) amparado en el significante para aliviar el deseo de solventar esa pérdida irrecuperable. En *The Sweet Shop Owner*, aparte del memorial simbólico construido a partir del negro sobre blanco de los periódicos, la tienda en sí –y su escaparate en concreto– pone de manifiesto su capacidad para eludir el vacío amenazante de la nada a través de su recreación de un simulacro de existencia. Así, el día en que el viejo Smithy muere en su barbería, ubicada justo frente a la tienda de Willy, Mrs Cooper contempla la llegada de la ambulancia y cómo sacan el cuerpo sin vida en una camilla “through the window full of toys”. El primer impacto de la defunción del barbero queda enmarcado dentro de un contexto de artificio, de muñecos que son remedos de personas con vida, entorno

---

90) En la novela, no es esta la única ocasión en que se yuxtaponen matrimonio y muerte como anuncios en los periódicos. La relación ambigua de paralelismo u oposición insinuada entre ambas acciones volverá a aflorar como eco narrativizado de un acontecimiento original que ha quedado reducido a significante o “memorial”.

que cosifica el acto de la muerte al ubicarlo dentro de unas coordenadas simbólicas que conectan y equiparan lo real y lo recreado.

El puente final entre el impacto del encuentro con *lo Real* y la necesidad de refugiarnos en lo simbólico lo tiende la comparación de la escena que contemplamos con la que podría estar teniendo lugar en una película: “The figures on the pavement who had stopped to look moved on and the traffic in the High Street seemed to resume a halted progress like a film jerking back into life” (165). A través de este símil, es la película, la representación de lo ocurrido, el significante, en definitiva, y no el referente real el que (de)vuelve a la vida. La muerte obliga a refugiarse en su opuesto, en nuestra capacidad para seguir creando con el fin de evitar el contacto con la nada asimbólica y con la impermeabilidad a la interpretación manifestada por *lo Real*. De ahí que, una vez que los fotogramas en que ha sido asimilado el impacto de la muerte comienzan a moverse, “[i]n the shops they returned to business, to sudden energetic talk, activity” (165).

## **6. WILLY CHAPMAN, TENDERO: DE HOMBRE A MARIONETA, DE ORGANISMO A MÁQUINA**

Gracias a la posibilidad de generar órdenes simbólicos que ofrece la tienda, a lo largo de la novela comprobamos que la identidad protésica asumida por Willy le permite canalizar su subjetividad al acomodarla y modelarla dentro de los márgenes preestablecidos por ese rol. De este modo, su yo performativo le ayuda a compensar de manera simbólica la ausencia de una identidad patriarcal auténtica, como esposo

y padre, dentro de su familia. La tienda le autoriza a recrear un entorno donde, a través de una red de dependencias y conexiones que establecen esquemas de comportamiento y suponen el desempeño de rutinas, se conforma una familia subrogada en la que él ejerce de patriarca, Mrs Cooper —la empleada de mayor edad— equivale a la madre y la joven Sandra, así como los repartidores de periódicos, hacen las veces de hijos. Por medio del ritual diario que estas interrelaciones y la que le une a sus clientes articulan, Willy logra apoyarse en una normalidad simulada que, al tiempo que confiere coherencia y consistencia a su identidad protésica, le ayuda a evitar o al menos posponer la amenaza de disolución de su propia subjetividad.

A su vez, su posición como comerciante y el trato diario con las personas que entran en la tienda en la ida o vuelta de sus trabajos también convierten a Willy en aglutinante de una comunidad contemporánea cada vez más atomizada. Sin embargo, el mundo de genética simulada conformado por la tienda, lejos de personalizar a esos “[g]rey-overcoated city workers” (112), surte en ellos un efecto contrario de *despersonalización* literal. Lo que podría ser un trato individualizado, a alguien con nombres y apellidos y con una vida que se diferencia de la de todos los demás clientes, se reduce a un intercambio mecánico de género por dinero. La repetición sistemática de esta situación pone de manifiesto que la realidad construida entre las paredes de la tienda, en lugar de favorecer cualquier individualidad, la neutraliza y la estandariza para acomodarla a un patrón consumista. De este modo, mediante un quiebro metonímico donde la parte o mercancía específica absorbe al todo, los clientes dejan de ser personas para convertirse en significantes cuyo único significado reside

en su identificación con otro objeto-significante: “You could remember faces by the things they bought. He was Gold Leaf; he was *Hi-Fi News*; she was Brazil Nut” (104). El individuo queda así generalizado y pierde cualquier rasgo identitario más allá del objeto de consumo al que está asociado<sup>91</sup>.

Los esquemas simbólicos albergados por la tienda se ven de esta manera equiparados a un simulacro de existencia donde los objetos o constructos socioculturales –manifestados principalmente a través de bienes de consumo– reemplazan a lo orgánico. Si atendemos a los tres órdenes del simulacro descritos por Baudrillard, los artículos que pueblan la tienda serían, en un principio, simulacros de primer orden, copias de plástico y otros modos de mimetizar la realidad perfectamente discernibles de los originales a los que aluden. No obstante, en el momento en que dichos objetos de consumo reemplazan a la persona y sustituyen su identidad por los patrones de significado prefabricados a los que ha decidido acomodarse, la tienda pasa a albergar simulacros de segundo orden, ya que el territorio-persona y el mapa-objeto que habría de cartografiarlo se han fundido en una misma entidad. Este segundo paso posibilita un intercambio de valencias entre lo orgánico y lo construido, mediante el cual los juguetes de la tienda parecen cobrar vida (139), mientras que la persona que trabaja tras el mostrador, absorbido por su identidad

---

91) Esta estandarización de lo particular o diferenciador es uno de los pilares donde se apoyan los mensajes publicitarios. De ahí que los anuncios de televisión nos inviten a convertirnos en una imagen genérica, en una abstracción idealizada cuya articulación parte del consumo de determinado producto, del uso de una ropa en concreto o de la consecución de unas medidas corporales ideales. De este modo, seremos jóvenes y siempre estaremos alegres si bebemos *Coca-Cola*, es decir, *la chispa de la vida*; seremos tan varoniles como un vaquero del (viejo) oeste americano si fumamos *Marlboro*; o alcanzaremos la estilización y el atractivo físico de la modelo publicitaria de turno si ingerimos cápsulas de *Lipograsil* o nos aplicamos cierta crema adelgazante.

protésica como dependiente, queda reducido a “some figure in a pack of ‘Happy Families’” (204)<sup>92</sup>.

Esta (con)fusión entre el símbolo y su referente deja las puertas abiertas al simulacro de tercer orden y al concepto de hiperrealidad propuestos por Baudrillard. Como vimos, para el filósofo y sociólogo francés, llegados a este tercer orden, “[s]imulation is no longer that of a territory, a referential being, or a substance. It is the generation by models of a real without origin or reality: a hyperreal. The territory no longer precedes the map” (1981b: 1). Desde un principio, la tienda se ha manifestado como un ecosistema generado a partir de representaciones de la realidad exterior, ya sea gracias a la realidad tipografiada ofrecida por los periódicos, a través de la realidad abiertamente ficcionalizada de los cómics o cromos de guerra, o mediante las réplicas de personas o animales que constituyen los juguetes. Esta consciencia de artificialidad destaca, por oposición, el carácter real de lo que se extiende más allá de las paredes y escaparates de la tienda. Los márgenes que separan al simulacro de su original parecen estar así bien delimitados, pero para que esto ocurra dicho original debe preexistir a su representación. Sin embargo, la familia subrogada que la tienda ofrece a Willy no tiene como referente originario su vida familiar fuera de la tienda, como tampoco existe un correlato primigenio para la

---

92) En este caso, el dependiente en cuestión es Vincent, antiguo dueño de la tienda de Pond Street en la que Willy compraba golosinas y tebeos cuando era niño. Ahora esa tienda ha pasado a ser el segundo comercio regentado por William Chapman – “[n]ow his own name was over the door” (204)–, con lo que la conversión de Vincent en la carta de un juego también se hace extensiva a Willy, sobre todo si tenemos en cuenta que ambos son “fat [and] round-faced” (204).

Como veremos en breve, el hecho de que ambos propietarios se acomoden al mismo significante pone de manifiesto la solidez y continuidad de este constructo, mientras que la persona que le insufla vida aparece como un accesorio circunstancial y reemplazable.

identidad protésica como dependiente que posibilita su estatus patriarcal. Cuando aquello que debería funcionar como referente del signo o como modelo de la copia no existe se sobrepasa toda lógica de representación y entramos en terreno hiperreal. El concepto de simulacro reemplaza entonces al de representación, de manera que nos movemos en una realidad autocartografiada, “substituting ... signs of the real for the real itself” (Rubenstein, 1989: 598).

En este entorno de simulación donde lo real y auténtico está ausente porque nunca existió o porque es inalcanzable quedan erradicadas las distinciones entre la realidad y su representación. La oposición binaria entre ficción-constructo y realidad, y la manera en que ambas se puedan solapar, ceden el testigo a la presencia de una realidad recreada o inventada. Desde esta óptica, como Baudrillard explica, el discurso de lo real y auténtico toma un nuevo rumbo, pues ya no cabe hablar de una falsa representación de la realidad, sino de ocultar el hecho de que lo real ya no es real. Esta dinámica de camuflar –y al mismo tiempo subsanar– la ausencia de la experiencia real es la que obligó a Willy Chapman a constituirse en sujeto hiperreal, a buscar la coherencia y solidez simbólica de su subjetividad a través de una identidad protésica que, a la postre, se ha convertido en su único modo de existencia.

Willy adopta su identidad protésica de manera consciente, si bien obligado por los requerimientos de su esposa y no movido por el cinismo que Anthony Elliott (2008) detecta en la figura del actor social descrita por las teorías sociológicas de Robert E. Park y Erving Goffman, según las cuales todo individuo construye su identidad social mediante la manipulación de su imagen y la escenificación de representaciones no auténticas de su yo. Es cierto que Willy logra estructurar

un yo performativo que se articula y cobra significado gracias a su interacción con el microcosmos social y culturalmente estructurado que recrea la tienda. Sin embargo, al igual que le ocurre al actor social definido por Park y Goffman, cualquier unidad entre la subjetividad de Willy y el mundo que lo rodea se revela en última instancia como una ilusión. Este entendimiento lo sitúa en una hábitat puramente performativo que lo aleja de su (posible) yo esencial, así como de esa “creature disappearing into the forest” (43) que debe de ocultarse bajo la coraza de parálisis emocional que envuelve a Irene.

Erving Goffman propone el concepto de *role distance* para referirse a “the means whereby an individual expresses a separation between role and self” (Elliott, 2008: 39). Esta teoría parte de la subyacencia de una identidad auténtica o verdadera a la que el actor social puede revertir tras el abandono de su representación. El caso de Willy, sin embargo, es más complejo, pues la identidad protésica ha absorbido y suplantado por completo a ese yo extraperformativo que un día lo preexistió. Por este motivo, cuando duerme junto a Irene, “he would pass long stretches of the night awake, his body sprawled, wooden, like a toy in its box, his mind adrift in the dark” (11). Una vez concluida su puesta en escena diaria, Willy se convierte en una marioneta inerte, en un ser cuya subjetividad, desnudada de la armadura que lo sostiene, no tiene entidad de yo esencial, sino que se reduce a una mente a la deriva.

Toda prótesis debe ser adaptada a las demandas del cuerpo que ha de portarla. Sin embargo, a través de lo que Diane M. Nelson (2001: 305) denomina “prosthetic relationality”, la parte orgánica que acoge a la prótesis también se ve obligada a cambiar en su articulación con el nuevo elemento que

ha de incorporar. En el caso de Willy Chapman, su identidad protésica ha desplazado al que debería ser su homólogo orgánico –su yo auténtico– a la posición ausente pero intuida del *otro*, convirtiéndolo así en lo que en términos protésicos denominaríamos un miembro fantasma. Con este intercambio de posiciones, lo artificial y socialmente construido se subjetiviza, mientras que lo orgánico tiende a cobrar calidad de objeto, a quedar reducido a esa base sobre la que lo protésico se apoya para su funcionamiento. Al igual que la identidad de los clientes de la tienda se ve reemplazada por la carga semántica y socioculturalmente adscrita a ciertos objetos de consumo, la identidad protésica de Willy se impone sobre cualquier otra manifestación de una subjetividad cohesionada y coherente que pudiese existir fuera de sus dominios performativos. Esta transferencia referencial entre lo orgánico y lo protésico, entre lo que debería ser auténtico y lo adquirido, convierte a Willy en un autómeta que ha perdido la capacidad para actuar *motu proprio*, de ahí que cada mañana, cuando se dispone a partir hacia la tienda, lo haga “as if [Irene]’d pressed a switch inside him: ‘Go on now’” (13).

En lo que se manifiesta como una inversión de la acostumbrada relación entre la prótesis y el agente que la porta, el patrón performativo de dependiente que configura el yo de Willy es la constante que se autoarticula mediante el mero apoyo de una sucesión de personas u organismos que lo sostengan. La tienda que Willy regenta había sido traspasada de otro propietario, de manera que el comercio acoge una serie de adscripciones performativas donde cada propietario-dependiente desplaza y oblitera la figura del anterior, de ahí que los clientes “on their way to the station spoke of ‘popping into Chapman’s’, and no one remembered

the name of the previous owner” (112). Ante la sucesión de personas que ocupan el puesto, lo único que permanece como significante constante –a la postre autorreferencial– es la identidad performativa como tendero. La transitoriedad de la persona frente al carácter permanente de lo que debería ser tan solo una prótesis identitaria propicia que lo orgánico pierda su entidad como agente y que sufra un proceso de reificación que, a su vez, le confiere una entidad mecánica. Este proceso, que también entraña una evidente insensibilización, se aprecia con claridad cuando Willy reconoce: “I felt my face, over the counter, go hard like a shell. I thought, this is what happens: you harden in your mould. I worked on like a machine” (187).

El proceso de mecanización favorecido a través de esta asimilación de lo orgánico por lo protésico ha sido determinante para Willy a la hora de luchar contra el vacío experiencial en que ha vivido desde que se casara con Irene. La identidad protésica como tendero y el mundo subrogado en que le permite vivir contrarrestan la falta de solidez referencial propiciada por la abstracción en su matrimonio de términos como amor o pasión, que han sido traducidos a mera divisa de cambio. La rutina diaria impuesta por este trabajo –“[g]etting up, getting ready, going off, seven days a week” (11)– será también un recurso para circunnavegar el enfrentamiento con el “Here and Now” cuando llega –“[c]lomp, clomp”– la muerte de Irene. Si lo que debería haber sido una verdadera relación de amor compartida con su esposa se había transmutado en la tienda, la plena dedicación a ese mundo de ilusiones –“something which promised real goods, real riches within, but was itself quite specious” (131)– seguirá siendo para Willy la manera de continuar con la recreación

de un vínculo que (nunca) existió entre ellos, de reafirmar la paradójica presencia de una ausencia, así como de evitar la quiebra de su propia psique.

## **7. HACIA LA EXCORPORACIÓN DE LA IDENTIDAD PROTÉSICA**

El detonante para que Willy se proponga abandonar todo este entramado performativo en un esfuerzo por desenterrar el yo esencial que subyace en él no serán los consejos del médico que estudia la evolución de sus problemas cardíacos. Tampoco los constantes ánimos que recibe de su empleada Mrs Cooper para que se jubile y disfrute de los réditos que el trabajo diario desempeñado durante tantos años le ha reportado. Willy sólo decidirá deshacerse de la máscara y trascender toda representación después de recibir una carta de su hija Dorry, texto cuya relevancia queda de manifiesto al haber sido escogido para inaugurar la novela y porque Willy lo llevará durante el último día de su vida en un bolsillo de su camisa, junto al pecho. En esa carta, a continuación del formulaico “Dear Father”, Dorry, Dorothea –cuyo nombre significa “God’s gift” (112), si bien, irónicamente, fue “[Irene’s] side of the bargain” (10)–, escribe: “I have the £15,000”, dinero que Willy le ha enviado y que ella acepta diciendo: “I’m sure this is for the best and how Mother would have wanted it” (9).

Desde que tuvo uso de razón, Dorry nunca fue ajena a la parálisis afectiva sufrida e impuesta por su madre. Cuando de niña y adolescente intentaba compartir con ella sus inquietudes, Irene se mostraba fría, indiferente, y Willy podía

leer en el gesto de su esposa: “All this excitement, this nonsense. I won’t have it. I won’t suffer it. You deal with her. And she would look at him: she is *yours*, don’t forget; I gave her to you” (17). Esta distancia impuesta por Irene fue la causante de que Dorry no la quisiera y de que, vista la manera en que su padre acataba el sistema de vida impuesto por su madre, pensara que Willy “was her slave; she made a fool of [him]” (103). En alguna ocasión, a su vuelta de la escuela Dorry alteró su recorrido para acercarse a la tienda de Briar Street. “Why did you have to come into the shop? To disturb the patterns?” (138), se preguntará Willy, “[t]o see me without Irene? To see if I was any different without her?” (139). Sin embargo, Dorry nunca halló lo que buscaba, nunca encontró a un padre que no fuera satélite de la miseria emocional que su madre había impuesto sobre él y sobre ella.

Después del irónico “this is ... how Mother would have wanted it” (9) que figura en la carta, es decir, de que todo vínculo afectivo entre padre e hija, al igual que el que uniera a Willy con Irene, también haya terminado convertido en una transacción económica, Dorry sugiere que quizá no sea buena idea que vuelvan a verse, si bien no niega que el encuentro pueda tener lugar. La posibilidad de esta visita hará que el viernes de junio de 1974 en que transcurre la novela sea el día en que Willy tome la decisión de trascender la identidad protésica en que ha habitado durante tantos años, a fin de reencontrarse con un yo esencial, auténtico, ajeno a la insensibilización automatizada que vació de contenido emocional su relación con su esposa y con su hija. En definitiva, por una parte, Willy quiere recuperar su capacidad para actuar libremente fuera de las directrices performativas que le fueron impuestas y que cancelaron cualquier otra posible existencia

experimentada como auténtica. Por otra parte, mediante este proceso de excorporación protésica podrá ofrecer a su hija la identidad de ese otro padre capaz de existir fuera del claustrofóbico mundo impuesto por Irene, padre que Dorry buscó de niña y que no encontró.

Willy jamás experimentó una incorporación cómoda y transparente de su identidad protésica como “sweet shop owner”. Por este motivo nunca dejó de intuir y añorar la presencia de ese otro yo, de ese miembro fantasma al que su prótesis vino a reemplazar. Esto explica que cuando Mrs Cooper cuchichea “He’s tied to the shop – Thinks of nothing else”, la reacción inmediata de Willy sea deshacer mentalmente toda fusión sinécdoal al afirmar: “did they think it belonged to [me], that cut-out behind the counter?” (132). Esta consciencia protésica lo ha mantenido en el convencimiento de que existía la posibilidad de desembarazarse de la máscara que lo habilita para su representación, siempre y cuando Irene retirase la suya primero. Al no darse este prerrequisito, el deseo de Willy no dejará de verse incumplido, convertido en una promesa de cambio eternamente postergada que con frecuencia le provocará una sensación de extrañamiento, de desdoblamiento metonímico, descrita en los siguientes términos: “He watched himself fold the papers between his thumb and fingers”. “Watched himself construct his performance, as she watched herself, in the mirror, slowly being dismantled. He watched himself at night ... feeling his body temporarily recede, but seeing its daytime animation capering before him like some jerky phantom” (133).

Será aproximadamente un año después de la muerte de Irene, en su último día de vida, cuando Willy fuerce la excorporación y desnaturalización definitiva de su identidad

protésica, maniobra con la que procurará un acercamiento a la experiencia auténtica como opuesto de lo simbólico, una aproximación que lo conduzca a los márgenes de *lo Real*. Para alcanzar este estadio de autenticidad Willy alterará los patrones que durante años han determinado su puesta en escena diaria. Por ejemplo, una de sus costumbres había sido desplazarse en coche hasta Pond Street para pagar el sueldo a Bryant y Miss Fox, los empleados de su otra tienda. Sin embargo, en esta ocasión decidirá ir a pie, desafiando el calor asfixiante del mediodía de junio, a pesar de su delicada situación coronaria, que se nos recuerda de vez en cuando mediante la alusión a una punzada metálica en el pecho.

En el sofocante trayecto hacia su segundo comercio, Willy pasará junto al que fuera su colegio y se entablará un paralelismo entre el anciano del presente y aquel adolescente que venció en las carreras escolares de larga distancia. “Perhaps I knew him then”, piensa Willy, “perhaps I was already his memory, this old, breathless figure, the same and not the same as me, with a briefcase, walking now down Russell Street” (189). Esta consideración nos ofrece la clave para entender la reversión que Willy busca en este día hacia un yo previo a la adquisición de su identidad protésica. En la oración anterior asistimos a una confusión de planos temporales mediante la cual el Willy anciano del presente adopta la perspectiva del Willy adolescente para realizar a su vez un quiebro proléptico que lo devuelva hasta el sexagenario que ahora es sin dejar de mirar desde el pasado. Esta simbiosis cronológica propiciará al final de la novela una correlación entre la inesperada salida a pie del Willy anciano y las carreras en que solía participar de joven, concretamente la que ganó en marzo de 1931. Justo antes del pistoletazo de salida, los espectadores se quedaron

en silencio, “like a theatre audience when the lights go down” (192), y fue la primera vez en que el joven Chapman “heard his voice sound as if he were playing a part” (191). El símil teatral parece dotar a la carrera de la misma dimensión performativa que definirá la forma de vida de Willy en su etapa madura, pero existe una notable diferencia, pues en las carreras el joven contaba con “[t]ime to think as well as act; time to watch as well as to take part” (193). Según Willy, el secreto para vencer en la competición y no claudicar ante el agotamiento físico consistía en “[l]ooking at things that were fixed while you moved yourself. That was how you endured” (194). A esas alturas el joven ya había aprendido a reconocer o recrear patrones a su alrededor y a valerse de ellos como balizas en las que concentrarse para mantener la representación (196), solo a la espera del instante apropiado en que poder desmarcarse del guión y dotar al término *actuar* de la carga denotativa de intervenir por voluntad propia. “What had he done?”, se preguntaron aquel día de 1931 los espectadores, sin salir de su asombro, cuando se avecinaba el final de la carrera. “[Willy] had passed the leader on the bottom bend with still most of the lap to go — not, as usual, on the last bend. Begun his final spurt early. That was unexpected” (196). A diferencia de lo que le ocurrirá en su matrimonio con Irene, en esta etapa temprana de su vida Chapman era capaz de trascender el orden simbólico y los patrones acostumbrados para ejercer un acto de voluntad, apelando a las connotaciones semánticas insinuadas en la grafía de su nombre completo, “Will-I-am”, del original que posteriormente quedaría reducido al diminutivo “Willy”.

En yuxtaposición complementaria a este ejercicio de voluntad, las carreras también sometían al cuerpo de Willy a un

proceso de mecanización. “The pains in the calves, the ache in the chest are only sings that the body is working. A machine” (194), pensaba mientras se hallaba en plena carrera. Esta abstracción del organismo alcanzaba tales cotas que la entidad protésica adquirida por el cuerpo con respecto a la subjetividad de la persona se hacía manifiesta. De ahí la escisión metonímica generada entre ambos: “He felt it now, thudding beneath him like a motor, bearing him up as if he were being carried by something that wasn’t part of him” (194). El cuerpo aparece como motor, como maquinaria protésica sobre la que el yo se apoya para ejercer su voluntad, a veces, como el propio Willy reconoce, “without having consciously planned it” (193). Es a este yo dotado de voluntad, a este “Will-I-am” que una vez fuera, al que el Willy anciano quiere revertir en el simulacro de carrera en que se embarca el viernes de junio de 1974. De ahí que, desde este momento, entre sus acciones y movimientos resuene el eco “[t]he body is a machine” (205), unido al ubicuo “Not now” que ha reverberado durante toda la novela y que lo mantendrá en tensión hasta el *sprint* final con que culminará su particular carrera.

La primera consecuencia de la transgresión de los márgenes rutinarios establecidos por su identidad protésica –y que, a su vez y de manera autorreflexiva, han servido para definirla– es la fluctuación identitaria proyectada por la imagen de Willy como *per-sona*. Así, cuando finalmente llega a su segunda tienda empapado en sudor y sin resuello, sus empleados le ofrecen una silla y él se sienta “like an honoured customer” (201). Acto seguido Bryant y Miss Fox lo miran “as if he were some escaped convict”, “[and] they seemed to sense that everything had changed” (202). Este desafío al acuerdo performativo que ha mantenido en pie su(s) comer-

cio(s) y su imagen como dependiente y pequeño empresario provoca tal desnaturalización de su identidad protésica y del mundo ilusorio que ha recreado gracias a ella que cuando Willy regresa, de nuevo a pie y sin resuello, a su tienda de Briar Street experimenta la siguiente sensación, que bien podría servir para ejemplificar lo que Sigmund Freud definiera como *das Umheinliche* y luego tradujera al inglés como *the uncanny*<sup>93</sup>:

He walked in at the door. It seemed for a moment that he might have blundered mistakenly into some shop that was no longer his own — or that he might see, behind the counter, some grotesque replica of himself confronting him. He had to concentrate, not only to recover his breath, but to overcome the sense of strangeness. (208)

La prótesis identitaria asumida por Willy había determinado y articulado no solo la hiperrealidad en que él había vivido inmerso, sino todo el entramado performativo que lo vinculaba a una comunidad de empleados, clientes y propietarios

---

93) Para Freud, este efecto de lo que en español se ha traducido como *lo extraño* o *lo siniestro* se produce cuando uno se ve enajenado de lo familiar, de ahí el significado literal de la expresión alemana *Unheimlich*, que equivaldría a *unhomely* en inglés. El culmen de *lo siniestro* se da cuando uno se enfrenta a la imagen de sí mismo —a lo que sería su doble o *Doppelgänger*— y la percibe como la de un extraño, tal y como le ocurriera al propio Freud durante un viaje en tren. Así describe el caso en cuestión en su artículo “The ‘Uncanny’”:

I was sitting alone in my wagon-lit compartment when a more than usually violent jerk of the train swung back the door of the adjoining washing-cabinet, and an elderly gentleman in a dressing-gown and traveling cap came in. I assumed that he had been about to leave the washing-cabinet which divides the two compartments, and had taken the wrong direction and had come into my compartment by mistake. Jumping up with the intention of putting him right, I at once realized to my dismay that the intruder was nothing but my own reflection in the looking-glass of the open door, I can still recollect that I thoroughly disliked his appearance. (1919: 403)

de negocios colindantes. En el momento en que la incorporación protésica de Willy deja de ser transparente a los ojos de los demás y tiene lugar la excorporación de esa identidad construida, todo a su alrededor se ve sometido a un proceso metonímico que revela más abiertamente que nunca su artificialidad. Prueba de ello es que cuando Mrs Cooper se dirige a él habla “as if she were merely mouthing a part” y luego le sigue “mechanically” (208). A continuación, Willy retoma su puesto tras el mostrador y “[t]he little still tableau seemed suddenly to start into life again, as if by clockwork” (208). La escena y aquellos que participan en ella quedan reducidos a un puñado de autómatas que entran en acción gracias a las vueltas de cuerda que la figura del tendero-patriarca y eje gravitatorio de la comunidad les imprime. No obstante, la atmósfera de realidad ilusoria introducida por “seemed” y “as if”, así como la automatización mecanizada conferida por la comparación con una maquinaria de relojería, evidencian la disfuncionalidad en que ha entrado la identidad protésica de Willy, hecho que también remarca la insustancialidad del mundo que la necesita para sostenerse.

En consonancia con la desarticulación performativa a la que asistimos, al final de la novela se nos muestra a Willy por primera vez en el almacén trasero de la tienda, tan solo separado de la parte principal por una cortina de tiras de plástico (209). Esta trastienda hará las veces de bambalinas desde las que, durante sus periodos de descanso, observará el trabajo de sus empleadas y las entradas y salidas de sus clientes. De este modo, supervisará el desarrollo de la obra que durante tantos años ha dirigido y desde este lugar privilegiado se sentirá “like a conjuror, amidst his tricks, for whom, alone, there is no illusion” (213). La trastienda es el lugar que más

despierta la consciencia protésica de Willy por tratarse del territorio donde el simulacro muestra de manera más abierta su condición hiperreal. Es también el espacio más adecuado para proceder al desmantelamiento de la ilusión recreada, de ahí que este último día Willy escoja abandonar la tienda por su parte trasera, en lugar de efectuar su acostumbrada salida por la fachada principal. “He would leave by the rear door in the stock room”. “Best to go by the back”, decide. “Actors slip out by back-exits, leaving their roles on the stage” (214-215).

Las meditaciones de Willy denotan su esfuerzo por desembarazarse del simulacro identitario en el que se ha sustentado durante la mayor parte de su vida. Esta excorporación queda finalmente ratificada mediante el gesto de performatividad (Searle, 1995: 34, 54-5) que entraña dar la vuelta a la placa que indica “Closed” a las cinco y media de la tarde, en lugar de, como de costumbre, a las siete. “There. It was done” (212), concluye Willy, con lo que certifica la acción opuesta a la colocación del cartel inaugural de la tienda décadas atrás. Acto seguido imagina la reacción de sus clientes asiduos, que, de regreso de sus trabajos, acostumbran a hacer sus compras en su tienda antes de llegar a casa. Hoy, para sorpresa de todos, la encontrarán cerrada. “They would rattle, annoyed, at the door and rap on the glass; and peering in they would see him, sitting in his usual place, still and unperturbed, like the statue of someone who had once been a shop-keeper” (213). El proceso de excorporación identitaria que empezara ese mediodía ha culminado con la reversión de su prótesis a un estado de objeto, de ese *otro* ajeno al organismo y vaciado de cualquier entidad subjetiva más allá de aquella que había adquirido de una manera meramente relacional. Una vez privada de su base biológica, la identidad protésica revierte

a un estado pasivo, inerte, similar al de un miembro artificial que ha sido separado del cuerpo que lo portaba, le daba uso y, con ello, lo dotaba de significado. Ante esta disfunción entre prótesis y portador, y la consiguiente escisión de la simbiosis lograda entre ambos, la conclusión es rotunda: “there was no longer a sweet shop owner” (215).

### **8. SI GANAS, PIERDES: LA LÍNEA DE META DE LO *REAL***

Una vez que su identidad protésica ha quedado revelada como “the fraud, the deception: the costume discarded” (212), una vez invalidada cualquier transferencia de agencia entre prótesis y portador, la esperanza de Willy es poder embarcarse en un proceso de regresión subjetiva que lo aproxime al estado de un yo previo y ajeno a la representación, capaz de experimentar “the real thing” (45) a través del ejercicio de la propia voluntad. De ahí que, aún en la trastienda, mientras se lava las manos y se peina justo antes de partir de manera definitiva, “[h]e expected to see for a moment, in the mirror, the face of a young man, unchanged, with a thirties stiff collar and a waistcoat” (215)<sup>94</sup>. Con el deseo de hacer efectiva esta regeneración, Willy regresa a su casa, pero allí no encuentra un entorno más real, una versión auténtica del reflejo de familia simulado por la tienda que acaba de cerrar para siempre: “He had been lifted clear, it seemed, of that frame of routine that had been built around him, able to see it at last like some visitor from outside. So that his feet led him to wander now, with the immunity of a ghost, round this deserted monument

---

94) Una vez más, apreciamos la importancia de los espejos a lo largo de la novela en cuanto al imago de calado psicossomático que ofrecen o, como en este caso, podrían ofrecer a aquel que se observa en ellos.

of a house” (219). Si bien ha logrado trascender una existencia performativa (auto)impuesta, Willy no retorna ni a una posible existencia real ni al yo esencial añorado. En cambio, se descubre a sí mismo emplazado en esa condición liminal de (in)existencia que define a un (miembro) fantasma. Desde este nuevo punto de observación se ve obligado a reconocer que aquello que debería funcionar como el referente original del mundo recreado en la tienda, del sucedáneo de realidad en que ha vivido, no es más que otro modo de representación –“a monument”– de ese hogar familiar inalcanzable elevado, una vez más, a un plano ideal. Lo auténtico y real sigue mostrándose esquivo para Willy, siempre diferido por otra extensión referencial que pospone cualquier contacto con el original. De ahí que la casa se muestre como un compendio de objetos asociados a recuerdos, “little mementos”, “little tokens of the past” (219), que solo cobrarán vida a través de la dotación de significado simbólico otorgada por el registro subjetivo de la memoria. Ante esta ausencia de esencialidad intrínseca en lo que encuentra a su alrededor, mientras vaga por la casa Willy se preguntará qué sentido tiene contemplar esos objetos, esos residuos estáticos de una vida que no existe: “To summon life from those unmoving objects? To laugh at their fraudulence?” (220).

Ahora entendemos por qué justo al girar el letrero de la tienda a su posición de “Closed” (212), acto encaminado a abandonar el artificio posibilitado por la tienda para acceder a un nivel ontológico externo a su representación y, en consecuencia, dotado de mayor autenticidad, la vista que Willy contempla a través del escaparate se describe en los siguientes términos: “The noise of the homeward traffic ... seemed muted, and the cars and pedestrians passing by the window

might have been moving in some vast sunbarred aquarium” (212). Existe un paralelismo entre esta descripción del mundo exterior, del que debería ser real en comparación con el simulado de la tienda, y la de la casa de Willy cuando este pone los pies en ella: “he seemed to enter a submerged, aqueous world in which the past was embedded like sunken treasure” (217-218). Si recurrimos al tercer orden del simulacro expresado por Baudrillard y a su explicación de cómo “Disneyland is there to conceal the fact that it is the ‘real’ country, all of ‘real’ America, which is Disneyland” (1981a: 25), comprenderemos por qué el mundo exterior que envuelve a ese otro universo performativo creado por Willy tampoco goza de una entidad real. El hecho de que el mundo extraperformativo albergue en su interior el cosmos inventado de la tienda lo convierte, en apariencia, en referente externo y original de una copia. No obstante, la similitud estructural entre ambas ontologías hace que la percepción de la artificialidad del comercio ponga también de manifiesto el carácter construido e ilusorio de toda realidad.

En la carrera final emprendida por Willy, la línea de salida se encuentra en el lado de lo simbólico y la de meta está marcada por el dominio asimbólico de *lo Real*. Willy rehuye de todo simulacro en busca de la experiencia auténtica que tantas veces ha intuido a su alcance, pero que, como le ocurriera a Tántalo, ha sido incapaz de tocar, coartado por el requerimiento de Irene, “[n]othing touches you, you touch nothing”, cuyo eco, con leves modificaciones, ha resonado a lo largo de toda la novela (44, 45, 46, 146, 175, 220). Lacan articuló el concepto de *la Cosa* (*das Ding*) para describir ese recordatorio psíquico que marca el espacio ocupado por *lo Real* antes de nuestra entrada en el orden simbólico. También explica

que, mientras que *lo Real* es externo a la mente humana porque existe fuera de nosotros, *la Cosa* sí habita en nuestra mente y es lo que inconscientemente añoramos en *lo Real* que hemos perdido. Supone una pulsión que no puede ser satisfecha y que siempre constituirá un deseo inalcanzable. Por esta razón, la persecución por parte de Willy de aquella “wild thing glimpsed in a forest” (42-43) y ahora de ese estado experiencial ajeno e inmune a todo orden simbólico se muestran tan solo como una panacea cuyo poder catártico no reside en el hallazgo final –imposible de culminar debido a la inaccesibilidad del objeto de la búsqueda–, sino en el impulso vital que confiere la propia búsqueda.

Al comienzo de la obra encontramos en casa de los Chapman las figuras de porcelana de un pastor y una pastora ataviados a la usanza del siglo XVIII “for ever on the point of flying into each other’s arms” (10). En el regreso final de Willy a su hogar –y clausura de un ciclo de un día con que también concluye el de toda una vida–, las figuras, obviamente, no han cambiado de posición, pero resulta significativo que se vuelva a incidir en el inmovilismo que las embarga y que eterniza la promesa de culminación de un acto: “They still anticipated their embrace” (219-220). Si el momento cristalizado por las figuras hubiese sido el abrazo en sí, la anticipación, por diferencia oposicional, habría sido la de su contrario: la separación. Sin embargo, los pequeños pastores de porcelana jamás se abrazarán, por lo que entre ellos siempre existirá el impulso hacia ese encuentro, evocado por la promesa eterna de su consumación. El paralelismo entre esta promesa de compleción y la que mantuvo a Willy al lado de Irene acomodado en su identidad protésica no es difícil de trazar. Del mismo modo, la evocación de regreso

implícita en la ausencia de Dorry también ha servido de acicate para que Willy emprenda finalmente la búsqueda de su yo esencial.

Como Lacan advierte, el acceso a aquello que hemos perdido en *lo Real* y su eventual recuperación no son posibles más allá del propio deseo de su cumplimiento. Por tanto, cualquier aproximación a aguas de *lo Real* no supone trascender de manera definitiva el andamiaje de significados (pre)establecidos sobre el que transitamos, sino ratificar la pérdida irreparable de *lo Real* orgánico provocada por la entrada irreversible en los dominios simbólicos de lo que Lacan llamó el *gran Otro*, encarnado por el lenguaje y por toda la arquitectura social y culturalmente erigida a través de él. Por este motivo, cuando el joven Willy creía estar rozando la experiencia real con sus victorias en las carreras, ya era consciente de que “[t]he race is decided. It’s over as soon as it starts. They think it’s a battle but it’s only a performance. They think it’s action but it’s only a pattern” (197). La ilusión que lo movía a seguir adelante, a querer vencer, cobraba forma gracias a que “you forget it’s only a performance, and it’s the moment that captures you” (197). De ahí que dejara ventaja momentánea a Jack Harrison, hermano de Irene y único corredor capaz de arrebatarse la victoria. “[L]et him have his moment. Let him think it’s the real thing” (197), pensaba Willy antes de emprender el *sprint* final que lo convertiría, una vez más, en ganador de la modalidad de larga distancia.

En la carrera final que ha emprendido hacia *lo Real* Willy también reconoce que su empeño por trascender la representación solo lo ha llevado a constatar la imposibilidad de acceder a un yo esencial sólido, original y auténtico extramuros de la identidad protésica que acaba de excorporar.

Si la línea de meta de su última carrera –no solo en sentido metafórico, sino también real hasta el punto de haberla emprendido para autoinfligirse el infarto de miocardio que lo rondaba desde hacía tiempo– ha de ser su incursión en *lo Real* asimbólico para revertir a lo meramente orgánico, el único salvoconducto para acceder a ese estadio es su propia muerte. Frente al “Not yet”/“Not now” recurrente a lo largo de la novela y que todavía aparece cuatro líneas antes del cierre de la misma como indicador de la manera en que Willy dosifica sus esfuerzos y desarrolla su estrategia, las palabras finales antes de que la última página quede en blanco son las decisivas “[a]ll right. All right – now” (222). En paralelo a la capacidad (o sensación) de ejercer su influencia sobre el mundo objetivo a través de su propia voluntad que experimentara de joven en las carreras, el “now” final de Willy es, como Daniel Lea explica, “a final moment of self-determination”, “a dramatic assertion of his subjective being in the very moment of its extinction” (2005: 35-36). El suicidio es para Willy el acto extremo de manifestación de su voluntad, de reafirmación de su individualidad subjetiva en la búsqueda de su yo auténtico ajeno a toda representación y principalmente a la impuesta por su matrimonio. No obstante, esta reclamación drástica de lo orgánico frente a cualquier identidad protésica lleva emparejada la disolución de toda subjetividad mediante su reversión definitiva al estadio asimbólico y arreferencial de *lo Real*.

Catherine Belsey sostiene que nuestra condición de seres sociales y culturales, de “organisms-in-culture”, nos obliga a existir, a un tiempo, como creadores de significado y como sujetos-significantes. La reversión última a lo orgánico experimentada por Willy a través de su muerte ha aniquilado, sin

embargo, a ese sujeto que habría de funcionar como referente autenticador del significado, de manera que solo permanece su significante. La excorporación de su identidad protésica había convertido a Willy en “a ghost” (219), en “some shadow of himself” (220), en la sombra indefinida, etérea, de una identidad. Tras su muerte, su subjetividad quedará objetificada en “[a] stone statue that stares out and beyond, without seeing” (10), “his effigy” (214) y, finalmente, “[his] memorial” (221). La presencia exclusiva y por ello autorreferencial del objeto-significante, confiere al sujeto-referente ausente la condición de existencia diferida inherente a todo miembro fantasma. Para Belsey, la muerte constituye la presencia de una ausencia en el sistema simbólico (2005: 41), de ahí que en cualquier sociedad existan rituales funerarios acompañados de la permanencia de un monumento conmemorativo de mayor o menor fastuosidad. De este modo, creamos un círculo de presencia simbólica alrededor de un vacío, para, desde el plano del significante, contrarrestar la capacidad de *lo Real* para reclamar al sujeto y aniquilar su subjetividad. En ausencia del propio organismo y de cualquier identidad esencial y original que pudiera llevar aparejada, es este significante el que perdura como escultura, efigie o monumento funerario tras la muerte de Willy.

“There would be a victory, but not his. [Dorry] would come: he would be a cold statue. Can you capture the moment without it capturing you?” (222), es la conclusión, con pregunta retórica incluida, a la que llega Willy segundos antes de su muerte. Como ocurriera en las carreras de su juventud, en la promesa de autenticidad –de experimentar “[t]he real thing, the thing itself” (59)– contenida en el instante de la victoria también se oculta una derrota: la que nos obliga a reconocer

que el momento real nos elude continuamente y que cuando tenemos acceso a él no es a través de nuestra propia intervención sobre el mundo objetivo, sino cuando nos vemos sorprendidos por el golpe inesperado del “Here and Now” y por su irreconciliabilidad, al menos de modo inmediato, con cualquier orden simbólico o sistema de significación previo que lo haga asimilable.

Willy Chapman concluirá que somos nosotros quienes nos vemos atrapados por el momento y no al contrario. Debido a ello, incluso en aquellas ocasiones en que sintió que rozaba la experiencia real sus actos quedaron finalmente desnaturalizados como otra representación, si bien esta vez llevada a cabo por “the man from the audience taking the stage” (27). Esto explica el paradójico y agrisulce “[i]f you win, you lose” (197) con que culminaban las carreras en que Willy participaba de joven, así como la carrera final hacia *lo Real* en que le hemos acompañado durante su último día de vida. El acercamiento final a lo orgánico ha supuesto ciertamente una victoria, un momento de liberación, dada la exclusión de todo entramado simbólico que ha supuesto, si bien la extinción final de su yo ha instaurado a su vez un vacío que lo ha privado de manera definitiva de cualquier tipo de experiencia, ya sea auténtica o subrogada.

En ausencia de la base orgánica, lo que permanece, gracias a su naturaleza artificial y construida, es la prótesis. Irónicamente y como el propio Willy sospechaba, el triunfo final no ha sido suyo, sino de la identidad protésica que le había servido de coraza performativa durante tantos años. Al igual que una armadura que se han ido enfundando sucesivos caballeros caídos en la batalla, su identidad como “sweet shop owner” es lo que perdura como eco, como significante

capaz de reclamar a su referente diferido, ausente, siempre a través de la instauración de un orden exclusivamente simbólico. Al reparar en la elección de Swift para el título de la obra, apreciamos que, ya desde un plano metanarrativo, toda la existencia, toda la vida de su protagonista, así como las experiencias intersubjetivas que la marcaron, nunca se encontraron incorporadas dentro de su nombre –“William Chapman” o, mejor aún, “Will-I-am”–, sino rodeadas y dotadas de significado por el abrazo protésico de *The Sweet Shop Owner*.



## CAPÍTULO 7

---

### “THIS BELIEF IN MAKE-BELIEF”: SER Y NO SER EN *EVER AFTER*, O EL ORIGEN DE LO (IN)AUTÉNTICO

*The Sweet Shop Owner* concluye con la aproximación a la muerte como reconciliación final y extrema del sujeto con lo orgánico en su búsqueda de un yo esencial y más auténtico bajo los distintos estratos performativos que lo abocan a existir como sujeto social y cultural, como *per-sona*. Willy Chapman preparó su particular carrera hacia la excorporación definitiva de su identidad protésica con toda meticulosidad, autoinfligiéndose un infarto de miocardio que lo condujo al “Now” que habría de reafirmar la presencia de su subjetividad justo antes de perpetuar su ausencia. En lo que podría parecer una continuación lógica, el capítulo 40 que seguiría al número 39 y último de *The Sweet Shop Owner*, pero con una distancia en el tiempo de doce años y con tres novelas de por medio, Swift inaugura *Ever After* con la frase: “These are, I should warn you, the words of a dead man” (3).

Al comienzo de la obra encontramos a Bill Unwin tres semanas después de haber cometido un intento de suicidio. En el transcurso del último año y medio su vida se ha visto quebrada por la muerte de tres seres cercanos: su madre (Sylvia), su esposa (Ruth) y su padrastro (Sam Ellison). Esta proximidad reiterada de la muerte, unida a otro motivo crucial relacionado con la figura de su padre que nos revelará más adelante, lo llevaron a mirar de cerca y a la cara a aquello que denomina “the beast”, con la intención de que lo devorara a él también (5). Hay un momento en que Bill define el suicidio como “[t]his cancelling of the self by the self” (220) y este era, en efecto, su propósito, aunque no llegó a culminarlo, pues lo encontraron a tiempo para devolverlo a la vida. De cualquier modo, tras alcanzar aquello que describe como “this curious post-mortal condition of mine” (87), sí se halla en situación de afirmar: “I have left my former self, whatever that was, behind. I’m changed” (5).

Con esta situación terminal que, paradójicamente, se perfila como un nuevo inicio tanto para Bill Unwin –“This is my second life, my reincarnation” (87)– como para la obra que el lector se dispone a leer, Swift plantea los fundamentos de su aproximación más compleja, abarcadora y detallada a la existencia protésica experimentada por el sujeto contemporáneo como habitante consciente de una realidad sociocultural y tecnológicamente construida. Con este fin, mientras que sus cuatro novelas anteriores, así como sus relatos, habían estado encuadrados en el momento histórico presente, desde el cual se accede a episodios y vivencias del pasado principalmente a través del frágil hilo conductor de la memoria, *Ever After* despliega una mayor complejidad formal al introducir

la coexistencia textual de dos ontologías temporales distanciadas por más de un siglo.

Junto con *Waterland*, *Ever After* es la novela de Swift que mayor experimentación estructural manifiesta. No en vano, la alta carga de reflexividad que caracteriza a ambas obras ha servido de justificación para que la crítica las incluya dentro de los parámetros de la escritura experimental postmoderna, especialmente de lo que Linda Hutcheon denominó *metaficción historiográfica*: “those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages” (1988: 4-5). *Ever After* vio la luz en 1992, dos años después de que fuera publicada *Possession: A Romance*, de A. S. Byatt, obra que también calza a la perfección en el subgénero literario definido por Hutcheon. Las dos son ejemplos paradigmáticos de la extensa nómina de obras con prácticas intertextuales neovictorianas que ha proliferado desde entonces<sup>95</sup>. Entre los numerosos paralelismos que conectan sus armazones estructurales destaca la alternancia de las dos líneas cronológicas de narración aludidas, si bien siempre una contenida dentro

---

95) En *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages*, Kate Mitchell (2010: 1-2) agrupa este tipo de ficción en tres bloques, dependiendo de la presencia o no de autorreflexividad histórica con que cuentan. En algunos casos, las obras recrean un entorno victoriano a través de una escrupulosa mimesis de referentes textuales decimonónicos y sin aludir a la perspectiva histórica actual, como ocurre en *Master Georgie* (1998), de Beryl Bainbridge, *The Dress Lodger* (1999), de Sheri Holman, o *Fingersmith* (2002), de Sarah Waters. En otras ocasiones, el contexto histórico victoriano reconstruido se ve informado por un sustrato epistemológico contemporáneo, a pesar de no explicitarse mediante la presencia de ambos momentos históricos. *The Difference Engine* (1991), de William Gibson y Bruce Sterling, y *Sixty Lights* (2004), de Gail Jones, son ejemplos de este tipo de novela. Por último, en un tercer grupo quedarían encuadradas *Ever After* y *Possession: A Romance* puesto que, a diferencia de las anteriores, sí dramatizan, mediante la dualidad yuxtapuesta de las historias del presente y del pasado, el proceso a través del cual (re)construimos ese pasado.

de la otra. En el caso de *Ever After*, por un lado, contamos con un hilo narrativo principal y externo conducido por Bill Unwin y ubicado en el momento presente de postrimerías del siglo XX, impregnado de una condición postmoderna eminentemente desnaturalizadora. Por otro lado, mediante la inclusión a modo de pastiches victorianos de una carta y de varios diarios escritos por Matthew Pearce (1819-1869), tatarabuelo materno de Bill, esta dimensión contemporánea nos traslada hasta personas que habitaron el meridiano pre- y postdarwiniano del siglo XIX, germen histórico-social de la condición autorreflexiva del presente.

La yuxtaposición de estos dos órdenes cronológicos y, por consiguiente, de los sistemas epistémicos y ontológicos que los vertebran, cobra especial relevancia en nuestro seguimiento de la manera en que Swift aborda los problemas encontrados por el sujeto contemporáneo para incorporar su(s) identidad(es) protésica(s) con transparencia. Como complementación a la perspectiva presente ofrecida en obras anteriores, *Ever After* nos retrotrae al enorme impacto ejercido por los avances de la modernidad sobre la manera en que el sujeto de mediados del siglo XIX acostumbraba a construir y a articular su identidad. Y es que no podemos olvidar que la propia inercia hacia el crecimiento tecnológico y epistemológico ilimitado, hacia el conocimiento objetivo, completo y definitivo del mundo fenomenológico impresa en la genética del Proyecto Ilustrado, también acarreará el inevitable cuestionamiento y consiguiente desestabilización de aquellos sistemas de coherencia simbólica –de base eminentemente religiosa– de los que el individuo se había valido para sustentar la ilusoria solidez de su yo. Con el paso del tiempo, lo que surgiera como una crisis de calado espiritual ocasio-

nada por la invalidación de patrones religiosos creacionistas en conflicto con un creciente racionalismo geoantropológico y científico derivará en una consciencia desfamiliarizadora de toda metanarrativa, tendencia que definirá el paradigma existencial protésico que marca el sentido de identidad y de (ir)realidad experimentado por el individuo inmerso en la postmodernidad.

## **1. REENCARNARSE EN PLÁSTICO**

A partir del extraordinario estadio vital *post-mortem* en que hallamos a Bill Unwin al comienzo de la novela, Swift diseña un punto de vista con un distanciamiento que hace más evidente, si cabe, la precariedad ontológica –debido a su carácter autogenerado y artificial– de todo aquello que creemos terreno firme y que llamamos *realidad* en nuestro mundo contemporáneo. En este contexto, resulta significativo que Bill sea rescatado de una entrada inminente en *lo Real* asimbólico donde habíamos dejado a Willy Chapman mediante la conexión de su cuerpo “to the latest gadgets”. No ha sido ningún designio divino, sino la mano del hombre guiada por su desafío tecnológico encaminado a crear y preservar la vida, la que, como ocurriera con la criatura galvánica de Víctor Frankenstein, lo ha devuelto a una segunda existencia. “But you can imagine the shock to the system”, confiesa Bill: “It is not as though my hair has turned white or I have been reduced to a haggard and wasted spectre. I recognise the face in the mirror. Or rather, I recognise that I have never truly recognised it” (5). Con esta afirmación Bill deja claro que su coqueteo con la nulidad simbólica que entraña

*lo Real* no lo ha hecho revertir a un estado puramente orgánico, invirtiendo así el proceso reemplazante inherente a lo protésico y relegando cualquier residuo subjetivo anexo a lo somático a un remanente fantásmico. Por el contrario, y sin pasar por alto las resonancias lacanianas, aún es capaz de interpretar la imagen de individuo que el espejo le devuelve, aún le resulta un ente subjetivo coherente, si bien su nuevo estado de resurrección tecnológica no ha hecho sino subrayar la escisión entre ese frágil composite de nuevo yo que experimenta ahora –aún por definir– y el yo previo a su intento de suicidio.

Esta desconexión sufrida con respecto a su yo anterior no ha supuesto, sin embargo, una reversión a un yo esencial y más auténtico en lo que experimenta como su reencarnación, y es aquí donde reside el interés de la propuesta inicial de Swift en *Ever After*. En contra de lo que habían esperado sus personajes anteriores, la reanimación tecnológica practicada a Bill Unwin y la consciencia protésica que con ello adquiere de su existencia, tanto anterior como presente, lo llevan a concluir: “in this new life I am turned to plastic. I am born again in plastic”. De esta manera, cuando abandona el hospital lo hace como “a fully reconditioned if fragile specimen” (12), como un organismo incapaz de desprenderse de un aporte sintético, artificial, que ahora es parte constitutiva de su ser porque es precisamente aquello que le ha permitido volver a existir.

Desde el comienzo de la novela Bill Unwin reconoce la falta de autenticidad inherente a su nueva naturaleza. Por este motivo su lucha existencial, a diferencia de la que libraron el protagonista anónimo de “The Recreation Ground” y Willy Chapman, no irá encaminada a desprenderse de toda próte-

sis identitaria a fin de hallar un yo esencial. La razón evidente es que esta segunda naturaleza sintética adquirida por Bill no puede servir de ecosistema para albergar un yo auténtico. Su propósito, por tanto, será hallar mecanismos de conexión con su identidad anterior y con su pasado, especialmente el familiar, para dotar a ese nuevo molde sintético en que se ha reencarnado, ahora vacío –“I am wiped clean, a *tabula rasa* (I could be *anybody*)” (245), nos dice– de un contenido identitario que le sirva para (re)componer su yo con la mayor solidez posible.

El plástico y sus extensiones tropológicas serán algunos de los motivos recurrentes empleados en *Ever After*. En la genética de la industria del plástico está inscrita su condición de sustituto de otros materiales originales, a veces incluso naturales, y Swift emplea esta peculiaridad para proponer un símil con el que arrojar luz sobre los procesos y recursos encaminados a la creación de la identidad favorecidos por la postmodernidad. La figura de Sam Ellison, padrastro de Bill “and founding father of Ellison Plastics (UK)” (8), será determinante en la generalización de nuestra sociedad contemporánea como territorio de réplicas y sustitutos. “[T]he real stuff is running out, it’s used up, it’s blown away, or it costs too much. You gotta have *substitoots*”, defiende Sam con su acento americano para justificar su propósito de lograr “the polymerization of the world” (10).

Uno de los materiales más entroncados en la postmodernidad es, sin duda, el plástico. Al contrario de lo que ocurre, por ejemplo, con los minerales o los metales, el plástico no existe como materia prima, sino que se procesa de manera artificial a partir de la síntesis de diversos componentes. Por otra parte, su condición moldeable permite su empleo para

reproducir copias sintéticas exactas y a diferentes escalas de unos originales con los que no coincide en composición, pero sí en funcionalidad. Ante el agotamiento del objeto o material genuino, o simplemente con la intención de procurar el abaratamiento en la producción, el plástico actúa como reemplazante. Sin embargo, en lo que podría interpretarse como una reduplicación de su genética hiperreal, también está diseñado para reparar la inexistencia de formas y objetos, propiciando así la invalidación referencial del concepto de autenticidad mediante la implantación de una existencia originariamente simulada.

Alcanzado este estadio de hiperrealidad donde, en ausencia de cualquier otro referente, la producción en serie de autorélicas es lo único que nos resta, Bill se hace la siguiente pregunta: “Is a plastic cup less real than a china one? Nylon stockings less real than silk? More to the point, is plastic any more fraudulent than a stage performance? Or a poem? (10). Aquí reside el *quid* de la cuestión para el Bill renacido en plástico: cuando lo real es solo un espejismo, en el momento en que la experiencia original se hace inaccesible y carece de significado más allá de su acomodación a modelos culturales y discursivos, nuestra realidad queda modelada a partir de interacciones con una ontología basada en sustitutos. Desde esta perspectiva, no resulta casual que Bill entable un paralelismo entre la naturaleza sustitutoria del plástico y la que caracteriza a una representación teatral o a un poema. Con ello ejemplificará la manera en que el entorno propiciado por una realidad abiertamente sintética condiciona los parámetros dentro de los que ha de constituirse el yo y dejará claro que la materia plástica base de la que el ser humano se vale para (re)componer su subjetividad no es otra que el lenguaje,

la palabra. Ahora más que nunca, Bill ha cobrado consciencia de que la literatura en general, los mundos y personajes erigidos a partir de la palabra, le sirvieron desde pequeño como modelo para establecer las pautas de su yo. En consecuencia, también reconoce que nunca, ni siquiera de niño, vivió según las coordenadas de un yo auténtico, sino a partir de la acomodación de su experiencia material a patrones literarios preconcebidos.

## **2. SER O NO SER HAMLET**

Ya desde la niñez Bill tuvo conocimiento de los encuentros amorosos que su madre, casada con el coronel Philip Unwin, mantenía con Sam Ellison. Luego, tras la muerte por suicidio de su padre –según Bill niño, al descubrir las infidelidades cometidas por su esposa–, Sam hará gala de su afán por llenar el mundo de sustitutos y se convertirá en su padrastro. Con ello, la correspondencia entre la situación familiar de Bill niño y la plantilla shakesperiana ofrecida por la tragedia *Hamlet* que leyera en el colegio (7) queda claramente establecida<sup>96</sup>, así como la manera en que esta marcó el modelo identitario asimilado por el pequeño: “I see him now”, dice Bill cuando acude a sus recuerdos, “that former, unformed self of mine. That spectral, prehistorical being. Hunched in

---

96) Las referencias y paralelismos intertextuales con la obra de Shakespeare son abiertos y constantes desde el comienzo de *Ever After*. Sirvan como ejemplos: “I have imagined myself ... as Hamlet” (7) o “I am Hamlet the Dane” (160), y “[f]or Claudius, read Sam Ellison” (8). También equipara a su esposa Ruth con Ophelia (7) y la comparación de Sam con Claudio coloca al ausente Philip Unwin en la posición de rey Hamlet y a Sylvia, marcada por el adulterio, en el lugar de Gertrude. Para redondear el patrón, el hotel donde Bill y Ruth pasan su primera noche juntos se llama Denmark Hotel.

the aura of a reading lamp (but what has changed?) like a creature suspended in amber. Like a creature still in embryo. Neither in nor out of the world. [...] He has Hamletesque pretensions” (78). Su afición temprana por la literatura hará que el pequeño Bill filtre su experiencia de niñez y juventud a través de las tendencias de Hamlet hacia la venganza y el suicidio –“shall I kill Claudius or shall I kill myself?” (8)–, si bien reconoce su preferencia por la primera alternativa, descrita no como acto original, sino como el mero ceñimiento a un patrón o tópico prediseñado: “It was the vengeance theme that grabbed me from the start” (8).

El molde de yo dividido y con propósito de venganza ofrecido por la figura de Hamlet servirá, a modo de identidad protésica, para dar forma al yo de Bill, así como para conferir sentido y finalidad a sus interacciones con los demás<sup>97</sup>. La incorporación de esta identidad, sin embargo –y como ya le ocurriera a Willy Chapman–, no resulta transparente, puesto que en ocasiones deja entrever atisbos de disfuncio-

---

97) Con el fin de resaltar la naturaleza simulada y, en última instancia, hiperreal definitoria de la identidad protésica adoptada por Bill Unwin, conviene reseñar que la calidad de referente último que pudiera ostentar la figura del príncipe Hamlet de Shakespeare no se diluye solo en su condición de ente de ficción, sino también en la manera en que su origen como personaje se ve diferido hacia otras invenciones literarias previas. Ante la evidencia de que existió un *Ur-Hamlet*, cuyo registro de representación quedó asentado en 1594 por el empresario teatral isabelino Phillip Henslowe, existen opiniones de que se trataría de una primera versión escrita por el propio Shakespeare (Bloom, 1998: xiii, 383), aunque también concurren teorías que adjudican la autoría a Thomas Kyd (Jenkins, 1982: 83-84). Independientemente de esta disyuntiva, sí es un hecho probado que en 1582 el autor francés François de Belleforest narró la historia del príncipe danés Hamblet en sus *Histoires Tragiques* y que, a su vez, su trama podría estar originada en la leyenda contada a finales del siglo XII por el historiador medieval Saxo Grammaticus en su *Gesta Danorum*. Si bien resulta imposible probar que Shakespeare leyera ninguna de estas dos obras, es innegable que el modelo básico hamletiano ya contaba con siglos de existencia, cada vez más diferida con respecto a un posible príncipe de carne y hueso original e imposible de trazar.

nalidad que evidencian su sustento en una base relacional autoimpuesta. De ahí que, a pesar de haber pasado cuarenta años de su vida considerando el modo de vengarse de Sam, primero por la suplantación de su padre como amante de su madre y luego como responsable indirecto de su suicidio, Bill se vea obligado a confesar: “And the odd thing is I have always liked him. I have never been able to help liking him” (8). Estas fisuras metonímicas delatan las limitaciones de los modelos ficcionales asimilados por Bill. A pesar de ello, esta insuficiencia para describir la totalidad de su realidad no impidió que durante décadas los andamiajes identitarios que sostenían su yo se mantuvieran en pie gracias a esa argamasa intertextual hamletiana, previo requisito de su validación mediante una correspondencia experiencial que le otorgase solidez. Esta dependencia explica que la muerte inesperada de Sam seis semanas antes del comienzo de la novela privase a Bill de “one of the main shaping factors, one of the plots of [his] life” (8).

De cualquier manera, ese argumento, el motor que hacía girar los engranajes de su identidad protésica como príncipe atormentado en busca de venganza, había quedado invalidado de una forma mucho más dramática año y medio atrás, cuando, justo después de la muerte de Sylvia, madre de Bill, el propio Sam le confesó uno de los mayores secretos que ella había guardado: el coronel Philip Unwin no era el padre biológico de Bill; su verdadero padre había sido un maquinista de tren, muerto durante la Segunda Guerra Mundial. El impacto inmediato sufrido por Bill tras esta noticia se tradujo en la disolución repentina del anclaje biológico que había autorizado su identidad protésica durante tantos años. Sam había hecho las veces de sustituto de Philip Unwin al convertirse en su

padraastro, pero, de buenas a primeras, aquel a quien siempre había tenido por su verdadero progenitor había dejado de ser el referente original paterno para convertirse en otro simulacro. “But even when he was alive, he was no more than the ghost of my father” (206), concluye, viendo cómo el intertexto hamletiano se complica en una reduplicación mediante la cual Philip Unwin no es un fantasma por su propia ausencia, sino por su carácter reemplazante de otra ausencia anterior, la del verdadero padre biológico de Bill. Esta manera de diferir el referente original paterno hasta lo inalcanzable dota de significado a las siguientes palabras de Bill que, de otro modo, constituirían una paradoja carente de sentido: “You see, I thought Sam killed my father. So to speak. But now I know he didn’t. My father killed my father” (14).

Bill abría la novela anunciando una serie de pérdidas familiares recientes que a estas alturas se ha visto aumentada por otras muertes del pasado. A las sucesivas ausencias en el último año y medio, primero de su madre, luego de su esposa Ruth y, en tercer lugar, de su padraastro Sam, se añade la siempre presente muerte por suicidio de Philip Unwin, acaecida cuando Bill era niño. Este eco de muerte, en otra vuelta de tuerca, adquiere una doble dimensión, pues, si bien durante años sirvió para marcar la pérdida del coronel Unwin como padre biológico y, en consecuencia, para que Bill definiera y adoptara unos patrones identitarios protésicos con el fin de paliar la carencia paterna, ahora la muerte de Philip Unwin también anuncia la irrecuperabilidad de uno de los verdaderos vínculos orgánicos que habrían de aportar un sentido de continuidad histórica al yo de Bill. Esta sucesión de desconexiones cortocircuitan los mecanismos que hasta entonces habían conferido solidez subjetiva a su psique y lo abocan

a una desorientación identitaria que le lleva a preguntarse: “Who am I? Who am I? A nobody. An heirless nonentity. What’s more — a bastard” (246). A la pérdida de anclajes con el pasado también se une el hecho de que su matrimonio con Ruth no le reportara descendencia. Esta situación empuja a su yo hacia las arenas movedizas de la arreferencialidad, privándolo de cualquier simbología psicofamiliar que lo capacite como significante. Sumido en esta deriva existencial, el paso siguiente fue arrojarse a las fauces de la bestia que rondaba a su alrededor, anticipar la cancelación definitiva del yo a través de la muerte.

Como vimos, la reanimación que propició el retorno de Bill a la vida supuso un reseteo de su yo — “[a] shock to the system” (5)— que le concedió una segunda existencia de plástico, como doble o simulacro de aquel otro yo previo a su intento de suicidio. Inmerso de manera más consciente que nunca en una desconexión simbólica y, por ende, identitaria, privado de ascendencia y descendencia, Bill decide que ha de hallar anclajes desde los que poder reconstruirse. El estadio de posterioridad en que se encuentra al haber trascendido, en cierto modo, los límites de la muerte no ha reparado el cortocircuito identitario heredado de su yo anterior, de ahí que opte por tomar la dirección opuesta en un intento de solventar su desorientación identitaria. “Maybe it’s anteriority (if such a thing exists) I’m looking for. To know who I was” (249), piensa, pero para eso ha de rastrear alguna conexión que lo vincule al continuo histórico contenido en su pasado familiar y aquí es donde juega un papel fundamental la figura de su tatarabuelo, Matthew Pearce.

### 3. EL CAMINO HACIA LA ANTERIORIDAD: LOS DIARIOS DE MATTHEW PEARCE

Uno de los rasgos que definieron a la madre de Bill en vida fue su insistencia en obliterar cualquier relación con su pasado. Como ejemplo de esta fijación materna, de niño Bill asistió a una escena donde Sylvia incineraba fardos de papeles en el jardín de casa. Más tarde supo que se trataba de los documentos y pruebas que el tío Rotty, tío abuelo de Bill por línea materna, había recopilado a lo largo de toda una vida en su afán por probar que su familia, los Rawlinson, descendían por vía directa del poeta Sir Walter Raleigh. Esa tarde, Sylvia –a quien su propio hijo describe como “a woman given to severing herself from the past” (51)– quemó lo que podría ser el rastro de sus orígenes biológicos mientras, indiferente, cantaba: “Who is Syl-via? What is she-e...?” (37, 42)<sup>98</sup>. Pero no toda la documentación existente corrió la misma suerte. Muchos años más tarde, mientras revisaba dos maletas con pertenencias de su madre recientemente fallecida, Bill halla unos manuscritos y una carta que, por algún motivo, casual o intencionado, habían sobrevivido a las llamas (37, 51). Eran los cuadernos privados de Matthew Pearce, su tatarabuelo materno, y la última carta que este había remitido a su esposa Elizabeth justo antes de embarcarse en una travesía trasatlántica que debería haberle llevado hasta el Nuevo Mundo,

---

98) La línea corresponde al comienzo de un poema que aparece en *Two Gentlemen of Verona* (acto iv, escena 2). La Sylvia de la obra de Shakespeare es una doncella cuya belleza es admirada por todos los jóvenes del lugar. Mientras que Swift podría estar destacando el atractivo físico y el éxito que la madre de Bill Unwin tuvo con los hombres –algo de lo que ella misma era consciente–, Sylvia Rawlinson también se está desligando de su identidad familiar mediante la cremación de todos los documentos que la vinculan a sus antepasados. De ahí que la pregunta “¿Quién es Sylvia?” acuda a su mente y adquiera un sentido literal.

pero que, como consecuencia de un naufragio, lo condujo a la muerte.

Estos cuadernos de su antepasado vienen al rescate de Bill en más de un sentido. Dado el frágil estado en que se encontraba tras la muerte de su esposa Ruth, “who held [his] world together” (125), Bill abandona el mundo de recuerdos del apartamento que compartieron en Kensington y se recluye en la vida académica y contemplativa de Cambridge, entorno de “dons” al que tiene acceso no por la brillantez de sus títulos universitarios y sus publicaciones, sino gracias a los términos poco definidos que lo declaran recipiente inaugural de la “Ellison Fellowship”, financiada con parte de la fortuna que su padrastro ha amasado con su imperio de(l) polietileno. Aparte de en “a plastic heir” (9), esta circunstancia convierte a Bill en un impostor dentro del mundo académico (50), hasta que la aparición de los cuadernos de Matthew Pearce le abre un campo de investigación, un verdadero proyecto de estudio sobre la crisis espiritual del individuo de mediados del siglo XIX fundamentada en una documentación inédita que será la envidia de su colega Michael Potter, especialista en la materia. Pero los cuadernos de Pearce cuentan con otra dimensión redentora que sitúa a Bill en la convicción de que podría encontrar en la vida de sus antepasados el paradigma desde el que reconstruir un yo más cercano a lo auténtico (Holmes, 1998: 33). Los manuscritos se perfilan así como un camino para embarcarse en esa búsqueda de sí mismo a través de anclajes familiares que trasciendan la incertidumbre de su paternidad –imposible de objetivar más allá de la confesión realizada por su madre y reproducida a través de las palabras de Sam– y que ubiquen su origen en el pasado, asignando a su yo una dimensión histórica que le proporcione

coherencia, continuidad y solidez. Los cuadernos son, en definitiva, una senda hacia esa anterioridad que le ofrezca un marco teleológico desde el que recomponer el caos de su vida y que le permita discernir quién era para así llegar a saber quién es.

La condición plástica inherente al nuevo yo por definir de Bill lleva adheridas dos peculiaridades: por una parte, lo ha hecho consciente de la inautenticidad con que está gravada su existencia post-mortal; por otra, esa misma consciencia de artificialidad confiere a su psique fragmentada una plasticidad que favorece su acomodación intencionada a cualquier régimen simbólico que contribuya a su resubjetivización. La figura de Matthew Pearce, habitante de una época victoriana cuya cultura se esforzó por discernir un paradigma metafísico consistente que ayudase a cartografiar una realidad objetiva, se muestra idónea para que Unwin retome una línea histórico-familiar que le permita reubicarse no solo dentro de un orden simbólico, sino incluso dentro de lo que fue un cuerpo orgánico, un individuo de carne y hueso. De ahí la sensación que experimenta al entrar en contacto físico con los manuscritos: “when I open their pages, I open, I touch, the pages that he once touched. I occupy, as it were, his phantom skin” (53). La presencia de Matthew se hace tangible en el presente a través de su caligrafía y de los cuadernos que, como objetos físicos, manipuló y lo acompañaron durante años. Asimismo, el contenido que custodian las cubiertas o piel literal de los manuscritos también ofrece a Bill otra piel simbólica, la de un Matthew Pearce cuya existencia exclusivamente narrativizada aparenta más autenticidad que la de plástico que define al nuevo yo de Bill. De este modo, el plástico aparece en la novela como epítome de lo inauténtico en el presente,

de aquello que está en constante oposición a lo real, mientras que Matthew Pearce y su tiempo representan la imagen idealizada de un pasado orgánico y original.

La continuidad histórico-familiar que Bill procura también queda simbolizada mediante un reloj fabricado en 1845 por John Pearce, maestro relojero, como regalo para su hijo Matthew en sus nupcias con Elizabeth Hunt. Este reloj pasó de generación en generación como regalo de boda, primero a su hija Lucy, luego a su nieta Alice, a continuación a su bisnieta Sylvia y, por último a Bill y a Ruth en 1959. Cada uno de los eslabones familiares mantuvo vivo el ritual de dar cuerda al reloj con su pequeña llave original. Este acto, unido al tacto de la llave y al tictocleo ininterrumpido de la maquinaria activada por su acción, confiere a Bill un sentido de conexión con Matthew parejo al propiciado por el contacto con sus diarios. Mientras gira “[t]he little brass winding-key, with its trefoil handle”, Bill invoca ese vínculo transtemporal mediante la repetición de palabras y sonidos aliterativos que parecen conformar un conjuro: “When I wind the clock, I hold the key which Ruth once held, and holding the key that Ruth once held, I hold the key once held by Matthew”. El reloj se prefigura así como lo que Daniel Lea llama “a transtemporal and translocational embodiment of the past, a portal offering direct access to another time” (2005: 157), y la llave que le da cuerda ha custodiado la pervivencia intergeneracional de la conexión simbólica que el artilugio certifica con su mera presencia.

Swift describe al padre de Matthew en su taller de una manera muy similar a la que empleó para dar cuenta de los antiguos Krepshis, aquellos artesanos de Nuremberg y Praga con tanta parte de relojeros como de magos o alquimistas

que encontramos en su relato “The Watch” (1982), incluido en *Learning to Swim and Other Stories*. Aquellos Krepskis “[were] no mere craftsmen, no mere technicians”, “but they were also sorcerers, men of mission.” “They shared a primitive but unshakeable faith that clocks and watches not only recorded time, but contained it.... That clocks were the *cause of time*” (“The Watch”, 159). John Pearce, por su parte, solía sentarse en su banco de trabajo, “eye-glass crammed into one eye”, “a vaguely magician-like figure, hunched over his little clockwork world, unwittingly miming the classic analogy for the existence of a Creator, and seeming to be engaged not only in the making of clocks but in the manufacture of this vital stuff called Time” (115). Ciertamente, el artefacto creado a partir de su ingenio y de la pericia de sus manos no solo marca el paso del tiempo, sino que se muestra inmune a él por medio de su permanencia y porque es entregado como testigo de continuidad entre generaciones. Como tendremos ocasión de comprobar en el capítulo final de este estudio, el reloj creado por Stanislaw Krepski en 1809 les confirió a él y a sus descendientes una longevidad rayana en la inmortalidad, “[an] indefinite store of years” (“The Watch”, 160). En *Ever After* la creación de John Pearce no pretende inmortalizar a las personas que la heredan, sino eternizar el sentimiento de amor que las hizo unirse a otra persona en matrimonio. De ahí que la esfera del reloj contenga inscrita parte de un verso de Virgilio que reza “*Amor vincit omnia*”, “*El amor lo conquista todo*”, línea que, a su vez, ha perdurado en la cultura occidental durante cerca de dos mil años.

A pesar de la intención original de John Pearce de invocar la permanencia del amor entre sus descendientes, este sentimiento no se manifestará en sus vidas como esa fuerza

redentora que habría de ayudarles a sobreponerse a cualquier contratiempo. Es cierto que en los albores de la crisis espiritual experimentada por su hijo Matthew, que abordaremos en breve, su amor por Elizabeth logró recomponer su mundo al devolverlo “[to] a healthy animal nature. He falls in love, heavily, thickly, thankfully.... He is still—thank God—open to experience. He sees himself, indeed, as “saved”—returned to the sweet palpable goodness of the world” (119). Pero este sentido redentor que el amor confiere a la existencia humana se mostrará insuficiente ante una crisis existencial cada vez más difícil de sobrellevar y que finalmente lo distanciará de su esposa y de sus hijos. A medida que pasan los años, el lema del reloj tampoco se hará efectivo en las sucesivas generaciones que lo acogen en sus hogares, pues la nieta de Matthew, Alice, se casó con el cirujano George Rawlinson y cuando, por manos del destino, este cayó en la ruina, en lugar de hacer honor a la leyenda fijada sobre el reloj nupcial, lo abandonó para irse con un “Latin lover ... called Salvatore” (229). Por su parte, la madre de Bill, Sylvia, fue infiel a su marido no solo con Sam Ellison, sino también al engendrar un hijo con un maquinista de tren y hacer creer al coronel Unwin que era suyo.

En la práctica, el mensaje contenido en el reloj creado por John Pearce se mostró como una falacia. Es cierto que tanto el logro de inmortalidad alcanzado por los Krespi gracias a su artificio cronométrico como la aspiración de John de perpetuar el amor entre los descendientes que heredaran el suyo señalan el poder creador de estos relojeros como ejemplo del desafío del hombre moderno hacia lo que entonces eran dominios exclusivamente naturales y, sobre todo, divinos. Los avances tecnológicos auspiciados por el proyecto de

crecimiento ilimitado imbricado en la modernidad en que se hallaban inmersos Stanislaw Krepski y John Pearce no descartaban alcanzar el dominio del tiempo y a su vez, ¿por qué no?, del espacio. No obstante, como veremos a continuación desde la perspectiva del siglo XIX, ese mismo avance exponencial nos abrió las puertas a un conocimiento o pérdida de inocencia que puso en entredicho nuestra cosmogonía tanto universal como personal e hizo evidente la verdadera naturaleza del ser humano, así como sus limitaciones.

#### **4. LOS PUENTES DE LA MODERNIDAD**

El joven Matthew Pearce que conocemos a través de sus diarios estudió en Oxford durante tres años, en los que, a pesar de haber estado expuesto al escepticismo y rigores de la ciencia, no había visto motivos suficientes para dejar de creer que la Biblia de su madre, con cuyas lecturas había crecido, contenía “the literal and immutable truth”, entre otras razones porque “[t]he world, too, must have its basis” (102). Desde que regresara de Oxford en 1840, Matthew trabajó como topógrafo, labor cuyo cometido consistía en “establish[ing] the true ground of things; to provide a *basis*, a sure foundation on which the works of others might be raised” (102). Esos “others” a los que Bill, como lector e intérprete de los cuadernos de su ancestro, se refiere son aquellos ingenieros que diseñaron las extensas redes ferroviarias que serían clave en la expansión de la segunda Revolución Industrial y que supondrían una conquista espaciotemporal sin precedentes, convirtiéndose de este modo en símbolo de progreso y modernidad. Si bien Matthew no gozó de la fama y trascen-

dencia de aquellos ingenieros, sí participó en ese proyecto de crecimiento y colaboró con el afamado I. K. Brunel en la expansión del Great Western Railway. Brunel, a quien Matthew suele despersonalizar con las siglas I. K. B. en sus escritos, aparece como claro emblema de progreso y encarna literalmente los valores de la máquina de vapor que él contribuyó a extender y de la época que esta representa. De ahí que el rasgo más característico de Brunel fuera el puro humeante que nunca faltaba en su boca, hecho que ronda en la mente del joven Matthew hasta que llega a la siguiente conclusión: “I have grasped the meaning for I.K.B.’s perpetual cigars: he *must* have them, as furnaces must have chimneys—they are lit from *within*” (216). Brunel, la máquina de vapor y las fábricas traídas por la modernidad se hacen uno. La simbiosis entre lo orgánico y lo tecnológico se muestra cada vez más irremediable, entre otras cosas porque parece funcionar en ambas direcciones, pues no solo vemos a Brunel como una máquina de vapor de carne y hueso —un modelo que podría llamarse *I.K.B.*—, sino que The Great Western Railway también se funde con el mundo natural adoptando la morfología de un *tentáculo* de hierro (216).

En un principio, estos avances tecnológicos tuvieron sus detractores, principalmente procedentes del mundo religioso y representados en la novela por el Rector Hunt, futuro suegro de Matthew. El principal motivo de crítica residía en cómo los rápidos avances industriales, científicos y tecnológicos colocaban al ser humano en la posición de creador, capaz de desafiar escollos orográficos antes insalvables y de trascender los que hasta entonces habían sido asumidos como límites humanos. En una de las entradas de su diario Matthew cuenta cómo Brunel le ofreció uno de sus puros,

invitación que, como en ocasiones anteriores, declinó. “I never lose hope of converts” (215), le responde Brunel, palabras que dejan constancia tanto de la secularización a la que empieza a verse sometido el intertexto religioso como de la simbología implícita en su acto de exhalar humo por la boca. A partir de ahora, la secuencia “[f]uel, fire, ash” (216) definirá a los fumadores de un nuevo ritmo de vida y, al mismo tiempo, el modo en que esa visión renovada del mundo calcina sistemas epistemológicos y, en breve, ontológicos anteriores.

El trazado y construcción de grandes puentes, como el diseñado por Brunel sobre el Tamar antes de morir, es otro elemento clave que profundiza en la simbología de la expansión de las redes ferroviarias como epítome del progreso traído por la modernidad. Construir un puente supone, literalmente, salvar un vacío, posibilitando que aquel que lo transita vaya de tierra firme a tierra firme. De este modo, el abismo evitado por la intervención humana se convierte en la excepción que ya no interfiere en el libre movimiento de maquinarias y personas. El ejemplo más extremo de esta anulación de vacíos lo encontramos cuando Brunel concluye la plataforma de The Great Western Railway en Paddington y, en lo que parece confirmar la aspiración connotada por el propio nombre de la red ferroviaria —“an epic, insatiable yearning. London, Bristol, Plymouth and— Why stop at Land’s End?” (216)—, el tren se torna un barco de vapor, también diseñado por Brunel e igualmente llamado *Great Western*, con destino a Manhattan. El puente figurado que resulta de esta tecnología amparada en el acero y el vapor se extiende “[a]s if, stepping off the platform at Paddington, one could be propelled, in one continuous movement and by the same stupendous force of burning coal and hissing steam,

from the old world do the new” (216). Una vez alcanzada la costa norteamericana, los tentáculos de la red ferroviaria continuarán una expansión que parece no poner límites a la presencia humana y a su intervención sobre el medio físico.

El puente sobre el Tamar y la vía que lo surcaba, últimos hitos constructivos de los que Brunel fue responsable, no solo acortaron las distancias entre el Viejo y el Nuevo Mundo; también constataron que la dirección de ese progreso que algunos interpretaban como el inexorable destino humano se encaminaba hacia el oeste, hacia la tierra de las nuevas posibilidades, “[t]he sunset way. The realms of gold” (216)<sup>99</sup>. El puente se inauguró en mayo de 1859, sin la presencia del propio Brunel, “[b]roken in health by overwork” (217), consumido a cenizas por su conversión en chimenea abanderada de la modernidad. No obstante, su ausencia no impidió que la fiesta inaugural supusiera una celebración más amplia, la del potencial tecnoepistemológico alcanzado por el género humano y que nos situaba en el orden más privilegiado de la Creación. Esta grandeza humana, que algunos, como el Rector Hunt, interpretaron como un reto a Dios, se vería cuestionada solo siete meses más tarde por lo que constituiría un desafío aún mayor a la presencia divina. En octubre de 1859, Charles Darwin hizo explotar “the bombshell which tore apart Matthew’s life and horrified Victorian society” (237). Brunel había muerto dos meses antes de la publica-

---

99) No podemos pasar por alto que ese progreso hacia el oeste en forma de acero y vapor tendrá un camino de vuelta metamorfoseado en plástico. El padre de Sam Ellison fue uno de los pioneros de la industria del plástico en América y su hijo se afincará en Europa para sembrar “the seeds of his little empire—spreading the bright new gospel of polymers[,] offering his New World marvels to depressed and war-wrecked England” (67). De este modo, el plástico coloniza el Viejo Mundo como símbolo de progreso, “the stuff that’s gonna mould the future” (19), un futuro, sin embargo, donde la referencialidad del original se ha visto usurpada por sus réplicas, por sus simulacros.

ción de *El origen de las especies*, breve espacio de tiempo que lo mantuvo a un lado del puente sin retorno que cruzarían sus contemporáneos. Tras documentarse sobre la vida y obra de Brunel como complemento a su estudio de los cuadernos de Matthew Pearce, Bill Unwin concluye: “To build a bridge! To span a void! And what voids, what voids there were. [Brunel] would never know. Need never know. These happy bridge-builders, these men of the solid world.... He was safe. Safe in his sunset glory. Safe within the limits of an old, safe world” (217). Las teorías darwinianas marcarían un antes y un después, acabarían de un solo golpe con esa solidez, relativizarían esa seguridad derivada de la fusión entre el hombre, la tecnología y el conocimiento. Darwin introdujo “a new picture of the universe” (237) según la cual la valencia de excepcionalidad que marcaba el vacío sobre el que Brunel construía sus puentes se ve transferida al puente en sí. A partir de entonces, el puente no será más que una manifestación puntual, excepcional, del afán del ser humano por extender redes simbólicas, artificiales, ilusorias, sobre el gran abismo que constituye lo desconocido. La seguridad ofrecida por el puente erigido a partir de los que se revelarían como discursos humanos ya no se traducirá en una conquista permanente sobre *lo Real*, sino en un logro cuya contingencia se verá obviada en muchas ocasiones a partir de ese momento<sup>100</sup>.

---

100) Esta transitoriedad de todo logro alcanzado será el motivo de que la máquina de vapor que transita por ese puente tampoco goce de inmunidad ante las azarosas demandas evolutivas que afectan a cualquier especie. Con el paso de los años, The Great Western Railway también será “nationalized into extinction” (215), presa de la acelerada obsolescencia inherente a la inercia hacia la comprensión del tiempo y del espacio de todo avance tecnológico.

## 5. EL OJO (DES)NATURALIZADOR DEL ICTIOSAURO

La caída del metadiscursos creacionista, y con él de toda una cosmovisión religiosa, tuvo su epicentro histórico en la publicación del ensayo de Darwin, pero, obviamente, no ocurrió de la noche a la mañana. Ya atendimos a las teorías esbozadas por Fredric Jameson (1975) –que se apoyó, a su vez, en Giles Deleuze y Félix Guattari (1972)– para explicar cómo la construcción de la subjetividad del individuo a lo largo de nuestra historia como especie ha estado estrechamente vinculada a los sucesivos modos que hemos diseñado para estructurar y representar la realidad. Tanto para Jameson como para Deleuze y Guattari, existe un flujo esquizofrénico originario y primordial subyacente en toda existencia humana que se ha visto sometido a sucesivos procesos de codificación, sobrecodificación y descodificación a lo largo de la historia. En lo que Jameson denominó nuestra etapa *salvaje* asistimos a la producción de elementos codificados que generarían una visión mítica y primitiva del mundo exenta de sistematización. La etapa del *barbarismo* surgió cuando ciertos significantes ocuparon posiciones privilegiadas con respecto a otros y el flujo inicialmente codificado se vio sobrecodificado, ya no de forma natural, sino a través de significados alegóricos que permitieron la instauración de una dominante cultural religiosa como sistema monolítico de estructuración de la realidad. Por último, sería a partir del advenimiento de la burguesía en el siglo XVIII, pero sobre todo ya en el XIX, con la expansión del positivismo Ilustrado y el predominio del pensamiento científico, cuando asistiremos a la descodificación de los sistemas de signos anteriores. Esta tendencia provocará una secularización en cuanto a la interpretación

del mundo, encaminada a objetivar la realidad a partir de fundamentos empíricos, no metafísicos o divinos.

A través de la experiencia narrativizada del joven Matthew Pearce, tanto Bill como el lector asisten de primera mano a este proceso de descodificación de una realidad imperante. La base bíblica que fundamentaba la visión que Matthew tenía del mundo “had been indelibly intimated to him long ago on his mother’s knee” (102). Estas creencias con las que había sido amamantado le sirvieron, de manera inconsciente y durante las primeras dos décadas de vida, como armazón psicodiscursivo para mantener su yo de una pieza, otorgándole la misma solidez que él, desde su puesto como topógrafo, debía procurar para las construcciones de los ingenieros. Los conocimientos que Matthew había adquirido en la universidad iban encaminados a dotarlo de los mecanismos para detectar el terreno más firme y, entre las disciplinas que integraban su formación, la geología era la que más le atraía por ser “the science of solidity” (103). Dado este énfasis en discernir un suelo seguro, no deja de ser significativo que entre el contenido de su maleta de viaje, como añadido a sus materiales de trabajo y a los cuadernos donde reflejaba las anotaciones de sus estudios del terreno, figurase también la biblia de su madre (102). La solidez, tanto interior como exterior, fueron, sin duda, un rasgo definitorio de Matthew, al menos hasta el día en que, en el transcurso de unas vacaciones en Lyme Regis, descubrió “those intimate links between geology and palaeontology ... that mysterious paradox by which this study of dead stones offered the clue to Life itself” (103).

En el verano de 1844, cuando Matthew contaba con veinticinco años de edad, viajó hasta los acantilados de Dorset en busca de fósiles. Durante esos días la casualidad lo guió hasta

unas excavaciones cercanas donde se encontró cara a cara con el cráneo de un ictiosauro, “a beast that must have lived ... unimaginably longer ago than even the most generous computations from the Scripture allowed for the beginning of the world” (111). Los restos de ese gigantesco animal prehistórico atrapados en la roca, aún no museificados y con ello incorporados a una red cultural de significados, despertaron en Matthew una repentina consciencia de abismo atemporal que lo embarcó, como ser orgánico, en un “Here. Now. Then” (111) donde la polisemia del último adverbio lo proyectó tanto hacia el pasado como hacia el futuro. El impacto ontológico sufrido por Matthew es comparable al choque cultural experimentado por aquellos etnógrafos –un equivalente anterior podrían ser los conquistadores– que descubrían civilizaciones aisladas y con formas totalmente distintas de interpretar el mundo. En lo que al ancestro de Bill respecta, pudo tomar dos caminos divergentes cuando aún se hallaba en el momento inicial de ese choque desestabilizador. Por una parte, pudo haber mirado hacia otro lado e ignorar la brecha que la lección de historia natural que se desplegaba ante sus ojos amenazaba con abrir en su visión del mundo informada por los dictámenes bíblicos. De haber actuado así, quizá hubiera permanecido en el lado del “lived happily ever after” (99), apoyado en la solidez que le proporcionaba la codificación del mundo según un patrón, en apariencia también natural, cuyo último referente lo constituía una instancia divina. Sin embargo, su naturaleza inquisitiva y lo que empezaba a mostrarse como una pérdida de inocencia irreparable lo llevaron a elegir la otra senda: “he chose to stare into the eye of the monster” (99), algo que a partir de ese momento atenuará cada vez más el “happily” que, como frase hecha, acompaña al “ever after”.

Esta mirada al ojo del ictiosauro será determinante en la descodificación y subsiguiente relectura de la realidad emprendidas por Matthew desde ese preciso instante que él mismo llamará “the moment of my unbelief” (112). La presencia del gigantesco fósil de reptil cuestionará la legitimidad de todo un entramado sociocultural que había servido de plataforma para la conformación de su subjetividad, de ahí la caída a un vacío interior que experimenta: “The long, toothed jaw; the massive eye that stares through millions of years. He is the creature; the creature is him. He feels something open up inside him, so that he is vaster and emptier than he ever imagined, and feels himself starting to fall, and fall, through himself” (112). Ambos, Matthew y el ictiosauro, se convierten en significantes paralelos que apuntan a un mismo referente, a un concepto de criatura eminentemente orgánica que devuelve a lo humano su consciencia animal. En este punto de reversión a lo originario y primordial, lo simbólico se desvanece y queda de manifiesto la insignificancia de los órdenes contruidos por el hombre frente a unos procesos naturales que en última instancia no están estructurados ni justificados por una figura divina, sino por lo que Matthew reconoce como “a prodigious arbitrariness” (113).

La caída interior experimentada por Matthew no supone únicamente la literalización de una crisis espiritual provocada por un repentino escepticismo en relación a la validez de los argumentos necesarios para mantener la solidez simbólica de unas creencias religiosas. La crisis sufrida por Matthew, especialista hasta entonces en hallar suelo firme sobre el que poder construir, se torna existencial al abismarse en la insondabilidad de una eternidad animal que lo encadena a lo que Darwin definirá años más tarde como una lucha evolutiva.

El monstruo al que Matthew se enfrenta no es el ictiosauro en sí, sino la ruptura ontológica que su hallazgo casual ha supuesto, la desnaturalización de todo un mundo que creía sólido, amparado en verdades absolutas, y cuya cimentación muestra ahora su carácter construido, su genética narrativizada que aspira a maquillar “the insoluble mathematics of nature” (113). La caída de Matthew en un vasto vacío interior representa un atisbo a los dominios de *lo Real*, a un modo de existencia estrechamente vinculado a lo orgánico, a aquello que preexiste y se mantiene latente bajo la instauración de significados. A través de los ojos de la criatura milenaria, Matthew vislumbra la impermeabilidad simbólica de *lo Real*. La consciencia de vacío arreferencial que esta dimensión existencial despierta en él hace que, de repente, todo a su alrededor, ese mundo que momentos antes había sido la imagen y semejanza de un orden sobrehumano, carezca de sentido: “Everything is lost and confused — sea, rocks, cliffs, sand — in swamping greyness” (112).

Desde una perspectiva contemporánea y postmoderna, la toma de conciencia sufrida por Matthew podría valorarse como un momento de liberación con respecto a una meta-narrativa totalizadora impuesta sobre la libre voluntad del individuo. No obstante, para Matthew, dado el momento histórico en que vive, se traduce en una gran desorientación tanto espiritual como existencial, al verse obligado a reconocer que la solidez del terreno, tanto epistemológico como ontológico, que pisa es solo ilusoria. De súbito, Matthew se ve como eslabón en un esquema natural del que “human-kind, albeit leniently accommodated, is not excluded” (113) y en cuyo proyecto y ejecución la influencia humana no parece tan determinante. Esta inclusión en un proceso global

orgánico amenaza con anular su condición de agente y con ello su individualidad, por lo que se ve obligado a reafirmar su propia subjetividad como único recurso para interpretar el mundo que lo rodea y así seguir dotándolo de significado.

Con este fin, Matthew decide retirar la mirada de ese vasto vacío que se ha desplegado ante él y acogerse al sistema simbólico basado en el acto de creer que hasta entonces había proporcionado suelo firme a su yo y había dado sentido a su experiencia. Sin embargo, en ese esfuerzo consciente por negar la evidencia, por ignorar un conocimiento ya adquirido del que no se puede desprender, tendrá su origen la batalla interior que a partir de ese día libraré en silencio, a sabiendas de que su propósito se fundamenta en “[a]n impossibility, a contradiction: to *pray* for belief” (112). Ante la reflexividad inherente a todo ejercicio de fe, donde confiamos en que la realidad nos devuelva lo que uno mismo espera que ocurra, el término *creer* corre el riesgo de compartir referencialidad con  *fingir*, de ahí que la solución al problema de Matthew, “the only remedy he has[,] is to pretend. To pretend so hard that one day, perhaps, he will forget he is pretending”. “Nobody will even know how he is not himself, how far he has fallen through himself, except himself” (113). De este modo, lo que llamó “[t]he moment of my unbelief” se torna “the beginning of my make-belief” (112) y en esta dinámica de aparentar(se), de hacer(se) creer, se refugiará durante años. Matthew buscará la normalidad en el amor, en el matrimonio con Elizabeth Hunt y en los tres hijos que este enlace les reportará. Hasta que, diez años después de haberse enfrentado a la mirada del ictiosauro, recibe otro golpe del “Here and Now” que desestabilizará su vida por completo: la muerte de su tercer hijo, Félix –nombre cuyas connotaciones etimoló-

gicas no pueden pasar desapercibidas—, cuando ni siquiera contaba con dos años de edad.

## 6. EN BUSCA DE LA ESENCIA INDIVIDUAL

Según los parámetros simbólicos que estructuran el sistema de creencias judeocristiano al que había seguido aferrado, en un principio Matthew interpreta la muerte de su hijo como un castigo de Dios por la falta de autenticidad en su fe, “for my false belief, the belief in my own pretence” (112-3). No obstante, el sinsentido del fallecimiento de su hijo erradica finalmente la consideración de cualquier orden o diseño metafísico divino y lo lleva a concluir: “I am committed now ... to a random universe, the seeming capacity of which to present to our eyes instances of omniscient purpose only deludes us” (191-2). Matthew ya no puede continuar fingiendo que el universo se rige por la causalidad y linealidad que el discurso bíblico y religioso propone. Por el contrario, reconoce abiertamente que, ante la ausencia de toda teleología, nuestras vidas se ven condicionadas por un determinismo azaroso que sirve de base a una naturaleza ilógica que para mantener a la especie sacrifica al individuo (152).

Lo que en 1844 comenzara como una crisis espiritual se tornará tormento existencial a partir de 1854. La muerte de Felix acabará literalmente con la *felicidad* que Matthew había intentado reconstruir a su alrededor y, privado del “happily”, solo le queda el vacío inexplicable del “Here. Now. Then” que conforma el inabarcable “ever after”. Entre las diversas manifestaciones de lo que él mismo denomina “[the] illogicality of nature” Matthew cita cómo la tendencia de esta hacia la

creación supone a su vez un tributo a la destrucción (148). Sin embargo, existe otra “illogicality” en la que Matthew se ampara para embarcarse en una búsqueda de conocimiento que le revele la verdadera esencia humana y con ella la suya propia. Matthew reconoce que todo miembro de una especie es susceptible de verse sacrificado en pos de la uniformidad requerida para la continuidad de dicha especie. Lo particular, por tanto, pierde valor propio y solo tiene entidad como mínima instancia genérica de la totalidad. No obstante, también se pregunta: “Why, then, does individuality and the sense of individuality so profoundly imbue the species human?”. Y continúa: “when I look at my little Lucy I see a creature whose identity, I know with absolute conviction, is unique and cannot be replaced” (152-3). En este fundamento Matthew halla la convicción de que, aunque sea de manera puntual e intrascendente en comparación con las coordenadas cronoespaciales que rigen el universo y los designios evolutivos marcados por la naturaleza, todo individuo cuenta con una identidad definitoria que lo hace diferente e irremplazable. Por ello, después de haber vuelto a caer en un vacío interior a causa de la muerte del pequeño Felix e incapaz de continuar con su “belief in my own pretence”, Matthew abordará la búsqueda de esa esencialidad que nos hace específicos dentro del esquema natural y que nos convierte, literalmente, en (seres) *significantes*.

Las discusiones entre Matthew y su suegro, el Rector Hunt, son cada vez más frecuentes y acaloradas, pues sus puntos de vista –evolucionista el uno y creacionista el otro– se muestran irreconciliables. El matrimonio de Matthew también se tambalea debido a su cambio de actitud hacia la vida, que su esposa Elizabeth, a quien ha mantenido ajena a su crisis

espiritual, no alcanza a comprender. Prueba de esta falta de entendimiento es el ruego que Matthew recoge en una de las entradas de sus cuadernos: “she once, so warily, entreated me [to] call upon my better nature and “be myself again””. ““Better nature”?” se pregunta él, “What, in any of us, is our “better nature”? And what does it mean ... to “be oneself”?” (225). La ironía involuntaria que Matthew advierte en la petición de su esposa reside en la interpretación diferente que cada uno adjudica al término *naturaleza*. Obviamente, para Elizabeth el estado natural de la persona se define por la acomodación no problemática del yo a la codificación de la realidad construida a partir del discurso bíblico-religioso. En cambio, según Matthew, para quien las Sagradas Escrituras se han vuelto equiparables a “poetry—fiction” (199), intentar ser uno mismo, tratar de revertir a un estado natural, significa trascender el entramado socioculturalmente prediseñado para buscar ese yo esencial, esa identidad que nos hace únicos.

Una vez devuelto a este punto de partida identitario donde la desnaturalización de lo simbólico le hace sentir que la sangre corre por sus venas “with such animal tumult” (192), Matthew tiene que hallar los mecanismos para volver a construirse como individuo. La visión del ictiosauro le mostró el verdadero e insignificante lugar ocupado por la especie humana dentro del esquema natural. Sin embargo, no sería hasta que este reconocimiento quedó ratificado con la muerte de su hijo Felix cuando Matthew comenzó a escribir sus diarios con la doble intención terapéutica de exteriorizar sobre el papel todo aquello que no podía transmitir abiertamente a los demás y, al mismo tiempo, de tratar de recomponer un nuevo yo post-traumático mediante la imposición de un

orden narrativizado en su psique desestabilizada. Por esta razón, resulta lógico que cuando finalmente le habla a Elizabeth de sus cuadernos diga: “they are evidence of *me*” (58), si bien lo que reflejan no es sino “the record of his life as a fiction: “the beginning of my make-belief””(195). Estos escritos constituyen su propio constructo de sí mismo y, por tanto, no se corresponden con esa identidad esencial que él persigue. No es de extrañar que si, como Bill concluye, el embarque de Matthew en el *Juno* había de suponer el verdadero comienzo de su resubjetivización –“A New World. A new life—a new name. Forget it all. Start again” (236)—, este decidiera entregar sus diarios a Elizabeth, dejarlos atrás no solo como testigos de quién había sido, sino como excorporación de ese yo fingido y espiritualmente atormentado que lo había acompañado durante los últimos veinticinco años. Habiéndose desprendido de su yo pasado a través del abandono de sus cuadernos, “[f]rom now on, he would be “real”—he would live according to the way things truly were” (195).

A pesar de sus firmes intenciones, no podemos pasar por alto que, en la misma carta de despedida donde lega a Elizabeth sus diarios, Matthew cuenta que en su baúl de viaje llevará la Biblia de su madre. Él mismo explica que este gesto no significa que su visión del mundo haya cambiado. “There has been no counter-reversal, no retracting of retraction. I hold to my groundless ground”, advierte, pero acto seguido añade que se aferra a esa Biblia “as a savage must clutch his talisman” (60). Su equiparación a un salvaje denota el propósito de comenzar a forjarse una nueva identidad desde los márgenes de ese orden simbólico que no reconoce como auténtico, pero incluso posicionado en ese estadio asimbólico, la mera presencia de la Biblia le confiere un halo de segu-

ridad cuya justificación no requiere una explicación lógica, sino que queda validada desde ese estrato freático de lo instintivo que dota de significado a todo fetiche. El mundo que su madre interpretase para él de pequeño ya no es su mundo. Sin embargo, Matthew intuye que, quizá no en el contenido, pero sí en la capacidad simbólica que ese libro manifiesta, reside el secreto para que el ser humano pueda distanciarse del abismal desamparo interior producido por la consciencia de estar abocado a una existencia exclusivamente orgánica.

Como dejaron claro los estructuralistas y más tarde los postestructuralistas, el lenguaje sistematiza la capacidad humana para crear ontologías apoyadas en órdenes simbólicos. Este es el aprendizaje intuido por Matthew al aferrarse a la Biblia de su madre como talismán, a esas palabras que fueron capaces de establecer un orden universal que durante siglos camufló –y posibilitó que trascendiéramos– nuestra verdadera naturaleza orgánica. Nuestra condición de seres lingüísticos nos hace *significantes* en dos sentidos: nos confiere significado y también nos permite crearlo. De este modo, el lenguaje se revela como herramienta evolutiva para combatir ese abismo atemporal y resistente a la instauración de significados, el vacío de *lo Real*, que nos equipara al ic-tiosaurio. El lenguaje nos permite inscribir nuestra presencia simbólica sobre la nada asimbólica y así nos garantiza una forma de supervivencia individual, al tiempo que nos procura una identidad que posibilita (la ilusión de) significar más allá de como manifestación de una especie. El propio Matthew concluye que nuestra consciencia humana anticipa la inexistencia como opuesto de la existencia. Por tanto, “[it’s] the knowledge of death that breeds the desire of its transcendence”. “Our need of distinction follows from our

fear of extinction and all our dreams of immortality are but a transmutation of our dread” (248-9).

La partida de Matthew hacia el Nuevo Mundo, hacia una nueva vida, es una manera de desvincularse de un orden simbólico reconocido como inauténtico. Esta fractura con una vida y un sistema de creencias anteriores se ha visto determinada por una tensión disyuntiva entre lo simbólico o protésico y lo natural u orgánico, que durante años habían formado una simbiosis de base sinecdocal. Para emprender su viaje y con él llevar a cabo su búsqueda o reinención de un yo auténtico, Matthew se desprende de sus cuadernos como si fuesen una urna donde quedan encapsulados los restos de su yo anterior. No obstante, su barco nunca llegará a puerto. Un naufragio revertirá a Matthew a pura materia y confirmará que su única manera de seguir existiendo será no como ente biológico, sino gracias a una existencia protésica posibilitada por sus diarios, por aquellas palabras que un día escribiera para comprender su lugar en el mundo y que ahora reemplazan su ausencia material, con lo que, de manera paradójica, garantizan su supervivencia.

## **7. “MIND OVER MATTER”: LA EVOLUCIÓN HACIA LO PROTÉSICO**

Matthew había vivido la segunda mitad de su vida según las coordenadas de un yo basado en “his make-belief”, forjado para posibilitar su interrelación con los demás y con la esperanza de ignorar un conocimiento adquirido y así hacer oídos sordos a la voz de su propia conciencia. Su decisión final consistió en embarcarse en la excorporación de

este yo reconocido como protésico, como no legítimo, para reencontrarse con un yo esencial fuera de un entramado sociocultural cuya artificialidad se hacía cada vez más obvia. La imposibilidad de tal empresa quedó reflejada en su extinción orgánica literal y en la pervivencia de esa identidad protésica de la que pretendía huir. El paralelismo de esta situación con la vivida por Willy Chapman en *The Sweet Shop Owner* es fácil de establecer. Sin embargo, a través de la figura de Bill Unwin, Swift nos ofrece un nuevo enfoque de la paradójica naturaleza protésica endémica en el ser humano y de cómo ésta determina la construcción del yo del individuo inmerso en la condición contemporánea, eminentemente reflexiva y desfamiliarizadora, de la postmodernidad.

Desde el momento en que conocemos a Bill ya nos advierte de que ha sido rescatado de la incursión definitiva en lo asimbólico que supone la muerte. No hay desnaturalización más radical de todo orden simbólico que la reversión a lo exclusivamente material, de ahí que en su retorno a la vida Bill cuente con una perspectiva privilegiada para interpretar el andamiaje artificial subyacente en el entorno experiencial humano. En definitiva, el hecho de que se haya reencarnado en plástico no es sino un contagio de la condición simulada que nos separa del mundo fenomenológico ajeno a los procesos discursivos con que aspiramos a representarlo.

A través de la lectura de los diarios de su tatarabuelo, Bill es capaz de rastrear cómo, en ausencia de lo original, los victorianos ya procuraron sustitutos. Por ejemplo, cuando se agotaron las minas de cobre, metal de por sí reemplazante de otros más nobles, la última década del siglo XIX asistiría a la explotación sistemática de minas de estaño. “This search, if not for the real thing, then for the substitute thing, the thing

that, perhaps, will do just as well” (233) representó el hallazgo de la fórmula alquímica para transmutar metales viles en el oro moderno que es el dinero. En esta línea sucesoria hacia la abstracción de cualquier materia prima en moneda de cambio, Bill otorga el último lugar a la revolución que supuso la invención y uso del plástico. Este material sintético, del que Sam Ellison habla como si fuera “some kind of protoplasm”, hace posible un mundo donde “[e]verything is an exact replica of the real thing” (72). Ahora Bill es capaz de apreciar con claridad meridiana que este es el entorno que ha habitado siempre, un cosmos cuya naturaleza se ve (re) creada por el ser humano, algo que se negó a creer cuando, de pequeño, su madre le habló de “the William’s pear”. Con una de esas peras en la mano, Sylvia le explicó que se trataba de una variedad que no existía previamente en el medio natural y que el hombre la había fabricado a través de la fertilización transgénica. “But pears can’t be *made!*” (242), fue la respuesta de su hijo, incapaz de entender este posicionamiento del hombre como orquestador de la evolución natural.

El momento contemporáneo en que se halla Bill Unwin dista mucho de aquel en que vivió Matthew Pearce. Matthew y sus coetáneos solo empezaban a intuir hasta dónde podía llegar la dimensión artificial, protésica, de la realidad que servía de marco para albergar y explicar sus vidas. El mundo de Bill, en cambio, tiene todas las cartas boca arriba y esta desnaturalización extrema lo convierte en una réplica de plástico de aquel original del que comenzamos a distanciarnos al codificar el flujo esquizofrénico esencial descrito por Deleuze y Guattari. La referencialidad de este mundo contemporáneo ya no se aloja en un orden metafísico o extradiscursivo donde pueda darse lo real, sino que se hace autorreflexiva y adque-

re significado al convertirse en réplica de otro significante. Sirva como ejemplo la descripción que Bill hace de la coronación de Isabel II en 1953:

A new queen rode in a fairy-tale coach to her coronation; and some bright spark has named this age the New Elizabethan Age, as if the mere name of a queen imparted some historical magic and the world were once more waiting to be discovered and explored. (271)

El acontecimiento histórico presente se hace interpretable a través de su ecuación con un momento histórico anterior, con la otra época isabelina, la original de la que la contemporánea no es más que una repetición conceptual amparada en la tenue justificación de la coincidencia del nombre de dos monarcas. El carácter de simulacro del momento presente queda reforzado desde el principio al ubicar a Isabel II en un carruaje de cuento de hadas, único entorno mágico que posibilitaría la confluencia de los dos períodos históricos y autorizaría el hecho redundante de descubrir lo que ya está descubierto.

El mundo percibido por Bill Unwin se asemeja a ese entorno contemporáneo postindustrial descrito por Baudrillard donde toda realidad ha sido construida social, cultural y tecnodigitalmente. En este mundo la maquinaria representacional implicada en todo proceso mimético se ve reemplazada por la aparición del simulacro y lo hiperreal, lo que da lugar a un estadio postmimético donde lo auténtico y original se convierten en referentes que siempre apuntan a otros referentes, de modo que cualquier significado originario o trascendental queda continuamente diferido. Esta

transición de lo representado al simulacro oblitera cualquier vinculación con el mundo fenomenológico y nos emplaza en una existencia hiperreal, situación que, según Baudrillard, ha invertido la línea de progreso histórico, pues la historia ha girado sobre sí misma en un intento de recuperar un pasado *real* para alinearse con él (1992: 10). Esto justifica que Bill experimente la coronación de Isabel II como simulacro del esplendor de una época pasada donde se descubrían y explotaban lugares reales pertenecientes al medio físico.

La capacidad humana para instaurar ontologías que articulen la propia (hiper)realidad constitutiva de nuestra existencia propicia que el sujeto postmoderno se vea cada vez más distanciado de un contexto que antes llamábamos *real*, del mismo modo en que el signo se ha visto divorciado de cualquier objeto original y originario para hacerse autorreferencial. Cuando nos movemos en terreno hiperreal quedan invalidadas nociones como la representación verdadera o falsa de la realidad, pues dicha realidad posee ahora una naturaleza autogenerativa. Esta condición hace posible que Bill Unwin describa el edificio universitario donde se hospeda como “a genuine piece of neo-Gothic pastiche, dating from Tennyson’s own time” (252). De nuevo resuena la propuesta de Baudrillard con respecto al giro que la historia ha realizado sobre sí misma, pero en ese gesto la referencialidad de lo real y original se ve recodificada en copia o simulacro de sí misma.

En el instante en que lo que habría de ser un entorno natural y real se torna simulado, la lucha evolutiva del ser humano ya no se reduce a su adaptación a las demandas del medio natural, sino también, y principalmente, a las exigencias de su simulacro y, con ello, a todo el entramado protésico que

lo posibilita. El empleo de este recurso de supervivencia ya se dio en la época victoriana, como manifiesta Bill al citar la coincidencia en el año de publicación de *El origen de las especies* de Darwin e *Idilios del Rey*, obra poética donde Alfred Tennyson retorna al ciclo de leyendas artúricas como paralelo neogótico de las manifestaciones arquitectónicas de su época. “At one and the same time”, explica Bill, “these Victorians had flung before them the spectre of their deviation from monkeys and Tennyson’s misty and moated chivalric nostalgia” (254). Esta yuxtaposición pone de manifiesto que, ante la evidencia de su origen animal y del determinismo biológico al que por ello se ve sometido, el ser humano tiene más necesidad que nunca de reafirmar el poder de unos órdenes simbólicos cuyos cimientos referenciales se están viendo amenazados. La respuesta de la sociedad victoriana a la herida narcisista que supuso nuestra animalización como especie natural consistió en aferrarse al diseño ya disponible de una existencia anterior idealizada para, literalmente, crear fosos defensivos ante el asedio de lo orgánico. El resultado de esta mirada hacia otros tiempos donde aparentábamos caminar por un terreno más noble y sólido es un pastiche genuino de genética narrativizada: la réplica de un discurso previo que, paradójicamente, se reencarna en original al verse acomodado a las demandas de un presente que aspira a revalorizar esos mismos códigos semiológicos.

El lenguaje, como síntesis de la tendencia evolutiva humana hacia la creación de ontologías propias, se muestra como recurso concebido para trascender nuestra condición orgánica. “Poetry. That still other, verbal eternity. The so-called divine spark” (247), exalta Bill para destacar cómo nuestra capacidad, rayana en lo divino, para conceder una existencia

narrativizada tanto a aquello que nos rodea como a lo que nunca existió nos habilita para invocar una eternidad paralela que sustituya a la imposibilitada por nuestras limitaciones biológicas. De este modo, la dimensión narrativa adquirida por Matthew Pearce a través de sus manuscritos ha posibilitado que su descendiente acceda, siglo y medio después, no solo a su vida sino también al mundo en que vivió. Este desafío humano a lo que de otro modo sería el determinismo espaciotemporal de ese presente perpetuo en que viven otras especies<sup>101</sup> se perfila como vía para sobrellevar la consciencia de una inevitable extinción orgánica y poder trascender tal ausencia por medio de nuestra conversión en *significantes*, de manera que entremos a formar parte de un orden simbólico anejo al biológico. Matthew intuyó esta necesidad humana de perpetuarnos más allá de lo orgánico y la tradujo en una búsqueda de *distinción* frente a la amenaza de *extinción*. Esto explica que en su momento de mayor quiebra psíquica acometiera la escritura de sus cuadernos como recurso para no precipitarse hacia la asubjetividad, pero también –a sabiendas de que algún día él mismo se vería reducido a un fósil– como “[a] small plea, after all, for non-extinction. A life, after all, beyond life” (221).

En lo que a Bill respecta, tras *regresar* de la muerte y sentir que no es nadie, que su existencia es inauténtica, experimenta “a strange, concomitant yen, never felt before, to

101) En *On Writing: A Memoir of the Craft* (2000), el novelista norteamericano Stephen King explica: “All the arts depend upon telepathy to some degree, but I believe that writing offers the purest distillation” (103). Con estas palabras describe el acto de la escritura y la posterior lectura de dicho escrito por otra persona como un acontecimiento telepático que enlaza la mente de dos seres distantes no solo en el espacio, sino también en el tiempo. Si queremos llevar su propuesta aún más lejos, la escritura también puede hacer que una persona entable un vínculo telepático consigo misma aunque existan décadas de por medio entre el momento de la escritura y el de la lectura.

set pen to paper” (245). La necesidad de escribir ha surgido como consecuencia de la condición artificial, sintética, de su nuevo yo y del vacío identitario que le ha supuesto la desvinculación con su identidad anterior. Desde esta consciencia del carácter transitorio, contingente e irreal del yo, el acto de escribir(se) constituye un recurso de supervivencia, una manera de asegurarse la existencia a través de una prótesis narrativa, construida a partir de lo que Neil Scheurich denomina “*the original self-enhancement ‘technology’*” (2008: 1-2). Bill Unwin, por su parte, define todo legado humano relevante como la obra de “*death-defiers*”, como una búsqueda de posteridad articulada a través de la capacidad exclusivamente humana de superponer la mente a la materia. De este modo, “[t]he struggle for existence” que libran otros organismos se traduce para el género humano en “[t]he struggle for *remembrance*” (245).

Scheurich propone que desde muy temprano en la historia evolutiva de la humanidad “*human civilization has increasingly been about substituting artificial selection of characteristics and behaviors for selection of the raw, natural kind*” (2008: 3). A partir del momento en que los homínidos adoptaron la verticalidad, también liberaron las manos para manipular herramientas y, lo que es aún más determinante, su aparato fonador y el cerebro se hicieron lo suficientemente complejos para posibilitar el nacimiento del lenguaje y la memoria. Desde entonces, la evolución humana se vio emparejada a nuestra capacidad de exteriorización y al empleo de lo protésico (Wills, 2006: 241). Esta tendencia se hará clave en nuestro devenir evolutivo, previo pago de habitar un entorno cada vez menos natural y por ello más distanciado de aquel que nos sirviera de contexto en nuestros primeros

pasos como especie. De esta manera, los procesos de selección natural se tornaron en selección artificial. Esta evolución protésica siempre estuvo tan entroncada en la condición humana que pronto pasó desapercibida, del mismo modo que no reparamos en lo sanos que estamos hasta que contraemos alguna enfermedad.

Mediante la retrospectiva a la crisis espiritual, existencial y, por consiguiente, identitaria experimentada por Matthew Pearce, Swift deja claro que los andamiajes que sustentaban esta naturalización de lo artificial quedaron al descubierto a partir de la modernidad postdarwiniana. Por otra parte, también nos muestra la manera en que este proceso desnaturalizador inicial culmina en tiempos contemporáneos de la postmodernidad. Bill Unwin reconoce que la única ontología que le es accesible, aquella que, además, define la realidad en que ha de desenvolverse, está generada a partir de simulacros. En ocasiones, los originales de estas réplicas son rastreables, como ocurre con el entorno neogótico de la universidad en que se aloja. En otros casos, el referente se muestra inalcanzable, como ejemplifica la identidad original siempre esquiva de su padre biológico. Por último, gran parte de la realidad vivida por Bill se manifiesta como simulacro de tercer orden, al no mantener correspondencia alguna con lo que tenemos asimilado como mundo extradiscursivo y fenomenológico. De este modo, lo percibido como copia es a un tiempo original de sí mismo, como ocurre con la pera William's, variedad creada gracias a la manipulación transgénica y sin parangón previo en la naturaleza. Sin embargo, tal fruta no deja de ser un ente orgánico, natural, hecho que

conlleva la desestabilización de categorías hasta entonces excluyentes<sup>102</sup>.

Podemos adoptar el caso de esta pera como paradigma desde el que abordar la manera en que, en nuestra era postindustrial, en lugar de manufacturar objetos hemos llegado a recrear el propio proceso de la creación mediante la simbiosis de las ciencias y la tecnología. Nuestro mundo contemporáneo alberga así organismos cuya base biotecnológica invalida distinciones hasta ahora bien diferenciadas, como son lo natural y lo artificial, o lo auténtico y lo inauténtico. Donna J. Haraway aborda este debate en profundidad en *Modest\_Witness@Second\_Millennium. FemaleMan@\_Meets\_OncoMouse*<sup>TM</sup>, donde explica que la existencia de categorías híbridas provoca el colapso de aquellas clasificaciones que anteriormente habían sido incuestionables y deja al descubierto los fundamentos ilusorios en que se habían sustentado para establecer binarismos (1997: 68).

Esta conceptualización de lo híbrido es extrapolable a la condición post-mortal –entre la vida y la muerte, entre ser y

---

102) En 1996, mismo año en que vio la luz *Ever After*, Walter Truett Anderson publicó un libro titulado *Evolution Isn't What It Used to Be: The Augmented Animal and the Whole Wired World*, donde explica: “we, and the world we live in, and all life on it, are changing in fundamental and irreversible ways. People are busily unravelling the human genetic code, and learning how to alter it, and altering the genetic makeup of other species, and creating new kinds of living things”. A continuación apunta:

The convergence of technologies is a big part of this, but the really profound event of our time is ... that we are converging with our technologies. Our minds are augmented by computers and other devices, and our bodies are augmented by a wide range of evolutionary inventions, from vaccines to artificial organs—and they are truly parts of what we are. Meanwhile the world is becoming a bionic planet—remodelled, wired, and networked by information systems that monitor its health, forecast its future, and govern its ecosystems. And the world is not separable from those information systems. (ix)

no ser— manifestada por Bill Unwin. Él mismo se define como “[a] fully life-like model fresh from the factory of the dead” (233). La fábrica de la muerte, lugar donde debería acontecer una extinción definitiva, produce en cambio simulacros de seres vivos. De esta manera, a través de su “muerte”, Bill no ha retornado a ese estadio asimbólico previo al dolor, a ese limbo pre-existencial añorado por el narrador anónimo de “The Recreation Ground”. Bill ha sido devuelto a la vida, pero a una existencia posibilitada por la tecnociencia, hecho que imbrica en el código genético de su nuevo yo de plástico un desafío no solo a categorías como lo natural y lo artificial, lo auténtico y lo inauténtico; también complica los confines de lo orgánico y lo protésico, tanto como los que deberían delimitar lo real y lo irreal.

Esta condición ambigua en que Bill se encuentra lo lleva a preguntarse: “So what is real and what is not? And who am I? Am I this, or am I that?” (100). Matthew Pearce también llegó a formularse preguntas parecidas ante la consciencia de haberse forjado una identidad impostada para afrontar la crisis espiritual por la que atravesaba. Sin embargo, al final de su vida batalló por deshacerse del sentimiento de existencia irreal que este yo protésico le confería. Su descendiente, en cambio, constituye un ejemplo paradigmático de la tendencia hacia la indeterminación que Ihab Hassan reconoce en el seno de la postmodernidad. Para Bill, esa fragilidad del yo como pilar central de la persona intuida por su tatarabuelo se ha convertido en una quiebra identitaria provocada por la ausencia de certezas tanto epistemológicas como ontológicas. La solidez cartesiana de la que una vez gozara la identidad cohesionada y coherente del individuo se ha dilui-

do de tal modo que Bill llega a afirmar: “Life after Darwin: As You Like It, or What You Will” (247).

Esta conclusión cuenta con dos lecturas. La primera manifiesta la desorientación y deriva identitaria sufridas por el individuo a partir del impacto descentralizador ejercido por la modernidad, que invalidó muchos de aquellos discursos en los que se apoyaba para articular su subjetividad. No obstante, desde la perspectiva que le confiere siglo y medio de distancia, Bill reconoce: “Species *adapt*. Yesterday’s cataclysm is today’s absorbed fact” (237). Con dicha afirmación propone una segunda lectura que da cabida a la intervención humana en la construcción de su entorno y su identidad mediante su capacidad inmanente. Esta es la otra tendencia, pareja pero contraria a la indeterminación, que Hassan observa como rasgo distintivo de la postmodernidad y que define como “the capacity of mind to generalize itself in symbols, intervene more and more in nature, act upon itself through its own abstractions, and so become, increasingly, immediately, its own environment” (1982: 270). Para Hassan, esta capacidad de la mente humana para constituir un universo propio a través de símbolos emana de nuestra condición de animales lingüísticos –*homo significans*– y Bill es consciente de que el producto que nos ofrece este modo inevitable de existencia al que hemos evolucionado nos ubica en un terreno liminal cuyo firme está compuesto por una (ir) realidad.

“Why all this acting stuff? Why all this poetry stuff? Why all this imagining it otherwise?” (127), se pregunta Bill. En estas tres cuestiones están contenidos tres frentes estrechamente interrelacionados –el performativo, el lingüístico y el inmanente– desde los que Swift aborda en la práctica tota-

lidad de sus obras la manera en que el individuo moderno y contemporáneo procura la consistencia y coherencia de su yo a través de negociaciones simbólicas dependientes de una identidad protésica. La incorporación de esta prótesis parte de la puesta en práctica de lo que Matthew Pearce llamó “make-belief”, actitud destinada a ocultar o paliar posibles disfuncionalidades que puedan provocar el tránsito de una relación sinecdocal a una fractura metonímica.

En “The Recreation Ground” y en *The Sweet Shop Owner*, Swift aborda la consciencia performativa de sus personajes desde el sustrato figurado que proporcionan el símil y la alusión comparativa en general. *Ever After*, en cambio, manifiesta una obvedad reflexiva mucho mayor que la de sus otros textos, de ahí que la tensión entre identidad protésica y un posible yo esencial subyacente se someta a examen a través de la vida, los ensayos y las representaciones de la ahora difunta esposa de Bill, la actriz Ruth Vaughan. Acudiendo a sus recuerdos de la vida que compartió con ella, Bill tratará de dar respuesta a las preguntas que se formula, que pueden resumirse en una: ¿por qué vivimos embarcados en esa realidad híbrida o (ir)realidad, en lo que no es más que “make-belief”?

## **8. SER Y NO SER: LA IDENTIDAD PROTÉSICA Y LA LIMINALIDAD DE LO (IN)AUTÉNTICO**

En *Ever After* abundan afirmaciones contradictorias como “It’s not the end of the world. It is the end of the world”; “Life goes on. It doesn’t go on” (131); o “Nothing is meant to be. Everything is meant to be” (274). Estos contrasenti-

dos autorizan la coexistencia de opuestos y hacen sus límites permeables a través de la ambigüedad, en correlación con el entorno de (ir)realidad en que se mueven los personajes de la novela. Cuando, al final de la obra, Bill recrea la primera noche que él y su entonces novia Ruth pasaron juntos, nos cuenta que fue en el Denmark Hotel y que lo hicieron bajo identidades fingidas. Sin embargo, una vez más, Bill abre las puertas a la ambivalencia y dice: “Tonight they will have to pretend — and not pretend — to be other people” (274), pues esa noche serán a un tiempo Bill Unwin y Ruth Vaughan, así como Mr and Mrs Nesbitt. Como ocurre en otras obras de Swift, las fronteras entre representar y ser se hacen porosas, pero el caso de Ruth en *Ever After* destaca de manera especial. Hay un momento en que Bill dice de ella: “She represented life to me”, y a continuación añade: “She was life to me. And that isn’t just vane hyperbole, is it? She was an actress, wasn’t she? It was her job: to represent life to people” (131). Bill ha transitado del verbo *representar* al verbo *ser* y luego ha vuelto a *representar* para definir a su esposa, sin que medie el matiz semántico de ningún otro verbo. Ruth se perfila así como paradigma analítico tanto de la paradoja entre ser y no ser, como de la tensión entre lo performativo y lo auténtico, entre lo protésico y lo orgánico, inherente al acto de la representación.

Los estudios sociológicos afirman que construimos nuestra identidad a través de negociaciones performativas, lo que nos convierte en actores sociales. Estas teorías formulan argumentos suficientes para justificar que la aproximación que Bill hace a la vida de Ruth como actriz funcione a su vez como recurso para entenderse a sí mismo y, yendo un paso más allá, como propuesta ofrecida por Swift para abordar

las matrices identitarias que guían al individuo contemporáneo.

Tras la muerte de su esposa, Bill recibe varias sugerencias para escribir su biografía, “The life of Ruth Vaughan, actress” (267), algo a lo que se resiste porque supondría “an impossibility, a falsehood, a sham” (268). Para justificar esta opinión ofrece el siguiente argumento:

They say that actors and actresses are really shadowy, half-formed, insubstantial people. Dogged by a poor sense of their own identity and a lack of personality, they make up for it by striving to become—these other people. But why not start with the other premise? That actors have an excess of personality: more to spread around. (268)

Bill encuentra dificultades no solo para discernir cuál sería la *vida* de Ruth entre la multitud de personalidades que asumía en sus representaciones, sino para decidir si bajo el manto performativo existía identidad alguna. Como solución a este dilema, en primera instancia Bill se hace eco de las palabras que Matthew Pearce emplea en sus diarios para referirse a la personalidad única, individual, que reconocía en su pequeña Lucy: “And why not start from the premise ... that nature has given each one of us an equal, definitive and sufficient personality?” (268). Desde esta postura que parte de la existencia de un yo constante, contenido en sí mismo y que solo tendríamos que matizar a través de nuestras acciones a lo largo de nuestra vida, Bill afirma que no le importaba que Ruth se convirtiera en todas aquellas personas, “so long as she was, also, herself. Herself” (268). Por unos instantes, parece que Bill confía en la presencia de un yo esencial en toda

persona, aislable de nuestras interacciones performativas. Sin embargo, no tarda en echar por tierra cualquier certeza a este respecto mediante una pregunta a la que ofrece una doble respuesta:

Could there have been a Ruth Vaughan who did not do all those things, who never became an actress?

Of course.

Of course not. (268)

De este modo, Bill se mantiene fiel a su principio de ambivalencia en forma de contradicción: Ruth podría haber existido sin recurrir a sus personificaciones dramáticas; Ruth habría carecido de toda identidad de no ser por ellas.

El acceso a la Ruth auténtica se hace problemático tanto por la confusión producida debido al exceso de personalidades que adopta mediante sus interpretaciones como por la posible ausencia de un yo permanente e inalterable a nivel freático, carencia que se estaría viendo solventada a través de esas múltiples impersonaciones. La mayor novedad que Swift introduce con Ruth radica, sin embargo, en el modo en que este personaje le permite invertir el sentido de su aproximación a la relación del individuo con su(s) identidad(es) protésica(s). Mientras que en las dos obras analizadas anteriormente Swift partía de unos personajes que intentaban no acogerse a una identidad performativa –en el caso del narrador de “The Recreation Ground”– o proceder a su excorporación –Willy Chapman– para revertir a un yo esencial, con Ruth Vaughan se nos plantea la posible inexistencia de ese yo y la consiguiente necesidad de corregir tal vacío por medio de prótesis identitarias. Bill insinúa este proceso cuando describe el miedo escénico del que nunca llegó a

desprenderse su esposa: “I think I saw ... just for a moment, the terror in her eyes, the hidden absence out of which the presence emerged. Then it was gone, she had overcome it, a little internal victory, and I was caught in the spell” (81). El acto del desempeño de un papel, de adoptar una personalidad ensayada, aprendida, sirve a Ruth para delimitar ese “círculo mágico” alrededor de una ausencia referido por Lacan cuando define nuestra necesidad de instaurar significantes que nos alejen del vacío de *lo Real*. Una vez adoptada la *presencia*, una vez pronunciado el encantamiento, Ruth era capaz de representar cualquier papel sin que se pudieran apreciar las costuras del añadido protésico.

Bill cuenta que, incluso cuando ya era una actriz consumada, Ruth tenía arrebatos de miedo escénico, “enough to make her physically sick”, y que la expresión de su rostro era “[s]o crystalline yet so liquid” (84). Tanto la fragilidad como la fluidez manifestadas por Ruth la acomodan dentro de los parámetros de esa *vida líquida* definida por Zygmunt Bauman para explicar cómo el sujeto postmoderno construye su identidad en lo que él interpreta como esta fase *líquida* de la modernidad que es nuestro mundo contemporáneo (2007: 1). Según Bauman, este tipo de vida cobra forma a partir de momentos breves, de encuentros transitorios que no permiten la continuidad estructural identitaria que propiciaba la fase *sólida* de la modernidad. La manera en que Ruth se reinventa para cada nueva obra la convierte en ejemplo de lo que muchos sociólogos<sup>103</sup> entienden por individuo postmoderno, partícipe activo de un entorno simulado donde no cabe distinción entre lo original y lo inventado y, por tanto, donde el concepto de lo verdadero se ve sustituido por

---

103) Cfr. Gergen, 1991; Bauman, 1997; Elliott and Lemert, 2005; Elliott, 2008.

el de lo verosímil. De ahí que, cuando Bill explica que la parte que más admiraba de la actividad teatral de su esposa era sus ensayos declamando al aire, describa este aprendizaje de papeles como “this straining of life after life” (269), como un ritual mediante el cual no representaba, sino que arrancaba una sucesión de vidas de su interior.

Ruth negocia su subjetividad en un entorno postmimético donde *representar* se torna sinónimo de *ser*. Los simulacros de personalidades asumidos por la actriz trascienden su condición especular o mimética, con lo que dejan de ser papeles escritos por otras personas y son asimilados como identidades. Ruth encarna así un relativismo identitario que difiere de manera reiterada, y con ello complica, la posible existencia de un yo auténtico. Esta incertidumbre queda de manifiesto cuando Bill emplea la expresión “[n]ot the life but the life” (269) para referirse, bien a aquello que quería hallar en Ruth o bien a lo que él, y no el público en general, conocía de ella. La duplicación del significante *vida* provoca una reciprocidad referencial entre papel representado e identidad que imposibilita saber a cuál se refiere en cada uno de los casos, con lo que el posible original se hace indistinguible de la invención que lo reemplaza. De ahí que, cuando el rostro de Ruth se vuelve cristalino y líquido debido al miedo escénico que experimenta antes de sus actuaciones, lo que más la tranquiliza sea “a part to play” (84). Ese papel, esa identidad protésica es la que completa el vacío implícito en la presencia de todo simulacro.

En su intento de localizar a la Ruth original, Bill se remonta a aquella joven aficionada al teatro que hacía sus primeras incursiones en el mundo de la representación como “Girl Number Three at the Blue Moon Club” (80). Cuando

la recuerda entre bastidores, envuelta en una gabardina, fumando un cigarrillo y bostezando, Bill intenta convencerse a sí mismo de que aquella era la Ruth auténtica: “It was *her*, it was *her*, you see, never those roles she dressed in” (83). Sin embargo, la pátina de realidad extraperformativa pronto se mostrará como otra ilusión, como una relación amorosa experimentada y posteriormente reconstruida mediante su acomodación al canon poético metafísico abanderado por el poeta isabelino John Donne. Así, al reparar en que hubo un tiempo en que su vida y la de Ruth aún no se habían cruzado, el inicio de su experiencia conjunta se convierte en el comienzo del poema “The Good-morrow” de Donne: “I wonder, by my troth, what thou and I did, till we lov’d...?” (83-4). Acto seguido, el filtro poético cobra tintes románticos hasta convertirlos en los amantes clásicos Dido y Eneas o contemporaneizarlos en Ginger y Fred (84), las estrellas de la gran pantalla. Nuevamente, como en el caso de la coronación de Isabel II, el presente se vive como simulacro de un pasado que, a pesar de no ser más que una ficción literaria o cinematográfica, hace las veces de referente original y auténtico capaz de otorgar significado.

Incluso “[i]n the days before [Ruth] was famous” el entorno experiencial que determina los comienzos de su relación se torna “the greater fairy-tale” (84), donde Bill se distancia del intertexto dramático hamletiano y se deja arrastrar por la ligereza de la comedia y la fantasía. De este modo, aquella primera noche en que sucumbió a los encantos performativos de Ruth adquiere significado al ser interpretada como “[a] midsummer night” (85). La realidad en que vivieron Bill y Ruth se despliega una vez y otra como una hiperrealidad que los adopta como significantes simbólicos en la medida

en que se acomodan a los patrones marcados por personajes literarios preexistentes. En este mundo de simulacros las fronteras entre persona y personaje, entre identidad y papel representado, se relativizan de tal manera que cuando, una vez convertida en actriz mediática, los periodistas insistían en conocer a la verdadera Ruth, Bill piensa: “everyone wants to know about this other person, this elusive, hard-to-spot character called ‘the real you’. The ‘real Ruth Vaughan’” (128). El yo real pasa a ser, por tanto, uno de tantos personajes o viceversa: cualquiera de los personajes representados podría ser a su vez ese yo auténtico imposible de aislar entre la multitud de espejismos que afirman ser Ruth.

Esta fluctuación y exceso de personalidades manifestados por la actriz, lejos de confluir en una subjetividad central dispersan esa posible identidad hasta el punto en que “[s]he used to say ... that she never knew what she looked like, she couldn’t have described her own face if she were asked” (128). Bill, en cambio, sí encuentra una palabra clave para definir su rostro *líquido*: “it was full of *life*” (128). Independientemente del carácter acumulativo de sus diferentes identidades protésicas, Ruth logra insuflar vida a todas ellas por medio de su capacidad para dotarlas de naturalidad. “But isn’t that what actors seek—naturalness?” (128), se pregunta Bill, que luego nos convierte a todos en actores al afirmar que los tomamos como modelos de los que aprender a actuar (129). Por tanto, en el entorno (ir)real y simulado habitado por Bill y Ruth asistimos a la conversión de lo *natural* en *naturalidad*, de lo *verdadero* o *auténtico* en lo *verosímil*. Esta adaptación define toda identidad como un híbrido psicosocial entre las categorías de *ser* y *actuar*, que una vez parecieron estar claramente delimitadas. A continuación nos centraremos en la muerte de

Ruth como manifestación explícita de esta simbiosis entre lo natural-orgánico y lo protésico endémica en lo humano.

Ruth tenía los días contados a consecuencia de un cáncer de pulmón provocado por el consumo compulsivo de tabaco mientras aprendía sus papeles, “[t]he side effect of a certain way of life. Fuel, fire, ash” (126). Mediante esta alusión, Bill entabla un paralelismo evidente entre los cigarrillos siempre presentes en los ensayos de su esposa y aquellos puros que no podían faltar entre los labios de I. K. Brunel mientras cubría y salvaba vacíos orográficos con la construcción de sus puentes. Las personalidades performativas asumidas por Ruth también contribuyen a rellenar lo que de otro modo sería un vacío identitario. Con ellas adquiere solidez subjetiva y, como su marido reconoce, facilita a los demás modelos de cómo lograrlo. Tanto Brunel como Ruth se verán consumidos por el mismo “[f]uel, fire, ash” al que se aferran como modo de vida, pero en ambos casos esta extinción, provocada, irónicamente, por su búsqueda de solidez, será contrarrestada por una proyección hacia la posteridad. Brunel quedará inmortalizado como artífice e icono de los avances tecnológicos propiciados por la modernidad, mientras que Ruth trascenderá la imposibilidad de su continuidad material al reemplazarla por la existencia atemporal que le confiere el último de sus papeles.

Cuando la actriz recibe la noticia de que los médicos han estimado que le restan dos o tres meses de vida se halla representando el papel de Cleopatra. El conocimiento de la inminencia de su muerte hace que su destino y el de la reina de Egipto —que vio que su futuro quedaría reducido a vivir como esclava— se fundan en un mismo acto de suicidio. Ruth anticipa su muerte mediante la ingesta de barbitúricos y Bill narra el hallazgo de su cuerpo sin vida en los siguien-

tes términos: “Her body was lying on the sofa. Not ‘she’; her body. The difference sinks in. There were the pills; the empty tumbler on the coffee table. Cliché props” (130). En un primer momento, antes de la inevitable desesperación a la que terminará enfrentándose, Bill percibe la situación en los mismos términos dramáticos que habían guiado la vida de su esposa hasta entonces. Mediante su acomodación a estos parámetros teatrales, el cuerpo de Ruth, como ente exclusivamente orgánico, se convierte en otro elemento más del atrezzo, en ausencia de su “she”, de esa subjetividad que lo habitaba. El contexto de la muerte se equipara así al de una representación o, dicho de otro modo, la muerte se iguala a la representación de la muerte, hecho que mantiene a Bill parcialmente distanciado del sufrimiento por el que ha de atravesar.

El correlato intertextual que se establece entre el suicidio cometido por Ruth y el llevado a cabo por el personaje dramático, significante de aquella reina egipcia que una vez existió, dota a la muerte de la actriz de una dimensión híbrida entre realidad y ficción que será definida por la prensa como “real-life drama” o “tragic death” (125). Con su suicidio, Ruth precipita su extinción orgánica mediante el ejercicio de lo que en principio podría interpretarse como la imposición de la materia sobre la mente, de ahí que Bill enfatice que lo que queda de ella es solo su cuerpo. No obstante, esta lectura solo corresponde a una parte del híbrido al que ha dado pie, aquella a la que aluden los términos “real-life” y “death”. Por otro lado, su muerte también ha cobrado una extensión “dramática” y “trágica” que la incorpora a un contexto simbólico donde la mente y el recuerdo prevalecen sobre la materia y garantizan con ello la posteridad a la que su cuerpo ya no

podía aspirar. Como el propio Bill concluye, por medio de su suicidio, Ruth ha procurado “a last bid for posthumous limelight; a staged exit” (129) que la ubica en una posición muy parecida a la de Willy Chapman cuando se autoinfligió la muerte y dejó atrás, como monumento conmemorativo de su existencia material, el halo de inscripción performativa posibilitado por la efigie de su identidad protésica. Ruth, por su parte, ha logrado otorgar sentido y coherencia a un yo confrontado con la inevitabilidad de su propia extinción al trasladar su oscuro devenir vital al patrón dramático comprendido en el personaje shakesperiano de Cleopatra.

La muerte de la actriz, lejos de separar definitivamente un yo esencial y orgánico de aquellas identidades que ha impersonado a lo largo de su vida, ha ratificado que su única manera de existir, de cuerpo presente y ausente, ha sido y será a través de sus representaciones, a través de unas identidades protésicas que le permitieron evolucionar “[f]rom Girl Number Three to the Queen of Egypt, from the Blue Moon Club to a palace by the Nile” (125). Tal es la simbiosis de Ruth con esos papeles que es a través de ellos como Bill marca el comienzo y el inevitable final de su relación, de ahí que el primer beso se lo diera “on a wet night in a taxi to Girl Number Three” y el último, “at the break of dawn, to the Queen of Egypt” (132). Bill atesora y perpetúa sus vivencias con su esposa mediante su sublimación al orden simbólico de lo literario. Como prueba y consecuencia de ello, la muerte de su reina de Egipto se (con)funde con la acaecida en *Antony and Cleopatra* de Shakespeare, de la que vemos brotar una línea pronunciada por la doncella Charmian en el acto v, escena ii: “Now boast thee, death, in thy possession lies a lass unparallel’d” (132). Solo de este modo logra Bill asimilar la ausencia de su compañera,

al aferrarse a esta extensión protésica que ella misma adoptó como forma de vida y que sobrepasa la exclusión contenida en el binomio “ser o no ser” para introducir la posibilidad de una coexistencia inclusiva traducida en “ser y no ser”. Esta misma simultaneidad es la que autoriza el entorno de (ir)realidad reflejado en las contradicciones a las que Bill se enfrenta y que, con ocasión de la muerte de Ruth, lo llevan a afirmar: “It is the end of the world. It is not the end of the world”; “Life goes on. It doesn’t go on” (131).

### **9. (HAPPILY) EVER AFTER: “WHEN THE MADE-UP THING BECOMES THE REAL THING”**

Al comienzo del último capítulo de *Ever After* Bill extrae conclusiones y nos dice: “[Ruth] was enamoured of the stage, and I was enamoured of poetry, and we were both enamoured of each other. Too happy, too busy being happy, to worry about the Bomb” (263). Tanto el teatro como la literatura en general se muestran así como constructos que confirman la opinión de Lacan de que el hombre encuentra placer en el lado del Orden Simbólico, y si no placer en el sentido estricto, sí una lógica narrativa en la que apoyarse para dar forma a su subjetividad y para hacer frente al vacío referencial que entraña *lo Real*. Este Orden Simbólico se tambaleó con Darwin, luego fue relativizado mediante dos guerras mundiales y, a finales de la década de 1950, momento histórico al que Bill se remonta, se vio en peligro con la amenaza de un desastre nuclear<sup>104</sup>. Desde los comienzos de la modernidad hasta nuestra

---

104) En concreto, Bill alude a las manifestaciones antinucleares de Aldermanston. Estas protestas consistieron en marchas que cubrían los ochenta y tres kilómetros que separan el Atomic Weapons Research Establishment, ubicado en

época contemporánea hemos sido testigos de cómo los avances tecnocientíficos han dotado al hombre de una creciente capacidad para atenuar la solidez de la tierra hasta privarla definitivamente de aquella sustancialidad y firmeza que Matthew Pearce buscaba para tender las vías férreas y Brunel para construir sus puentes. En el pasado, la intervención técnica llevada a cabo por el ser humano quedaba circunscrita dentro de los márgenes de lo natural. Ahora, sin embargo, esta conciencia del límite natural se ha desdibujado hasta tal extremo que la relación entre naturaleza y técnica se ha visto invertida: lo natural se ha tornado prótesis o apéndice accesorio de lo tecnológico (Marín-Casanova, 2011: 58-59, nota 17).

En este contexto de aligeramiento de lo natural, en un mundo cuya solidez orgánica se ha visto rebasada por una tecnología capaz de trascenderla e incluso de obliterarla, el ser humano ocupa una posición ambivalente. Por una parte, los avances científico-tecnológicos nos han llevado a superar ese límite material constituido por la naturaleza y han transmutado nuestro entorno en “*depósito de infinita manipulabilidad*” (Marín-Casanova, 2011: 58, nota 17). De este modo, como Nietzsche vaticinara en *Así habló Zaratustra*, nos hemos convertido en superhombres, en tanto en cuanto hemos llegado al punto en que no solo somos capaces de diseñar nuestra realidad, sino que también lo somos de decidir sobre la continuidad o no de la Tierra, de ese escenario sobre el que nuestra especie ha escrito su historia y que hasta hace un siglo conformaba el modelo de lo intrascendible. No obstante, por otra parte, esta falta de permanencia y estabilidad sufrida por nuestro entorno material se presta a otra lectura:

---

Adlermanston (Birkshire), de Londres. Estas manifestaciones tuvieron lugar durante las décadas de 1950 y 1960.

puesto que el ser humano participa de la misma condición orgánica que la naturaleza que se diluye a su alrededor también se ve expuesto a ese mismo debilitamiento en beneficio de la ilimitación tecnológica, tendente a una virtualidad exponencial.

Esta consciencia del carácter efímero de lo orgánico, ejemplificada en este caso por la latencia de una amenaza nuclear, hace que Bill defina la felicidad como “a rare and endangered enough creature ... worthy of special protection” (263). Cuando Matthew Pearce se enfrentó al ojo de aquel ictiosau-ro aún atrapado en la roca, experimentó una caída interior en el “Here. Now. Then” (111) que conforma la inabarcabilidad espaciotemporal definitoria del “ever after”. Este “ever after”, sinónimo del abismo asimbólico de *lo Real*, siempre existe como punto de partida de lo orgánico y como estadio al que se ha de retornar. Se cartografía así un periplo que denota la insignificancia de una vida individual. Para no abismarse en este proceso natural, el ser humano se ve obligado a construir, reconstruir y preservar el “happily” que inscriba estelas de significado sobre esa eternidad, estableciendo así unas coordenadas simbólicas que puedan ser empleadas para sostener nuestro mundo y nuestra identidad.

De este modo quedan confirmadas las palabras de Clifford Geertz cuando afirma que el hombre es “an animal suspended in webs of significance he himself has spun” (1973: 5). Como hemos visto, a través de estos entramados simbólicos no solo creamos un modo de explicar lo que hemos dado en llamar *realidad*; también, y cada vez de manera más evidente, construimos esa misma realidad como suelo pintado bajo nuestros pies mientras colgamos suspendidos en un vacío (Hayles, 1990: 269), el vacío de *lo Real*. Este Orden Simbó-

lico está estrechamente relacionado con el sentimiento de felicidad al que Bill alude, con ese “happily” que debemos garantizar para hacer el “ever after” habitable.

Al comenzar y al finalizar la novela, cuando leemos el *Ever After* que figura en su cubierta, se nos insinúa el abismo espaciotemporal que supone todo aquello no abarcado por nuestras redes de significado. Inmediatamente solventamos esta desubicación semántica y cronoespacial con el añadido mental del “happily” que echamos en falta, completado de manera semiinconsciente por un eco procedente de nuestra infancia. Esta manera de complementar el “ever after” surte dos efectos dispares, aunque coincidentes en su intención final. Por un lado, el contenido connodenotativo aportado por “happily” parece domesticar, humanizar y dotar de sentido al “ever after”, creando así la ilusión de que somos capaces de ponerle rienda. Por otro, también nos hace conscientes de que el discurso en que nos apoyamos para componer este espejismo es el mismo que empleamos para articular las extensiones más fantásticas e ilusorias de nuestro imaginario simbólico: aquel del que brotan los cuentos de hadas, aquel que marca nuestras primeras incursiones en el mundo socio-culturalmente prediseñado que aportará a nuestra sustancia animal el añadido protésico indispensable para que pueda darse la condición humana.

Como avanza su título, el contenido de las páginas que conforman el interior de la novela es una amalgama de “ever after” en forma de muertes, de pérdida de anclajes espirituales y familiares, acontecidas en un mundo donde lo original y auténtico se vuelven inaccesibles más allá de sus sucesivos aplazamientos por medio de simulacros. Del mismo modo, también asistimos al empeño de unos personajes por crear

defensas simbólicas con las que negociar la presencia y permanencia del “happily” dentro de este contexto orquestado por “the schemeless scheme of things” (270-1). Para alcanzar este fin, Bill recurre en última instancia al romanticismo mágico rastreado en aquella primera noche de 1957 que Ruth y él pasaron juntos bajo identidades fingidas en un hotel. Bill entiende que su relación con su esposa fue lo que dio sentido a su vida –“She was life to me” (131)– y se remonta a esos orígenes para reencontrarse con ella y consigo mismo. Aquella primera noche, desnudos, “each one of them offers the other ... the complete and unabridged story of their lives up to this point. His is a strangely dramatic tale (though he doesn’t know the half of it yet), full of comedy and tragedy in the romantic streets of Paris, and hers is a tale of the obscure London suburbs” (275-6). Tanto la vida de él como la de ella son cuentos con diferentes matices, narraciones de sus experiencias vitales tejidas e interpretadas por ellos mismos. Quizá no sean más que palabras; puede que solo una manera, la que tienen a su alcance, de construir(se) una identidad y compartirla con otros. Sin embargo, tras su ardua búsqueda de autenticidad en un mundo que se ha vuelto (ir)real, Bill finalmente declara: “And this, you see, is me. And this is me” (275).

De este modo, Bill concluye que nuestro dique defensivo contra las avenidas de *lo Real* posee una genética narrativa. Esta existencia discursiva nos vincula a una identidad protésica mediante la cual nos acomodamos a esos protocolos racionales y psicosociales que confieren orden y sentido, si bien siempre contingentes, a nuestra vida. Si ejercemos otra vuelta de tuerca y atendemos a los diferentes planos diegéticos que conforman la obra, el Bill Unwin de ahora es aquel

que él mismo ha modelado a través de la historia contenida en las casi trescientas páginas de *Ever After*. En un principio, Bill fue príncipe Hamlet, si bien trufado con rasgos de duende enamorado a lo *A Midsummer Night's Dream* a partir de la aparición de Ruth, literalmente, en escena. Más tarde, una vez revelada la identidad de su padre biológico e invalidado el patrón hamletiano como andamiaje intertextual de su yo, Bill se apoya en el filtro neogótico que su nuevo entorno en Cambridge le ofrece y se convierte, primero, en caballero medieval –“a true Sir Galahad”– y, finalmente, en “[t]he wizard Merlin” (261).

El hecho de que Bill se empareje a esta última figura del ciclo artúrico, epítome de lo mágico y sobrenatural desde el medievo en adelante, resulta especialmente significativo. Si tenemos en cuenta que el éxito o fracaso de los antiguos conjuros, sortilegios, hechizos y encantamientos convocados por los magos medievales y por sus posteriores réplicas dependían de la pronunciación exacta de ciertas palabras en un orden concreto, Bill está reconociendo que el lenguaje es también la herramienta de la que él se vale, empujado por ese “strange, concomitant yen, never felt before, to set pen to paper” (245) con que ha renacido, para poner en práctica algo que no dista mucho de ser magia. En ausencia de una entidad metafísica que objetive una realidad extradiscursiva y fenomenológica, el ser humano se convierte en creador y, a través de la lectura de los cuadernos de Matthew Pearce, Bill cobra más consciencia de este hecho que nunca. Bien es cierto que hay un momento en que reconoce: “It is a prodigious, a presumptuous task: to take the skeletal remains of a single life and attempt to breathe into them their former actuality”; pero acto seguido no duda en transferir estos procedimientos pa-

leontológicos a la reconstrucción de su antepasado, maniobra que lleva a cabo a partir de los únicos restos que de él existen, sus escritos, y añade un rotundo: “Let Matthew be my creation” (100). Con este soplo de vida rayano en lo divino, Bill no solo reinventa a su tatarabuelo, sino que también confiere a su vida “that very quality of benign design that he has already glimpsed might be lacking from the universe” (114).

El ADN de los fósiles con que Bill cuenta para recrear a Matthew está sujeto a las adulteraciones propias de la licencia narrativa y, en consecuencia, compuesto de “facts, mixed with a good deal of not necessarily false invention” (100). Esto se debe a que en sus escritos Matthew narró experiencias que había vivido diez años atrás y que, de manera inevitable, se habían visto distorsionadas por las lentes del tiempo, de la memoria y de la obligada transmutación de un cúmulo de sentimientos en palabras. De este modo, la subsiguiente recomposición que Bill realiza de aquellos hechos supone una nueva desviación y distanciamiento de la experiencia original. No obstante, y a pesar de esta evidencia, se plantea la siguiente cuestión: “And if I conjure out of the Notebooks a complete yet hybrid being, part truth, part fiction, is that so false?” (100). No podemos olvidar que Bill acudió a los cuadernos de su ancestro para hallar unos cimientos biológico-familiares desde los que reconstruirse. Por tanto, esta pregunta acerca del grado de autenticidad manifestado por el ser híbrido entre verdad y ficción que ha modelado en su mente es fácilmente extrapolable a las sucesivas identidades que el propio Bill ha adoptado bajo la clara determinación de patrones retóricos y narrativos. Como ya hemos visto, la mera existencia de un híbrido supone un desafío a los límites establecidos por categorías anteriores. De este modo, el yo

narrativizado de Matthew Pearce, tal como queda recreado en sus diarios, y el de Bill Unwin, dotado de dimensionalidad gracias a las páginas que componen *Ever After*, dejan de ser verdaderos o falsos y se tornan prótesis identitarias validadas no en términos de autenticidad, sino de acuerdo con su grado de funcionalidad.

En un mundo contemporáneo donde la proliferación de simulacros construidos en plástico avanza en paralelo a la sustitución de lo natural por lo tecnológico, la esencialidad cede su lugar a la finalidad. Es innegable que, desde sus inicios, nuestra evolución como especie ha estado estrechamente vinculada a la incorporación de lo exógeno y artificial. Paralelamente a nuestra exteriorización hacia el uso de herramientas, también emprendimos una expansión protésica interior por medio del lenguaje y de la manera en que este posibilita el almacenamiento y reclamación de la experiencia vivida. Luego, con el diseño de alfabetos y otros modos de representación, perfeccionamos el pensamiento abstracto y con él emprendimos el viaje de lo imaginario. Como Marín-Casanova apunta, “[e]l pensamiento alfabético fue el primer *software* de Occidente, la primera gran tecnología que posibilitó la metafísica, el pensamiento artificial, que pretendiéndose natural ha configurado nuestro mundo” (2011: 63, nota 22). Este tránsito de lo natural a lo artificial nos ha convertido en el híbrido que somos y ha determinado el modo de existencia que define a la condición humana.

Nuestra negociación atávica con lo protésico nos ha permitido adaptar el medio en que vivimos, en lugar de ser nosotros los que tengamos que adaptarnos a él. En este sentido, el ser humano en general se ha convertido en mago capaz de (re)crear su propio mundo, tanto literal como figurado,

convocando a menudo presencias donde, a falta de modelos naturales preexistentes, no había más que ausencias. Cada vez que esto ocurre, cada vez que lo hiperreal suplanta a lo real o a lo que hasta entonces había sido un vacío en lo real, la valencia de lo auténtico adquiere una redundancia retórica que la hace indistinguible de aquella que define a la poesía, ejemplo paradigmático en esta novela de la capacidad creadora del ser humano. Y cuando se extinguen los originales o les perdemos el rastro y todo a nuestro alrededor existe como invención, cabe preguntarse, como hace Bill, qué valor y sentido tiene aquello que nos queda: “And what are these things: the theatre, the poetry?”. A lo que él mismo responde: “Bubbles, toys. It doesn’t take a bomb to shatter them. They only tell us what is in our hearts. They are only mirrors for our lost, discredited souls” (263).

Matthew Pearce ya nos advirtió en sus cuadernos de que no creía ser el primero “to have had a conscience about having a conscience” (58). Con ello alude al dismantelamiento inicial acaecido en su época de toda una interpretación de un mundo que hasta entonces había sido reconocido como natural. Esta desnaturalización y nuestra reversión darwiniana a la categoría animal puso en entredicho toda una infraestructura discursiva sobre la que se había sostenido el ideal del alma humana. Hoy en día, como consecuencia de la acentuación extrema de aquel brote de consciencia reflexiva, no solo hemos perdido el alma en términos judeocristianos de presencia metafísica, sino que tenemos serios problemas para probar la existencia de un yo esencial más allá de la cadena de información genética impresa en nuestras moléculas de ADN, archivo básico de identidad que nos emparenta con otros organismos vivos.

Probadas científicamente aquellas sospechas con respecto a la inexistencia del alma que sacudieron la sociedad victoriana de Matthew Pearce, ahora tenemos más claro que nunca que el ser humano jamás ha cejado en su empeño por fabricar un espejo que, ante la inaccesibilidad de la esencia, nos devuelva el (auto)reflejo de aquello que nos convierte en seres individuales, de aquello que, a pesar de su fragilidad, nos ayuda a trascender nuestras limitaciones orgánicas. El espejo empleado por Ruth fue el teatro, mientras que Bill recurre a la poesía. Ambas muestras de creación humana nos devuelven el reflejo, eco o simulacro de esa esencialidad que hemos creado para nosotros, de aquello que nos permite sobreponernos a la transitoriedad de la carne y nos concede la ilusión de significar, de hallar o, en su más que probable defecto, inventar nuestro sentido en el mundo para no abismarnos en la inconmensurabilidad de *lo Real*.

El teatro y la poesía se manifiestan en *Ever After* como paradigmas de constructos humanos, como formas de (re) componer nuestras vidas, sobre todo, para dotarlas de una identidad. Antaño, esta construcción del individuo ocurría de manera implícita, de ahí que pareciera un proceso natural mediante el cual se generaba un yo auténtico, marcado por la completitud, la coherencia y la continuidad descritas por la filosofía cartesiana. En tiempos de la postmodernidad, donde la (auto)reflexividad se ha convertido en la norma, el carácter protésico de las identidades que adoptamos queda de manifiesto. Este hecho nos autoriza, y en muchas ocasiones incluso nos obliga, a excorporar aquel artefacto que había formado parte de nosotros, pero que ahora presenta alguna disfuncionalidad.

De manera implícita o explícita, nuestra subjetividad siempre se ha visto constituida, antes y ahora, a través de la confluencia de lo orgánico y de lo protésico en nosotros. Por tanto, desde un principio, la diferencia nunca ha residido en el hecho de ser o no ser, sino en el de saber o no saber de qué manera se es. Así, las coordenadas hamletianas que guiaron al yo anterior de Bill Unwin a partir de un “to be or not to be”, se ven reescritas desde la perspectiva descreída y desnaturalizadora que le ofrece su nuevo yo de plástico como “to know that you are (not) or not to know”. Cuando lo sabemos, cuando el artificio queda desfamiliarizado y nuestra identidad es percibida como protésica, nuestro modo de ser se convierte en ese “(not) to be” que es matriz existencial de todo simulacro.

Si nuestros constructos no mantienen una relación referencial con una realidad originaria y original, sino que ponen de manifiesto su ausencia y nos abocan a un modo de ser híbrido de base (in)auténtica e (ir)real, ¿cuál es el sentido de todo esto? O, como Bill se pregunta, “[w]hy all this acting stuff? Why all this poetry stuff? Why all this imagining it otherwise?” (126-127). La respuesta más directa se la ofrece Tom Crick, voz narrativa de *Waterland*, cuando reconoce que todos nuestros esfuerzos por llegar a la verdad enterrada en nuestro pasado y en todo aquello que nos rodea es “a way of coming up with just another story, a way of giving reality the slip” (*W.*, 263). Todo se reduce a nuestra necesidad de extender el puente simbólico del “happily” sobre la aridez semántica del “ever after”. La única forma de hacerlo es recurrir al “make-belief”, a aquella manera de creer(se) ser a la que Matthew Pearce finalmente se resistió al reconocer su inautenticidad. Bill Unwin, en cambio, se acoge a ella como

único recurso para construir una ontología que, aunque simulada, le permita recomponer su subjetividad en torno a aquel pilar que supuso su relación con Ruth.

En aquella primera noche que pasaron juntos, Bill halla el material necesario para diseñar un entramado simbólico que –por primera vez en la historia de su familia– se corresponde con la leyenda “*Amor vincit omnia*” grabada en el reloj nupcial que heredó de su madre y, en última instancia, de Matthew. Bill distingue en su reconstrucción idealizada de aquel encuentro amoroso una senda desde la que encaminarse a una nueva identidad, al equivalente de aquel Nuevo Mundo añorado por su tatarabuelo. La transición identitaria que le ofrece la vuelta a aquella noche queda insinuada en el nombre del hotel en que se hospedaron y en el del lugar donde este se ubicaba. Ambos durmieron en el “Denmark Hotel”, en clara alusión al patrón hamletiano que había dictado y seguiría dictando las coordenadas del yo anterior de Bill. Pero, además, el hotel estaba emplazado en “Mayflower Road”. Como ya hemos visto, en un mundo postmoderno donde la historia viaja en sentido inverso en busca de la experiencia original que valide lo que ahora no es más que un simulacro, esta coincidencia nominal con aquel barco que condujera a los primeros Peregrinos desde Inglaterra a las colonias americanas confiere la suficiente carga (auto)referencial como para que Bill exclame: “O Mayflower Road! O my America, my new-found land!” (264). No es, por tanto, la regresión a o reinención de un yo auténtico procurada por su ancestro, sino el espejismo de autenticidad simbólica con que Bill concluye sus escritos lo que le permite afirmar “this is me” (275).

La puesta en práctica del “make-belief”, del “ser y no ser” que Bill reconoce como su modo de existencia, requiere una

inversión de valencias entre lo simbólico y lo orgánico, de manera que pueda darse “[t]hat moment when performance begins! That magic moment when the lights go down and the curtain trembles; when the pretend thing, the made-up thing becomes the real thing and the audience, in their dark rows, turn to ghosts”. “That moment when things come alive” (267). Para que esas cosas que son nuestros constructos cobren vida, lo real y lo representado intercambian sus valores mediante la instauración de un orden simbólico. De este modo, en el proceso de incorporación de una identidad, lo protésico se ve sometido a una dinámica animista que lo confunde con lo biológico, mientras que lo orgánico queda relegado al dominio de lo intuitivo, de aquello presentado como miembro fantasma. En consecuencia, toda identidad protésica entra no solo a formar parte de, sino a conformar nuestra *realidad*, maniobra con la que logramos recubrir el plano ontológico de *lo Real* hasta hacerlo indiscernible, hasta convertirlo en una (ir)realidad fantásmica. Esta inversión de polaridades entre lo orgánico y lo protésico nos permitió embarcar en la mayor paradoja humana: la de poder existir más allá de nuestra propia existencia, algo que nuestra especie logró hace mucho tiempo, tan pronto como nos convertimos en seres lingüísticos y con ello en organismos culturales.



## CAPÍTULO 8

---

### IDENTIDAD PROTÉSICA Y (POST)MODERNIDAD

#### 1. DEL YO ESENCIAL AL YO POSTMODERNO

Comenzaba esta segunda parte del estudio indagando en el origen de la idea que defiende la existencia de una esencia subjetiva coherente, cohesionada e invariable inherente a todo individuo. Vimos como Norbert Elías (1939) apunta hacia el resurgir humanista del Renacimiento y especialmente a la noción de sujeto cartesiano como primer antecedente moderno, mientras que John O. Lyons (1978) ubica el epicentro en el creciente proceso de secularización ocasionado por los avances tecnocientíficos de la modernidad a partir del siglo XVIII. Esta última tendencia derivó, en principio, hacia un individualismo en aumento, opuesto al discurso generalizador y categorizante contenido en la herencia teocrática proveniente de la Edad Media. Sin embargo, este mismo impulso hacia un enfoque racional de toda subjetividad también desembocó en una progresiva abstracción de la persona hasta articular en el siglo XIX unas matemáticas del comportamiento humano con el propósito de confinar al individuo

dentro de los límites de una realidad empírico-sensorial inmediata. Tal mecanización de la persona halló su contrapunto en el movimiento Romántico, que reclamó el papel determinante de una esencia interior individual, originada y conducida a través de los instintos y los sentimientos. Esta convicción abrió las puertas a la consideración de un dominio ontológico –que, más tarde, Lacan llamaría de *lo Real*– gobernado por una realidad más allá de aquella exclusivamente objetiva y objetivable que las aproximaciones epistemológicas del empirismo Ilustrado aspiraban a cartografiar.

Los albores del siglo XX se vieron marcados por un legado evolucionista postdarwiniano, por las teorías postcristianas de Nietzsche, por el relativismo científico expuesto por Einstein y Heisenberg, y por una guerra mundial. Todo ello contribuyó a una relativización exponencial del carácter auténtico de cualquier percepción de una realidad objetiva. Las propuestas estructuralistas iniciadas por Saussure con respecto a la naturaleza arbitraria del lenguaje como sistema de signos también contribuyeron a revelar toda aspiración a mimetizar o representar una realidad fenomenológica como un constructo discursivo y a la postre autorreferencial. Este posicionamiento desfamiliarizador difirió el acceso a toda esencialidad, no solo con respecto a aquella realidad extradiscursiva que el yo creía experimentar, abarcar y comprender, sino en cuanto a la propia naturaleza de ese yo y, por extensión, del ser humano.

En este punto, los estudios sociológicos y psicoanalíticos cobraron especial relevancia como disciplinas interpretativas de la subjetividad del individuo. La sociología se concentró en la dimensión performativa del yo como sujeto social hasta neutralizar la distinción entre *ser* y *actuar*. Desde esta lectura,

el yo existe y se articula de manera representacional a través de pautas preestablecidas que generan réplicas de comportamiento, a la vez producto y origen de un interaccionismo social y simbólico consensuado. Este será uno de los hilos con que las aproximaciones postestructuralistas –estrechamente conectadas con la postmodernidad– tejieron planteamientos construccionistas que acabaron drenando de la subjetividad humana cualquier vestigio de significado inherente y profundidad hasta reducirla a la exclusiva superficialidad de lo que se ha dado en llamar el *yo postmoderno*.

Un buen número de sociólogos<sup>105</sup> defienden que en las sociedades avanzadas occidentales estamos asistiendo a la aparición de un nuevo individualismo centrado en la autoactualización continua y la autoreinvención instantánea. Esta opinión se hace eco de la descripción que Baudrillard propone de nuestro mundo contemporáneo como una cultura globalizada de la imagen y de la superficialidad. Para muchos, la sociedad postmoderna se limita a rendir culto a la imagen con el fin de celebrar la apariencia, de manera que el yo se convierte en un objeto de exhibición estética capaz de proporcionar o negar una autogratificación inmediata. El aumento constante de la velocidad en cualquier ámbito y la invitación a una constante actualización inscritas en el código genético de una sociedad postindustrial de consumo embarcan al individuo en una lógica del cortoplacismo (Sennett, 2006) como política constructiva de la identidad. Los términos empleados normalmente para definir este yo vaciado de un significado intrínseco –y sobre todo de una solidez en correlación con un grado de permanencia o continuidad– son *fluidez, dinamismo, autocreación y cambio*, pero también

---

105) Cfr. Gergen, 1991; Bauman, 1997; Elliott and Lemert, 2005.

*multiplicidad, dispersión, discontinuidad, fragmentación y descomposición*. Es cierto que estos conceptos, en especial los cuatro primeros, ofrecen connotaciones subversivas y liberadoras cuando se plantean como respuesta a discursos monolíticos y autoritarios impuestos por metanarrativas totalizadoras. Sin embargo, cuando los cinco últimos –*multiplicidad, dispersión, discontinuidad, fragmentación y descomposición*– se corresponden con la naturaleza del yo que ha de definir la subjetividad individual, también quedan abiertas las puertas a la inestabilidad psíquica y a la disolución del yo en las arenas movedizas de la esquizofrenia o la multifrenia. Deleuze y Guattari (1972) no dudan en proponer la personalidad esquizofrénica como réplica a la tiranía de una estructura unitaria del yo, pero la falta de solidez, unidad y continuidad, así como del sentido de profundidad del yo, no cuentan necesariamente con una lectura liberadora: también son causantes de graves disfuncionalidades psíquicas que pueden derivar en traumas irreparables como los casos detallados por James M. Glass en *Shattered Selves: Multiple Personality in a Postmodern World* (1993).

En tiempos de la postmodernidad, los cimientos de toda metanarrativa han perdido estabilidad y el yo como centro único, totalizador e inamovible no podría haber corrido una suerte distinta. Como J. M. Gubrium y J. A. Holstein sugieren, “[i]n the context of the postmodern, the idea of the self as a central presence dissolves and is replaced by a radicalization of what Derrida (1978) calls the ‘play of difference’, whose objects are ontologically enlivened or deadened by floating signifiers, eclipsing substantiality” (1994: 685). Hans Bertens expresa una idea parecida en los siguientes términos: “The radical indeterminacy of Postmodernism

has entered the individual ego and has drastically affected its former (supposed) stability. Identity has become as uncertain as everything else” (1986: 47). Tanto Gubrium y Holstein como Bertens coinciden en que el advenimiento de la postmodernidad ha favorecido la disolución o, al menos, descomposición de la idea del yo como centro, si bien ofrecen diferentes connotaciones con respecto a las consecuencias: los primeros destacan una pérdida –o *diferimiento* derridiano a través de una sucesión de significantes– de toda sustancialidad, mientras que Bertens enfatiza la desestabilización y la incertidumbre experimentadas por el individuo de la postmodernidad.

Este entorno existencial es el habitado por los personajes de las obras de Graham Swift que hemos analizado, pero en ninguna de ellas hemos asistido a la celebración de esta indeterminación o pérdida de estabilidad identitaria. Por el contrario, hemos sido testigos del trauma por el que atraviesan unos narradores al reconocer la superficialidad y una consiguiente falta de sustancialidad como marcadores definitorios de unas identidades que experimentan no como esenciales o inherentes a su persona, sino como añadidos protésicos cuyo cometido es reparar una ausencia. La consciencia de este hecho, lejos de suponer para ellos esa experiencia liberadora que muchos asocian al yo fluido, múltiple y, por tanto, discontinuo favorecido por la postmodernidad, les ha obligado a embarcarse en la búsqueda de un yo interior y esencial que confiera un sentimiento de solidez y de autenticidad a unas subjetividades que amenazan con diluirse en la insustancialidad.

En lo que resta de capítulo extraeré algunas conclusiones acerca del concepto de identidad protésica que he acuñado

y a continuación ampliado y estudiado a partir de su manifestación en varias obras de Graham Swift. La intención que me mueve es doble: por una parte, volveré a destacar que la consciencia de habitar una identidad protésica en lugar de un yo esencial no es exclusiva de la tendencia hacia la indeterminación y la reflexividad inherentes a la postmodernidad. Por otra parte –y como extensión de lo anterior–, también reforzaré la opinión de que la línea de separación entre un yo moderno y un yo postmoderno que una buena parte de la crítica se esfuerza en delimitar resulta más porosa y menos infranqueable a medida que la postmodernidad adquiere madurez. Como ocurre con cualquier etapa histórica o movimiento cultural y artístico, las fronteras con sus antecesores y sucesores no cuentan necesariamente con un fundamento intrínseco y natural, sino que responden en la mayoría de los casos al diseño de categorías estratégicas consensuadas. Sus coordenadas se establecen a través de *las dominantes*<sup>106</sup> que destacan o se atenúan en cada momento concreto. Esto, sin embargo, no quiere decir que otros rasgos que ejercieron de dominante en una etapa anterior o que lo harán en una posterior no se encuentren presentes y contribuyan a reequilibrar y reformular los patrones nunca estáticos del periodo actual.

---

106) Empleo el término en el sentido que le dieran Jurij Tynjanov y Roman Jakobson –“the focusing component of a work of art: it rules, determines, and transforms the remaining components” (McHale, 1986: 55-6)– y enfatizo su calidad de concepto flotante que oscila según la pregunta que le formulemos a un texto.

## 2. LOS PERSONAJES DE GRAHAM SWIFT: DEL YO DE LA MODERNIDAD AL YO POSTMODERNO Y VICEVERSA

En *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life* (1991), Kenneth J. Gergen cuenta la siguiente anécdota ocurrida a una amiga:

On Saturday I went shopping with my teenage daughter. I needed a dress for a party the next week. I saw a very attractive dress, black, a daring cut, and with silver sequins. I was very excited until I tried it on. Dejectedly I had to tell my daughter that I just couldn't take it. It just wasn't me. My daughter responded with gentle mockery, "But Mom, that isn't the point. With that dress you would really *be* somebody". (139)

La diferencia de opiniones aquí reflejada marca para Gergen el distanciamiento entre dos visiones o maneras distintas de experimentar el yo y la identidad. La madre presiente una incompatibilidad entre, por un lado, la apariencia que un determinado atuendo puede proporcionarle y, por otro, cierto sustrato o centro que marca unos ejes estables de su yo. Por el contrario, la hija interpreta la prenda como recurso constitutivo de la identidad, como una manera literal de llegar a ser alguien. A partir de esta aproximación, Gergen afirma: "The mother is a modernist; the daughter is entering the world of postmodernism. In the postmodern world there is no individual essence to which one remains true or committed. One's identity is continuously emergent, re-formed, and redirected as one moves through the sea of ever-changing relationships" (139).

Gergen explica que en tiempos de la postmodernidad el yo pierde cualquier residuo de esa esencialidad con la que aún aspiraba a reencontrarse durante la modernidad y se articula exclusivamente a través de la interrelación entre individuos. En el tránsito de un yo modernista<sup>107</sup> a un yo postmoderno Gergen (1991: 147) subraya una progresiva consciencia y puesta en marcha de mecanismos de autoensamblaje del yo, procesos que tendrían lugar a lo largo de tres etapas sucesivas. A la primera le asigna el nombre de “*strategic manipulation*” y sería aquella en la que el individuo se descubre a sí mismo desempeñando roles con el fin de obtener beneficios sociales. Gergen reconoce que este cuestionamiento de la existencia de un yo esencial puede resultar conflictivo, incluso doloroso, pero también asume que a continuación la persona entra en la etapa de “*pastiche personality*”, donde experimenta una liberación que lo lleva a disfrutar de la versatilidad de su yo y de la posibilidad de construirlo y reconstruirlo para acomodarlo a múltiples contextos de interacción. De este modo, el

---

107) En este punto convendría aclarar que la manera en que Gergen emplea el término “modernist” puede resultar en ocasiones ambigua. Con tal adjetivo no alude exclusivamente al período modernista, sino a un amplio espectro temporal y conceptual que está más vinculado a la modernidad como momento histórico, filosófico y sociológico que al hecho puntual del modernismo como movimiento artístico.

Del mismo modo, prefiero emplear el término *modernista* en lugar de *moderno*, pues el segundo cuenta con una interpretación inmediata que lo contrapone a *antiguo*, de la que queda exento el primero. En mi caso, cuando hago uso del término *modernista* también nos atenemos a la manera en que el episteme artístico y cultural al que alude –marcado por la insistencia en la búsqueda de centros esenciales y la paradójica constatación de la ausencia de estos– ejerce de puente entre la modernidad y la postmodernidad, opinión que ya justifiqué en el capítulo 2, “Sobre la realidad y sus conceptualizaciones”. En este sentido, un *yo modernista* sería aquel que –dado el momento histórico y sociocultural que habita– se debate entre, por un lado, su condición de heredero de un Proyecto Ilustrado de la modernidad cada vez más imposible de perseguir y, por otro, de anticipador de un modo de existencia reflexivo y autorreferencial propiciado por la postmodernidad.

individuo desemboca finalmente en el estadio del “*relational self*”, donde las interrelaciones ocupan aquella posición central que antes ostentara un supuesto yo autónomo e individual que se ha diluido en los procesos de representación.

### **El viaje de ida del personaje principal: el narrador de “The Recreation Ground”, Willy Chapman y Bill Unwin**

Si adoptamos la lectura diferenciadora que Gergen propone entre el yo modernista y el yo postmoderno, así como del tránsito descrito desde una manera de experimentar la subjetividad a la otra, reparamos en que los narradores principales de “The Recreation Ground” y *The Sweet Shop Owner* encajan en la descripción de un yo modernista que, en el primer caso, es incapaz de trasmutarse en postmoderno y, en el segundo, se resiste a ello. Tanto el narrador del primer relato de Swift como Willy Chapman siempre tendieron a buscar su centro identitario, su meridiano cero personal, con la esperanza de que este punto de partida los aproximara a un yo más auténtico con el que poder sentirse verdaderamente identificados.

El narrador de “The Recreation Ground” se negó a enfundarse la identidad abiertamente protésica ejemplificada por un modelo paterno hiperreal apoyado, como vimos, en la máxima “appearance [is] all” (“R. Gr.”, 65). Esta reticencia le hizo embarcarse en un proceso de decrecimiento personal desde el que, sin embargo, no encontró otra manera posible de recrearse más que mediante la irremediable acomodación a aquellos intercambios performativos que intentaba rehuir,

incompatibles con cualquier aproximación a un yo (intuido como) auténtico.

En lo que a Willy Chapman respecta, pasó la mayor parte de su vida como habitante de una identidad protésica que, lejos de alcanzar la invisibilidad deseada por todo portador de una prótesis –algo que habría convertido a su yo en lo que Gergen llama “[a] *relational self*”–, manifestó una incómoda disfuncionalidad metonímica que no hizo sino delatar una y otra vez la ausencia y despertar la consiguiente añoranza de un yo esencial, de un centro vital tan solo presentido como miembro fantasma o, en alusión a su naturaleza más apegada a lo orgánico, como “some wild thing glimpsed in a forest” (SSO, 42-43). La intención última de Willy fue deshacerse de toda prótesis identitaria y revertir a un yo íntegramente extraperformativo, decisión que lo condujo al encuentro inevitable con *lo Real* a través del retorno a lo meramente orgánico, a la extinción drástica y dramática de toda subjetividad que supone la muerte.

Por último, a Bill Unwin lo encontramos en un estado post-mortem desde el que le resultó imposible no reconocer que toda realidad, incluida aquella que determina cualquier identidad, es “[a] made-up thing [that] becomes the real thing” (EA, 267). Desde la perspectiva desnaturalizadora ofrecida por lo que él mismo define como su *reencarnación en plástico*, Bill no solo descubre que el entorno en que se mueve ahora es completamente simulado, privado de anclajes referenciales en una realidad extradiscursiva y ajena a los entramados simbólicos que hemos erigido para convertirnos en y sobrevivir como organismos culturales. También entiende que su yo anterior, aquel que informó sus parámetros existenciales hasta su malogrado intento de suicidio, había

hecho juegos de equilibrio en la cuerda liminal de un ser y no ser. Por tanto, aquello que desde niño asumiera como su identidad queda al descubierto como una ficción generada a partir de patrones literarios preestablecidos, recursos semejantes a los que luego adoptará de manera consciente como mecanismos equilibradores y (re)estructuradores de su psique.

Con Unwin y con su acomodación tan voluntaria como irremediable –dada su condición plástica post-mortem– a una identidad protésica, asistimos a un desplazamiento de la dominante que determina la construcción del yo hacia una actitud autogeneradora y, por ende, autorreflexiva próxima a la del yo postmoderno descrito por Gergen. No obstante, no debemos olvidar que Swift no adjudica la exclusividad de este cambio de dominante a la vida de Unwin como individuo producto de la postmodernidad. En su búsqueda de anterioridad –y con ello de un origen familiar, de un centro, si bien narrativizado, desde el que reconstruirse–, Bill descubre que su antepasado Matthew Pearce, contemporáneo de Darwin y hombre embarcado de lleno en el proyecto de la modernidad, ya anticipó el mismo sentimiento de irrealidad o de “make-belief” que luego experimentaría su tataranieto en un entorno de finales del siglo XX, donde la capacidad de simular adquiere tal dimensión tecnológica que nos permite prescindir de cualquier atadura umbilical con un original. Con esta coincidencia de crisis existencial que también derivará en identitaria, Swift establece un puente entre los más de dos siglos que separan a Matthew Pearce –buscador, en sentido metafórico, pero también en el más literal, de un terreno firme donde asentar los cimientos de un entendimiento sólido, tanto epistemológico como ontológico, del

mundo que lo rodea— de Bill Unwin —cuya identidad emana de la misma genética simulada en que se amparan las creaciones de plástico, uno de los materiales más emblemáticos de la postmodernidad, dada su naturaleza ambivalente entre lo reemplazante y lo hiperreal—.

Esta equiparación de Bill con su ancestro no es, sin embargo, el único camino empleado por Swift para aproximar el yo de la modernidad y el de la postmodernidad hasta llegar a proponer una alternativa (post)moderna a partir de la fusión o coexistencia de ambos en el individuo contemporáneo. Es cierto que, a medida que avanzábamos cronológicamente en las obras estudiadas, hemos comprobado que Swift despliega una sucesión de narradores principales que experimentan sus subjetividades y las identidades que las definen según unas coordenadas modernistas que cada vez se aproximan más a la concepción de un yo postmoderno. No obstante, cada uno de estos textos también cuenta con personajes abiertamente postmodernos en cuanto a la intencionada puesta en escena de sus identidades como prótesis performativas —el padre del narrador en “The Recreation Ground”; Frank Hancock y su esposa Helen, así como Sandra, la joven empleada de Willy Chapman, en *The Sweet Shop Owner*— o bien en cuanto a su afán por sustituir cualquier original o solventar su ausencia por medio de simulacros —Sam Ellison en *Ever After*—. Resulta revelador que, a medida que las obras de Swift se encadenan, estos personajes postmodernos empiezan a describir un trayecto inverso al delineado por los narradores principales, pues se desmarcan de la manifestación extrema de lo que Gergen denomina *pastiche personality* —de una manipulación puramente cínica de la apariencia y de las posibilidades que esta maniobra ofrece dentro de los márgenes

del interaccionismo social– y terminan inmersos en la búsqueda de un origen esencial que afiance sus identidades, un núcleo de autenticidad desde el que (pre)sentir aquella solidez del yo tan procurada por el individuo de la modernidad.

### **El personaje secundario y el viaje de vuelta**

#### **“The Recreation Ground”: El padre del narrador, o el espejismo de la apariencia**

El punto de partida de la aproximación a estos personajes secundarios que se acomodan al yo postmoderno lo constituye el padre del narrador de “The Recreation Ground”. Este personaje que debería haber funcionado como modelo social e identitario para su hijo aparece como un ser proteico cuya existencia se ve posibilitada gracias a una sucesión de espejismos performativos hiperreales. Esta manera de construir la identidad se nos propone como un juego especulativo donde los significantes adquieren referencialidad mediante su acomodación a las expectativas simbólicas marcadas por una realidad tan discursiva como consensuada. Desde el punto de vista del joven narrador y focalizador principal del relato, estas máscaras que conforman un *yo performativo* (Park, 1950; Goffman, 1959, 1967) o *relational self* (Gergen, 1991) nos embarcan en un orden simbólico que no solo va emparejado con una falta de autenticidad, sino que, dependiendo del rol asignado en un juego de poderes, puede entrañar una experiencia dolorosa muy alejada del placer que otros individuos logran experimentar dentro del mismo proceso de interacción. La opresión ejercida por esta atmósfera performativa liderada por su padre obligará al narrador a procurar

una regresión hacia un estadio previo al dolor, algo que conlleva un claro distanciamiento de todo aquello que hemos definido como identidad protésica, de todo aquello que interpreta como un falso yo que no procede de una gestación directamente entroncada en lo orgánico.

### ***The Sweet Shop Owner: Frank y Helen Hancock, o soy imagen, luego existo***

El equivalente al padre del narrador de “The Recreation Ground” que encontramos en *The Sweet Shop Owner* es Frank Hancock, primer novio impuesto a Irene Harrison por sus padres y, a la postre, también aquel que la violó y, por tanto, desencadenó el trauma del que ella nunca logró recuperarse. La carga de ironía contenida en el nombre de pila de este personaje se hace palpable cuando reparamos en el halo de hipocresía que emana de él a lo largo de la novela, alimentado principalmente a través de la manipulación de su imagen. Somos testigos de esta dimensión intencionadamente performativa cuando, nada más finalizar la Segunda Guerra Mundial, Hancock aparece en un baile donde también se encuentran Willy e Irene. A pesar de haber sido un soldado de infantería durante el conflicto, Hancock surge “[s]tepping out of the shadows, in an Air Force uniform, with a ... darkish, slightly curled moustache, grown since the war had started, to give the impression he was a pilot, not a ground officer” (86). Posteriormente, cuando todo en Londres vuelve a una relativa normalidad y los comercios en High Street, calle donde se encuentra la tienda de Willy Chapman, empiezan a retomar su actividad anterior a la guerra, Hancock trabajará en la oficina inmobiliaria de Jones “scratching

with a pencil that fraudulent moustache” (98), atrezo que aparecerá en repetidas ocasiones como epítome del carácter construido y artificial de su identidad y del que se seguirá valiendo –junto a la chaqueta de piloto, que usará mientras conduce su Sunbeam<sup>108</sup> descapotable (113)– para mantener la ilusión de arrogancia, fuerza y virilidad por la que siempre intentó destacar y ser reconocido. Esta actitud prepotente también se halla implícita en su apellido, *Hancock*, amén de las connotaciones sexuales que contiene y que hacen que cada vez que este personaje aparece en escena resuene el eco del abuso que cometiera sobre Irene años atrás.

Como corroboración a su énfasis en la imagen como gestora y propiciadora de beneficios sociales, *Hancock* se casa con la exuberante *Helen*, que hasta entonces había sido modelo fotográfico. *Helen* siempre se nos muestra atenta a su maquillaje y a su físico en general, pues son las herramientas que le han servido para poner su persona en valor. Una vez alcanzado el matrimonio, trasladará esta estrategia basada en la construcción de una imagen estereotipada al entorno artificial de abundancia y felicidad que se afana por crear a partir de su relación de pareja con *Hancock*. Mientras él trabaja, “[t]he blonde *Helen* would sit ... in wifely ease, thumbing the fashion pages and the catalogues, listing the furniture, the carpets, the kitchen appliances she would need to have”. “Did she know how long all that would suffice her?” (113), se pregunta *Willy*, sabedor de que, al querer generar una réplica de las imágenes idealizadas ofrecidas en las revistas, *Helen* se propone rellenar el vacío que experimenta en su relación y en

---

108) Este modelo de coche deportivo fue un emblema de competitividad y velocidad. Independientemente de la potencia real del vehículo, estas capacidades conducentes a la aprobación y admiración social se ven anticipadas por la promesa implícita en los destellos sugeridos por el significante que le da nombre.

su propia persona mediante la adquisición económica y acumulación de unos significantes que no van más allá del mero simulacro de felicidad subrogada contenido en una promesa publicitaria.

Willy Chapman, por experiencia propia, es consciente de que el proceso por el cual una relación matrimonial –y, por extensión, la identidad de las personas individuales que la conforman– se ve dotada de sentido y de contenido habría de ser el inverso: los significados no deberían adquirirse mediante la repetición de patrones hiperreales externos, sino que deberían emanar de la propia relación, hecho que garantizaría su autenticidad. No obstante, independientemente de que Willy sea capaz de llevar a cabo esta lectura, él mismo también se vio obligado a erigir su mundo de simulacros a partir de la tienda para recubrir el vacío de su relación con Irene, reducida a un vínculo contractual donde la palabra *amor* siempre fue un referente diferido a través de su transferencia en bienes económicos y de consumo<sup>109</sup>. Al final de su vida, Willy se verá obligado a reconocer que esta conversión literal de sentimientos en moneda de cambio también define el lazo que le une a Dorry, su única hija, cuyo potencial como redentora de la esterilidad emocional de su madre se diluyó en el mismo instante de su nacimiento, cuando Irene se la entregó a Willy como parte de una deuda que se veía en la necesidad de saldar con él.

---

109) En “The Recreation Ground” también pudimos comprobar que la acomodación de este sentimiento a los signos que componen el código lingüístico, es decir, la mera pronunciación de la palabra *amor*, suponía la adaptación de algo instintivo y apegado a lo orgánico que el narrador estaba sintiendo por primera vez a un sistema de convenciones simbólicas donde el sentimiento se ve mediatizado e incluso reemplazado por su representación. De ahí que el *amor* se definiera en el relato como “a word which if meant perhaps is not to be said, if said perhaps not meant” (“R. Gr.”, 78).

Todo en the *Sweet Shop Owner*, incluso las personas, se torna finalmente moneda. En las últimas páginas de la obra, Willy queda como residuo económico para sus empleados, cada uno de los cuales recibe de su propia mano la correspondiente paga del mes, con el añadido, a modo de despedida, de una gratificación por la dedicación mostrada a lo largo de los años. Por otra parte, a Dorry la muerte de sus padres le reportará una herencia en términos económicos: a las 15.000 libras que recibe de su madre y que menciona en la carta que inaugura la novela, se añaden las posesiones que Willy deja, incluidas la casa familiar y las dos tiendas. Esta conversión de personas en significantes monetarios no se origina, sin embargo, en este punto, sino que se ve diferida a su vez hacia otros significantes anteriores, pues el dinero con que se puso en marcha la primera tienda de Willy Chapman provenía de las cantidades recibidas por los Harrison tras la muerte de los tíos maternos de Irene en la Primera Guerra Mundial. Con anterioridad, este canje de dos soldados por dinero también había posibilitado la apertura del negocio de lavanderías que elevaría a los Harrison a una respetable posición social.

Podemos concluir, por tanto, que, ante la ausencia orgánica, uno de los significantes residuales de la persona en *The Sweet Shop Owner* es el dinero, icono representativo de la construcción social de la realidad (Arbib and Hesse, 1986; Searle, 1995)<sup>110</sup>. Desde el mundo contemporáneo apuntalado

---

110) En *A Beginner's Guide to Reality*, Jim Baggot (2006: 36-41) se apoya en la obra de Jack M. Weatherford titulada *The History of Money* (1997) para trazar la evolución del concepto de dinero. Su origen se remonta al trueque de objetos, animales o alimentos, proceso de intercambio del que aún conservamos vestigios en la etimología de determinados vocablos como *salario* –originalmente, pago en sal–, *pecuniario* –del latín *pecunia* (riqueza, propiedad), derivado a su vez de *pecus* (rebaño o ganado)– o el término inglés *buck*, que alude al antiguo comercio con pieles en Norteamérica y que podría tener como homólogo conceptual español la palabra *pavo*. Este valor inicial relativamente intrínseco se verá reemplazado

con simulacros al que asistimos en esta novela, Willy Chapman termina por reconocer: “The things you want you never get. You only get the money” (38). Este dinero al que queda reducido aquello que añoramos como auténtico se convierte, a partir de un bucle irónico, en la argamasa que ha de compactar nuestra experiencia en una imagen que podamos llamar realidad. De este modo, Helen Hancock se empeña en modelar su identidad a partir de la adquisición de modelos publicitarios que, a su vez, describen aquella realidad en que a ella le gustaría vivir pero que carece de cualquier correspondencia fenomenológica más allá del simulacro de vida idealizada que recrean. Helen solo logrará metamorfosear su dinero en una sensación de éxito y completitud que pasa por la compra literal de un estilo de vida, nunca de la sustancia o esencia implícitamente prometida por él<sup>111</sup>.

Podemos así determinar, junto con Baudrillard, que el mundo de la imagen, de la publicidad y de los medios de comunicación en general, tan entroncado en la postmodernidad, no parte de una relación mimética con un referente

---

por el uso del oro, la plata y, posteriormente, otros metales como piezas a las que se asigna un valor que se hará cada vez más especulativo. No obstante, el primer alejamiento cualitativo con respecto a lo material lo constituye la introducción del papel moneda, mientras que asistimos al salto hacia la completa hiperrealidad a partir de la segunda mitad del siglo XX con la introducción de las tarjetas de crédito –rectángulo de plástico que nos permite comprar en el presente con dinero del futuro– y, finalmente, con la irrupción de las transacciones telemáticas en las que nuestro dinero nunca existe, más allá de su representación a partir de números en una pantalla.

111) Uno de los iconos que Jim Baggott propone para justificar esta tendencia hacia la adquisición de un estilo de vida es la *Coca-Cola*. Baggott destaca el éxito publicitario sin parangón de esta marca de refresco para mostrar cómo un producto logra convertirse en “an intrinsic part of American cultural identity”. No en vano, una de las máximas publicitarias de esta compañía es que si consumes su bebida estás experimentando “the real thing”, autenticidad ilusoria que cobra cuerpo “[as] a total package of physical taste, imagery and emotional satisfaction” (Baggott, 2006: 20-21).

físico que delimite los márgenes de una cultura contemporánea. Este mundo, por el contrario, reconstruye un entorno hiperreal rayano en la realidad virtual y se convierte en un hábitat o ecosistema simulado del que el individuo de hoy en día, independientemente de su voluntad, se ve obligado a formar parte.

### ***The Sweet Shop Owner: Sandra, o el yo postmoderno encadenado a la (auto)actualización***

El yo postmoderno que habita este medio *natural* articulado a partir del (auto)ensamblaje de la imagen personal queda claramente ejemplificado por Sandra, la joven empleada de diecisiete años que comparte tienda con Willy Chapman y Mrs Cooper. Sandra es un epítome de la nueva generación consumista surgida como consecuencia de lo que podríamos llamar la modernización de la modernidad, proceso estrechamente imbricado en la postmodernidad. Esta nueva modernización –o postmodernización– se caracteriza por un progresivo distanciamiento de lo orgánico y material, en favor de una mayor dependencia de lo simbólico y protésico como recurso para aproximarnos no a una realidad objetiva, sino a una realidad diseñada a partir de nuestros propios anhelos, una realidad, podríamos decir, construida a nuestra imagen y semejanza.

En la anécdota citada por Kenneth J. Gergen, la hija que iba de compras con su madre afirmaba que logras *ser* alguien gracias al mensaje contenido en y transmitido por las prendas que te recubren, por la prótesis semiótica que adquirimos con la intención de que defina nuestro yo. Esta ilusión implícita en una dinámica consumista que te ofrece la posibilidad

de desarrollar una identidad única a partir de la acomodación de tu aspecto a un icono hiperreal estandarizado es la que Willy Chapman reconoce en los jóvenes que entran en los nuevos comercios cercanos a su tienda. “They drew out notes from their pockets to buy clothes that were made solely for them” (142), piensa en tono irónico, y por esta razón cuando entrega a la joven Sandra un plus de veinticinco libras le sugiere que lo emplee en un nuevo vestido.

El capítulo 16 de *The Sweet Shop Owner* (104-7) está narrado al completo desde el punto de vista de Sandra y gracias a este quiebro de perspectiva podemos comprobar con claridad que la joven dependienta se acomoda al estereotipo del yo postmoderno –o nuevo individualismo– descrito por Gergen, Bauman, o Elliott y Lemert. Sandra es consciente de las posibilidades que encierra su atractivo físico y no duda en manipular su imagen para acaparar todas las miradas y convertirse, literalmente, en objeto de deseo. Esto explica que tome la siguiente decisión con respecto a la sugerencia de su jefe:

A new dress he'd said. Yes, she'd buy a new dress. She knew the very one. Deep red with a black pattern. She'd seen it in Slik-Chiks. Yes, she'd go at lunch-time. It would suit her perfectly. Sexy, they'd say. She'd wear it to the disco tonight, get all the looks, and pretend all the time it was giving her pleasure. (107)

La adolescente está acostumbrada a conformar su identidad a modo de lo que Gergen denomina *pastiche personality*. No obstante, esta manipulación de todo un entramado semiológico no culmina en un placer genuino, sino en la recompensa

derivada de un mero intercambio de intereses. De ahí que las relaciones en las que Sandra se ve envuelta a partir de su cosificación en mercancía sexual no difieran de la que vincula a una prostituta –como Rosemary en “The Recreation Ground”– con su clientela. Lo que podría ser un lazo amoroso no va más allá de una transacción de sexo por cualquier tipo de beneficio, algo que ella misma no duda en reconocer: “It would all lead up to the necessary routine of parking out of sight by some field on the way home. Service rendered; reward given” (105).

Para Sandra, cada nuevo atuendo supone otra oportunidad para rehacerse, pues encierra la promesa de una identidad que le permita *ser* alguien. Sin embargo, el yo que brota de estas sucesivas puestas en escena solo goza de aquella ilusión de autenticidad que lo asocia a un significante social o cultural cuyo referente no es más que la personificación de un deseo. De este modo, el yo, cosificado en objeto de consumo, se vuelve tan adquirible como desechable. Esto explica que, como tuvimos ocasión de comprobar, ante los ojos de Sandra y de Willy Chapman los clientes que desfilan por la tienda se vean sometidos a un proceso de reducción metonímica mediante el cual un significante, una mera etiqueta de consumo, reemplaza a la individualidad de la persona. Sus identidades se equiparan así a la marca –ni siquiera al producto– que consumen: “He was Gold Leaf; he was *Hi-Fi News*; she was Brazil Nut” (104).

La promesa de ser contenida en estos mecanismos de autoensamblaje del yo mediante su condensación en símbolos se aleja de cualquier esencia o sustancialidad y, como compensación, embarca al individuo en una eterna búsqueda de *ser(se)* a través de la (auto)reinvenición. Ciertamente, en este

contexto la subjetividad de la persona se vuelve fluida y dinámica, al no verse coartada por las fronteras estáticas de un yo invariable y unitario. Sin embargo, incluso en el caso de un personaje como Sandra –que se acomoda a la perfección a la plantilla diseñada por algunos críticos y teóricos para definir al yo postmoderno–, este estado de libertad amparado en la maleabilidad y multiplicidad de su yo, lejos de ocasionarle satisfacción, le acarrea un sentimiento de vacío interior e incompletitud que su esfuerzo por fingir placer no logra paliar.

A pesar de su juventud, Sandra se ve obligada a admitir que su vida “had been a kind of business. All predictable; nothing new”; “it seemed she’d already tried everything” (105). Ante esta situación de agotamiento de posibilidades, de círculo vicioso en que todo termina siendo una réplica de algo ya experimentado, el capítulo que nos acerca a los pensamientos de la joven cierra con la siguiente añoranza: “She’d give anything for something new” (107)<sup>112</sup>. En el bucle de actualización incesante en que se ve embarcado el yo postmoderno, la demanda impuesta por la valencia de *lo nuevo* se torna un arma de doble filo. Por definición, el concepto *nuevo* es incompatible con cualquier manifestación de perdurabilidad, hecho que confiere una obligada contingencia y consecuente insustancialidad a todo yo que dependa de una/su continua renovación para existir. Lo nuevo está condenado a ser efímero y esta condición forma parte de la genética del yo postmoderno, sustentada en algo tan proteico, circunstancial y superficial como es una imagen. Una vez que este composite semiológico que determina una identidad revela algún tipo de disfuncionalidad, se hacen manifiestas tanto su *natura-*

---

112) El ansia de ver culminado este deseo que cada vez se muestra más inalcanzable hace que esta frase resuene en su cabeza como un eco que proviene de dos páginas atrás (105).

leza protésica como la ausencia de un yo esencial, profundo y continuo subyacente. Es entonces cuando la evidencia de esta falta de profundidad se ve solventada por la promesa de su consecución mediante la búsqueda/construcción de una nueva identidad. Inmerso en esta paradoja donde se es en la medida en que se aspira a ser, el individuo postmoderno parece presa de una maldición tantálica que le impide alcanzar aquello que debería ser su yo y que no deja de mostrarse como una panacea diferida a través de una sucesión interminable de significantes.

Casi al final de la novela, en el capítulo 32, volvemos a acceder a los pensamientos de Sandra –aunque solo sea durante el breve espacio de un párrafo (185-6)– y la vemos quedarse en ropa interior ante el espejo de uno de los probadores que hay en el sótano de la tienda. La imagen que le devuelve el espejo adquiere significado gracias al conjunto que forma con “[t]he electric lights, the music, [and] the blow-ups of Mick Jagger and Paul Newman on the walls, put there to make it seem they were watching you undress” (185). A Sandra no le basta con mirarse y deja las cortinas del probador descubiertas porque necesita sentirse observada, aunque solo sea por los simulacros de personas que cuelgan de las paredes del sótano. Solo entonces, envuelta por las luces y la música de fondo y una vez que ha recreado las miradas de las que espera ser objeto esa noche en la discoteca cuando lleve su vestido rojo, leemos: “Yes, she was all right in the right places” (185). Esta identificación positiva no solo con el cuerpo, sino como el constructo imaginario que le devuelve el espejo la lleva a embarcarse una vez más en el juego de *ser* alguien mediante la exhibición y el realce de sus atributos físicos. Por esta razón, llena de confianza en sí misma, decide quitarse el sujetador

–“[s]he didn’t need a bra” (185)– y subir a la tienda solo con la camiseta, a sabiendas de que eso irritará a Mrs Cooper, con quien mantiene una tácita competencia por el aprecio y la atención de Willy Chapman.

No obstante, antes de que Sandra vuelva a vestirse y de que la narración se distancie de sus pensamientos para discurrir por otros cauces, asistimos a su última mirada al espejo y con ella a uno de los momentos clave en *The Sweet Shop Owner* en cuanto a la aproximación que Swift nos ofrece entre los personajes que hemos dado en llamar modernistas y los postmodernos. Sandra parece tenerlo todo planificado y decidido, “[b]ut she paused, irresolutely, before the mirror. Just for a moment, it was as though some other person looked back at her, unreachable behind the glass” (185-6). Ante la aparente unión sinecdocal alcanzada frente el espejo entre prótesis y base orgánica se abre un resquicio de indecisión, la amenaza de una fisura metonímica capaz de desnaturalizar la simbiosis lograda entre lo recreado y lo somático. Cada vez que Sandra presiente esta falla, se ve reducida a ese ser ajeno a las prótesis identitarias que se esfuerza en recrear y cuya existencia delata la precariedad ontológica del yo construido a partir de las sucesivas renovaciones de su imagen.

Esta inconsistencia de toda identidad protésica forjada por Sandra quedará de manifiesto momentos más tarde, cuando, en ausencia de Willy, Mrs Cooper y ella mantienen una acalorada discusión y ambas tiran del vestido que la joven acaba de comprar hasta que lo rompen. “What did it matter, a new dress, a bit of flimsy colour?” (207), se consuela Sandra en un principio, a sabiendas de que ha habido y habrá otras prendas que la ayuden a fabricar esa imagen de sí misma y la hagan sentir que es alguien. Sin embargo, a pesar de que

la manipulabilidad y versatilidad de su identidad protésica le proporcionan esta sensación inicial de confianza, justo antes de abandonar la tienda tras finalizar su jornada de trabajo se convertirán en motivo de inseguridad. En ese instante, “hesitating momentarily and lowering her eyes, [she] stooped to pick up the tattered carrier bag. She lifted it, crumpling the paper tight and held it protectively over her bra-less breasts” (211). En esta escena contemplamos a una Sandra desvalida e indefensa que intenta recubrir su desnudez –lo asimbólico de su imagen– aunque solo sea con los retales de aquel vestido que iba a componer su nueva apariencia y de la bolsa que lo contiene.

El miedo al vacío de la arreferencialidad experimentado por Sandra nos devuelve al momento en que vislumbró a esa otra persona que le devolvía la mirada desde el espejo de los probadores. El paralelismo entre este momento y los que viviera la joven Irene Harrison ante aquel espejo de su dormitorio que terminó hecho añicos nos sirve para entender cómo dos aproximaciones inicialmente opuestas a la concepción del yo pueden confluír en una arena común.

Tanto Irene como, en un momento determinado, Sandra, no experimentan una identificación con el imago corporal que alberga el espejo que tienen delante. En el caso de Irene, quien la mira desde detrás del cristal es el composite protésico de belleza e intereses familiares que ha resultado ser una fuente de dolor y origen del trauma que la hará emocionalmente estéril para el resto de su vida. Irene, como tuvimos ocasión de comprobar, repudió el constructo simbólico devuelto por el espejo ante el convencimiento de que no se correspondía con su yo interior: “It was like something allocated in error, that image in the mirror” (50). Como corroboración a las teorías

lacanianas, lo que habría de ser una imagen unificada capaz de propiciar una ilusión de sujeto completo deja patente su condición imaginaria y construida, hecho que provoca la escisión entre el yo que mira y la imagen reflejada por el espejo, que adquiere significado y es interpretable a partir de su acomodación (o no) a expectativas de calado sociocultural.

El caso de Sandra, en un principio, es opuesto al de Irene, pues la joven dependiente procura y cree alcanzar la identificación con la imagen del espejo, ya que ese constructo cumple el cometido de dotarla de una identidad que le permita *ser* alguien. Sin embargo, la disfunción emerge cuando, en sus momentos de desnudez, se ve asaltada por el reconocimiento de que la concatenación de significantes y de anhelos semánticos que contempla no es endógena a ella.

En este punto, a pesar de sus tendencias inicialmente opuestas con respecto al rechazo de –en el caso de Irene– o a la identificación con –en el de Sandra– la imagen devuelta por el espejo, ambas presienten que existe un yo interior que precede a esa otra identidad que las capacita para embarcarse en procesos de interacción social. Esta intuición desestabiliza la solidez ontológica que pudiera conferir autenticidad a la imagen que tienen delante, pero ambas jóvenes reaccionan de manera distinta ante este hecho. Irene se ampara en la distancia que la separa de su imagen y termina por perpetuarla con la ruptura literal de su espejo, decisión que la sume en una quiebra psíquica que nunca logrará reparar al completo. Sandra, por el contrario, se ve en la obligación de salvar el vacío que aleja su yo interior de esa otra persona que la mira desde el cristal. Este es su recurso para evitar el enfrentamiento con el desierto arreferencial de *lo Real*, con ese abismo de insustancialidad subjetiva que barrunta entre las

juntas y fisuras que delatan la naturaleza protésica de cada nuevo yo que logra conformar.

Irene Harrison y Willy Chapman son herederos de una modernidad que ha embarcado al individuo en un progresivo alejamiento de lo orgánico con rumbo fijo hacia una existencia protésica. Ambos intuyen en ese yo esencial presentido en el manto freático que sostiene las edificaciones protésicas del yo –en esa “wild thing glimpsed in a forest” (42-3)– la promesa de autenticidad que Willy tanto insistirá en perseguir. El hallazgo de ese centro personal sería la vía de acceso a “the real thing” (45), añoranza entroncada en el espíritu de adquisición de conocimiento, de rellenar vacíos epistemológicos hasta cartografiar al completo una realidad objetiva, del que surgió la modernidad.

Sandra, sin embargo, es producto íntegro de la postmodernidad y habita un medio sustentado en la *segunda naturaleza* hiperreal que nutre todo simulacro. En este entorno en que *ser* se vuelve *aparentar ser*, la valencia de *lo auténtico* queda retirada de la circulación y se ve reemplazada por el valor de *lo nuevo*. No obstante, cuando Sandra se queja de que nada le resulta novedoso porque todo es predecible, así como cuando percibe una disociación entre lo que podría ser su yo esencial y la identidad protésica que le devuelve el espejo, podría estar experimentando la inoperatividad o limitaciones de *lo nuevo* como recurso para suplir la ausencia de *lo auténtico*, pues lo único que logra es circunnavegar esa carencia. De esta manera, su anhelo “[I]’d give anything for something new”, producto de la atadura del yo postmoderno a un proceso de continua (auto)actualización, quedaría reformulado como “[I]’d give anything for something *authentic*”, palabras que, por paradójico que pueda parecer, bien podrían haber

brotado de los labios de Sam Ellison –alias “Mr Plastic” (EA, 69)–, personaje postmoderno por excelencia en el conjunto de la obra de Swift.

### ***Ever After: Sam Ellison, o el yo postmoderno en viceversa***

Al comienzo de *Ever After*, Bill Unwin define a Sam Ellison en los siguientes términos: “For Claudius, read Sam Ellison. ‘Uncle Sam,’ as he was inevitably known, since he hailed from Cleveland, Ohio. Otherwise my stepfather, and founding father of Ellison Plastics (UK)” (8). Con estas claves, aparte de introducir el intertexto shakesperiano que planeará sobre gran parte de la novela, Bill establece las dos cualidades determinantes que posicionan a Sam como encarnación del simulacro: su condición de magnate del plástico y su calidad de padrastro.

La meta de Sam Ellison es, como ya vimos, “the polymerization of the world”, necesidad que fundamenta en el hecho de que en nuestra época contemporánea “the real stuff is running out, it’s used up, it’s blown away, or it costs too much”. Su conclusión y el lema que resume la política de su empresa es “You gotta have *substitoots*” (10). Como el propio Bill Unwin explica, Sam llegó del otro lado del Atlántico para difundir el nuevo evangelio de los polímeros, escrituras que su padre, “old man Ellison”, “one of America’s leading plastics pioneers” (67), ya había predicado en su tierra natal. La llegada de Sam a Europa se ve equiparada a la de aquellos soldados norteamericanos que arribaron a los pueblos del Viejo Mundo como anuncio de liberación al final de la Segunda Guerra Mundial. En lo que constituye un proceso de

colonialismo inverso, Sam contribuirá a la recomposición de Europa mediante el ofrecimiento de “his New World marvels to a depressed and war-wrecked England” (67). De este modo, América recoloniza a Europa, la copia reconstruye al que fue su original, con lo que la realidad resultante se ampara en un dominio ontológico generado a partir de simulacros. “You see what you can do with plastic, pal?”, le pregunta Sam a Bill cuando este era aún un niño: “Everything’s an exact replica of the real thing” (72).

No obstante, a medida que avanzamos en la lectura de la novela, constatamos que cuando este principio que aspira a reemplazar originales por simulacros se transfiere al ámbito de la persona, el yo se empapa de la misma hiperrealidad manifestada por las aguas en que navega. La existencia como réplica es, ya lo hemos visto, uno de los marcadores que definen las identidades de los personajes que pueblan *Ever After* y es también la condición que los aleja de una experiencia auténtica, de manera que Sam es solo un eco o reproducción en plástico de aquellos “smiling GIs”: “This was not [his] experience, but he was built in the appropriate mould” (67). Este distanciamiento de lo real y auténtico relega al individuo a una obligada condición de sustituto de la que el propio Sam Ellison, aquel que se refiere al plástico como “some kind of protoplasm” (72), tratará de deshacerse mediante la imposible reversión de su identidad, siempre subrogada, al estado de original.

Debido a la dedicación empresarial de su padrastro, Bill se refiere a él en numerosas ocasiones como *Mr Plastic*. Sin embargo, no tardamos en ser testigos de cómo los mismos condicionantes que Sam alega para erigir un mundo de copias de plástico también son aquellos que conforman el molde en

el que ha de cuajar su identidad como marido, padre y hermano, hecho que transfiere su capacidad inicial como agente o sujeto a la de paciente u objeto. Con esta transición no solo será Mr Plastic, creador activo de un entorno polimerizado, sino *Mr Substitoot*, producto en sí de ese mundo contemporáneo donde la carencia de originales se ve solventada mediante su suplantación por simulacros. Esta última mutación propiciada por un contexto abiertamente postmoderno conlleva, como Gubrium y Holstein (1994) sostienen, la disolución de la idea del yo como presencia estable y central en la persona, concepto que se verá reemplazado por una sucesión de diferimientos de significantes en términos derridianos que privarán al yo de sustancialidad.

Podemos observar esta conversión del yo en significantes diferidos a través de *Mr Substitoot*, que entró en escena como amante o pareja vicaria de Sylvia Rawlinson, madre de Bill, cuando este último no era más que un niño. Más tarde, tras el suicidio del coronel Philip Alexander Unwin, Sam y Sylvia contrajeron nupcias, enlace que lo convirtió en padrastro de Bill. A partir de entonces, a pesar de sus esfuerzos por reemplazar la figura paterna ausente, por ocupar su lugar, Sam jamás logrará deshacerse de su calidad de padre subrogado. Por el contrario, vivirá siempre embarcado en lo que Bill define como:

The old delusion, the old foible of stepfathers: that in the fullness of time, their new-found charges will come to view them as the genuine article. It was a challenge that Sam, being a man of bold and competitive spirit, could not decline: to become my father, to achieve (masterwork of substitution) that synthetic breakthrough. (160)

Lejos de alcanzar este logro sintético, Sam terminará convertido en un significante paterno abiertamente hiperreal tras el descubrimiento de que el coronel Unwin tampoco fue el padre biológico de Bill. En ese momento, Sam deja de ser la copia de un original para serlo de otro simulacro de padre, de aquel al que Bill se refiere como “my father-whom-I-once-knew-as-my-father” (172).

Sam Ellison es, por tanto, el eco, el sustituto en segunda instancia, del padre biológico que Bill nunca llegaría a conocer, de aquel que fuera maquinista de tren, “one of those knights of steam”, “mounted ... in a giant phallic symbol”, “careering round the countryside, siring bastard after bastard” (214). Ya mencioné en el capítulo anterior que en *Ever After* la máquina de vapor y la expansión ferroviaria son metáforas del avance y de los valores de progreso contenidos en el espíritu de la modernidad. Por esta razón, el hecho de que el verdadero padre de Bill, aquel caballero del vapor, muriera durante la Segunda Guerra Mundial posibilita la lectura de este conflicto como el acta de defunción de muchos ideales que sostuvieron el proyecto de la modernidad, así como el punto de partida del nuevo paradigma existencial que conformará la postmodernidad.

Esta degeneración de los valores Ilustrados y el modo en que se ven relevados por el cambio de dominante que deriva en la postmodernidad puede trazarse a partir de las sucesivas figuras paternas con las que Bill se ve relacionado. En primer lugar, su padre biológico, aquel que podría aportar terreno firme sobre el que cimentar una identidad familiar sólida, no se nos presenta como transmisor de una herencia lineal, controlada y rastreada. Se trata, en cambio, de un diseminador de bastardos, de réplicas –Bill es una de ellas– que

jamás tendrán acceso a su original, de individuos que nunca obtendrán respuestas ciertas y definitivas para sus preguntas acerca de su propia identidad. Bill reconoce este referente paterno inaugural como una posible ensambladura con lo auténtico a partir de un vínculo orgánico y por eso alude a él como “[m]y flesh and blood”, si bien la potencialidad de tal presencia queda inmediatamente neutralizada y reducida al significante arreferencial “[t]his mystery man, this nameless entity” (214). Este padre original ausente, inalcanzable, es sustituido en primer grado por el coronel Unwin, cuya carrera militar se desarrolló paralela a la expansión del armamento atómico, emblema que atestigua la degeneración definitiva e irreparable del proyecto de progreso hacia la perfección científico-tecnológica en que se había embarcado el mundo occidental de la modernidad. Por último, la figura de Sam Ellison –a un tiempo Mr Plastic y *Mr Substitoot*– supone un nuevo diferimiento del significante paterno original, así como un intento de reparar el fracaso y consiguiente desarticulación de los principios de la modernidad mediante la (re)creación de un mundo de plástico donde los simulacros alcanzan un estadio de hiperrealidad que, al tiempo que les permite existir, relativiza cualquier anclaje con respecto a un referente fenomenológico original.

La posición del individuo dentro de este ecosistema dependiente de una *naturaleza* simulada se vuelve especialmente compleja y la clave para aproximarnos a ella se encuentra en la condición simultánea de Mr Plastic y *Mr Substitoot* –como creador y, a la par, como producto de su creación– manifestada por Sam Ellison. Esta coexistencia de las condiciones de sujeto y objeto queda claramente ilustrada en una escena de la novela en que Sam regala al pequeño Bill la réplica

de plástico y a escala de un avión de guerra norteamericano. A medida que el niño encaja las piezas de la maqueta comprueba cómo “[u]nder [his] hands, something came to life: a piece of history, a fragment of former time viewed down the wrong end of a telescope” (72)<sup>113</sup>. Desde esta perspectiva, el individuo aparece como creador de su propia historia, como modelador de su mundo, hasta tal punto que cuando el pequeño Bill coloca al modelo de piloto en la cabina del avión se siente como “the hand of fate itself” (72). No obstante, Bill sabe que el hermano menor de Sam fue piloto durante la Segunda Guerra Mundial y que murió al estrellarse su avión<sup>114</sup>, hecho que le obliga a situar al ser humano no solo como figura creadora semidivina, sino también como producto accesorio de ese mundo erigido por él mismo a través de sus avances tecnocientíficos. De ahí que concluya:

---

113) En este punto podemos retomar la teoría expuesta por Baudrillard (1986) y apoyada por Rubenstein (1989), con la que argumentan que en nuestro mundo contemporáneo gran parte de lo que asimilamos como real se produce mediante la miniaturización de su propio modelo, instaurando así un bucle de hiperrealidad que sobrepasa e invalida la lógica especular de la representación: el signo no reemplaza a ningún referente más allá del que él mismo genera.

114) Como primogénito en la línea sucesoria de los Ellison y gracias a las influencias de su padre, que lideraba una nueva industria –la del metacrilato– con importantes usos militares, Sam quedó exento de su servicio activo durante la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, su hermano menor Ed sí participó y murió en el conflicto. Según interpreta Bill, a partir de entonces la vida de Sam se convirtió en un simulacro de la que podría haber llevado su hermano. Esta teoría abre un nuevo frente desde el que reconocer a Sam como sustituto de otra persona y, además, es empleada por Bill para justificar las continuas relaciones que este mantuvo con diferentes mujeres, así como su comportamiento en ocasiones propio de un tardoadolescente:

But your younger brother, your little kid brother, Ed, joins up, learns to fly and is killed. It might have been you, you think: it should have been you. Whatever you do now will be over your brother's dead, sea-shrouded body. You have to live for Ed now; to take on all Ed's lost chances (and Ed was great with the girls; they just fell over him). To become a perpetual nineteen-year-old... (65).

The man thought he was in control of the plane, but it was the plane that was in control of the man. This was how things stood. The man didn't belong to himself. The man was plucked up from his real place and set down in the plane no less ruthlessly than I took his miniature counterpart and glued him down by his backside. The man was a fleshly anomaly, entirely at the mercy of his winged carapace. He might as well have been made of plastic. (73)

Esta absorción de lo orgánico por lo tecnológico abre las puertas a una interpretación de nuestro mundo contemporáneo rayana en el tecnoanimismo, híbrido existencial que desplaza al ser humano como agente y lo convierte en anexo de lo que comenzó como su prótesis. El cuerpo se constituye así como apéndice o anomalía orgánica de la máquina. Lo orgánico se ve asimilado por lo protésico hasta el punto en que el individuo –como le ocurre a Bill– se reencarna en la copia de plástico de un modelo a su vez concebido por el propio hombre.

Nos encontramos ante una manifestación extrema de la doble lógica de lo protésico, según la cual, al tiempo que el uso de una prótesis completa al cuerpo humano e incluso incrementa sus capacidades frente a lo que era una deficiencia, la mera necesidad y existencia de dicha prótesis también subraya la irreparable falta orgánica que suple. Esta doble condición es la que no solo favorece, sino que impone la coexistencia de *Mr Plastic* y *Mr Substitoot* en la persona de Sam Ellison y también la que le hace presentir que el mundo de plástico, de simulacros y de subrogados que insiste en expandir y del que él mismo es una manifestación se apo-

ya en lo que Matthew Pearce definiera como “[a] groundless ground” (60).

Esto explica que, aunque Sam se nos presente como la encarnación de un nuevo mundo –tan literal como metafórico– que surgió como réplica de un original al que ahora viene a recomponer a su imagen y semejanza, este proceso de colonialismo inverso no se detenga en el intento por parte de un simulacro de reemplazar a su original. “[I]n Sam’s case, [the process] was to be reversed yet again, to melt in that grotesque dream of actual assimilation, actual assumption into the true, old world” (68). La falta de autenticidad inherente a todo sustituto y su consciencia de serlo en más de un sentido llevarán a Sam a soñar con una aspiración imposible: la de pretender que el simulacro trascienda su condición como reemplazante de un original ausente para convertirse en el propio original. Esta inercia justifica lo que, de otra manera, parecería una actitud contraria al modo de vida subrogado que Sam encarna:

as Ellison Plastics went from strength to strength ... Sam’s appetite for the “real stuff” developed in proportion to his capacity, with the money he made from substitutes, to purchase it: the new mansion in Berkshire—*real* Tudor..., as opposed to the mock Tudor in which I was raised; the affectation of fine tailoring and choice antiques; in its ultimate form, the apotheosis of Sam, a New World clone, into a Real English Gentleman. A plan preposterously conceived, doomed from the start by his indelible Cleveland accent, but earnestly and perseveringly undertaken: the genealogical investigations (why should these things have mattered to *him*?). ... (10)

Este apetito que Sam Ellison desarrolla por todo aquello que pudiera anclarlo a un resquicio de autenticidad, de pertenencia a lo real y original, constituye el culmen de esa tendencia en viceversa descrita por los personajes postmodernos de Graham Swift. A medida que aumenta su distanciamiento de lo orgánico para aproximarse a una existencia generada a partir de sustitutos protésicos y simbólicos, más acuciante es la necesidad experimentada por Sam de acceder a un pasado *real*, unido a una ascendencia biológica que aporte a su identidad la valencia de lo original frente a la que lo marca como sustituto. Sin embargo, esta empresa está abocada al fracaso desde sus inicios, pues, en lo que se nos muestra como un inevitable juego de ironía, el acceso a ese mundo real añorado depende de su adquisición o reclamación, pieza a pieza, símbolo a símbolo, a través de los beneficios generados gracias a la expansión de simulacros.

Independientemente de la impracticabilidad de sus aspiraciones, resulta significativo que Sam Ellison, personaje postmoderno por excelencia en *Ever After*, se alinee con Bill Unwin a la hora de buscar un centro y origen histórico-biológico desde el que tejer su historia personal<sup>115</sup>. Con este gesto, ambos se resisten a que su yo se reduzca a la definición que el estructuralismo y el postestructuralismo, influenciados por la intuición de Nietzsche, ofrecen del yo postmoderno como “an empty ‘place’ where many selves come to mingle and depart” (Hassan, 1977: 845). A pesar del mundo postmoderno alimentado por una existencia simulada que Sam propugna y que se expande gracias a él, el magnate del plástico también

---

115) Recordemos que Uncle Rorty, tío abuelo de Bill por parte de madre, también estaría en esta línea, puesto que aparece en la obra para encarnar a alguien que dedicó gran parte de su vida a probar documentalmente que los Rawlinson descendían por línea de sangre del poeta Sir Walter Raleigh.

—y por esa misma razón— se somete a una tendencia involutiva como mecanismo de búsqueda, si no de lo auténtico, al menos de una ilusión de permanencia histórica y personal, de un centro perdurable desde el que se extienda y grave cualquier manifestación del yo.

Esta actitud manifestada por Sam Ellison, donde rasgos claramente postmodernos coexisten con inquietudes propias de la modernidad, podría parecer cuando menos paradójica. Sin embargo, como hemos tenido oportunidad de constatar, lo liminal no deja de ser una constante en *Ever After* y en el conjunto de la obra de Graham Swift. En el mundo contemporáneo dibujado por sus relatos y novelas, sus personajes se ven obligados a ser y a no ser al mismo tiempo, condición existencial ambivalente que habilita y autoriza la categoría de lo (in)auténtico.

Mediante la invitación a adentrarnos en este entorno, nos reconocemos a nosotros mismos habitantes de un mundo postmoderno que, a pesar de —y debido a— la manifiesta hiperrealidad de la que se nutre, se resiste a prescindir de la aspiración a alcanzar certezas y centros sólidos inscrita en el proyecto de la modernidad. Transitamos, en consecuencia, por un territorio donde las puertas de los sucesivos pasos fronterizos que trasponemos no basculan en un único sentido para cerrarse y vedar cualquier mirada hacia atrás. Las lindes que cruzamos son más bien peajes en los que entregamos como pago las cada vez más escasas monedas de lo auténtico y original con el fin de proseguir el camino que hemos emprendido por las tierras protésicas de la (post)modernidad.

### **3. THE SWEET SHOP OWNER Y EVER AFTER: TIERRA DE (POST)MODERNIDAD**

En el capítulo dedicado a *Ever After* fuimos testigos de la complejidad formal manifestada por esta obra al introducir la coexistencia textual de dos ontologías temporales distanciadas por más de un siglo. Por un lado, cuenta con un hilo narrativo principal y externo conducido por Bill Unwin y emplazado en el momento presente de finales del siglo XX, donde predomina una condición postmoderna abiertamente desnaturalizadora. Por otro, la inclusión a modo de pastiches victorianos de una carta y de varios diarios escritos por Matthew Pearce (1819-1869) establece un vínculo material entre la dimensión contemporánea y un número de personas que experimentaron el tránsito entre una lectura del mundo pre- y otra postdarwiniana, germen histórico-social de la condición autorreflexiva del presente.

La yuxtaposición de estos dos órdenes cronológicos y, en consecuencia, de los sistemas epistémicos y ontológicos que los vertebran ha sido determinante para describir los problemas encontrados por el sujeto contemporáneo para incorporar cualquier identidad protésica de manera transparente. Lo que en plena modernidad surgió como una crisis de calado espiritual pronto derivó en una consciencia desfamiliarizadora de cualquier entramado simbólico, tendencia que delatará el paradigma existencial protésico que sostiene el sentido de identidad –y de realidad– experimentado por todo individuo.

A lo largo del capítulo 7 quedó claro que el mundo perfilado en *Ever After* podría definirse como un entorno existencial postmoderno originado en el mismo seno de la modernidad. De este modo, Swift destaca la interconexión entre dos epistemes socioculturales, entre lo que desde otra lente podrían entenderse como dos maneras distintas e independientes de interpretar el mundo y el lugar que ocupamos en su entendimiento y construcción. A continuación comprobaremos que Swift también hace confluir estos dos paradigmas en *The Sweet Shop Owner* hasta esbozar, como en el caso de *Ever After*, el mapa de un territorio de (post)modernidad. Los recursos que emplea con este fin manifiestan una menor carga de autorreferencialidad que los desplegados en su posterior novela, pero son igual de efectivos a la hora de matizar los elementos de cohesión entre, en este caso, el momento tardío de la modernidad y su desembocadura en la postmodernidad.

En el estuario de la (post)modernidad que Swift expone no existe una división exacta entre el agua dulce que llega y la salada que se nutre de ella. La una se mezcla con la otra y el nivel alcanzado con la suma necesaria de ambas es el que nos permite navegar por ese entramado simbólico que configura una realidad tan protésica como las identidades que construimos a partir de ella.

### ***The Sweet Shop Owner*: texto (post)modernista**

*The Sweet Shop Owner* guarda una afinidad evidente con algunos textos modernistas, en especial con *Ulysses* de James Joyce. Desde un plano superficial, las alusiones y guiños hacia la obra del autor irlandés están presentes, por ejemplo, en el nombre del regente de la inmobiliaria que propone el

local para establecer la primera tienda de Willy y que, precisamente, se llama Joyce (21). Por otro lado, la imprenta de periódicos donde Willy trabajó de joven pertenecía a Mr Ellis (24-5), nombre que también podría apuntar al capítulo 7 de *Ulysses*, “Aeolus”, en que Leopold Bloom y Stephen Dedalus pasan por las oficinas del *Freeman’s Journal*<sup>116</sup>. Las coincidencias, sin embargo, no se reducen a estas alusiones puntuales, sino que se extienden al plano estructural y al del contenido. De este modo, al igual que ocurre en *Ulysses*, la acción principal de *The Sweet Shop Owner* se circunscribe a un solo viernes de junio de 1974<sup>117</sup>, la intencionada desorganización cronológica de la novela también puede ser escrupulosamente reorganizada y acompañamos a Willy Chapman en una

---

116) La manera en que el texto de Joyce se contagia del lugar que describe y se fragmenta en secciones periodísticas, cada una con su propio titular, tiene su eco en la conclusión a la que Willy Chapman llega cuando piensa en aquel tiempo que pasó trabajando en la imprenta: “everyday had its pattern and was spent in making patterns” (25). Como hemos tenido ocasión de comprobar, los periódicos estarán presentes a lo largo de toda la vida de Willy, que no dudará en transferir las técnicas de composición tipográfica aprendidas en su juventud a la organización y cosificación de su propia experiencia con el fin de circunnavegar el dolor o de recubrir vacíos: “That was why he liked it at Ellis’s. The print-works. Setting up the type so that there was correctness of spacing, the letter size graded according to the importance of the words; an overall effect of regularity and order. The content was unimportant” (24). El significante, por tanto, termina por adquirir más relevancia que el significado, algo que lleva al extremo aquella máxima expresada por Marshall McLuhan –“the medium is the message”– en *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964).

117) En el caso de *Ulysses* se trata del jueves 16 de junio de 1904. En *The Sweet Shop Owner* nos vemos obligados a calcular el año exacto a partir del siguiente comentario de Mrs Cooper: “Sixty-three, Mr Chapman? That’s eleven years ago” (35). Detalles como este último dejan claro, una vez más, la tensión entre lo que podríamos denominar una superficialidad postmoderna procurada a través de conexiones intertextuales y una indagación epistemológica más profunda y propia del modernismo que caracterizan esta novela y las obras de Swift en general.

insistente búsqueda de patrones que organicen la experiencia vivida para dotarla de un sentido epistemológico<sup>118</sup>.

Swift diseña estos elementos contextuales para ubicar en ellos a un personaje principal embarcado en la búsqueda de un yo esencial, de un centro personal que espera encontrar bajo los estratos performativos que articulan su yo protésico. *The Sweet Shop Owner* nos presenta a un narrador que aspira a una última oportunidad de alcanzar un conocimiento absoluto y objetivo, algo que podríamos interpretar como una indagación enmarcable en los parámetros modernistas de la primera parte del siglo XX, que insistían en desentrañar claves para devolver el estado sólido a una realidad que cada vez se hacía más líquida. No obstante, ni Willy Chapman ni los demás personajes que pueblan la novela viven en esos comienzos de siglo en que Leopold Bloom y Stephen Dedalus transitaban por las calles de Dublín, momento en que aún cabía afanarse –aunque con fundadas sospechas de no lograrlo– en la búsqueda de certezas epistemológicas que cartografiasen la extensión objetiva de un territorio común que pudiésemos llamar Realidad.

El entorno existencial en que se desenvuelven Irene Harrison y Willy Chapman, así como los demás personajes en *The Sweet Shop Owner*, es el de la postmodernidad, donde el individuo ha quedado irreparablemente desligado de unos

---

118) Conviene recordar que la distinción que Brian McHale (1987) propone entre el texto modernista y el postmodernista radica en la dominante epistemológica y ontológica que manifiestan respectivamente. *The Sweet Shop Owner* contiene la mezcla de una acusada autorreflexividad, con el consiguiente cuestionamiento de la validez ontológica de determinados constructos simbólicos, unida a un énfasis en la adquisición de conocimiento y de certezas, en el intento, en definitiva, de rellenar vacíos epistemológicos. En consecuencia, la novela muestra un equilibrio entre ambas dominantes, la epistemológica y la ontológica, que la hace beber de dos corrientes, la modernista y la postmodernista.

anclajes psicosociales y de unas estructuras normalizadoras que en otro momento histórico habrían otorgado coherencia y consistencia a sus identidades pero que, a partir de la segunda mitad del pasado siglo, perdieron de manera definitiva su ilusoria capacidad de mimetizar una realidad extradiscursiva y objetivable.

Este cambio de escenario existencial se hace palpable incluso en términos físicos. Podemos comprobarlo en las numerosas ocasiones en que Willy medita sobre la metamorfosis urbanística acaecida en la ciudad una vez concluido el periodo de austeridad posterior a la guerra. Esta transformación abrió la senda hacia un nuevo progreso: “the rows of tall, bay-fronted Victorian houses, with basements and steps up to the door, [were] converted into offices and dental surgeries, or knocked down to make way for new blocks” (177). Mediante la descripción de las casas victorianas y su confrontación con los nuevos bloques que las reemplazan, Willy no solo alude a la desaparición de un tipo de edificio, sino al distanciamiento de un modo de interpretar y experimentar la subjetividad del individuo. Willy destaca la coexistencia de lo que podríamos interpretar como dos planos ontológicos en la casa victoriana: por una parte, el sótano, con su sentido de profundidad, intimidad e interioridad; por otro, la casa visible en superficie, aquella que conforma una imagen externa. Estos dos niveles se encuentran comunicados por unas escaleras, también visibles, que establecen una conexión de ida y vuelta entre lo completamente oculto y lo relativamente perceptible. Este equilibrio entre profundidad y superficialidad tiene su paralelo en la concepción de la existencia de un yo interior, estable y afianzado sobre unos cimientos orgánicos, donde se apoya y gravita cualquier manifestación contingen-

te y superficial que ese yo pueda desempeñar debido a las demandas de una inevitable interacción social<sup>119</sup>.

Tras la Segunda Guerra Mundial –momento en que se hace evidente la eclosión de la postmodernidad–, las que habían sido casas individuales y hogares para familias se fragmentan en múltiples habitáculos que, en muchos de los casos, dejan de albergar viviendas para acoger comercios, lugares de intercambio de dinero por un nuevo tipo de mercancía que no solo sirve para modelar nuestro entorno en sí sino que está estrechamente vinculada a la creación y difusión de una imagen o signifiante. Willy Chapman comenta que “[a]cross the road the ironmonger’s had gone and the home decorators (Hobbes’ Home Supplies) had moved in”; del mismo modo que, “[b]eyond the post-office, the electrical shop was stocking televisions, heavy and wooden, ready to bring a Coronation into living-rooms” (112-3). Ante esta evolución, las tiendas de Willy Chapman también se modernizarán con llamativas luces de neón –cuya misión será captar la atención de los clientes, atraerlos para que consuman– y se mecanizarán con la colocación de “the bubble-gum machine outside the door” y “a cigarette vendor” (131). Al mismo tiempo, sus escaparates y su interior se llenarán de juguetes, revistas y otros simulacros de una realidad que cada vez se torna más simbólica o (ir)real y con ello se vuelve un hábitat más propicio para la identidad protésica de su dueño.

---

119) En *The Pervert’s Guide to Cinema* (2006b), Slavoj Žižek también lleva a cabo una aproximación psicoanalítica a la casa de Norman Bates en *Psycho* (1960). Žižek identifica la planta alta –donde se encuentra la madre de Norman y, por tanto, epítome de las imposiciones sociales–, la baja –donde Norman actúa con aparente normalidad– y el sótano –donde termina reprimiendo la figura materna para dar rienda suelta a sus instintos– con el *superyó*, el *yo* y el *ello*, respectivamente.

El ecosistema postmimético contemporáneo habitado por los personajes de Swift rara vez les permite pisar sobre un firme existencial en que la realidad no se muestre construida, generada a partir de simulacros donde los mapas han dejado de representar territorios para pasar a crearlos. Este hecho condiciona de manera inevitable los recursos y mecanismos en que el individuo contemporáneo ha de apoyarse para dar forma a su subjetividad, pues a estas alturas la concavidad de la armadura que nos dota de identidad no se funde y modela para acomodarse al cuerpo que ha de mantenerla erguida; es el cuerpo el que –a través del proceso que Diane L. Nelson (2001) denomina “prosthetic relationality”– se contorsiona y moldea para adaptarse a la armadura que lo sostiene y así encajar lo mejor posible en ella. De este modo, al tiempo que lo artificial y construido se subjetiviza, lo natural y orgánico tiende a cobrar entidad de objeto, transferencia que no constituye, en última instancia, una mera inversión, sino una (con) fusión de los límites entre lo humano y lo no humano, entre aquello que pertenece y lo que no pertenece al yo.

En el contexto de la postmodernidad, las valencias que (supuestamente) determinaban la distinción entre organismo y prótesis se han relativizado hasta tal grado en lo que concierne al yo que resulta imposible separar lo construido de lo esencial, la prótesis de la base orgánica que originariamente la sustentaba. Por esta razón, la aspiración de Willy de trascender lo protésico, de revertir a un yo esencial una vez se haya deshecho de la coraza performativa que sostiene, mediatiza y condiciona su experiencia vital, se muestra como una empresa destinada al fracaso. A medida que avanzamos en la lectura de la novela sospechamos y finalmente descubrimos, por un lado, que ese yo esencial y puramente

orgánico añorado por Willy es irrecuperable; por otro, también somos testigos de que, en un mundo erigido a partir de constructos performativos, renunciar al yo protésico con la finalidad de trascenderlo equivale a diluirse en las arenas de *lo Real* asimbólico, algo que, en términos lacanianos, se traduce en la disolución del sujeto una vez desvinculado de todo andamiaje lingüístico y representacional.

### ***Ever After* y el yo (post)moderno**

En *The Sweet Shop Owner* Swift pone sobre la mesa el dilema al que se enfrenta un sujeto contemporáneo que, por una parte, se resiste a aceptar la inexistencia de un yo esencial e interior y, por otra, se ve obligado a incorporar de manera consciente una identidad protésica que rellena –y al mismo tiempo destaca– el vacío que insiste en negar. El conflicto expuesto se traduce en la aparente incompatibilidad entre un yo heredero de ese impulso de la modernidad hacia el autocontrol, la estabilidad, la consistencia y el dominio de uno mismo y un escenario postmoderno que revela como ilusión o (auto)engaño toda consecución de esa empresa. Más de una década después, Swift ofrecerá en *Ever After* la solución a tal disyuntiva mediante una relectura del yo postmoderno fundamentada en su continuidad con aquel que iniciara su andadura con la modernidad. Aporta así la consideración un yo (post)moderno.

En *Ever After* Swift deja claro que una de las claves en el tránsito del yo de la modernidad al yo postmoderno reside en la aceptación de lo protésico como mecanismo reemplazante de esa identidad apegada a lo orgánico y relegada al estadio de inaccesibilidad que constituye la intuición. Solo previo

cumplimiento de este requisito lograremos dar forma a una subjetividad cohesionada y alcanzar una estabilidad psíquica en el contexto de realidades simuladas generado por y generador de la condición postmimética de la postmodernidad. No obstante, a partir de personajes como Bill Unwin, de su esposa Ruth Vaughan o de su padrastro Sam Ellison –también a través de Sandra en *The Sweet Shop Owner*–, Swift precisa que la acomodación a esta dinámica consciente del “belief in make-belief” no presupone la puesta en práctica del cinismo performativo encarnado por sus primeros personajes postmodernos. Tampoco equivale a una entrega abierta a la multiplicidad, dispersión, discontinuidad, fragmentación y descomposición de la identidad que Deleuze y Guattari (1972) interpretan como caminos hacia la liberación del yo frente a discursos monolíticos y metanarrativas totalizadoras.

Según Kenneth J. Gergen, “[f]or the postmodern, life is rendered more fully expressive and enriched by suspending the demands for personal coherence, self-recognition, or determinant placement, and simply *being* within the ongoing process of relating” (1994: 133-4). Tal opinión se ve complementada por la descripción del yo postmoderno que, informado por las teorías acerca de la vida y de los tiempos líquidos ofrecidas por Zygmunt Bauman (1997; 2005; 2007), propone Anthony Elliott:

the postmodern self for Bauman is identity set adrift, lacking in solidity, continuity and structure. In our media-saturated world, different selves can now be adopted and discarded at whim, as the modern task of painstaking identity construction gives way to postmodern indifference, aloofness and scepticism.

Bauman summarizes the postmodern self as the avoidance of fixed identity and ordered structure. (2008: 154)

El individuo (post)moderno propuesto por Swift, como hemos podido constatar, no se circunscribe a la totalidad de estas coordenadas. Es cierto que su identidad carece de la solidez deseada y que su consciencia del entramado protésico que la sustenta establece una distancia y una desconfianza que impide una identificación completa y definitiva con esa imagen que aspira a ser su yo. Sin embargo, no es verdad que su experiencia vital se vea enriquecida gracias a la suspensión de cualquier demanda de coherencia y cohesión personal porque su única meta sea entregarse a una existencia articulada exclusivamente a través del interaccionismo social.

El individuo contemporáneo delineado por Swift, en contra de las definiciones anteriores, no rehúye una identidad constante y perdurable, sino que se halla inmerso en un concienzudo proceso encaminado a la construcción de la identidad similar al descrito por Elliott –vía Bauman– como parcela exclusiva del yo de la modernidad. El yo (post)moderno que encontramos en *Ever After* aparece embarcado en una lucha por alcanzar la consistencia subjetiva, por construir una identidad con las mismas herramientas simbólicas con que siempre lo hemos hecho, si bien es más consciente que nunca de que el proceso entraña la (re)creación de una prótesis identitaria y la subsiguiente acomodación a ella. Del mismo modo, le resulta inevitable reconocer que entre la incorporación sinecdocal y la excorporación metonímica de tal prótesis solo media una contingencia que actúe como detonante de cualquier disfuncionalidad.

A través del híbrido contenido en esta noción del yo (post) moderno, Swift plantea que el descontento e insatisfacción experimentados por el individuo contemporáneo, así como el sentimiento de incompletitud que acompaña a su subjetividad, se originan en una consciencia protésica alimentada a través de los resquicios que hacen presentir intuiciones de lo orgánico bajo el entramado simbólico que, a un tiempo, lo neutraliza y lo sustituye. Por otra parte, Swift también enfatiza que tal autorreflexividad no es exclusiva del episteme desnaturalizador generalizado por la postmodernidad y que tampoco tiene como perceptor único al yo postmoderno. Mediante el intertexto victoriano introducido con Matthew Pearce y sus conexiones y coincidencias con el momento presente vivido por Bill Unwin, Swift plantea que esta consciencia protésica se origina en la dispraxia colectiva ocasionada por el impacto descentralizador y desnaturalizador ejercido por la modernidad postdarwiniana.

A partir del concepto de identidad protésica identificado en la obra de Graham Swift, me he propuesto, por tanto, fluidificar los límites y relativizar las distancias que la crítica acostumbra a establecer entre el yo de la modernidad y el de la postmodernidad. Mediante el estudio de los puntos de convergencia en la manera en que varios de sus narradores principales y de sus personajes secundarios afrontan la construcción de sus subjetividades, así como de la interrelación entre los contextos históricosociales que habitan, he querido destacar que la modernidad, sobre todo desde su manifestación postdarwiniana, ya contenía en su médula espinal el germen de la postmodernidad, de la misma manera que la postmodernidad nunca ha dejado de mirar atrás ni de compartir cordón umbilical con la modernidad.

Resulta inevitable reconocer que, como Bauman argumenta, a partir de la segunda mitad del siglo XX nos hemos embarcado en una existencia abiertamente líquida y que el modo en que esto afecta a nuestras identidades y a la construcción del yo es directamente proporcional al creciente grado de licuación que manifiesta todo aquello que nos rodea. Habitamos un mundo que hemos creado a partir de esa capacidad inmanente que nos hace únicos como especie por ser capaces, como seres lingüísticos, culturales y tecnológicos, no solo de erigir universos simbólicos que transformen nuestro medio natural y se extiendan sobre él hasta amenazar con obliterarlo, sino de construirnos a nosotros mismos en ese propio acto y mediante el empleo de los mismos útiles. El problema radica en que el mundo que hemos forjado proviene de la suma de las abstracciones de nuestras mentes y de unas (nuevas) tecnologías cuyo avance va en vertiginoso y exponencial aumento. Por esta razón, el entorno protésico en que vivimos cada vez esquivo con mayor acierto cualquier intento de imbricarlo en una realidad fenomenológica y objetivable.

La identidad del individuo contemporáneo se ha tornado más líquida porque su escenario existencial también se ha vuelto así y porque los remedios para reclamar terreno sólido ante la avenida y el dominio de estas aguas simbólicas, a pesar de haber alcanzado una complejidad mucho mayor, no yerran en dejar al descubierto un suelo legamoso, unas arenas movedizas donde lo orgánico se hunde cada vez más. A pesar de ello, esta superficie inestable, incierta y mudable —que Swift llamará *waterland*— constituye, sin más remedio, la base donde ha de articularse la subjetividad de toda persona.

El yo (post)moderno que toma cuerpo en la obra de Swift se reconoce a sí mismo como morador inevitable de esta tierra de agua<sup>120</sup>. Uno de los mecanismos de que dispone para sobrellevar tal condición, aunque solo sea de manera transitoria, es la perpetuación de la búsqueda de esa esencialidad identitaria intuita que se ha visto absorbida por un mundo de representaciones hasta convertirse en un miembro fantasma. Sin embargo, ante la evidencia de que el retorno literal a *lo Real* orgánico supone la disolución de toda subjetividad, la alternativa pasa por crear el propio hallazgo o fruto de esa búsqueda. Este quiebro reflexivo pone en funcionamiento la capacidad de “belief in make-belief” desarrollada por el ser humano, recurso que hemos practicado desde que produjimos los primeros sonidos para intercambiar información o desde que una mano primitiva esbozó varios trazos en las paredes de una caverna para atrapar en ellos, y así immortalizar, la primera historia. A partir de esos albores seminales, la/nuestra realidad emprendió el camino hacia su conversión en “an inescapable *mise-en-abîme*, endlessly replicating its own reflexivity”. Desde entonces, “[o]ne needs only to believe in the tangibility of the illusion ... to embody it with a credible symbolic efficiency” (Lea, 2005: 124-5). Nacieron así esos otros mundos simulados, esas redes de significado que han logrado reemplazar lo auténtico a partir de la cosificación de nuestras ilusiones.

---

120) Bill Unwin recurre a la expresión *existencia de plástico* para referirse a la forma de vida capaz de desarrollarse en esta biosfera.

---

---

## CONCLUSIÓN

---

---



## CAPÍTULO 9

---

### LA CONDICIÓN (POST)HUMANA: ENTRE LO ORGÁNICO Y LA REALIDAD PROTÉSICA

Comenzaba este estudio asentando las bases de un discurso que abarcara la compleja conceptualización del término *realidad* desde la época clásica hasta nuestros días, abordada desde una perspectiva transdisciplinar. A continuación, también recogí los fundamentos teóricos y prácticos actuales en torno al discurso de lo protésico, con el fin de extrapolar algunas de sus aplicaciones metafóricas –aunque también materiales– al concepto de *realidad*, interpretado especialmente desde los paradigmas socioculturales de la modernidad y la postmodernidad. El uso de este nuevo enfoque compartido como marco analítico de varias obras del autor británico Graham Swift me ha permitido afirmar que el ser humano ha luchado desde sus orígenes por lograr una incorporación transparente de todo el entramado simbólico que ha diseñado como complemento a su existencia orgánica y animal.

Esta anhelada transparencia de lo protésico ha mostrado empañamientos puntuales a lo largo del devenir histórico del hombre premoderno, aunque, por lo general, fueron solventados por medio de imposiciones de verdades-realidades únicas y absolutas, naturalizadas a través de lo que Lyotard denominó metanarrativas totalizadoras. En cambio, a partir de la modernidad postdarwiniana y, en particular, en el momento presente de la postmodernidad, hemos asistido a una desarticulación eminentemente lingüística y cultural de todo el andamiaje que sirve de soporte a la realidad acuñada por el hombre. Esto supone que nuestra incorporación de la prótesis simbólica que nos convierte en (*animales*) humanos ha perdido su ilusoria invisibilidad. Este hecho ha despertado en el individuo contemporáneo una consciencia –para algunos liberadora, para otros incómoda y desorientadora– de que la realidad vivida es, ante todo y sin remedio, artificial y protésica.

En *The Condition of Postmodernity*, David Harvey explica que el axioma del que partían los pensadores de la Ilustración era la existencia de una única respuesta para cada pregunta. Según esta máxima, el mundo podría ser controlado y ordenado de una manera racional siempre que se hallara el modo correcto de representarlo (1990: 27). Tal convicción suponía un único modo de representación auténtica basado en la aplicación del racionalismo científico. Esta actitud responde a una ideología de progreso lineal con el fin de determinar la dirección inequívoca de la historia del hombre hacia la consecución de todo saber y, por consiguiente, del entendimiento definitivo de *la Realidad*.

No obstante, hemos tenido ocasión de constatar que la búsqueda de esta metanarrativa totalizadora que habría de

sintetizar todo discurso científico, filosófico, artístico y social hasta dibujar la extensión de una realidad única y verdadera también tuvo un efecto paralelo contrario. Los avances científicos y tecnológicos ocasionados por la modernidad postdarwiniana, unidos a una creciente actitud relativista en el modo de entender el mundo, favorecieron, al mismo tiempo, una tendencia hacia la disección y desnaturalización de toda realidad como producto cultural fruto de la capacidad inmanente del ser humano. Cada nuevo descubrimiento, cada nuevo paso hacia el progreso, hacía más evidente el hecho de que un mismo mundo, una misma realidad, admitía y albergaba otros mundos, otras realidades. Lo único se hacía así múltiple y la verdad se convertía en las verdades<sup>121</sup>.

En términos artísticos y literarios, también atendí a los principios unívocos y naturalizadores en que se apoyó el movimiento realista para mimetizar una realidad objetiva cuya esencia, sin embargo, ya empezaba a sospecharse construida. A través de las subsiguientes manifestaciones del arte y la literatura modernistas asistimos a un intento de trazar esta esencialidad no hallada, si bien todo redundaría en una concentración en el significante, creado por la subjetividad humana a falta de una correlación con un referente en el mundo extradiscursivo. Por último, en nuestros tiempos de postmodernidad hemos experimentado un giro ontológico que deja constancia irrefutable de que somos seres lingüísticos, sociales y culturales que existimos en un hábitat simbólico del que no podemos prescindir, pero en el

---

121) Esta relatividad epistemológica propiciada por una proliferación caleidoscópica de discursos tiene consecuencias claras sobre el individuo contemporáneo. En su análisis de la aproximación que Zigmunt Bauman hace al yo postmoderno, Anthony Elliott resume: “[Bauman’s] suggestion is that today we are left with questions, where once there appeared to be only answers — and that this is the postmodern enigma of identity or the self” (2008: 156).

cual tampoco nos sentimos plenamente incorporados. Siempre surgen resquicios –intuidos principalmente por nuestro subconsciente– que nos recuerdan la distancia que separa nuestro organismo y nuestra psique del entorno fabricado en que estamos arraigados.

Inmerso en una condición postmoderna marcada por términos como construcción social de la (ir)realidad, simulacro, hiperrealidad o virtualidad, el ser humano contemporáneo y su identidad se muestran con mayor claridad que nunca como un producto del determinismo cultural al que nos vemos sometidos desde nuestro nacimiento. Pero, como Ernest Becker sostiene, “[t]he most astonishing thing of all, about man’s fictions, is not that they have from prehistoric times hung like a flimsy canopy over his social world, but that he should have come to discover them at all” (Anderson, 1995: 35)<sup>122</sup>. Es cierto que esta condición inmanente del ser humano, esta capacidad para crear universos simbólicos, nos libera del momento presente, encadenado al estímulo inmediato que limita a otros organismos. No obstante, ha quedado claro que el hombre de hoy es también consciente de que su libertad es inventada y de que está obligado, sin más remedio, a apoyarse en sus propios constructos para existir como (*animal*) humano. En este imperativo va implícita la defensa de su frágil ficción, así como el instinto de disimular cualquier rastro que amenace con delatar el artificio. Becker resume este determinismo simbólico al que nos vemos abocados como organismos culturales diciendo: “this is how *this* animal must act if he is to function as *this* animal” (Anderson, 1995: 35).

---

<sup>122</sup>) Originalmente publicado en Ernest Becker, *The Birth and Death of Meaning*. New York: Simon & Schuster, 1962, 1971, si bien Anderson no especifica la página.

Desde un punto de vista construccionista extremo, toda nuestra realidad es cultural y está creada a partir de redes de significado diseñadas por el propio hombre. Esto justifica la conclusión alcanzada por uno de los personajes de Lawrence Durrell en *Balthazar*, segunda novela de *The Alexandria Quartet* (1957-1960): “Reality ... was always trying to copy the imagination of man, from which it derived” (1958: 106). Desde esta óptica, si pudiéramos retirar y trascender esa red de significados instaurada por el hombre, si pudiéramos ir más allá de esa realidad a la que llamamos *cultura*, descubriríamos que al otro lado no hay nada, que toda nuestra existencia está construida sobre un vacío abismal. De ahí que Durrell cierre *Justine*, primera obra de su cuarteto, con la siguiente pregunta retórica: “Does not everything depend on our interpretation of the silence around us?” (1957: 245).

La teoría ofrecida por Durrell en su cuarteto puede confrontarse, sin embargo, con la propuesta por John Fowles en *The Magus* (1965; rev. 1977), cuando su protagonista, Nicholas Urfe, reconoce: “in a flash, as of lightning, all our explanations, all our classifications and derivations, our aetiologies, suddenly appeared to me like a thin net. That great passive monster, reality, was no longer dead, easy to handle. The net was nothing, reality burst through it” (309). Fowles, al igual que Lacan, introduce un sentido de alteridad que va más allá del discurso cultural. Lo hace mediante la consideración de un dominio donde reside lo auténtico y real como principio caótico y simiente de cualquier significado posterior. Urfe llama a esta intuición *monstruo* porque su morfología y articulación semántica no se dejan abarcar por los sistemas de significación y representación a los que nuestro entramado cultural nos tiene acostumbrados. Los antiguos conquistado-

res también llamaron *salvaje* al *Otro*, a aquel ser que, aparte de no acomodarse a los constructos sociales impuestos por la parte dominante, cuestionaba y desmantelaba todo principio de realidad erigido a partir de ellos<sup>123</sup>.

Cada enfrentamiento con *lo Real*, con *el Otro* de la cultura, desenmascara la *naturaleza protésica* de cualquier orden simbólico. Esta toma de conciencia nos permite escapar de los condicionamientos culturales y de la espiral de repetición generada por unos patrones prediseñados para que los vivamos como *la Realidad*. No obstante, esa misma brecha abierta en la cúpula de lo cultural, gracias a la cual entrevemos *lo Real*, también suscita en el ser humano un sentimiento de insatisfacción e incompletitud que nos hace añorar y desear ese *algo más* que ahora solo resuena en nuestra intuición, pero que en algún momento fue parte integrante de nosotros.

Las teorías psicoanalíticas expuestas por Lacan nos hacen más conscientes que nunca de que nuestra condición de seres lingüísticos y culturales va emparejada a un alejamiento de lo orgánico y de todo aquello no colonizado por el plano de lo simbólico y lo imaginario<sup>124</sup>. Esto justifica que, a nivel del

---

123) También conviene recordar que en el léxico griego existía la palabra *bárbaro* (*βάρβαρος*), empleada para designar al extranjero, al *no griego*. Sin embargo, este término que en origen se refería a aquel que era diferente recibió con posterioridad, tanto en castellano como en otras lenguas, una acepción peyorativa con la que se alude al *Otro* como salvaje, como aquel que no pertenece ni se acoge al sistema cultural establecido.

124) Según hemos visto, para Lacan, los significados que constituyen nuestro sentido de la realidad nos vienen dados siempre desde fuera: “We learn to mean from other people, from a language that exists before we are born into it or ... from the irreducible Otherness of the symbolic order”. Esto significa que,

[a]s the subjects we become by means of our subjection to the symbolic order, we gain access to the social reality, but we leave behind the real of the human organism in its continuity with its surroundings. From now on, language will always come between us and direct contact with the real. (Belsey, 2005: 5)

subconsciente, el ser humano mantenga una relación ambivalente con lo que Lacan define como el plano de *lo Real*. Por una parte, como organismos biológicos, añoramos la pérdida irrecuperable de *lo Real*, de una existencia que precedió a nuestra incursión, sin posibilidad de retorno, en el mundo simbólico. Por otra parte, el ser humano, sobre todo desde su consciencia social y cultural, rehúye *lo Real* porque siempre evoca una ausencia y nos hace sentir incómodos ante la constatación de que nuestro destino es existir en una realidad protésica donde el rastro de lo orgánico se diluye una y otra vez en lo construido.

Aunque cabe una tercera lectura, que he explorado mediante el análisis del discurso de lo protésico: que la verdadera *esencia humana*, aquella que nos distingue de otros organismos esclavizados por el estímulo presente, parta originalmente de una fusión indisoluble de lo orgánico y lo protésico. De este modo, como el filósofo francés Bernard Stiegler propone, “[t]he prosthesis is not a mere extension of the human body, it is the constitution of this body *qua* human” (1998: 145). Si partimos de una óptica evolutiva, resulta innegable que desde el momento en que los primeros homínidos adoptaron la postura vertical la definición de lo humano quedó asociada a la capacidad de exteriorización:

the hand reaching outside the body to enter into a prosthetic relation with a tool, the mouth producing or adopting the prosthetic device that is language. As a result, the archive is born, the human species begins to develop a memory bank, and its relation to time begins to be catalogued by means of the traces

of an artificial memory—the artefact, the narrative.  
(Wills, 2006: 241)<sup>125</sup>

El paso del tiempo se ocupó no solo de dotar este vínculo atávico entre lo orgánico y lo protésico de una creciente complejidad; también lo naturalizó mediante su incorporación en el ADN del ser humano, entrelazando así un legado tecnológico y sociocultural con aquello que en otras especies constituye un patrón hereditario exclusivamente biogenético. La transparencia con que históricamente hemos asimilado toda prótesis como componente humano terminó por enmascarar con éxito nuestro lado orgánico, hasta crear la ilusión de que no compartíamos categoría con lo animal.

No obstante, arribados a la modernidad, a uno de los momentos de mayor convencimiento de que el ser humano podía aspirar a su perfección biológica e intelectual, al control de sí mismo y de su entorno mediante el acceso a toda verdad objetiva gracias a los avances científicos y tecnológicos, tal ambición epistemológica nos capacitó para dejar al descubierto nuestra naturaleza original. Como hemos tenido ocasión de comprobar a partir del análisis de *Ever After*, desde que aconteciera el impacto desnaturalizador ejercido por la modernidad postdarwiniana, nuestra relación con el mundo y, en consecuencia, el entendimiento del lugar que ocupamos en él se han vuelto especialmente complicados. Por un lado, nos hemos visto sometidos a un proceso de

---

125) David Wills toma esta opinión de las afirmaciones que André Leroi-Gourhan hace en *Gesture and Speech* (1964), donde defiende que la mutación del homínido a la posición vertical no solo permitió que sus manos quedaran libres para manipular objetos y que su cráneo se reequilibrara, sino que ofreció la oportunidad de que su rostro se predispusiera para el desarrollo del lenguaje. De este modo, la capacidad de socialización que caracterizará al homínido nace como producto final de un proceso de exteriorización cuyos primeros gestos fueron la manipulación de herramientas y las formas primitivas de lenguaje.

*deshumanización* al comprobar que lo que el hombre premoderno experimentaba como natural y real en cuanto a su persona y a su entorno se apoya en una cimentación artificial. Por otro lado, esta misma consciencia de que respiramos el aire generado por una atmósfera construida también nos crea la inquietud y la necesidad más acuciante que nunca de trascender ese manto simbólico en busca de una esencia orgánica y, por ende, auténtica de la que intuimos que estamos compuestos, según nos dictan los impulsos velados de nuestro subconsciente.

Desde este enfoque desfamiliarizador de las coordenadas que hasta no hace tanto determinaban la extensión de lo humano, un amplio sector de la crítica describe nuestro tiempo presente como una era *posthumana*<sup>126</sup>. A su vez, esta opinión abre las puertas al discurso de las posibilidades ofrecidas por la biotecnología, especialmente concentradas en la figura del cíborg<sup>127</sup>. Chris Hables Gray define a este ser como “a self-regulating organism that combines the natural and the artificial together in one system” (2001: 2). Sin embargo, la descripción seminal ofrecida por Donna Haraway en *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* resulta más completa para nuestros propósitos: “A cyborg is a cybernetic organism, a hybrid of machine and organism, a creature of social reality as well as a creature of

---

126) Cfr. Robert Pepperell, *The Post-Human Condition: Consciousness Beyond the Brain*. Bristol: Intellect Books, 1995; Katherine N. Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999; Cart Wolfe, *What Is Posthumanism?* Minnesota: University of Minnesota Press, 2009.

127) Cfr. Chris Hables Gray, ed., *The Cyborg Handbook*. London: Routledge, 1995, y Gray, *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*. London: Routledge, 2001; Donna Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. London: Routledge, 1991; Joanna Zylińska, ed., *The Cyborg Experiment: The Extensions of the Body in the Media Age*. London: Continuum, 2002.

fiction” (1991: 149). Si bien el cibernético no ha de estar constituido por una parte humana<sup>128</sup>, su mezcla de natural-orgánico y artificial-mecánico constituye un ejemplo literal y extremo del discurso protésico que he abordado en este estudio. La figura del cibernético y las teorías de lo posthumano están claramente vinculadas con los avances biotecnológicos rayanos en la ciencia ficción (Benford and Malartre, 2009) que tienen lugar en nuestros días. Pese a ello, este engendro que plantea una nueva (des)categorización híbrida quizá no sea más que la muestra fehaciente de cómo lo humano, desde un principio, ha aspirado a lo que podríamos denominar su *condición protésica*.

Este estado, como hemos visto a través de los narradores y personajes creados por Graham Swift, no resulta cómodo ni está exento de problemas para el individuo contemporáneo. La razón radica en que la condición protésica que define al ser humano desde sus comienzos como especie y que se ha visto exponencialmente aumentada por medio de la tecnología industrial y, más tarde, postindustrial o digital propiciadas por la modernidad y la postmodernidad, respectivamente, responde a una doble lógica. A través del estudio de la interrelación entre hombre y máquina desde comienzos del siglo XX, Seltzer (1992) defiende que “a double logic operates in cultural understanding of machinery through a simultaneous self-extension and self-cancellation of both the body and human agency” (Jain, 1999: 33). Toda prótesis, por tanto, surte un doble efecto: por una parte, incrementa las capacidades

---

128) Gray aclara: “Cyborgs do not have to be part human, for any organism/system that mixes the evolved and the made, the living and the inanimate, is technically a cyborg” (2001: 2). A pesar de ello, su subsiguiente estudio se centra en el cibernético humano, entendido de una manera amplia: “If you have been technologically modified in any significant way, from an implanted pacemaker to a vaccination that reprogrammed your immune system, then you are a cyborg” (2001: 2).

humanas ante determinadas deficiencias; por otra, subraya y suple una falta orgánica, reemplaza una parte del cuerpo que ha dejado de existir o que jamás existió. En consecuencia, el ser humano se vale de la prótesis en su anhelo por convertirse en un ser (más) completo, aunque, de manera paradójica, la mera existencia de dicho sustituto artificial no hace sino acentuar nuestra incompletitud como entes orgánicos.

El propio Sigmund Freud sabía perfectamente que los acelerados avances tecnológicos propiciados por la modernidad entrañaban una extensión protésica de potencial ilimitado para las posibilidades tanto físicas como intelectuales del ser humano. No obstante, debido al padecimiento que le ocasionaba su prótesis de paladar, también conocía de primera mano la ambivalencia con que nos enfrentamos a nuestra creciente e irreversible condición de seres protésicos. Por esta última razón, las palabras que escribiera en *Civilization and Its Discontents* adquieren especial relevancia en el contexto de la aproximación que he realizado a algunas obras de Graham Swift con el fin de explorar la compleja *naturaleza protésica* emparejada a la condición humana:

With every tool man is perfecting his own organs, whether motor or sensory, or is removing the limits to their functioning.... Man has, as it were, become a prosthetic god. When he puts on all his auxiliary organs he is truly magnificent: but those organs have not grown on him and they still give him much trouble at times.... Future ages will bring with them new and probably unimaginable great advances in this field of civilization and will increase man's likeness to God still more. But in the interests of our investi-

gations, we will not forget that present-day man does not feel happy in his Godlike character. (1930: 42)

Como el padre del psicoanálisis atestigua –y Swift también sostiene a través de su personaje victoriano Matthew Pearce en *Ever After*–, el conflicto interior que emana de la dialéctica entre lo orgánico y lo protésico en la constitución del ser humano como tal ya empezó a gestarse durante la modernidad, si bien se ha visto magnificado en el entorno existencial posthumano, postorgánico e hiperreal propiciado por la postmodernidad.

Para concluir, examinaré tres obras –*Out of This World*, *Tomorrow* y “The Watch”– donde Swift aborda la condición de dios protésico a la que el ser humano contemporáneo aspira. En cada una de ellas encontramos personajes que se acomodan a la categoría híbrida del cibernético a partir de su estrecha vinculación con la biotecnología en un sentido explícito y material. El diseño e incorporación de diversas prótesis y la manera en que estas salvan limitaciones orgánicas y extienden capacidades físicas los ubican, ciertamente, en el umbral de una era posthumana. No obstante, la creciente dependencia del cuerpo con respecto al añadido artificial, característica de este modo de existencia, demandará un cambio de articulación que atenúa e incluso amenaza con cancelar la facultad de agente subjetivo experimentada por el individuo, en favor de la humanización de la prótesis.

El modo de ser posthumano en que nos adentramos a un ritmo vertiginoso lleva inscrita la inevitable confusión de los límites entre lo humano y aquello que un día creímos tener claro que no lo era. Con nuestra conversión en cibernéticos, hemos dejado de asistir a la naturalización de toda prótesis como

complemento y extensión de nuestro cuerpo. La prótesis no solo empieza a hacerse indistinguible de su anfitrión orgánico; además, disciplinas del presente como la neuroingeniería, la neuroinformática y la biología sintética apuntan hacia un futuro no muy lejano donde podríamos incluso prescindir de esta base biológica y sustituirla por un habitáculo artificial mucho menos susceptible al paso del tiempo. Tal maniobra se perfila como la culminación de nuestro afán atávico por trascender la naturaleza mortal del ser humano.



---

---

CODA

---

---



## CAPÍTULO 10

---

### SOBRE DIOSOS PROTÉSICOS Y CÍBORGS

En la obra de Swift, los personajes que se acomodan de una manera más abierta al concepto biotecnológico del cibernético son Robert Beech en *Out of this World* (1988), los mellizos Nick y Kate en *Tomorrow* (2007) y los Krepski, estirpe de relojeros polacos emigrados a Londres que encontramos en “The Watch” (1982)<sup>129</sup>.

Robert Beech es el caso más inmediato y explícito de unión entre lo artificial y lo natural, entre la máquina y lo orgánico, en un mismo cuerpo. Después de que una granada le amputara el brazo derecho en la Primera Guerra Mundial, durante décadas y hasta su muerte fue portador de sucesivas prótesis que comenzaron como meros sustitutos estéticos de una extremidad ausente hasta evolucionar electromecánicamente y convertirse en una réplica funcional de su homólogo orgánico. Por su parte, Nick y Kate son fruto de una inseminación por donante, hecho que también los ubica dentro de los parámetros establecidos por Haraway (1991) y Gray

---

129) Este relato vio la luz en J. T. Binding, ed., *Firebird: Writing Today*, 1. New York: Viking, 1982. Ese mismo año apareció como pieza de clausura en la colección *Learning to Swim and Other Stories*.

(2001) a la hora de definir un cibernético, dado que la concepción de ambos supone la reinención o, al menos, recreación de un proceso de fecundación biológico y natural por medio de la implantación artificial de óvulos.

En el comienzo de este capítulo final me detendré brevemente en estos tres personajes para destacar el interés que Swift manifiesta en sus condiciones híbridas entre lo natural-orgánico y lo artificial-mecánico. Tal cruce de valencias cuestiona y, finalmente, invalida las fronteras entre categorías que históricamente han constituido un binarismo incuestionable.

Acto seguido, atenderé a la trayectoria familiar de los Krepski, linaje que conocemos a través de Adam, su último eslabón, quien hace las veces de narrador en “The Watch”. El origen de estos artesanos del tiempo se remonta a los maestros relojeros de Nuremberg y Praga, cuya experiencia y sabiduría fue legada a través de generaciones hasta encontrar su catalizador en la figura de Stanislaw Krepski, bisabuelo de Adam. En 1809,

[he] made the breakthrough which to the clockmaker is as the elixir to the alchemist. He created a clock which would not only function perpetually without winding, but from which time itself, that invisible yet palpable essence, could actually be gleaned—by contact, by proximity—like some form of magnetic charge. (“The Watch”, 160)

A través del acceso a este elixir de la inmortalidad, a un reloj que confiere una longevidad extraordinaria a su portador, Swift nos ofrecerá su aproximación más detallada a la perso-

na como ese dios protésico al que Freud alude y explorará las consecuencias de tal reescritura de la naturaleza humana.

**1. *OUT OF THIS WORLD:*  
*ROBERT BEECH, ALIAS MR PROSTHESIS***

Robert Beech –padre y abuelo, respectivamente, de Harry y Sophie, los dos narradores de *Out of This World*– es el ejemplo más evidente de fusión entre lo biológico y lo protésico en un sentido puramente material en el conjunto de la obra de Swift. Beech no es un simple amputado de guerra que intenta sobrellevar la ausencia de un miembro gracias a una prótesis. Poco después de su regreso del campo de batalla, se convertirá en mecenas de todas aquellas disciplinas encaminadas a solventar cualquier anomalía o carencia orgánica –causada por un accidente o congénita a la persona– a través de los últimos avances científicos y tecnológicos de cada momento. En 1925 inauguró “the new (‘Robert Beech’) Wing (Amputees’ Rehabilitation Centre) of the King George Hospital at Guildford, Surrey” y, en 1929, “the Institute for Artificial Limb Research at Chiswick, west London”, todo ello derivado de su implicación en la investigación médica “in the field of prosthesis and surgical reconstruction, where his own personal trauma (he himself was an enthusiastic guinea-pig) was naturally a prime motive” (90-91). Paralelamente a estos intereses, también subvencionó estudios médicos que abarcaban desde la obstetricia hasta los problemas cardíacos (él mismo fue portador de un marcapasos a partir de 1968), o desde la cirugía plástica hasta la fundación de una compañía

especializada en la creación de sillas de ruedas eléctricas y otras ayudas para inválidos (91).

Del mismo modo que, ante la desaparición o escasez y consiguiente encarecimiento de materias primas originales, Sam Ellison se propuso polimerizar el mundo y llenarlo de “*plastic substitoots*”, Robert Beech encabeza una lucha por superar cualquier falta o irregularidad física mediante el diseño e implantación de una prótesis sustitutoria. Desde su posición simultánea de nativo y etnógrafo –de portador de diversas prótesis e impulsor de la investigación protésica–, Beech se nos muestra como paradigma de la aspiración del ser humano a convertirse en un dios protésico capaz de desafiar y sobreponerse a sus limitaciones biológicas, independientemente de su calado. Movidado por la inercia de tal carrera hacia un estadio posthumano mediante la adopción de añadidos tecnológicos, no duda en afirmar: “*Soon I will be all spare parts*” (91), al referirse a su marcapasos; o “*Look at my latest toy. I make a good robot, don’t I?*” (67), cuando habla de la nueva versión electromecánica de su brazo artificial.

En 1918, Robert regresó de la Gran Guerra “*minus a wife, minus two brothers and minus an arm. But he had acquired the rank of Major, a Victoria Cross, and a son*” (198). Ante la pérdida de sus hermanos y tras la muerte de su padre en 1923, heredará el negocio familiar, que le reportará una fortuna, aparte de respetabilidad. Sin embargo, nunca volvió a buscar apoyo o equilibrio en un nuevo matrimonio; tampoco en el sentido de renovación y continuidad encarnado por su hijo. La solidez que necesitaba parecía emanar de la confianza depositada en la capacidad reemplazante de su prótesis de brazo, artilugio metálico que comparte referencialidad con

la condecoración militar al valor frente al enemigo que recibiera al concluir la guerra. Tal es la correspondencia entre la Cruz Victoria y el sustituto metálico de su extremidad superior que cuando, de niña, Sophie preguntaba a su abuelo qué le había ocurrido a su brazo, este solía responder: “Oh, I swapped it for a medal” y, acto seguido, le mostraba la insignia. “Absence of a limb and the possession of a false one had conferred on him a mysterious solidity and integrity” (198), concluye su hijo Harry.

El brazo metálico de Robert Beech cumple así un doble cometido protésico: por un lado, confiere integridad psicosomática a su portador; por otro, redefine y a continuación sustenta su identidad. Su función sustitutiva y reparadora se asemeja a la desempeñada por la tienda de Willy Chapman en *The Sweet Shop Owner*. Ambos recursos constituyen bastiones semiológicos que les ayudan a conformar sus *per-sonas*, a partir de las cuales cobran valor y significado sus interrelaciones con los demás. La diferencia reside en que, en última instancia, Chapman procuró deshacerse de su prótesis identitaria en el vano intento de revertir a un yo no performativo. En cuanto a Beech, cuando, en 1945, se encuentra hospitalizado tras haber sufrido un ataque al corazón, recibe la visita de su hijo, que lo encuentra dormido y sin su prótesis de brazo, colocada sobre una mesilla de noche “[I]ike the sword of a dying knight. Either he or the hospital had decided that he should die without his armour” (70). La aproximación a *lo Real* que supone rozar la muerte favorece la excorporación de su armadura protésica y Harry cree leer en los labios de su padre el ruego “get me out of this, get me out of this *person*”. A pesar de ello, las palabras que finalmente pronuncia son “I love my country” (71), corroboración de que Harry estaba

equivocado y de que Beech es incapaz de abandonar el apoyo identitario como héroe de guerra ofrecido por su apéndice de metal. “He can’t actually change it. He can’t come out of it, cast it aside”, sentencia su hijo. “He’s played the part so long he doesn’t know any more if it’s him or not”. A lo que apostilla: “How terrible to die, how terrible to be dying and not to know, at the end of it all, what is true or false” (72).

La distancia entre un Robert Beech pre-protésico y el actual, resuelto a no cejar en su viaje hacia lo posthumano, se hace evidente cuando Sophie contempla una foto antigua en la que su abuelo aún no había perdido el brazo derecho. Comparada con la persona del presente, “the face in the photograph was alive” (62). Incluso una réplica sobre papel de aquel Robert Beech de antaño parece estar más viva que su referente actual de carne, hueso, cables, silicona y metal. Este dictamen subraya el proceso de mecanización al que *Mr. Prosthesis*<sup>130</sup> se vio sometido a partir de su conversión en cibernético mediante la implantación de un marcapasos y el perfeccionamiento electromecánico de las diez prótesis de brazo que, de manera sucesiva, portó durante su vida.

La aleación de valencias entre lo animado y lo inanimado inscrita en la naturaleza mestiza de este ser orgánico-artificial justifica que, durante su visita al hospital, Harry sienta lástima “for that bereft arm” que ve sobre la mesa, en lugar de por su padre (70). Ante la proximidad de la muerte, de la extinción orgánica, no es el cuerpo de Robert Beech el que se ve desposeído del artefacto mecánico, sino todo lo contrario: el brazo metálico se ve privado de su extensión biológica. La prótesis concedió a Robert Beech la posibilidad de recompo-

---

130) Me permito esta licencia en alusión al apelativo *Mr Plastic*, asignado a Sam Ellison en *Ever After*.

ner su subjetividad y de existir a través de una *per-sona* tras su vuelta de la pesadilla vivida durante la guerra. A cambio, la función del miembro artificial no se limitó a la de mero sustituto estético-funcional de una extremidad, sino que terminará por reemplazar a la persona, que no solo estaría incompleta, sino que dejaría de significar en ausencia de la prótesis.

Para Swift, este es el precio a pagar para proseguir en la decidida carrera hacia lo posthumano emprendida por el individuo contemporáneo: ser testigos de una inevitable y progresiva confusión de los límites entre lo humano y lo artificial como elementos constitutivos del yo. En este punto, podemos hacernos eco de las dificultades encontradas por Allucquère Rosanne Stone para discernir dónde se hallaban las fronteras entre Stephen Hawking y su caja de voz. Harry Beech también expresa una duda parecida cuando, al considerar la evolución tecnológica de los diferentes brazos artificiales de su padre, se pregunta: “was he trying to make his arm like the rest of himself, or the rest of himself like his arm?”. A lo que añade una frase escueta, aunque no por ello menos reveladora: “I never saw the stump” (199). La invisibilidad del muñón, de esa ubicación liminal donde el cuerpo deja de ser orgánico para prolongarse gracias al acople de un artefacto, diluye un discurso binario y reescribe lo humano en los términos inclusivos que definen al cibernético.

Parte de la herencia recibida por Harry tras la muerte de su padre está compuesta por un baúl con un total de nueve brazos artificiales, a falta del décimo y último, hecho añicos por la bomba que finalmente acabó con su vida. La prueba de hasta qué punto organismo biológico y prótesis tecnológica fueron partes integrantes del yo de Robert Beech queda de

manifiesto cuando Jenny, la nueva pareja de Harry, le pregunta: “What’s in that big trunk?”. A lo que él, sin dudarle, responde: “My father”; y unas líneas más adelante reitera: “These are bits of my Dad” (199). En ausencia del soporte biológico, lo que queda del ser humano que Robert Beech fuera son esos nueve miembros de su cuerpo: una cadena de significantes que, de manera consecutiva, difirieron la entidad orgánica de aquel brazo que completaba su yo pre-protésico y que ahora son el eco de su persona. Como él mismo predijera, finalmente, “[he is] all spare parts”.

Harry define el conjunto de extremidades protésicas que se perpetúa como residuo y memoria de su padre en los siguientes términos:

They are like a miniature museum of prosthetic technology. (The words we might never have had to learn!) But they are more than that. The earlier ones are shapely, useless bits of sculpture that gradually lose their anthropomorphic wishfulness and their aesthetic pretensions; the later ones look like nothing human, but actually simulate the function of an arm.

They are like an index of the twentieth century.  
(199-200)

Al poner estas palabras en boca de su personaje, Swift universaliza la situación experimentada por Robert Beech y la hace extensiva al devenir evolutivo del ser humano a lo largo del último siglo. Durante este período hemos asistido a un cambio de perspectiva en lo que concierne a las aplicaciones tecnológicas destinadas a efectuar reparaciones protésicas. Inicialmente, como herencia del siglo XIX, el mimetismo estético con respecto al homólogo biológico marcó las pau-

tas para la confección de todo artefacto reemplazante. De este modo, se procuraba un sentido de completitud del yo mediante la ilusión de invisibilidad evocada por la aparente presencia del miembro perdido. Sin embargo, en algún punto del camino la balanza del impulso mimético se decantó por recrear e incluso superar la funcionalidad del elemento ausente, a pesar de que tal maniobra obligara a sacrificar parte de la semblanza biológica.

El contexto postmoderno y postmimético surgido a partir de la segunda mitad del siglo XX, donde los andamiajes subyacentes en cualquier constructo quedan expuestos, se muestra especialmente propicio para prescindir de la atadura estética. La prótesis cobra así una visibilidad sin precedentes y el portador pone de manifiesto su condición de cibernético, tal y como vemos en los casos paradigmáticos del corredor sudafricano Oscar Pistorius o de la atleta, actriz y modelo norteamericana Aimee Mullins<sup>131</sup>. Aunque, en primera instancia, la presencia explícita de la prótesis puede destacar la minusvalía de estas personas, la propia transparencia de su artificialidad sirve para naturalizar la transición de lo que tradicionalmente hemos considerado humano hacia la figura tecno-orgánica del cibernético. Si, además, reparamos en que tales recursos protésicos no solo permiten que ambos seres caminen a pesar de sus dobles amputaciones de pierna por debajo de la rodilla, sino que los convierten en atletas tan post- como sobrehumanos, nos situamos en paralelo al tecnofetichismo experimentado por Robert Beech cuando se compara a sí mismo con un ro-

---

131) En "The Vulnerable Articulate: James Gillingham, Aimee Mullins and Matthew Barney", Marquard Smith (2006) examina la figura de Mullins desde la doble perspectiva de la fotografía y el cine. El análisis combina los campos de los estudios protésicos, la estética y el erotismo, a fin de abordar la imagen de la amputada femenina en la cultura visual occidental de hoy en día.

bot capaz de desafiar la ausencia de miembros orgánicos o incluso de burlar a la muerte. Aquel medio sustitutivo diseñado originalmente para corregir carencias biológicas pasa a ser, por tanto, una promesa de constante e infinita superación de las limitaciones humanas, sean del tipo que sean. Desde esta óptica, resulta perfectamente comprensible que la aspiración hacia la perfección humana y, ¿por qué no?, hacia nuestra conversión en dioses protésicos pase por un distanciamiento de toda imperdurabilidad orgánica, en favor de un predominio de lo tecnológico.

Alcanzado este punto, nos vemos emplazados en un estadio posthumano donde la tecnología protésica queda idealizada como camino hacia el bienestar, el progreso y, sobre todo, hacia el sueño de continuidad e inmortalidad, como opuesto de la naturaleza transitoria del ser humano. Sin embargo, no debemos pasar por alto la aclaración parentética expresada por Harry Beech cuando dice: “prosthetic technology. (The words we might never have had to learn!)”. Harry ha sido testigo de la trayectoria vital de su padre y, además, de su muerte violenta. Una de las bromas más comunes de Robert Beech consistía en explicar que trabajaba “in the arms business” (199), juego de palabras que resume el doble filo de los logros tecnocientíficos alcanzados por el ser humano durante el pasado siglo. El dinero con el que financiaba las investigaciones médicas –entre ellas, y sobre todo, aquellas relacionadas con el campo de las prótesis– provenía de su negocio armamentístico. Por si la carga de ironía contenida en este detalle no fuera suficiente, sabemos que la vida de Beech se vio prolongada gracias a la implantación de un marcapasos –puede que posibilitado o mejorado a partir de los estudios coronarios que él mismo subvencionó–, aunque

también nos consta que encontró la muerte cuando terroristas del I.R.A. –grupo paramilitar que lo tenía en el punto de mira por abastecer de armas al Ulster (89)– hicieron estallar su coche mediante la colocación de explosivos.

Una vez más, la figura de Robert Beech se torna epítome de la doble suerte propiciada por los avances tecnológicos del siglo XX. No cabe negar que tal progreso se presta a una lectura positiva lineal, si bien emparejada con la sombra de un círculo vicioso claramente ejemplificado, como ya vimos en el capítulo 3, por el importante desarrollo de la industria protésica desde comienzos de la Primera Guerra Mundial. Tal auge surgió como irónica respuesta tecnológica a las mutilaciones masivas ocasionadas por una destrucción mecanizada sin precedentes. Como Mia Fineman (1999) explica, los estudios acerca de la confección, diseño, manipulación y aplicación práctica de distintas prótesis corporales tuvieron una proliferación paralela a la de clínicas médicas, centros de rehabilitación y fábricas de abastecimiento protésico. Si partimos de este contexto, Robert Beech, como mutilado en la llamada Gran Guerra y como abanderado de la investigación protésica desde entonces, no podría ser una ilustración más paradigmática de la condición de dios protésico, tan ambivalente como irreversible, adquirida por el individuo del siglo XX y magnificada por su heredero del XXI.

## **2. TOMORROW:**

### **NICK Y KATE, HIJOS DE UN DIOS PROTÉSICO**

En *Out of This World*, Swift medita sobre la capacidad del ser humano para, a partir del empleo de avances tecnológicos, sobreponerse a sus carencias orgánicas y también esquivar ciertos procesos vitales que, no muchas décadas atrás, auguraban la inevitable muerte de cualquier individuo. Estos recursos protésicos, perfeccionados desde el pasado siglo hasta límites insospechados, tienen como principal objetivo hallar la manera de burlar nuestra condición efímera.

En *Tomorrow*, esta búsqueda de perdurabilidad se aborda desde una vertiente distinta: desde el esfuerzo por asegurar la continuidad de una línea biológica –en el sentido más amplio, se traduciría en la perpetuación de una especie– cuando los medios naturales no lo permiten. Se diseña así un modo de permanencia y se evita que los genes que definen a un(os) individuo(s) cesen en su evolución, maniobra que abre otra vía hacia la inmortalidad. El ser humano se adentra así, a través de la biotecnología, en una parcela hasta ahora reservada a la intervención divina: se convierte en un dios protésico capaz de (re)crear vida, a pesar de que los prerrequisitos reproductores diseñados e impuestos por la naturaleza no se cumplan.

*Tomorrow* nos acerca a los adolescentes Nick y Kate, fruto de una inseminación artificial por donante. Toda la novela gira en torno a los pensamientos de Paula, su madre biológica, durante la noche previa a la jornada en que, junto con su esposo Mike, padre legal de los mellizos, revelará a sus hijos su origen, así como el desconocimiento, ética y reglamentariamente impuesto, de quién aportó el semen que posibilitó

sus existencias<sup>132</sup>. La consideración de cómo esta noticia puede alterar el sentido de identidad de los dos hermanos y la posición de Mike como padre conforma el núcleo central de la obra. En torno a él gravitarán numerosas cuestiones, principalmente aquellas que determinan la indispensabilidad del vínculo biológico como garante de una conexión auténtica a la hora de construir la identidad del individuo como miembro de una familia y aquellas que autorizan la sustitución de este nexo orgánico por uno consensuado o simbólico, dada la falta del acostumbrado lazo de sangre.

Hasta aquí, el planteamiento no dista demasiado de aquellos expuestos en “The Son” (1982), *Ever After* (1992) y *Last Orders* (1996). En la primera de las obras, Swift ya exploró la desnaturalización inicial y consiguiente redefinición del significativo *familia* que acontece cuando Adoni, a los treinta y tres años, descubre que Kosta y Ana, aquellos a quienes había tenido por padres, son en realidad una pareja que lo adoptó de crío, justo antes de que los tres emigraran desde Grecia a Inglaterra<sup>133</sup>. Lejos de constituir una inquietud aislada y

---

132) El hecho de que Swift escoja la noche que va del 16 al 17 de junio de 1995 para mostrarnos las reflexiones de Paula supone otro guiño a la obra de James Joyce. No debemos olvidar que el monólogo de Molly Bloom en el último capítulo de *Ulysses* tiene lugar durante esa misma noche, si bien en 1904. De este modo, a través del nexo intertextual establecido con Molly y, por extensión, con la Penélope homérica, Paula se convierte en una réplica de estas tejedoras de historias que, con sus hilos o voces, entrelazan, crean y recrean su propia realidad y aquella de quienes las rodean. Además, Paula pasa la noche en vela revisitando su vida y la de su marido en lo que supone un aplazamiento de la ejecución de este como supuesto padre biológico. Tal situación también la aproxima a la figura de Scheherezade en *Las mil y una noches*.

Estos rasgos que insertan a la protagonista y voz de *Tomorrow* en una línea de contadoras de historias no ha sido interpretada por la crítica en términos positivos, al entender que Swift incurre en una excesiva e innecesaria procrastinación (Robin, 2009; Mars-Jones, 2007; Shriver, 2007; Birch, 2007; Crace, 2007).

133) “The ‘Wooden Substitute’ in Graham Swift’s “The Son,” or the Further Step in the De-familiarizing Transition from Modernism to Postmodernism”

exclusiva de esta obra temprana, la adopción y/o el descubrimiento de que los vínculos entre padres e hijos carecen de una base genética serán temas recurrentes en futuros textos. En *Ever After* ya asistimos al aplazamiento de la figura paterna hasta lo inaccesible de manos de Bill Unwin y de sus tres padres: el coronel Philip Alexander Unwin, a quien durante buena parte de su vida consideró su progenitor; Sam Ellison, sustituto paterno ante la ausencia del coronel; y el maquinista de tren, ascendiente biológico a quien jamás conoció. Por otra parte, Vince, uno de los narradores de la novela coral *Last Orders*, es hijo adoptivo de Jack y Amy Dodds. Dada esta situación, no deja de ser significativo que June, heredera natural de la pareja y, por tanto, homóloga orgánica de Vince en la sucesión familiar de los Dodds, naciera con un severo retraso mental. Como consecuencia, desde una edad temprana, fue internada en una residencia donde, durante décadas, no ha dejado de recibir las visitas periódicas de su madre. Jack Dodds, en cambio, trató de ignorar la existencia de esa hija, reflejo del producto fallido de su descendencia, e intentó buscar la continuidad de su negocio y de su propia persona —algo que finalmente no logró— en su hijo adoptivo.

En *Tomorrow*, sin embargo, Swift ofrece una nueva vuelta de tuerca como alternativa a las adopciones presentes en sus obras anteriores, donde no existía ningún vínculo biológico entre las dos personas que actuaban como progenitores y sus hijos. Con la inseminación artificial que posibilita la concepción de Nick y Kate, se inaugura un discurso diferente: se introduce un recurso tecnológico encaminado a reparar la incapacidad de una pareja para concebir descendencia,

---

(Aguilar Osuna, 2000b), contiene un análisis detallado de este relato y de cómo Swift indaga en las posibles consecuencias de un cortocircuito biológico en lo que respecta a la (asumida) continuidad de una línea familiar.

al tiempo que posibilita que la mujer y, en ocasiones, también el hombre sean los antecesores genéticos de su bebé. De esta manera, y por paradójico que resulte, un procedimiento basado en la manipulación artificial materializa unos lazos orgánicos que atenúan, e incluso llegan a evitar, la revisión del concepto de paternidad y maternidad que pudiera ocasionar la adopción.

Ubicados en esta posición, es fácil conjeturar que la línea de actuación marcada por la inseminación artificial solo entraña un primer paso en la redefinición de lo humano que planea en el horizonte de un futuro diseñado por la ingeniería genética. El propio Mike Hook, esposo de la narradora de *Tomorrow* y graduado en Ciencias de la Biología, aventura que las posibilidades ofrecidas por la manipulación del ADN no solo desplazarán y reemplazarán la habitual práctica exclusivamente biológica de engendrar un hijo en aquellos casos en que exista algún tipo de disfunción procreadora en la pareja y donde lo protésico, por tanto, subsane una carencia. También ofrecerá la oportunidad de crear un ser a la carta, de decidir sus rasgos físicos y de alterar su herencia cromosómica, de generar, en definitiva, un cibernético a imagen y semejanza de una idea, un deseo o una imagen. “Soon it will all be a matter of genetic engineering. Old-fashioned human biology will have had its day”, fueron las palabras de Mike, a lo que Paula, como si se dirigiera a sus hijos, añade: “Which means ... that you may at some point in your future be one of just a few, peculiar, old-style generations to see sprouting up around you the first generation of made-to-measure infants” (155).

La invalidación del dualismo biológico/artificial introducida por los parámetros inclusivos inherentes a la ingeniería

genética supone una relativización exponencial de los procesos naturales que hasta ahora han definido al ser humano, a pesar de ofrecernos un producto que, paradójicamente, no deja de ser orgánico. Ya hablamos de la pera William's, variedad de fruta transgénica sin parangón en la naturaleza. Ahora, el paso siguiente apunta hacia la reescritura de lo humano desde su propio origen, al amparo de las posibilidades brindadas por una bioingeniería capaz de franquear las lindes de la hiperrealidad. El ser humano se embarca así en una autoredefinición en la que el binarismo orgánico/protésico deja de constituir una disyunción para confundirse en una compleja coexistencia posthumana que lo convierte, a un mismo tiempo, en dios protésico y en cibernético fruto de su propia creación.

A continuación, abundaré en esta idea mediante el análisis de "The Watch", relato en que Swift recurre a la licencia de lo sobrenatural para ubicarnos en una demarcación donde lo imaginado es promesa de existencia. En este contexto, una estirpe de relojeros, a través de métodos tan alquímicos como científicos, diseñará la prótesis tecnológica definitiva que los convierte en lo más aproximado a entes divinos o sobrehumanos. Mediante la creación de un reloj de bolsillo con propiedades extraordinarias, los Krepeski alcanzarán algo muy parecido a la inmortalidad. Con este logro, el ser humano procurará la victoria en su atávica lucha por domesticar el Tiempo y por doblegar su voraz tiranía hacia todo lo orgánico.

### 3. “THE WATCH”: O LA (IN)DESEABLE (IN)MORTALIDAD DEL CÍBORG

#### Sobre el Tiempo, el hombre y los relojes

A lo largo de la historia, el ser humano ha mantenido una relación ambivalente con aquello que denominamos *tiempo*, una fuerza que no podemos ver ni tocar, si bien nos acompaña desde el origen hasta el final para determinar los confines de nuestra existencia. En los registros mitológicos de la época clásica existían dos maneras de entender el tiempo, representadas por sendas deidades. Por un lado, contaban con *Cronos* –rey de los titanes, hijo de Urano y Gea, y padre de Zeus–, dios del tiempo percibido según los parámetros humanos y regente del calendario, las estaciones y las cosechas. Por otro, *Chronos* personificaba la idea de ese otro tiempo, inabarcable para el hombre, que regulaba la rotación de los cielos y conducía el eterno curso del tiempo universal.

Con el devenir de los siglos, ambas divinidades quedaron aunadas hasta dibujar el contorno de un dios único e implacable que devastaba todo aquello que encontraba a su paso. El grabado de Pieter Brueghel el viejo titulado *El triunfo del Tiempo* (s. XVI) muestra esta visión apocalíptica, en la que Cronos ocupa un lugar central mientras, sentado sobre un gran reloj de arena, devora a su propio hijo<sup>134</sup>. Esta concepción del tiempo destaca la fugacidad de todo lo terrenal frente a lo divino y tendrá su continuidad en la pintura e imaginaria

---

134) El dios conduce un carro tirado por el sol y la luna, sobre el que transporta el Árbol de la Vida rodeado por los signos del zodiaco. El paisaje por el que aún no ha transitado alberga vida, pero pronto formará parte del mismo decorado de destrucción y muerte que se extiende tras los surcos de su carro.

del Barroco<sup>135</sup>, como queda patente, por ejemplo, en *In Ictu Oculi*, obra de Juan de Valdés Leal pintada en las postrimerías del siglo XVII. Por último, una de las manifestaciones más gráficas de cómo nos vemos consumidos por el tiempo la plasmó, ya en el siglo XIX, Francisco de Goya en *Saturno devorando a su hijo* (1819-23).

El tiempo, visto desde esta óptica, se nos plantea como algo aterrador, como una fuerza indoblegable ante la que el ser humano es solo carne, un ente pasivo a la espera de ser consumido. Sin embargo, pese a esta lectura que nos relega a la posición de esclavos y víctimas de un poder sobrehumano, existe otra interpretación paralela que nos descubre como un ser empeñado en medir y domesticar ese mismo tiempo a través de nuestro ingenio y capacidad creadora. El cambio de actitud consiste en no limitarnos a percibir y experimentar el paso del tiempo, sino en tratar de encapsularlo en un artificio para hacer uso de él.

Desde antaño, nuestros esfuerzos no han ido encaminados a desentrañar la naturaleza del tiempo solo desde un frente

---

135) Si bien no toma el arte como punto de partida, en su artículo “The Crisis of the Subject: From Baroque to Postmodern”, Willem van Reijen establece la crisis experimentada por el individuo del Barroco como antecedente de la sufrida por el sujeto embarcado en la condición postmoderna. Argumenta su tesis en los siguientes términos:

I will connect my discussion of ... the conception of the self with an attempt to clearly show that the Postmodern disposition is an inheritance of the Baroque not in order to cause a “déjà vu” effect, or, to draw, however precariously, an historical parallel, or even to construct a continuity, but rather to support the claim that Modern and Postmodern thinking have been systematically linked together since the Baroque. (1992: 311)

Esta teoría coincide con mi propuesta –expandida en el capítulo dedicado a *Ever After*– de que entre la modernidad y la postmodernidad existen importantes elementos de continuidad, si abordamos ambos paradigmas desde la crisis existencial y espiritual a la que se enfrenta el sujeto inmerso en ellos.

intelectual<sup>136</sup>. También nos propusimos diseñar un lenguaje común para medirlo, un sistema simbólico que no dista del lingüístico en cuanto a su funcionalidad y que, finalmente, desde nuestra incursión en la modernidad, ha adquirido –al igual que el lenguaje matemático y científico– un carácter universal<sup>137</sup>. Este idioma compartido se articula a través de lo que hoy en día llamamos *reloj*, invento humano que David S. Landes define como “a *machine*, a work of artifice, a man-made device with no model in nature—the kind of invention

---

136) En su artículo “Ideas of Time in the History of Philosophy”, A. Cornelius Benjamin ofrece una descripción de las aproximaciones filosóficas al concepto de tiempo. Comienza por los presocráticos del 500 a. C. –Heráclito, Parménides y Zeno– y continúa su recorrido con Platón, Aristóteles, Locke, Newton, Leibniz y Kant, hasta llegar al siglo XX, donde examina las opiniones de Bergson y Samuel Alexander (Fraser, 1966: 3-30).

137) Hasta que los inicios de la modernidad trajeron consigo los albores de lo que hoy en día llamamos globalización, habíamos asistido a diversas maneras de establecer las divisiones de las horas de luz y de oscuridad:

The Sumerians ... had a day of 12 hours starting at sunset, the Babylonians a day of 24 hours also starting at sunset.... The Egyptians had a day of 26 hours, starting at sunrise. Monastic time was measured by 12 equal periods of daylight and 12 of darkness.... On the Continent of Europe the reckoning of 24 hours was sometimes referred to as *great hours*, and the 2-times-12 system as *small hours*. The *Nuremberg hours* ... consisted of 16 hours of light and 8 hours of darkness at the summer solstice and of the converse at the winter solstice. (Lloyd, 1966: 399-400)

Esta variedad de parcelaciones cronológicas de las que hemos sido testigos a lo largo de la historia, unida al hecho de que incluso en la actualidad contamos con la alternativa de dividir la jornada en veinticuatro horas o en dos períodos de doce, relativiza toda marca temporal y le confiere el mismo carácter autorreferencial que define cualquier otro lenguaje como sistema arbitrario de signos.

Por otra parte, el cambio horario al que asistimos dos veces al año adelanta o retrasa una hora todos los relojes mundiales. Los tramos horarios se recodifican así para acomodarlos a los períodos de luz y de oscuridad con el fin de favorecer el ahorro energético. Tal decisión pone al descubierto la manipulabilidad de un sistema de medida construido por el hombre para acomodarlo a sus propios intereses. Asimismo, destaca su falta de sincronía directa con los movimientos de rotación y traslación de la Tierra, que en este contexto habrían de servirle como referente temporal.

that needed planning, thinking, trying, and then more of each. No one could have stumbled on it” (1983: 16).

Desde sus orígenes, el hombre se ha esforzado por alinear su existencia con el transcurso del tiempo y viceversa. Con esta intención, ha ideado artefactos para dividirlo en intervalos, gestionarlo y, en definitiva, humanizarlo. De este empeño surgieron los relojes de arena y de sol, las clepsidras egipcias y los relojes chinos de mercurio o de incienso. Más tarde, estos medidores del tiempo llegaron a Europa y adquirieron complejidad durante y tras el medievo, hasta convertirse en relojes astronómicos como el de Praga, que proporcionaban información acerca de las fases de la luna, la posición relativa del sol y el movimiento de los planetas. Aparte, incluían autómatas representativos de diferentes jerarquías y modos de vida para incidir en la inseparabilidad de lo humano y de las fuerzas del tiempo y los cuerpos celestes. A mediados del siglo XVII, el isocronismo introducido con la invención del péndulo supuso una revolución en cuanto a la precisión de los relojes, que fue en aumento gracias a los avances tecnológicos posibilitados por la electromecánica, hasta derivar en los relojes de cuarzo y en los atómicos de nuestros días<sup>138</sup>.

Sin embargo, el progreso del reloj como medidor del tiempo no ha procurado solo la exactitud; además, ha buscado la reducción gradual del tamaño de la maquinaria. En la Edad Media un reloj inmenso instalado en una torre determinaba un tiempo común para toda la ciudad y pautaba momentos y acciones generales con la ayuda de campanas. Todo cambió drásticamente cuando, entre 1660 y 1760, Inglaterra asistió a

---

138) H. Alan Lloyd detalla un recorrido por la evolución del reloj en “Time-keepers—An Historical Sketch” (Fraser, 1966: 388-400). En la primera parte de *Revolution in Time*, David S. Landes (1983: 1-82) también proporciona información relevante al respecto.

una revolución relojera encabezada por Thomas Tompion y George Graham, que generalizó la accesibilidad de los relojes y disminuyó su tamaño hasta tal punto que se podían llevar en el bolsillo. Este logro convirtió al pequeño artefacto no solo en un signo de estatus social, sino en una herramienta capaz de conferir a cada persona el sentido de individualidad que demandaba una burguesía en expansión. La concepción pública del tiempo contaba ahora con un homólogo privado.

### **El Gran Reloj de la inmortalidad**

La historia del reloj que he esbozado constituye una línea ininterrumpida de estudios y de crecimiento tecnológico que no puede hacerse extensiva a toda disciplina científica, especialmente si tenemos en cuenta la laguna epistemológica que para tantos campos del saber supuso el medievo. Como David S. Landes sostiene, “time measurement was a subject of active inquiry even in the darkest of the so-called dark ages”. “In every other domain, these centuries saw a drastic regression from the knowledge of the ancients” (1983: 63-4, 63).

En “The Watch”, Swift transita la senda de este modelo de avance constante basado en la tecnomecánica y la adopta como epítome de la búsqueda de progreso inscrita en los principios Ilustrados de la modernidad y como camino hacia la consecución final de un estado de bienestar y perfección humana. Sin embargo, dicho logro no se materializará mediante la aplicación exclusiva de métodos empíricos y de un racionalismo científico por parte de los relojeros. Swift plantea que el arte de la relojería cuenta con otra cara oscura y misteriosa, que la alinea con un hermetismo cercano al manifestado por la alquimia. De ahí que la familia de relojeros que

protagoniza su relato fueran “no mere craftsmen, no mere technicians”, “but they were also sorcerers, men of mission.” “They shared a primitive but unshakeable faith that clocks and watches not only recorded time, but contained it—they spun it with their loom-like motion. That clocks, indeed, were the *cause* of time” (159). De confirmarse esta inversión de la lógica, la capacidad para controlar el tiempo dependería del diseño de la maquinaria cronométrica adecuada.

Desde el párrafo inaugural del relato, Swift nos adentra en una atmósfera de encantamiento rayana en el ensalmo, en lo hipnótico<sup>139</sup>. Con ella, propicia la suspensión de incredulidad necesaria para la presentación de un reloj con atribuciones extraordinarias, estrechamente vinculadas a su creador y a la estirpe de la que descende: “the solemn priesthood of Time” (167). Swift da así cabida al aparato esotérico y, por ello, oculto que debe haber existido como reverso de los logros científicos alcanzados durante la modernidad. Esta vertiente arcana no quedó recogida en los discursos oficiales, pero, al igual que algunos de sus contemporáneos –Peter Ackroyd en *Hawksmoor* (1985) o John Fowles en *A Maggot* (1985)–, Swift reclama ese lado sombrío para destacar “the basic dualism that suffuses the age of The Enlightenment”, “the polarities of reason and passion, order and chaos, logic and magic” (Onega 1993: 57, 56).

El resultado de este paradójico escenario, que autoriza la convivencia de una actitud científico-positivista y de una herencia hermética y cabalística latente en la sombra, ecl-

---

139) Como tendremos oportunidad de constatar en breve, el tono inicial del relato es comparable al ambiente fantástico y sobrenatural establecido, por ejemplo, por Edgar Allan Poe en los cuentos que escribiera durante el segundo cuarto del siglo XIX, posteriormente recogidos en la colección póstuma *Tales of Mystery and Imagination* (1908).

siona en los albores del siglo XIX. En 1809<sup>140</sup>, la misteriosa conjunción del conocimiento, la destreza y el instinto acumulados por generaciones de una saga familiar originada en los grandes maestros relojeros de Nuremberg y Praga convierte a Stanislaw Krepski en el elegido para hallar un equivalente al elixir de la inmortalidad ansiado por los alquimistas medievales: crea “El Gran Reloj”, una máquina que confiere un número de años indefinido a aquel que lo custodia. Con tal conquista, su linaje trasciende las limitaciones somáticas que convierten al ser humano –y a todo ente animado– en pasto de las horas. Los Krepski adquieren una condición posthumana marcada por la unificación de lo orgánico y de un artefacto protésico, suma que da como resultado un cibernético inmune al paso del tiempo.

Este acceso a una vida inmortal tan solo reservada a los dioses podría entenderse como el culmen de esa perfección humana que el hombre ha ansiado desde antaño. Elevada a este estadio, nuestra especie por fin se ve liberada del yugo del Tiempo, gracias a nuestra conversión literal en organismos tecnológicos. Sin embargo, desde la coherencia con el resto de sus obras, Graham Swift propondrá que la fusión entre lo biológico y lo construido, determinante de esta existencia imperecedera, no supone necesariamente el acceso a aquella panacea universal ambicionada por los antiguos alquimistas. Con ello, no pondrá en entredicho el logro sin parangón que para el ser humano supone su progresiva conversión en dios protésico, pero aclarará que tal modo de vida puede no desembocar en el estado de plenitud y bienestar permanentes que cabría esperar.

---

140) Justo medio siglo antes de que Charles Darwin publicara *El Origen de las Especies*.

## De Swift a Swift, de Krepski a Struldbrug

Para explicar el conflicto contenido en el seno de la extraordinaria longevidad conquistada por los Krepski y poderlo analizar con cierta perspectiva histórica, destacaré el paralelismo entre “The Watch” y dos momentos en *Gulliver’s Travels* (1726), de Jonathan Swift. Uno tiene lugar en el Libro I, cuando Lemuel Gulliver llega a Lilliput y asistimos a la interpretación que los diminutos habitantes de la isla ofrecen de su reloj. El otro corresponde al Libro III, donde el protagonista de la novela arriba a Glubbudbrib y conoce a los Struldbruggs o Inmortales. A través de las conexiones entre ambas obras se vislumbra, como ocurre en *Ever After*, un puente entre la modernidad –predarwiniana en este caso y retroalimentada por el espíritu neoclásico de la Ilustración– y la condición postmoderna contemporánea<sup>141</sup>.

Con más de dos siglos y medio de distancia, las coincidencias entre las descripciones de un reloj ofrecidas por ambos autores son destacables, como se aprecia en las dos citas siguientes. La primera contiene la visión desnaturalizada de uno de estos medidores del tiempo a través de los ojos de los liliputienses:

Out of the right fob hung a great silver chain, with a wonderful kind of engine at the bottom. We directed him to draw out whatever was at the end of that chain; which appeared to be a globe, half silver, and

---

141) No conviene olvidar que uno de los iconos más representativos del tránsito moderno hacia lo posthumano, a partir de nuestra calidad de dioses protésicos, también lo hallamos en una obra predarwiniana como es *Frankenstein*. Mary Shelley la sacó a la luz en 1818, fecha no muy alejada de ese 1809 en que Stanislaw Krepski crea el Gran Reloj.

half of some transparent metal... He put this engine to our ears, which made an incessant noise like that of a water-mill: and we conjecture it is either some unknown animal, or the god that he worships: but we are more inclined to the latter opinion, because he assured us ... that he seldom did anything without consulting it. He called it his oracle, and said it pointed out the time for every action of his life. (*G. T.*, 31)

El párrafo inicial de “The Watch” propone estas meditaciones acerca de algo tan cotidiano en nuestras vidas como es un reloj:

Tell me what is more magical, more sinister, more malign yet consoling, more expressive of the constancy—and fickleness—of fate than a clock? Think of the clock that is ticking now, behind you, above you, peeping from your cuff. Think of the watches that chirp blithely on the wrists of the newly dead.... And think of that clock, renowned in song, which when its old master died, stopped also, like a faithful mastiff, never to go again. Is it so remarkable to imagine—as savages once did on first seeing them—that in these whirring, clicking mechanisms there lives a spirit, a power, a demon? (158-9)

En ambos casos, el reloj no aparece como una simple máquina, sino que ha trascendido su origen artificial, puramente mecánico, y se equipara a varios animales. Sin embargo, la adquisición de cualidades reservadas a entes vivos no es el estadio final en la metamorfosis emprendida por este artificio. Lo verdaderamente significativo es que, en ambos

textos, el reloj deja de ser un fiel animal de compañía y se torna un dios u oráculo que determina las acciones de su portador. También lo vemos como el habitáculo de un espíritu o demonio que prosigue con la marcha imperturbable de sus manecillas y engranajes, a pesar de que el sujeto orgánico al que debería prestar sus servicios haya dejado de existir. De esta manera, a través de una dinámica tecnoanimista que pronto deriva en lo tecnodivino, la máquina, el artefacto, no solo iguala a su hacedor al adquirir su misma condición de ente animado, sino que, finalmente, su tictac automatizado toma el relevo de los latidos del corazón humano, una vez que estos han quedado silenciados. Establecido este contexto pseudobiológico, la aparición del que habrá de ser el Gran Reloj entre todos los relojes se torna un hecho natural, el clímax de un proceso evolutivo comparable al experimentado por cualquier otra especie.

Al igual que ocurriera con Matthew Pearce en *Ever After*, Stanislaw Krepeski escribe un diario que luego leerá su bisnieto Adam. En él registra sus progresos hasta la construcción final del Gran Ingenio. El día en que lo concluye escribe: “The new watch—I know, feel it in my blood—it is the one” (160). La alusión a esta conexión entre la máquina recién alumbrada y su propia sangre es el preludio de la integración entre lo artificial y lo orgánico que definirá la condición posthumana en la que Stanislaw acaba de desembocar. A lo largo de entradas semanales, que se tornarán mensuales, el maestro relojero deja constancia de que su creación aún funciona sin necesidad de darle cuerda. Por último, el 3 de septiembre de 1810, día exacto en que el artefacto cumple un año, anota: “‘The Watch—a whole year without winding,’ to which is added the mystical statement: ‘We shall live for ever’” (160).

En este punto, Stanislaw está convencido de haber triunfado en la atávica batalla humana contra las fuerzas del Tiempo.

A través de Adam, descendiente final de los Krepski y habitante del último cuarto del siglo XX, obtenemos una panorámica más amplia de las consecuencias sobrevenidas por el logro de sus ancestros. Conocedor de su historia familiar desde la invención del Gran Reloj, Adam es capaz de percibir la ambigüedad y, a la postre, ironía contenidas en ese críptico “We” que escribiera su bisabuelo. En un principio, el pronombre podría tener como referente al clan de los Krepski, descubridores y usufructuarios del elixir de la vida eterna. Pero Stanislaw también podría haberse referido, en un arrebato de egocentrismo, a la unión entre su organismo y el Reloj, incorporación protésica que lo elevará a la categoría pseudodivina de cíborg inmortal. Lo que este elegido entre visionarios y relojeros jamás alcanzó a imaginar al escribir esa línea –y Adam sí ha tenido ocasión de comprobar– fue que, en lugar de señores del Tiempo, él y sus descendientes terminarían encadenados a una condena: la de ser esclavos o apéndices de un portentoso tecnológico que les abriría las puertas, más que a una existencia eterna, a una vida interminable.

Stanislaw nació en Polonia en 1777, fecha marcada por la incipiente expansión de la Revolución Industrial originada en Gran Bretaña y período en que la revolución relojera había alcanzado su madurez<sup>142</sup>. En este ambiente de progreso, a

---

142) Como hemos podido apreciar, Swift es un autor extremadamente minucioso y, entre otros pormenores, calcula las fechas al detalle. El hecho de haber escogido la cifra 1777 para fijar el nacimiento de Stanislaw Krepski no debe ser casual. En términos simbólicos, el 7 es un número sagrado en muchas culturas, que le otorgan connotaciones mágicas y místicas. Incluso la Biblia lo describe como el número perfecto. Por tanto, la presencia triple del 7 anticipa la calidad de escogido del recién nacido, que logrará filtrar los saberes científicos y sus reversos arcanos alcanzados hasta su época y los destilará en su Gran Creación.

los treinta y dos años construyó el Gran Reloj y en ese instante comenzó su excepcional relación con el paso del tiempo. Tras emigrar de Lublin a Londres, no hallaría la muerte hasta 1900, “struck by an ill-managed horse-drawn omnibus” (160), a la edad de ciento treinta y tres años. El próximo *inmortal* fue su tercer hijo, Feliks<sup>143</sup> –abuelo del narrador–, que antecedió en un año al Reloj que más tarde atesoraría como herencia paterna y familiar. Feliks vivió ciento sesenta y un años y, al igual que su predecesor, no sufrió una muerte natural, sino que fue alcanzado por un rayo durante una tormenta. Por último, en el tiempo presente de la narración

143) En cierto modo, “The Watch” anticipa aspectos que Swift tratará diez años más tarde en *Ever After*. Ya vimos que, en esta novela, Matthew Pearce –enlace con la modernidad postdarwiniana– sufrió su quiebra espiritual y existencial definitiva tras la muerte prematura de su hijo Felix. También apunté en su momento que la etimología del nombre del pequeño aludía a la pérdida de felicidad por la que desde entonces se vería marcada la vida de su padre.

En “The Watch” encontramos a otro Feliks cuyo tiempo vivido duplica, cuando menos, el destinado a cualquier mortal. Esta formidable longevidad hace posible que los inicios de su vida partan de un entorno pre-victoriano y predarwiniano, en pleno apogeo del espíritu Ilustrado de la modernidad, y que su vida se prolongue hasta 1974, momento en que el mundo que lo rodea está condicionado por una dominante postmoderna. Como comprobaremos en breve, esta experiencia tan amplia, más que proporcionarle felicidad y completitud, hará que se sienta desubicado, ajeno a todo momento actual, hecho que finalmente conferirá a su nombre un cariz irónico.

El paralelismo entre “The Watch” y *Ever After* no termina aquí, pues no debemos olvidar que John Pearce, padre de Matthew, también fue relojero y que construyó un reloj especial, legado entre sus descendientes hasta llegar a Bill Unwin.

Estas conexiones entre un relato temprano de Swift y alguna de sus posteriores novelas no son hechos aislados. Ya hemos visto que “The Son” prefigura el germen de las relaciones familiares no biológicas que serán médula espinal de *Tomorrow*. Por otra parte, en “Gabor”, pieza recogida en *Learning to Swim and Other Stories*, encontramos a una familia que, una década después de haber finalizado la Segunda Guerra Mundial, acoge a un niño refugiado de Budapest. El pequeño Gabor será, en algunos aspectos, precursor de Kristina Lazic, refugiada Croata hospedada en casa de los Nash en *The Light of Day*. Por poner un último ejemplo, la relación entre el narrador de “Cliffedge” y su hermano Neil, que sufre un retraso mental, también resonará como un eco en las figuras de Tom Crick y su hermanastro Dick en *Waterland*. En ambas obras, los dos personajes retardados desaparecerán al arrojarse al mar.

–postrimerías de la década de 1970–, encontramos a Adam, último eslabón sucesorio en la línea biotecnológica de los Krepski.

A lo largo del relato, Adam sopesará la condición de relativa inmortalidad manifestada por su abuelo. Dentro de estos términos, la correlación entre, por un lado, el más joven de los Krepski y Lemuel Gulliver y, por otro, Feliks y los Struldbuggs se hará ostensible, salvo por una diferencia determinante: mientras que Gulliver juzgaba la situación de aquellos seres extraordinarios desde la inmunidad que le concedía la distancia, Adam, como legatario del Reloj, participa directamente de ese estado.

En su análisis del episodio en que Gulliver encuentra a los Struldbuggs, William Freedman sostiene que estos inmortales fueron concebidos con una finalidad satírica, desde la que atacar “first the idea of personal progress within a single lifetime, then, through a covert analogy prevalent in contemporary thought and writing, historical progress in its broadest perspective” (1995: 459). Fueron muchos los teóricos que, guiados por el discurso Ilustrado, quisieron entender la denominada Era Augusta como una etapa en que la humanidad culminaba su desarrollo intelectual y científico, tras un proceso de maduración iniciado en las antiguas Grecia y Roma. Apoyados en tal argumento, Francis Bacon y Blaise Pascal establecieron una analogía entre el devenir del mundo occidental y la vida de un individuo. Según este símil, el período Clásico equivaldría a un hombre en su juventud, que, gracias a una educación continuada y a un avance ininterrumpido hacia la perfección, alcanzaba en el siglo XVIII un estadio de madurez final, otorgado por el bagaje epistemológico adquirido a lo largo de las etapas transitadas. Según Freedman,

esta obsesión con el progreso y con el planteamiento de un mundo que ha llegado al momento de acumulación experiencial que, supuestamente, debe significar la ancianidad es lo que Jonathan Swift critica en el libro III de *Gulliver's Travels*.

Es cierto que, en un principio, Gulliver siente admiración por los Struldbruggs, ya que los imagina como “the oracle of the nation”, como un consejo de sabios cuya misión es “forming and directing the minds of hopeful young men” (223). Sin embargo, esta interpretación se ve desmentida tan pronto como los Luggnaggians lo ponen al corriente de las precarias condiciones vitales en que subsisten unos seres condenados a envejecer sin límites. Entonces Gulliver comprende su error de juicio: “the question therefore was not whether a man would choose to be always in the prime of youth, attended with prosperity and health; but how he would pass a perpetual life under all the usual disadvantages which old age brings along with it” (225). Esta revisión de términos constituye una extensión lógica de la alegoría propuesta por aquellos filósofos modernos, puesto que una edad avanzada no es solo sinónimo de madurez y plenitud; también puede traducirse en senilidad, padecimiento y decadencia.

Tras haber convivido desde niño con su abuelo, Adam Krepski llega a compartir las mismas sospechas expresadas por Gulliver acerca de la inmortalidad. Lo expresa en un pasaje que delata un paralelismo más que notable con la obra del siglo XVIII:

Perhaps I had always been ashamed—perhaps it was a source of secret despair for my own future—that my grandfather's years had only produced in him

the crabbed, cantankerous creature I knew. Perhaps I hoped that extraordinary age might have instilled in him extraordinary sagacity. Perhaps I saw him—wild, impossible vision—turning in his country hermitage into some hallowed figure, a Sussex shaman, a Wise Man of the Downs, an oracle to whom the young and foolish world might flock for succour. (175)

A pesar de su pacto con el Tiempo y del inusitado número de años que ha vivido, Feliks no se ha convertido en la figura totémica de un anciano sabio, capaz de guiar a aquellos que no poseen su experiencia vital ni su cualidad sobrehumana. En cambio, es un ser que ha quedado encerrado en el/ su pasado, insensible a la inmediatez del ahora. Su vínculo absorbente y absoluto con la práctica de la relojería ha hecho de él un ser miope<sup>144</sup> (159), incapaz de distinguir la realidad que se despliega en su entorno cotidiano y, mucho menos, de incorporarse a ella. Testigo de esta desubicación y de su causa, Adam desearía “[his] grandfather to stop peering into the dusty orbs of clocks and to peer out again at the World” (175), pero sabe que eso no es posible porque el único lugar donde su ascendiente se encuentra como en casa, donde su vida cobra sentido y significado, es en su taller victoriano. El pequeño local aún conserva el aroma dickensiano de sus mejores tiempos, aunque perdura solo como eco de aquel negocio familiar –“Krepiski and Krepiski, Clock and Watchmakers of Repute” (169)– que, un siglo atrás, fuera respetable

---

144) Además, Adam también aclara que uno de sus ojos “was permanently out of true from the constant use of a clockmacker’s eye-piece” (169). Esta descripción conecta a Feliks con la figura mitológica del Cíclope. La primera generación de esta raza de gigantes con un solo ojo la conformaron Brontes, Estéropes y Arges, quienes, al igual que Cronos, fueron hijos de Urano y Gea. Los Cíclopes eran excelentes artesanos y constructores, cualidades que también los emparejan con los Krepiski.

y próspero, heredero del que dio a luz al Gran Reloj, allá en Lublin. El paso de los años y el advenimiento de la producción en masa de relojes de pulsera electrónicos y digitales –la llegada, en definitiva, de un nuevo progreso– terminó por relegar la noble actividad desarrollada entre sus cuatro paredes, y con ella a Feliks, a la obsolescencia.

Por todo lo anterior, cuando intentamos acomodar la particular condición inmortal de los Krepski a la ecuación neoclásica entre un individuo eterno y la evolución diacrónica de la sociedad, el resultado se revela igual de inoperativo que en el caso de los Struldruggs. Para los inmortales de Jonathan Swift, el inconveniente era la merma en salud, acarreada por el agotamiento de sus órganos y la atenuación de sus sentidos. La longevidad de los relojeros polacos, por el contrario, va unida a una salud envidiable, de manera que Feliks, a pesar de haber sobrepasado los ciento sesenta años, posee la robustez de un hombre de cuarenta (176). El problema experimentado por los guardianes del Gran Reloj no es de naturaleza física, sino que responde a un conflicto de asincronía existencial: su progreso vital interior y el del mundo que los rodea no están sintonizados en términos temporales.

Como el propio Adam reconoce, “for Grandfather, for me, there was, always, future” (174). Este hecho los convierte en inmortales, pero, a cambio, ha abolido el sentido de inmediatez en sus vidas. Gulliver ya observó que una de las consecuencias negativas de saberse imperecederos era que los Struldruggs “had not the least curiosity” (*G. T.*, 227), y este es, también, el principal escollo al que se enfrentan los Krepski: “They did not want excitement, these Methuselahs, they dreamt no dreams” (163-4). Carecen de interés alguno por el presente, por ese flujo constante de tiempo que hace

que los demás humanos envejezcan y que quieran aprovechar al máximo el número limitado de años que pueda tocarles en suerte. Tampoco necesitan hacer proyectos para un futuro donde un día siempre sucederá a otro, en una cadena teóricamente interminable. Sus parámetros existenciales se han acomodado a un estado de relatividad temporal que los sumerge “into mechanical and unvarying routine, tick-tocking their lives out like the miraculous instrument that enabled them to do so” (163).

### **Deborah, o la fruta prohibida para los Krepski**

La condición posthumana adquirida por Feliks mediante el contacto, desde su nacimiento, con el Gran Reloj lo ha transmutado en un cibernético atrapado en la eterna inercia de ver el tiempo pasar. Su nieto, que comparte la misma circunstancia bioprotésica, entiende que su destino no será distinto. Transformados en algo muy parecido a maquinarias de relojería, el sentido de urgencia inherente a una condición exclusivamente orgánica se ha visto aniquilado en los Krepski, y Adam termina por reconocer: “[t]he Great Watch, that symbol of Time conquered ticking remorselessly in Grandfather’s waistcoat, had become, we knew, our master” (174). De verse como sujetos o agentes tecnológicos convertidos en señores del Reloj y, por tanto, del Tiempo, han pasado a percibirse como siervos del Ingenio que su antecesor creara. De ahí que –como Jonathan Swift ya insinuó– el oráculo no sea el portador, sino el propio artefacto del cual depende. Tal es la irrevocable sujeción a este artilugio protésico que, cuando en una ocasión Adam contempla la posibilidad de destruirlo para liberar a su abuelo –y a él mismo– de su

influencia, descarta la opción de inmediato, convencido de que el atrevimiento “might have reduced [his] grandfather, in an instant to dust” (174).

La revisión de categorías ocasionada por la tecnogenética de los Krepski redefine lo protésico como natural y desplaza los procesos biológicos comunes a todo ser humano a la posición de fraude en la carrera hacia la inmortalidad. Por esta razón, cuando Adam comunica a su abuelo que tiene la intención de casarse, este acoge la idea “as a hopeless backsliding into the mire of vain biological yearnings and the fraudulent permanence of procreation” (169). El Gran Reloj confiere una perdurabilidad capaz de neutralizar el instinto biológico de procreación como recurso para asegurar la posteridad. De ahí que, durante su más de siglo y medio de vida, y tras sus sucesivos matrimonios con tres mujeres que cumplieron el ciclo habitual de envejecimiento y muerte, Feliks desarrolla un sentimiento de misoginia, que finalmente se generalizó en misantropía, en desprecio por la gente común sujeta a vidas efímeras.

Feliks advierte a su nieto que, en caso de casarse, un guardián del Reloj debe elegir “a plain, stupid and barren wife” (171). Adam, sin embargo, hará todo lo contrario. Compartirá vida con una mujer cuyo nombre, Deborah, anticipa su naturaleza diametralmente opuesta a la de los Krepski. Durante los cuatro años que pasarán juntos, Adam comprobará que la aversión manifestada por su abuelo hacia las mujeres nace de una necesidad defensiva, pues Deborah es la encarnación de la urgencia, de las ansias por vivir. Representa la inmediatez, el paradigma de todo ser mortal que se aferra a la vida “with predatory fury” (171). Es la Eva que seduce a Adán al tentarlo con “the world’s caress” (171), con esa fruta prohibida en la

mitología intemporal de los Krepski, que solo podrán degustar previa renuncia a su condición de dioses protésicos.

Para explorar “the timeless realm of passion” (173), un Krepski habría de sacrificar la inmunidad brindada por el Gran Reloj y solo Stefan, padre de Adam, estuvo dispuesto a no actuar “in the way that fish take to swimming and birds to flight” (166). En la línea de los Krepski, la incorporación protésica del Reloj y la dedicación plena al oficio de la relojería son procesos naturalizados. A pesar de ello, desde niño, Stefan se vio hijo de un padre que frisaba la centena y quizá esta fuera su razón para rechazar el destino inmortal impreso en su ADN. Contra natura, a los quince años optó por echarse a la mar en busca de “some other means of outwitting Time than that held out to him[.] The means of adventure, of hazard and daring, the means of a short life but a full, a memorable one” (165). Unos años después, tal determinación también lo llevó a alistarse en las fuerzas navales británicas durante la Primera Guerra Mundial y a encontrar la muerte, con el hundimiento de su barco, en 1916, a la irrisoria edad –en escala Krepski– de veintiún años. A cambio, fue el único en grabar el apellido de su familiar entre los de aquellos héroes que entregaron la vida por su país en la Gran Guerra.

Adam, huérfano de padre y madre desde los dos años, no recuerda otra existencia más que la llevada al lado de su abuelo. Sin embargo, ahora que sobrepasa el medio siglo, los años vividos junto a Deborah lo llevan a considerar la posibilidad de seguir el ejemplo de su progenitor y distanciarse de los efectos del Reloj para ajustarse a las coordenadas cronovitales de su esposa. Pese a ello, finalmente se impondrá “the clock-making, time-enslaving blood that flowed in [Felik’s] and [his] veins” (171), la protección que les dispensa “the

protective armour of the Watch” (173), y confesará a su compañera su secreto familiar, celosamente guardado durante casi un lustro de convivencia. La fijación de Deborah –que está a punto de cumplir los cuarenta– por engendrar un hijo es el detonante principal de esta revelación. Adam entiende las motivaciones biológicas contenidas en tal urgencia procreadora, pero también es consciente de que su propia naturaleza posthumana marca una distancia decisiva entre ellos dos. “[I]n us Krepskis the spirit of fatherhood is dead”, reconocerá ante ella. “We do not need children to carry our image into the future, to provide us with that overused bulwark against extinction” (172).

Al conocer la condición sobrehumana de la persona con quien comparte un proyecto de vida, el universo de Deborah se vendrá abajo. “Her stock of love, her hungry flesh, her empty womb were mocked and belittled” (173), como si ambos fueran especímenes pertenecientes a dos momentos distantes e incompatibles dentro del devenir evolutivo del ser humano. Deborah, encadenada a su vida caduca, forma parte del orden común de los mortales; el ritmo orgánico de Adam, en cambio, está sincronizado con el inagotable discurrir de los engranajes de un señor tecnológico que magnifica sus parámetros existenciales. Cuando Deborah comprende que su compañero la sobrevivirá, al menos, por un siglo y que, para él, su vida juntos no será sino “a mere oasis in the sands of time” (172), no dudará en huir, literalmente, de su lado<sup>145</sup>. La promesa de anclaje a la inmediatez del presente encarnada

---

145) Deborah se marcha al día siguiente de conocer la condición inmortal de su marido. Regresa con su madre, que necesita sus cuidados justo antes de morir. Con este gesto, busca la normalidad en la caducidad de lo orgánico como constatación de lo verdaderamente humano y natural, en oposición al abismo que la separa de Adam, a quien el día de la confesión dirigió una mirada “as if he might have been a monster with two heads or a fish’s tail” (173).

por Deborah se desvanecerá con su partida y Adam abrazará la que, como Krepski, siempre fue su única alternativa: “to live in perpetual marriage with the Watch” (181).

### **“The pregnancy of Time” vs. “The Great Watch” (primer asalto)**

En el momento actual de la narración han transcurrido años desde que Adam decidiera mantenerse bajo el cobijo eterno del Gran Reloj o, visto de otro modo, desde que optara por encauzar una vida interminable entre el taller de los Krepski y la casa que su abuelo tiene en Highgate. En ella, tras su jornada de trabajo, ambos pasarán las tardes en un silencio estéril, “the heavy, aching silence [that] would be punctuated only—by the tick of clocks” (164). Sus procesos vitales están cada vez más acompasados con los latidos de los relojes que los rodean y Adam se da cuenta de que, a medida que avanzan los años, se tornan seres más solitarios, mecánicos y menos animados. Por añadidura, ya vimos que su creciente misantropía los vuelven insensibles ante el padecimiento y las necesidades de los mortales, hasta sumirlos en una monótona indiferencia. Pero un día, Adam advierte una alteración en el rostro de su abuelo: “Sorrow shadowed his face, and weariness, weariness” (174). “His face was not the face of a man travelling towards rejuvenating horizons. It was the petrified face of a man whom no novelty can touch” (176). Esta percepción vuelve a situar a Feliks en paralelo a los Struldbruggs, si bien con una salvedad: mientras que aquellos Inmortales no contaban con manera alguna de renegar de su perpetuidad, el guardián del Reloj de los Krepski, hasta entonces impasible ante el registro de actualidad tran-

sitoria ofrecido por los periódicos, empieza a comprarlos y a leer con avidez toda noticia relacionada con accidentes, desastres y muertes violentas.

Con la intención de aliviar a su abuelo de su melancolía y de su esclavitud con respecto al dios tecnológico objeto de su adoración, Adam lo distancia de su casa y del taller victoriano y se alojan en una casa de campo en las colinas de Sussex. Este paraje natural salpicado de túmulos neolíticos se halla sumido en un fecundo silencio ancestral e inmerso en lo que Adam describe como “the pregnancy of Time” (177). Por ello, es el enclave idóneo para que Feliks comulgue de las fuerzas de la Naturaleza y pueda convertirse en ese oráculo o Sabio de las Colinas, en ese chamán de Sussex que, como inmortal, podría llegar a ser. Sin embargo, no asistiremos a una confluencia de impulsos contrarios capaz de equilibrar, mediante el poderoso flujo de lo originario y natural, la progresiva mecanización a la que Feliks se ha visto sometido a lo largo de su vida. En vez de favorecer tal armonía existencial, este territorio apenas hollado por el hombre acogerá un primer pulso entre un abismo temporal ajeno a la comprensión humana y el Gran Reloj, desafío tecnomecánico diseñado con el empeño de abarcar y encapsular el paso del tiempo. Este enfrentamiento entre dos órdenes temporales divergentes se hace manifiesto mientras Adam y Feliks pasean por las colinas y perciben que “the only noise, the only man-made obtrusion into that overpowering silence was the tick of Great-grandfather’s Watch” (178).

Una vez han vuelto a la casa de campo, se desata una fuerte tormenta y Feliks regresa solo a las colinas para exponerse a los fenómenos naturales, en un intento desesperado de escapar de esa vida interminable en que ha desembocado su

condición de cibernético inmortal. Al llegar a un grupo de árboles, “of the kind which, on the downs, are said to have a druidical significance” (179), caerá fulminado por un rayo, por una carga de la misma energía que ya había obliterado su negocio –y toda una forma de vida– al posibilitar una generación de relojes radicalmente distinta. Feliks encuentra una muerte violenta ocasionada por el opuesto natural de la máquina que le había abierto las puertas a un sueño de eternidad. No obstante, su extinción como puente orgánico entre la Naturaleza y la tecnología no tendrá consecuencias –al igual que en el caso de su padre– sobre el Gran Reloj, cuyo “tiny, perfect, mechanical brain ignorant of storms, of drama, of human catastrophe, still ticked indifferently” (179). Somos testigos, con esta nueva personificación, de una completa absorción de la valencia de lo animado por parte del componente artificial que conforma al cibernético. Dada su entidad caduca, la base orgánica se torna circunstancial y reemplazable –finalmente en su totalidad– por el artefacto tecnológico, única vía de perdurabilidad.

Tras la muerte de Feliks, el Gran Ingenio seguirá funcionando junto a Adam, último y único inmortal entre los Krepski. Su cometido como guardián del Reloj se ve gravado por el continuo recuerdo de cómo, día tras día, él y su abuelo contemplaban el paso de las horas desde su taller y luego regresaban a casa “like two creatures sealed in a bubble ... watching the fretfulness of the evening rush ... with a cold reptilian stare” (174). Adam fue testigo de primera mano de la falta de novedad, inmediatez y pasión, unida a la soledad derivada de la ausencia de contemporáneos, que convirtió la inmortalidad de su antecesor en una existencia lenta, alienante y, a la postre, imposible de sobrellevar. Por esta

razón, justo después de que el horno de un crematorio terminara de reducir el cuerpo de su abuelo a cenizas, concibe la idea de volver al lado de Deborah, una vez se haya deshecho del Reloj.

En última instancia, será incapaz de someterse a tal excorporación y, en su defecto, opta por regresar a la casa victoriana de Whitechapel donde su bisabuelo Stanislaw había vivido. Emprende así un ciclo involutivo con el que procura la reconciliación con sus orígenes familiares, así como un santuario para el Gran Reloj de los Krepski. Sin embargo, lo que encuentra a su llegada no es aquel que, un siglo atrás, fuera hogar de esplendor, sino un edificio decrepito. En sus últimos años, la casa quedó atomizada en habitaciones, ocupadas por inmigrantes, por gente desarraigada y marcada por el signo de la provisionalidad. Ahora está prácticamente abandonada debido a su inminente demolición y Adam se aloja en una de sus maltrechas estancias. Entre sus paredes verá transcurrir su inmortalidad, aislado del mundo como un asceta ermitaño, como el remedo de la figura chamánica que ningún Krepski logró ser. Vivirá encerrado en el espejismo circular dictado por las manecillas del Gran Reloj, hasta que un día los gritos de “[a] Mrs.—or Miss?—Matharu” (181), la otra inquilina que aún permanece en el ruinoso inmueble, quebrarán su ensimismamiento.

### **“A region ungoverned by time” vs. “The Great Watch” (segundo asalto)**

Adam sabe que los gritos de dolor provienen del antiguo salón de su bisabuelo, donde una mujer asiática vive sola, tras haber sido abandonada por su pareja. Los lamentos

manifiestan una evidente angustia, que él empieza a compartir porque reconoce “that they emanated from a region un-governed by time—and thus were as poisonous, as lethal to us Krepskis as fresh air to a fish” (182). Incapaz de permanecer indiferente ante tales gemidos, Adam empuña el Gran Reloj, como si de un talismán protector se tratara, y acude en busca de la inmigrante. La encuentra dando a luz y, puesto que son las únicas dos personas que quedan en el edificio, se ve en la obligación de auxiliarla. Mientras lo hace, entenderá el motivo de su propia aflicción.

El parto al que asiste lo enfrenta a uno de los momentos de mayor urgencia e inmediatez posibles, al instante en que más se aproximan la vida y la muerte, ser y no ser –tanto para la madre como para el bebé– y, por primera vez, comprueba “what enormous concentrations of time, what huge counter-forces of piled-up years, decades, centuries, go into those moments when the balance might swing, one way or the other” (186). Abiertas las puertas a este abismo de eternidad, Adam ve pasar ante él a sus antepasados Krepski, incluso aquellos a quienes nunca conoció, y en los ojos de la mujer contempla “the endless nut-brown faces of her ancestors” (184). Aunque ambas líneas familiares confluyen en Londres, en un lugar donde ninguna de ellas tuvo su origen, el alumbramiento del bebé permite el acceso a una ubicuidad intemporal donde pasado y presente, allí y aquí, conforman un continuo capaz de proporcionar un modo de inmortalidad distinto al ofrecido por el Gran Reloj de los Krepski.

La comunicación lingüística entre Adam y la parturienta resulta imposible, dado que ella apenas habla inglés. No obstante, los gestos, los constantes cambios de expresión en sus rostros y la ansiedad vital compartida establecen entre

ellos un vínculo primario e instintivo que devuelve a Adam el sentido de inmediatez obliterado por su condición inmortal. Más tarde, cuando, una vez alumbrado, el bebé no reacciona a los estímulos para que rompa a llorar y llene sus pulmones de aire, la angustia vivida por Adam y la madre durante el parto reaflore como temor por la vida del pequeño. La compenetración surgida entre ambos en ese momento crítico es tal que se miran “with the imploring looks of actual lovers, actual congenitors who have pooled their flesh in a single hope” (186). Esa esperanza no es otra que la de un hombre y una mujer que luchan por la necesidad tan primitiva como biológica de perpetuarse a través de su progenie. La intensidad emocional del momento hace que el nombre de Deborah resuene en la mente de Adam. Este paralelismo entre su ex esposa y la mujer Matharu en cuanto a la voracidad que ambas manifiestan por vivir y por engendrar vida es, asimismo, señal inequívoca de que la criatura a la que el último de los Krepski acaba de socorrer en su nacimiento viene a rellenar el vacío de aquel hijo, fruto de su propia descendencia, del que años atrás decidió prescindir.

Al comprobar que el bebé no respira con normalidad y que su cara se torna morada, Adam entiende que “[i]ts breaths were clearly numbered” (187). En este angustioso trance en que aquel que podría haber sido savia de su savia se debate entre la vida y la muerte, sus antepasados vuelven a desfilar ante él, aunque en esta ocasión no como superhombres o dioses protésicos, sino como cuerpos que exhalan los efluvios de los elementos naturales que los acogieron al morir y posteriormente los descompusieron. “They flocked out of the bowels of Nature”, su bisabuelo Stanislaw desde su tumba, su abuelo Feliks desde su urna y su padre, Stefan, desde el fondo

del mar: “Earth, fire, water” (187). Esta conciencia de inevitable reversión a lo orgánico como imperativo de extinción hará que Adam lleve a cabo un intento desesperado por reafirmar la resistencia del ser humano ante este destino. Con tal fin, se encomienda a las virtudes del Gran Reloj, que ha mantenido aferrado en todo momento, y lo pone al alcance de las agónicas manos del bebé. Tan pronto como sus diminutos dedos entran en contacto con el cristal y la caja dorada del Ingenio, se desencadena un nuevo pulso entre dos dimensiones temporales, resumido en la frase: “A second—an eternity passed” (187).

Medido a partir del artilugio construido por el hombre en su aspiración de ponerle límites al tiempo y así poder domesticarlo y hacer uso de él, solo transcurre un segundo desde que la criatura toca el oráculo de los Krepski hasta que su pecho se llena súbitamente de aire y empieza a respirar con fuerza. En cambio, la venida definitiva del recién nacido al mundo corrobora la existencia de una inmortalidad que trasciende a la persona como individuo y que la alinea con una eternidad abisal, incomprensible e inabarcable desde cualquier tipo de lenguaje concebido por el ser humano<sup>146</sup>. El vacío que se abre bajo los pies de Adam al vislumbrar ese abismo de perpetuidad es comparable al experimentado por Matthew Pearce cuando se enfrentó a los restos del ictiosaurio: todo el andamiaje que sustentaba su mundo y, por ende, su persona y su existencia desveló su insignificancia, contingencia y artificialidad. En el caso de Adam, la confrontación con esa región no gobernada por el tiempo provoca en él “a

---

146) Con esta distinción, el dios Tiempo vuelve a escindirse en sus dos precursores griegos: Cronos, regente del tiempo percibido por el hombre y adaptable a regímenes cronológicos, y Chronos, regulador del curso de un tiempo universal y ajeno a la comprensión y a los parámetros humanos.

draining away of something; a stripping away of some imposture, as if [he] had no right to be were [he] was” (188). Asiste así a la desnaturalización definitiva de la prótesis que lo elevó a la condición de cibernético semidivino y se ve sometido a su obligada excorporación, puesto que, por vez primera en casi dos siglos, el Gran Reloj de los Krepski se detiene.

Esa eternidad inefable que Adam solo alcanza a intuir, ese dominio inmune a cualquier intento de civilizarlo mediante su codificación en un sistema simbólico, es otra manifestación del magma primigenio y caótico que Lacan dio en llamar *lo Real*. Ante esta insondabilidad temporal, la prótesis tecnológica que concede a los Krepski una longevidad inusitada se reduce a otro párrafo dentro de un discurso de progreso humano susceptible de ser menguado, relativizado y, finalmente, desarticulado. Al constatar este hecho, Adam concluye: “Time is not something that exists, like territory to be annexed, outside us” (187). Con estas palabras desmiente el fundamento principal sobre el que se había cimentado su condición de cibernético inmortal y la de sus antecesores: la creencia en que los relojes no se limitan a registrar el paso del tiempo, sino que lo contienen y son su origen.

Una vez abolida la inversión causal entre lo tecnológico y lo natural invocada gracias a la magia del Gran Reloj, la habitación de la casa de Stanislaw deja de ser un santuario y se convierte en “the centre of a desert” (188). Detenido el mecanismo del Ingenio, también dejan de girar los engranajes que alimentaron la leyenda de inmortalidad de los Krepski. Desmantelado el artificio, queda al descubierto un vacío asimbólico que devuelve a la familia de relojeros a aquella “god-like congruence with Nature” (175) que Adam procuró para su abuelo. Poco a poco, sus antecesores inmediatos

—aquellos que estuvieron o pudieron estar en contacto con el Gran Reloj— fueron revirtiendo, si bien de manera dramática, a un estado exclusivamente natural: tierra, fuego y agua. En cuanto a Adam, las resonancias bíblicas de su nombre llevan inscritas la culminación de un ciclo mediante la vuelta a un comienzo. A él le corresponde completar la reconciliación vital con las fuerzas de la Naturaleza que las muertes de sus antecesores Krepski habían anticipado parcialmente. De ahí que, una vez participa de la transitoriedad somática común a cualquier mortal, el relato cierre con su ingreso en un hospital, donde, al interpretar las expresiones de los doctores, deduce que “[his] own breaths are numbered” (189). Lo que queda de Adam es solo un leve hálito de vida. La inminencia de su muerte lo ha reducido a aire, a ese cuarto elemento natural que faltaba para propiciar la alineación final de los Krepski con lo que termina por revelarse como una (in)existencia orgánica.

En la agonía y el instinto vital por venir al mundo mostrados por el recién nacido que logró detener el Gran Reloj, Adam entrevió ese abismo de eternidad que convierte a cada nuevo ser humano en “the distillation of all time”, “the sum of all the time before him” (187). Sin embargo, los Krepski, a pesar de haber retomado una sincronía biológica con el entorno natural, han perdido la oportunidad de embarcarse en ese abismo intemporal. Tal senda de perpetuación habría de ser hollada por uno de sus descendientes, pero Adam optó por su unión cibernética con el Gran Ingenio y dio la espalda a los anhelos procreadores que Deborah puso a su alcance. Renunciar a los beneficios inmortales del Reloj para obedecer a tal impulso orgánico habría equivalido a morder la manzana prohibida en la tecnomitología de los Krepski. No

obstante, a la postre, este cambio de deriva hubiera evitado la extinción de su linaje, ratificada por la naturaleza del golpe que termina con su vida: “an internal blow, mysterious and devastating, a blow by which not physical trees but family trees are toppled down and torn up by their roots” (189).

### **La carrera hacia la inmortalidad posthumana**

En “The Watch”, Swift utiliza la metáfora del progreso tecnológico ininterrumpido manifestado por la relojería para anticipar una constante que resonará en sus posteriores obras: la manera en que lo orgánico y lo protésico interactúan no solo en la conformación del entorno existencial del individuo, sino en la redefinición de sus limitaciones somáticas y en la (re)creación de su subjetividad. A lo largo de este estudio ha quedado probado que la incorporación de lo artificial por parte de lo orgánico –ya sea entendida en términos materiales o como tropo para referirnos a cualquier manifestación simbólica de la que emanan las expectativas e imposiciones socioculturales– no está exenta de problemas. Swift incide desde diversos frentes en las consecuencias derivadas de la tensión congénita al ser humano entre su naturaleza biológica original y lo que, en los albores de nuestra especie, comenzó siendo una manipulación física del medio y se ha convertido en nuestra segunda naturaleza. Sin embargo, desde el advenimiento de la modernidad y, en especial, de la postmodernidad, la (con)fusión entre ambas naturalezas ha adquirido una complejidad sin precedentes que nos obliga a revisar la definición de lo humano como un tránsito hacia lo posthumano.

Los Krepski configuran un símil de esta mutación evolutiva, así como del modo existencial que de ella resulta. Su condición cibernética los convierte en seres sobrehumanos, en lo que podríamos llamar dioses protésicos, pero, al mismo tiempo, evidencia la progresiva colonización que su constituyente tecnológico ejerce sobre el biológico, tanto en términos físicos como psíquicos. Presa de tal ambivalencia, estos relojeros experimentan un distanciamiento final de lo protésico que los circunscribe a lo meramente orgánico, al estado originario donde intuyen se aloja ese sentido de urgencia vital y de inmediatez que habían perdido. No obstante, tal ex-corporación marca la senda de su extinción, no solo como superhombres cibernéticos, sino, en última instancia, como sujetos. Del mismo modo que Willy Chapman comprobó que bajo su armadura performativa existía un vacío subjetivo, Adam, el último de los Kepski, descubre que el constructo de progreso edificado por sus antecesores no era más que un espejismo simbólico en medio del desierto de *lo Real*. Tarde o temprano, la aridez indómita de esas dunas revela la fragilidad de cualquier inscripción extendida sobre ellas, si bien, al mismo tiempo, destaca su indispensabilidad para que el ser humano pueda transitar por tales arenas, orientándose a partir de los mapas y planos que él mismo alcance a inventar.

El desierto en que se convierte el salón de la antigua casa de Stanislaw deja entrever la inconsistencia del Gran Reloj, epítome de la intervención humana sobre esa región no gobernada por el tiempo que Adam vislumbró al asomarse al abismo de *lo Real*. Cabe interpretar el desenlace de esta contraposición como una victoria final de la urgencia impresa en lo orgánico sobre la perdurabilidad artificial brindada por lo protésico. Pese a ello, no debemos obviar un detalle que nos

invita a reconsiderar esta aparente conclusión: el bebé que nace en medio del desierto intemporal se aferra definitivamente a la vida gracias a la absorción e interiorización de la carga de progreso tecnológico contenida en el Gran Ingenio de los Krepski. Este condicionante vital reintroduce en la culminación del relato la presencia de lo protésico, que parecía erradicada al haberse detenido el mecanismo del Reloj.

El recién alumbrado sobre la inconmensurable extensión de un desierto asimbólico no viene a reafirmar la supremacía de una inmortalidad orgánica absoluta como reversión de un modo de existencia posthumano a uno humano. Por el contrario, la base genética de este bebé, dada la intervención indispensable del Gran Reloj en su nacimiento, lleva grabada la aleación de la simiente orgánica aportada por sus ascendientes biológicos y la de otro gen tecnológico proveniente de Adam y, en consecuencia, del linaje de los Krepski. Somos testigos, así, de la materialización de un cibernético que no ha adquirido su condición posthumana tras someterse a una implantación tecnológica con posterioridad a su nacimiento. El bebé Krepski-Matharu se conforma como cibernético en el propio acto que posibilita su llegada definitiva al mundo, en lo que podríamos entender como su nueva concepción. Se alinea de este modo con los gemelos concebidos a través de un proceso de inseminación artificial por donante que aparecerán veinticinco años más tarde en *Tomorrow* y con el Bill Unwin renacido en plástico que encontramos en *Ever After*: en todos ellos la intervención tecnológica se traduce en un principio de vida orgánica.

La condición posthumana se prefigura así como una naturaleza híbrida originada en una incorporación protésica donde desaparecen las costuras, articulada con una

transparencia tal que resulta imposible separar el añadido tecnológico de su anfitrión orgánico. De este modo, lo que antes era una contradicción existencial, un juego de tensiones y de (des)equilibrios (dis)funcionales entre lo biológico y lo protésico, se funde ahora para embarcarnos en un nuevo estadio dentro del proceso evolutivo iniciado por unos homínidos que, tras descender de los árboles, descubrieron que sus manos quedaban libres para manipular un entorno que no tardaron en hacer suyo desde la verticalidad.

No obstante, a través de los Krepski, hemos tenido ocasión de observar que las posibilidades ofrecidas por una existencia posthumana desplazan un sentido de supervivencia genérico –motor inicial de un proceso evolutivo que procura la preservación de una línea genética y, a la postre, de una especie– y lo sustituyen por la búsqueda de una inmortalidad individual. De ahí que los Krepski rechazaran “[the] vain biological yearnings and the fraudulent permanence of procreation” (169), amparados en la constatación de su imperdurabilidad cibernética.

Cuando trascendemos los avances tecnomecánicos precedentes de la modernidad que culminaron en la confección del Gran Reloj, percibimos que la era tecnodigital actual también contiene la promesa de conceder este tipo de inmortalidad personal. El camino marcado para alcanzarla se va pavimentando con una progresiva relativización de la indispensabilidad biológica en cuanto a la constitución del ser humano, atenuación pareja a la ya ejercida sobre el entorno físico que dibuja nuestra realidad.

Convertidos en dioses protésicos, nos adentramos en un territorio donde lo tecnológico podría obliterar lo orgánico,

bajo la coartada de que la ubicación de nuestras consciencias en un sustrato corpóreo y perecedero puede interpretarse como un accidente histórico que la evolución trata de subsanar (Hayles, 1999: 2). Los mecanismos para avanzar en esta progresión hacia lo definitivamente post- o transhumano se sustentan en la simulación o (hiper)realidad virtual, forma de relación con un medio que prescinde de los acostumbrados anclajes espaciotemporales, a pesar de constituir una réplica experiencial dependiente de nuestro conocimiento previo de los mismos. Este universo recreado a partir de impulsos eléctricos cargados de información podría ser el hábitat donde el ser posthumano disfrutara finalmente de su inmortalidad. Caminaríamos entonces sobre la extensión de un mapa auto-generador de su propio territorio. Nuestros pies hollarían las arenas cibernéticas de la manifestación extrema de aquello que Baudrillard –vía Borges– llamó *el desierto de lo real*.

#### **4. CUANDO LA CIENCIA ATRAVIESA LOS BALUARTE DE LA FICCIÓN...**

##### **El territorio híbrido de la ciencia ficción**

En “The Watch”, Swift recurre a la tradición de la literatura fantástica y sobrenatural iniciada por autores como Mary Shelley (*Frankenstein*, 1818), Edgar Allan Poe (*Tales of Mystery and Imagination*, 1850), Robert L. Stevenson (*Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886) y Bram Stoker (*Dracula*, 1897), para, al igual que sus antecesores, desequilibrar los límites de lo consensuado como naturaleza humana. Todos ellos proponen diferentes seres que, sin dejar de cumplir

los requisitos morfológicos precisados para su inclusión dentro del género *persona*, también trascienden y, con ello, cuestionan los márgenes de lo natural. Esta ambivalencia suscita inquietud en el lector y, sobre todo, lo obliga a meditar sobre las extensiones y consecuencias derivadas de este modo de existencia híbrida.

Si tomamos *Frankenstein* como ejemplo, también reconocemos el hermanamiento entre la literatura fantástica y la ciencia ficción. La novela de Mary Shelley suele citarse como prototipo de este último género, en cuanto al escenario de especulación racional que propone mediante la alteración de las coordenadas científicas establecidas en su momento histórico. Este contexto especulativo se verá ampliado a lo largo del siglo XIX y principios del XX con obras de autores como los emblemáticos H. G. Wells<sup>147</sup> y Julio Verne<sup>148</sup>. En concreto, el autor francés fue un fervoroso seguidor de las conquistas científicas y tecnológicas alcanzadas en su época, inquietud que, unida a su extraordinaria agudeza imaginativa, redundó en esa gran capacidad de anticipación lógica que lo llevaría a profetizar los viajes espaciales, el submarino o el helicóptero.

Desde ese momento, las conjeturas literarias y los avances científicos vivirán en continua retroalimentación. Prueba de ello es cómo la carrera espacial emprendida por la ciencia ficción tras la Segunda Guerra Mundial y hasta los años

---

147) *The Time Machine* (1895), *The Island of Doctor Moreau* (1896), *The Invisible Man* (1897), *The War of the Worlds* (1898) y *The First Men in the Moon* (1901) son ejemplos de temática diversa que lo convierten en padre de la moderna ciencia ficción.

148) Entre su vasta producción literaria, hay adelantos del género de la ciencia ficción como *De la Tierra a la Luna* (1865), *Alrededor de la Luna* (1869), *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1870) y *Robur el Conquistador* (1886).

setenta<sup>149</sup> discurrió en paralelo a la que llevó a Neil Armstrong a poner los pies sobre la luna. A partir de la década de 1980, la expansión de las computadoras y la irrupción de las primeras redes informáticas globales sirvieron de nutriente para pronosticar un distópico futuro tecnológico, marcado por la presencia de profundos cambios sociales. El subgénero denominado *cyberpunk* –encabezado por William Gibson (*Neuromancer*, 1984) y Bruce Sterling (*Schismatrix*, 1985), entre otros– se caracterizó por una visión pesimista y desencantada de un mañana dominado por el capitalismo y por las nuevas tecnologías. No obstante, tan solo una década más tarde y a medida que los ordenadores e Internet se convertían en instrumentos cotidianos, la opinión hacia la expansión tecnológica cobró un cariz menos desesperanzador, actitud que dio entrada al *post-cyberpunk*, inaugurado, para muchos, por Neal Stephenson con *Snow Crash* (1992).

La ciencia ficción no se circunscribió, sin embargo, al papel impreso. Desde muy temprano, la magia del celuloide abrió una excelente arteria de propagación, capaz de bombear mayor realismo e inmediatez a la hora de sumergir al espectador en el mundo alternativo propuesto<sup>150</sup>. A partir de 1960, la carrera espacial trazó su curso en la gran pantalla, abanderada por *2001: A Space Odyssey* (1968), *Star Wars* (1977), *Star Trek* (1979) y las respectivas secuelas y precuelas, tanto cinematográficas como televisivas, de las dos últimas. A partir de ahí, el cine se pobló de seres cibernéticos humanoides has-

---

149) Los escritores más representativos de la primera oleada fueron Isaac Asimov, Arthur C. Clarke y Robert A. Heinlein. Posteriormente, se les unirían otros, como Philip K. Dick, Ray Bradbury y Stanislaw Lem.

150) Ya en 1902, en los comienzos del cine mudo, tenemos *Le Voyage dans la Lune*, de Georges Méliès, cortometraje que, claramente, se inspira en las obras de Verne y de Wells.

ta alcanzar el futurismo biotecnológico de los replicantes de *Blade Runner* (1982)<sup>151</sup> o de aquellos que dieron nombre a *The Terminator* (1984) y *RoboCop* (1987). A medida que se clausuraba el milenio, esta fascinación por la bioingeniería desembocó, contagiada por un entorno global digitalizado, en la fusión del hombre y la computadora propuesta por filmes como la trilogía *Matrix* –*The Matrix* (1999), *The Matrix Reloaded* (2003) y *Matrix Revolutions* (2003)– o *The Thirteenth Floor* (1999) y *Surrogates* (2009).

Estas últimas películas comparten el anticipo de un porvenir posthumano donde la fusión entre el antiguo *Homo sapiens* y las máquinas inteligentes ha supuesto un salto evolutivo hacia el *Homo silicon*<sup>152</sup> como fórmula para eludir la caducidad biológica. *Surrogates*<sup>153</sup> nos proyecta hasta un hipotético año 2017 en que la tecnología biocibernética ha adquirido tal desarrollo que una persona parapléjica tiene ocasión de experimentar un simulacro de vida normal gracias a un robot sustituto que maneja por control remoto mental desde casa. Sin embargo, como ha ocurrido con tantas pró-

---

151) Este clásico de la ciencia ficción, convertido en película de culto, está inspirado en una fuente literaria anterior, *Do Androids Dream of Electric Sheep?* (1968), escrita por Philip K. Dick. Este hecho destaca, una vez más, la estrecha vinculación entre ambos formatos del género.

152) Katherine Hayles propone este término y el concepto evolutivo que sugiere en *How We Became Posthuman* (1999: 280).

153) El origen de esta película es similar al de *Blade Runner*. Su guión está basado en una novela gráfica homónima escrita por Robert Venditti y publicada en cinco volúmenes entre 2005 y 2006. A su vez, Venditti señala *Cybergypsies* (1999), novela de Indra Sinha, como su fuente de inspiración. Este tendido de redes intertextuales refuerza la idea de cómo la retroalimentación entre ciencia y ficción en que se fundamenta el género fluctúa y se disemina a través de múltiples sustratos y canales. De este modo, lejos de responder a una inquietud puntual y fácil de localizar, la temática compartida por todas estas obras se adhiere a un episteme común o modo de entender nuestro mundo actual, determinado por una cultura cibertecnológica.

tesis, aquello que en un principio se ideó como recurso para solventar una minusvalía, pronto se convierte en un artículo de disfrute común<sup>154</sup>. De este modo, en la sociedad propuesta por la película, todo el mundo cuenta con un sustituto, representación mecánica de ellos mismos, si bien con un aspecto ideal, siempre jóvenes y físicamente perfectos. En este contexto, los humanos se limitan a hacer la vida en sus hogares, desde donde, acostados en un sillón de control, se colocan una interfaz que activa y dirige a sus duplicados robóticos. A través de ellos mantendrán un contacto vicario con el mundo exterior y serán partícipes de una vida simulada, mientras sus cuerpos biológicos envejecen y se consumen día tras día en sus butacas de comando.

Dentro de los parámetros especulativos de la película, una vez neutralizado el requisito reparador originalmente adherido a los desdobles protésicos, el modo vital definido por la telepresencia se ampara en un doble principio: el estado de seguridad y bienestar proporcionado por el aislamiento experiencial entendido en términos biológicos tradicionales y el paradójico aumento de la capacidad de control humano que esto puede suponer, mediante la manipulación de los sustitutos. Este estado existencial podría considerarse óptimo, si bien, a medida que progresa la película, comprobamos que ha derivado en conflictos éticos y morales, así como en confrontaciones sociales entre la gran masa entregada al avance tecnológico que les facilita el acceso a una vida perfecta, antes solo soñada, y las reservas físicamente delimitadas donde

---

154) Sirvan los cepillos de dientes eléctricos y los coches con caja de cambio automática como ejemplos dispares de electrodomésticos y máquinas inicialmente adaptados para personas con determinadas discapacidades y que ahora forman parte de nuestras vidas cotidianas.

viven los llamados *biológicos*<sup>155</sup>, aquellos humanos que se resisten a embarcarse en una vida subrogada. La inversión territorial y de poder establecida entre *biológicos* y sustitutos se ve finalmente revocada cuando todos los robots quedan desactivados y los humanos que los controlaban abren las puertas de sus casas y, titubeantes, salen a la calle por su propio pie.

Privados de sus prótesis telepresenciales, los humanos caminan indecisos y con gesto de extrañeza, devueltos a un contacto sensorial con el mundo físico real. Este renacimiento que los alinea con una existencia biológica se hace posible porque la referencialidad mimética que vincula a un humano con su sustituto oscila entre el simulacro de primer y el de segundo orden: a pesar de que la experiencia vital de la persona depende de su compleja fusión con los sensores artificiales de sus réplicas mecánicas, una vez desactivadas las interfaces que los mantienen interconectados, original biológico y copia sintética vuelven a ser diferenciables. No obstante, cuando nos enfrentamos a los planteamientos ontológicos propuestos por películas como *The Matrix* y *The Thirteenth Floor*, la correlación entre significativo y significado, entre mundo fenomenológico y abstracción recreada, se presta a tal inversión y, a la postre, confusión de valencias que entramos de lleno en el simulacro de tercer orden, generado a partir del

---

155) Estos reductos son reminiscencias de las estrechas demarcaciones territoriales en las que quedaron confinados los nativos norteamericanos, una vez el hombre blanco colonizó las que habían sido sus tierras. En *Surrogates*, estas reservas son pequeños islotes urbanos estancados en una involución atecnológica que los distancia y, al mismo tiempo, los resguarda del sistema de vida robótica que se ha apoderado de las grandes ciudades, cuyas calles están pobladas exclusivamente por sustitutos.

firme algorítmico en que se cimienta la (hiper)realidad virtual<sup>156</sup>.

*Surrogates* medita sobre las posibles consecuencias implícitas en la tendencia contemporánea hacia un progresivo distanciamiento con respecto a la experiencia física inmediata, principalmente a través de las nuevas tecnologías. Tal propensión podría suponer el primero de varios pasos que completarían la escisión entre la consciencia humana y el cuerpo que la contiene, lastrado por sus limitaciones biológicas, la mayor de ellas la muerte. Las otras dos cintas plantean el paso siguiente, con un salto exponencial en cuanto a la interacción entre el ser humano y la máquina inteligente. Ambas proponen un modo de existencia donde se prescinde por completo de toda base orgánica y la identidad o esencia humana se resume en una consciencia traducida en información que no solo puede ser almacenada y transferida por ordenadores, sino también modificada e incluso recreada a partir de ellos.

---

156) Es bien conocida la influencia intertextual ejercida por las teorías de Baudrillard sobre estas dos películas, en especial en lo que se refiere a *The Matrix*, que incluso cuenta con alusiones explícitas al filósofo francés. Sirvan como ejemplos la aparición en escena de un volumen de *Simulations and Simulacra* –se trata de un libro hueco donde Neo oculta información codificada– o la tan citada frase que Morpheus pronuncia más adelante: “This is the world as it exists today. Welcome to the desert of the real”.

Por otra parte, la película de los hermanos Wachowski se presta a numerosas interpretaciones filosóficas en torno a nuestro conocimiento de la realidad y (im)posible acceso a ella. Sin duda, una de las guías maestras para aproximarse al film reside en la alegoría de la caverna de Platón, si bien William Irwin, editor de *The Matrix and Philosophy: Welcome to the Desert of the Real*, parafrasea a Slavoj Žižek (2002b: 240-1) y afirma:

*The Matrix* is a philosopher’s Rorschach inkblot test. Philosophers see their favoured philosophy in it: existentialism, Marxism, feminism, Buddhism, nihilism, Postmodernism. Name your philosophical *ism* and you can find it in *The Matrix*. Still, the film is not just some randomly generated inkblot but has a definite plan behind it and intentionally incorporates much that is philosophical. (Irwin, 2002: 1)

Tanto *The Thirteenth Floor* como *The Matrix* fueron estrenadas en 1999, año marcado no solo por el tránsito de siglo, sino también por el de milenio. Independientemente de sus diferencias en cuanto a efectos visuales y salvando la mayor complejidad argumental diseñada en *The Matrix* por los hermanos Wachowski, los dos filmes pronostican un futuro donde las tecnologías generadoras de realidad virtual son capaces de producir un mundo simulado con tal grado de perfección que aquellos que lo habitan no son conscientes de existir en un entorno fabricado. Tal desconocimiento es el experimentado por Neo en *The Matrix* y por Douglas Hall en *The Thirteenth Floor*, así como por el propio espectador, que focaliza la acción a través de ellos como protagonistas principales. Para ahondar en la propuesta ofrecida por ambas historias, optaré por la mayor abarcabilidad que ofrece la trama de *The Thirteenth Floor*.

Al comienzo de esta película creemos encontrarnos en las postrimerías de la década de 1990 en Los Ángeles. Allí, Hannon Fuller, un genio de la realidad virtual, ha fundado una empresa informática con la que logra crear una simulación perfecta de esa misma ciudad en 1937, poblada por simulacros humanos que evolucionan ajenos al hecho de que forman parte de un programa de ordenador. Cuando Fuller muere asesinado en oscuras circunstancias, Douglas Hall, su amigo y protegido, descubre que el genio informático había estado entrando en la simulación –aún en fase provisional– y decide hacerlo él mismo, en un intento de esclarecer las causas de su muerte. Accede en varias ocasiones y de manera transitoria mediante la descarga y volcado de su consciencia en el cuerpo de Ferguson, una recreación humana inspirada en su apariencia física y que desarrolla su propia vida dentro

del sistema. A medida que la trama avanza, Hall descubre el secreto que Fuller no pudo comunicarle: su mundo también es una simulación –la única que ha alcanzado tal sofisticación tecnológica como para generar otro simulacro digital en su interior– y, por tanto, él mismo solo existe como bits de información originados a partir de un código binario de ceros y unos. Entonces comprende el origen de las lagunas amnésicas que padece desde hace tiempo: está sirviendo como avatar o receptáculo de una consciencia ubicada en un nivel superior. Finalmente, Hall muere en la simulación de los años noventa para la que originalmente fue concebido, mientras su cuerpo cibernético albergaba la consciencia que le había sido transferida desde un futuro externo. Dicha consciencia implantada, procedente de un (supuesto) ser humano real, se extingue dentro del programa, mientras que la consciencia sintética de Hall despierta en un cuerpo (presuntamente) orgánico conectado a un sistema de realidad virtual en el año 2024 y en lo que, de no demostrarse lo contrario, es ese mundo real en el que nunca creyó que podría estar.

El incremento de estratos ontológicos propuesto por *The Thirteenth Floor* y compartido con *The Matrix* suscita desconfianza en la autenticidad del mundo en que vivimos y que damos por auténtico, convertido ahora en un nivel existencial que contiene a los demás en su interior, hasta nueva contingencia. Pese a ello, el problema no radica solo en la existencia de mundos diferentes y en la facultad o no de discernir si se trata de un territorio físico, real, o si, por el contrario, es construido. El conflicto se agrava debido a los canales bidireccionales que permiten el tránsito de consciencias de un universo a otro y que confirman la funcionalidad metafísica compartida por ambos entornos. La práctica de esta trasla-

ción entre ontologías termina por desdibujar las fronteras categóricas entre lo real y lo simulado, límites que, técnicamente, habrían de distanciar y diferenciar un mundo de otro.

Supongamos que, en efecto, llega el día en que una consciencia pudiera codificarse en información y ser transferida a diferentes sustratos –tanto corporales como cronoespaciales, materiales o simulados– donde seguiría existiendo, pensando y sintiendo. ¿Hasta dónde se vería relativizado, en tales circunstancias, todo criterio encaminado a determinar qué es real y qué no lo es? Y lo que resulta aún más desconcertante y espinoso: ¿de qué manera reescribiría este desplazamiento de lo orgánico aquello que tradicionalmente hemos entendido como humano hasta convertirlo en un ente cibernético posthumano?

Desde un escenario de especulación racional en torno a las potenciales consecuencias y extensiones de los avances tecnodigitales que alborean en nuestros días, *Surrogates*, *The Thirteenth Floor* y *The Matrix* sustentan una lógica imaginativa que recrea los parámetros del cibernético posthumano en que, como dioses tecnoprotésicos, podríamos convertirnos. Todas ellas coinciden en que el salto evolutivo hacia el *Homo silicon* supondrá una progresiva colonización de la dualidad cuerpo-mente por parte de la máquina inteligente. Hoy en día, ya somos testigos –a través, por ejemplo, de los implantes cocleares que combaten la sordera<sup>157</sup>– de la dependencia estructural del cibernético con respecto a los canales

---

157) La cóclea se ubica en el oído interno y contiene el órgano del sentido de la audición. Cuando se encuentra dañada, el implante reemplaza su función y estimula el nervio auditivo mediante señales eléctricas que transmiten información codificada al cerebro. Dado que la cóclea recibe una estimulación directa, el oído externo y el medio quedan inservibles y son sustituidos por los componentes exteriores del implante: un micrófono que capta la información sonora ambiental y un microprocesador que selecciona los sonidos útiles y codifica la información

de información que conectan sus componentes orgánicos de base carbónica con sus extensiones electroprotésicas, permitiendo así que biomoléculas y silicona operen en un mismo sistema. Sin embargo, el futuro cibernético no apunta tanto hacia los canales de transmisión en sí –circunstanciales y reemplazables– como hacia la destilación de nuestro yo en secuencias de información capaces de fundirse e interactuar con un medio virtual donde la ausencia de límites temporales y espaciales a la vieja usanza se traduzca en una forma de inmortalidad.

Las tres películas abordan este panorama de progreso tecnológico con notable inquietud, sobre todo en el caso de *The Matrix* –heredera clara del *cyberpunk*<sup>158</sup>–, que prevé un ocaso del siglo XXII donde los humanos han sido dominados por máquinas y por inteligencias artificiales que mantienen sus mentes conectadas a una simulación social de los últimos años del siglo XX. Al igual que hiciera Gulliver cuando se encontró frente a los Struldbruggs, como espectadores somos capaces de empatizar con estos seres del futuro, aunque nos sentimos salvaguardados por la mediación de la pantalla, por la certeza de que el mundo planteado es producto de elucubraciones propias de la ciencia ficción. Esta perspectiva descreída es la que, por ejemplo, adoptan Jorge J. E. Gracia y Jonathan J. Sanford en la conclusión de “The Metaphysics of *The Matrix*”: “When reflecting on *The Matrix* in order to learn something about our world, we have to remember, of

---

sonora que, a través de una bobina unida a un cableado transductor, llega al nervio auditivo.

Se reconstruye así el sentido del oído –y con él la realidad auditiva del mundo percibido por la persona antes sorda–, a partir de la recreación tecnológica de un proceso orgánico.

158) De hecho, el término *Matrix* está tomado de *Neuromancer*, novela prototípica, como ya he comentado, de este subgénero.

course, that it is just a movie. Its peculiar portrayal of the dialectic between appearance and reality should not be taken simply as an accurate metaphor for our world” (2002: 65). No obstante, tal distanciamiento se reduce sustancialmente cuando, como ya ha ocurrido en tantas ocasiones, la ciencia ficción reequilibra el peso de sus dos significantes y pone de manifiesto su genética mestiza.

### ***Global Futures 2045 NYC:* proyecto de inmortalidad posthumana**

En *Out of This World*, Robert Beech –alias *Mr Prosthesis*– advierte que los continuos avances tecnocientíficos de los que está siendo testigo acreditan “the ‘courage’ ... of science in penetrating the ‘strongholds of romance’” (91). No cabe duda de que, a lo largo del siglo XX y de lo transcurrido del XXI, hemos alcanzado logros que hasta hace poco solo tenían cabida en nuestra imaginación, región de la que nadie hubiera presagiado que pudieran trascender. Cuando ciencia y fábula se retroalimentan de la manera en que lo están haciendo y se estima que lo hagan, se abre ante nosotros un horizonte híbrido, donde la realidad deja entrever su naturaleza construida y redefinible, por lo que la simiente de la ficción queda autorizada para germinar en nuevas realidades. Esto explica que, como Beech señala, la ciencia acuda a ese espacio liminal en busca de caminos que le permitan desafiar y ampliar las fronteras establecidas por la tradición, la lógica y la razón.

Claro ejemplo de esta dinámica reequilibradora entre lo empírico y lo imaginado es la forma en que planteamientos posthumanos que hasta ahora habíamos concebido gracias a la ciencia ficción muestran indicios de tangibilidad

en congresos internacionales como *Global Futures 2045: Towards a New Strategy for Human Evolution*, celebrado en el Lincoln Center de Nueva York en junio de 2013<sup>159</sup>. Por exageradas que parezcan las coincidencias con los supuestos esbozados en las películas tratadas, la principal meta de este encuentro fue entablar una discusión acerca del diseño de tecnologías que posibiliten no solo el trasplante de un cerebro humano como componente biótico de un cibernético, sino la transferencia de la personalidad y la consciencia de un individuo a un contenedor no biológico como vía para alcanzar la inmortalidad. La iniciativa se denomina *Proyecto Avatar* y la página web del congreso la define como “a public science project dedicated to exceeding the natural lifetime warranty of the body ... then replacing the need for a body altogether”<sup>160</sup>. La propuesta para consumir este desafío a la muerte consta de cuatro etapas, con sus respectivas estimaciones cronológicas. El Avatar A (2015-2020) consistirá en un robot que podremos controlar con nuestras mentes, argumento que concurre con los expuestos en *Surrogates* o en la propia *Avatar* (2009), de James Cameron. El Avatar B (2020-2025) materializará el trasplante de un cerebro humano en un cuerpo sintético. El Avatar C (2030-2035) será posible una vez que el contenido de la mente de una persona pueda transferirse a un cerebro artificial. Finalmente, con el Avatar D (2040-2045) el cuerpo se verá reemplazado al completo por un holograma. Los dos últimos avatares están, por tanto, más vinculados a los modelos de existencia propuestos

---

159) La dirección web <<http://gf2045.com>> contiene información acerca de los objetivos del congreso. También ofrece una relación de todos los ponentes, donde se incluyen sus campos de investigación y sus trayectorias profesionales, así como el título y resumen de las comunicaciones que aportan al encuentro.

160) Cfr. <<http://gf2045.com/read/244>>.

en *The Thirteenth Floor* y *The Matrix*, donde la consciencia deja de existir en un entorno físico y se adentra en una simulación digital.

A primera vista, esta empresa promovida por el billonario ruso Dmitry Itskov parece brotada de la mente de un grupo de iluminados que se reúnen en una convención anual, caracterizados a la estrambótica imagen y semejanza de sus ídolos de fantasía o ciencia ficción. Sin embargo, el proyecto se aborda desde la interdisciplinariedad y el rigor científico que aportan expertos mundiales, como, por ejemplo, Theodore Berger (pionero en los estudios e implantación de neuroprótesis), George Church (genetista molecular y experto en genómica y biología sintética), Marvin L. Minsky (precursor en el campo de la Inteligencia Artificial y de las teorías de la mente), Hiroshi Ishiguro (creador de androides), Witali L. Dunin-Barkowski y Randal A. Koene (pioneros en neuroinformática y en neuroingeniería, respectivamente), Alexander Kaplan (desarrollador de interfaces cerebro-computadora), Roger Penrose y Stuart Hameroff (teóricos de la consciencia cuántica) y Ray Kurzweil (director de ingeniería en *Google* e impulsor de la Universidad de la Singularidad de Silicon Valley)<sup>161</sup>.

---

161) El título de algunas de las comunicaciones evidencia la inercia protésico-evolutiva propuesta como búsqueda de una inmortalidad posthumana, así como la aspiración final a desprenderse de todo sustrato orgánico: “The Goal of Technology is the End of Death” (Martine Rothblatt); “Human Nature, The Anthropological Crises and the Global Future” (David Dubrovsky); “The Future Life Supported by Robotic Avatars” (Hiroshi Ishiguro); “Anthroids (Humanlike Robots) for Telepresence, Mind Uploading and General Intelligence” (David Hanson and Ben Goertzel); “Engineering Memories: A Cognitive Neural Prosthesis for Restoring and Enhancing Memory Function” (Theodore Berger); “Whole Brain Emulation: Reverse Engineering A Mind” (Randal Koene); “Substrate Autonomous, Networked Avatar Bodies by Design” (Natasha Vita-More); “How Human Consciousness Could Be Uploaded Via Quantum Teleportation” (Stuart Hameroff and Roger Penrose); “Intelligent Self-directed Evolution Drives Mankind’s

El acceso al estadio de inmortalidad posthumano discutido en *Global Futures 2045* y anticipado por la ciencia ficción parte de la base establecida por Claude Shannon y Norbert Wiener a mediados del siglo XX, cuando conceptualizaron la información como una entidad distinta del sustrato que la contiene y/o transmite. A partir de ese momento, la información perdió la corporalidad con la que históricamente había ido emparejada y pasó a interpretarse como un flujo transferible a/entre diferentes sustratos sin pérdida de forma o significado. Por extrapolación de este principio, si la biología molecular está en lo cierto y un cuerpo se reduce a un código esencial de información, la teletransportación a la que tantas veces hemos asistido tras la lente de la ficción sería teóricamente viable<sup>162</sup>. Más tarde, desde su concentración en los estudios de la mente, Marvin L. Minsky interiorizó este proceso transferencial y afirmó que estamos cerca de poder extraer recuerdos del cerebro humano e importarlos, intactos, a un soporte de almacenamiento informático<sup>163</sup>. De ser así, de llegar a convertirnos en información creada y gestionada por nosotros mismos, estaríamos asfaltando un camino

---

Metamorphosis into an Immortal Planetary Meta-intelligence” (Peter H. Diamandis); “Roundtable on Life-extension of the Brain in a Full-body Prosthesis with Biological Blood Substitutes and Brain-Computer Interfaces with Optional Neuroprostheses” (Alexander Kaplan moderates Mikhail Lebedev and Theodore Berger). Un avance del contenido de muchas de las intervenciones puede consultarse en <<http://gf2045.com/program>>.

162) Katherine Hayles (1999: 1) comenta que, ya en los años cincuenta del pasado siglo, Norbert Wiener sugirió la posibilidad teórica de telegrafiar a un ser humano (1954: 103-4). Tal afirmación contiene el germen conceptual del reto contemporáneo de transferir una consciencia a una máquina.

163) Marvin Minsky, “Why Computer Science Is the Most Important Thing That Has Happened to the Humanities in 5,000 Years” (public lecture, Nara, Japan, May 15, 1996). Hayles hace alusión a la conferencia en *How We Became Post-human* (13, 295).

hacia la inmortalidad trans- o posthumana, a partir del control tecnológico de nuestra evolución (hasta ahora) biológica.

Katherine Hayles aborda esta visión de progreso posthumano hacia la perpetuidad individual desde una compleja multidisciplinariedad que aglutina la biología computacional, la vida artificial, las teorías y tecnologías de la información, la realidad virtual, la cibernética, la simulación por ordenador, las ciencias cognitivas y la ficción literaria. A partir de este enfoque heterogéneo, estima que la articulación de lo posthumano se asienta en varios pilares complementarios (1999: 2-3). El primero consiste en la anteposición de los patrones de información al medio material que los contiene, de modo que cualquier sustrato biológico se vuelve reemplazable y, en última instancia, prescindible, mientras que la información permanece invariable. Instalados en esta posición, desde una perspectiva posthumana el cuerpo no es más que una prótesis original que aprendemos a manipular. Por consiguiente, nuestra propensión a extenderlo o reemplazarlo con otras prótesis ratifica la continuidad de un proceso en el que llevamos embarcados desde que nos constituimos en especie. Finalmente, como consecuencia de lo anterior, lo humano queda configurado de tal modo que puede experimentar un acoplamiento sin fisuras con la máquina inteligente. La existencia posthumana complica, por tanto, cualquier tentativa de determinar fronteras absolutas entre un organismo biológico y un mecanismo cibernético, al igual que entre una vida física y una simulación por ordenador.

Un ejemplo ilustrador de este creciente enturbiamiento de márgenes al que empezamos a asistir nos lo ofrece, una vez más, la ciencia ficción, a través del realismo con que los personajes de *The Thirteenth Floor* y *The Matrix* experimentan

sus vidas dentro de unos programas informáticos, hasta tal punto que para ellos esa simulación es *la realidad*. Otra muestra la tenemos en los bancos de falsos recuerdos implantados a Houser en *Total Recall* para hacerle creer que es Douglas Quaid, o a los replicantes en *Blade Runner* para convencerlos de que han vivido un pasado. En ambos casos, la existencia de estos implantes de memoria complica la distinción entre realidad y ficción hasta anular su operatividad. Esto explica que en *Total Recall* Houser-Quaid decida ser finalmente Quaid, una identidad recreada a partir de una memoria artificial, y no retornar a su yo original mediante la extirpación de esos recuerdos. *Blade Runner*, por su parte, nos plantea una duda final acerca de la verdadera naturaleza de Deckard, a quien en todo momento habíamos tomado por humano, si bien podría ser un replicante. A partir de estas (con)fusiones entre lo real y lo simulado, lo biológico y lo protésico, ya no cabe preguntarse dónde se hallan las lindes entre lo humano y lo no humano. La pregunta debe reformularse para cuestionarnos qué significa ser humano en este momento histórico y qué significará serlo en un futuro quizá no tan lejano. Tales interrogantes nos obligan a reinterpretar y redefinir al sujeto en función de unas coordenadas que –desde las conclusiones alcanzadas en este estudio– podríamos denominar (post)humanas.

### **El sujeto (post)humano de la (post)modernidad**

Para Hayles, “[t]he posthuman subject is an amalgam, a collection of heterogeneous components, a material-informational entity whose boundaries undergo continuous construction and reconstruction” (1999: 3). Esta concepción de un sujeto híbrido y fragmentario, de- y reconstruible,

extiende los postulados del yo postmoderno en su desarticulación del monolito identitario que supuso el yo constante y consustancial a la persona descrito por el humanismo liberal. No obstante, como Hayles también sostiene, el venero de esta deconstrucción del sujeto Ilustrado se puede rastrear en la anteposición del intelecto sobre lo somático, endógena a la propia estructuración de dicho sujeto (1999: 5). El planteamiento “*je pense, donc je suis*”, “*cogito ergo sum*”, expuesto por Descartes en su *Discurso del método* (1637) asentó las bases de un humanismo racional que halló la verdad fundamental e irrefutable en la afirmación de nuestra existencia como seres pensantes. A partir de entonces, nuestro cuerpo se ha convertido, de modo sistemático, en el habitáculo material de una consciencia que, tan pronto pueda ser codificada en información, podría aspirar a prescindir de su sustrato corporal con el fin de alcanzar la inmortalidad.

El humanismo liberal articuló sus principios racionales en torno a la figura de un yo *natural* o esencial que –como hemos tenido ocasión de constatar a través del estudio de varias obras de Graham Swift– las teorías y la praxis de la modernidad postdarwiniana y de la postmodernidad se han ocupado de desnaturalizar. Ahora, la construcción cibernética del yo posthumano plantea un futuro postbiológico cuyos preceptos fundamentales no divergen de aquella búsqueda de progreso y bienestar a través del crecimiento intelectual y científico-tecnológico impulsada por el individualismo Ilustrado. El posthumanismo, en su acepción análoga al transhumanismo, procura un porvenir donde la especie humana por fin supere sus limitaciones tanto físicas como intelectuales mediante el control tecnológico de su propia evolución. Por esta vía se erradicarían aflicciones orgánicas

como el dolor, la enfermedad o el envejecimiento, proceso este último que, indefectiblemente, nos conduce a una muerte segura. Desde esta aproximación ideal, la semejanza discursiva entre el humanismo y el posthumanismo deja entrever una estela de continuidad, originada en la nobleza de unos principios en los que, aunque nos pese, también resuena el eco de su potencial y, en efecto, confirmada perversión.

Manuel Almagro nos trae a la mente nombres como Auschwitz, Hiroshima o el Gulag, las guerras neo-coloniales en África, las dictaduras ataviadas de democracia, la explotación del ser humano en pos de intereses económicos o la devastación de recursos naturales del planeta, y con ello nos recuerda que “el desarrollo de los ideales de la Ilustración no representa un proceso inocuo cuyos beneficios puedan ser disfrutados de manera realmente universal; muestra también que todo progreso adquiere un carácter ambivalente pues se asienta sobre la aniquilación de modos culturales anteriores” (2010: 36-37). La memoria histórica de tales desfiguraciones de aquel proyecto de la modernidad, combinada con los memes culturales<sup>164</sup> heredados de nuestros antepasados y que podrían remontarnos incluso a aquel ancestral enfrentamiento evolutivo entre el *Homo neanderthalensis* y el *Homo sapiens*, sirven de advertencia para alimentar in-

164) El neologismo *meme* fue acuñado por Richard Dawkins en *The Selfish Gene* (1976), por analogía fonética con la palabra inglesa *gene*. En su libro, Dawkins aborda la evolución humana, no desde el punto de vista del individuo, sino desde el que concierne al propio gen. Mediante el diseño del concepto de *meme*, desarrolla una teoría sobre la herencia cultural entre individuos y generaciones, paralela a la que tiene lugar en términos biológicos a partir de la transmisión genética. Dawkins propone que, al igual que el genotipo de los individuos se transfiere por línea sucesoria mediante su autorreplicación, los memes culturales también se agrupan y crean dimensiones que se replican a sí mismas, evolucionan y subsisten en diferentes medios. En términos etimológicos, fonéticos y –por todo lo anterior– conceptuales, el vocablo *meme* está, además, estrechamente relacionado con la *memoria* y con la *mimesis*.

quietudes acerca de las eventuales derivaciones de nuestro paso sin retorno hacia lo posthumano.

Katherine Hayles comienza *How We Became Posthuman* (5) destacando la ambivalencia con que afronta nuestra entrada en una era posthumana. Entre sus pesadillas cobra forma una tecnocultura poblada por futuros individuos que podrían interpretar sus cuerpos como meros accesorios de moda, en lugar de como la base material de sus existencias, y que podrían dejarse seducir por la fantasía de adquirir una inmortalidad incorpórea y un poder ilimitado a través de las posibilidades brindadas por las tecnologías. En cierto modo, en la actualidad ya asistimos a anticipos de estas propuestas de vida. Por un lado, la cirugía plástica, ideada con un propósito clínico reparador, se comercializa como técnica de recreación corporal que puede limitarse a pequeñas intervenciones o transformar un cuerpo humano en la réplica de un modelo hiperreal, como, por ejemplo, una muñeca *Barbie*<sup>165</sup>. Por otro, ejemplos como *Global Futures 2045* empiezan a proponer las bases de una inmortalidad posthumana donde la mente, codificada en bits de información, ya no necesitará

---

165) La ucraniana Valeria Lukyanova es el paradigma de *Barbie* humana. Se ha sometido a numerosas operaciones estéticas, lleva lentillas especiales y se aplica gran cantidad de maquillaje para que su rostro y su físico se acomoden al diseño de una muñeca. El caso de la ucraniana no es excepcional, pues está surgiendo un número de chicas jóvenes que aspiran a convertirse en *Barbies* o en muñecas manga.

En su tiempo, Michael Jackson también ejemplificó el potencial de la cirugía plástica para transformarte en aquello que ansías ser. La diferencia entre el cantante y estas jóvenes es, sin embargo, significativa. El primero tenía como meta deshacerse de sus rasgos afroamericanos, incluido el color de su piel, y reemplazarlos por el estándar caucásico. El modelo al que aspiraba cuenta, por tanto, con un referente real en el mundo físico. En el caso de las muñecas humanas, su referente es un ente imaginario, la réplica en plástico de una mujer idealizada que nos ofrece la compañía de juguetes Mattel, en respuesta a un discurso en torno a la sublimación de la belleza del cuerpo femenino. En esta ocasión, la persona construye su identidad mediante su identificación con un modelo hiperreal originado en unas expectativas socioculturales igual de ilusorias.

un cuerpo, principio que podría desembocar en un nuevo modelo de perversión de poder, en este caso, cibertecnológico.

En un vídeo anticipatorio de su intervención en *Global Futures*<sup>166</sup>, Marvin Minsky opina que, una vez desentrañemos definitivamente las claves del funcionamiento del cerebro, estaremos en disposición de copiar una mente humana concreta en otro soporte material y, por consiguiente, de generar tantas réplicas de ella como queramos, con las extensiones o usos que esto pueda conllevar. Al mismo tiempo, reconoce que nuestra potencial conversión en seres más inteligentes, con prótesis reemplazables y capaces de vivir para siempre no hace del futuro de la humanidad y del de la mente humana un territorio necesariamente catastrófico o apocalíptico. Lo que Minsky sí tiene claro es que las circunstancias vitales y psicosociales que acompañarán a este salto evolutivo hacia lo radicalmente posthumano son imprevisibles en términos científicos. En su opinión, aquellos que han considerado en mayor profundidad las posibles caras de esta existencia venidera son los escritores de ciencia ficción, entre los que cita a Isaac Asimov, Frederik Pohl, Arthur C. Clarke, John Campbell y Larry Niven. Por su parte, Hayles concluye su tratamiento transdisciplinar de lo posthumano con un capítulo titulado “The Semiotics of Virtuality: Mapping the Posthuman”, donde también recurre a la literatura, concretamente a cuatro novelas de ciencia ficción, para dar forma –“flesh out”– a sus teorías (1999: 247-282)<sup>167</sup>.

---

166) Cfr. <<http://gf2045.com/minsky>>.

167) Las obras en cuestión son: *Blood Music* (1985), de Greg Bear; *Terminal Games* (1994), de Cole Perriman; *Galatea 2.2* (1995), de Richard Powers; y *Snow Crash* (1992), de Neal Stephenson.

Los giros realizados por Minsky y Hayles vuelven a confirmar que la ciencia y la tecnología no pueden y no quieren apartarse de una ficción que tampoco deja de mirarse en ellas. Esta dinámica reflexiva tiene su homólogo visual en la litografía de M. C. Escher titulada *Drawing Hands* (1948): una mano dibuja a otra mano que, a su vez, está trazando a su creadora; la tecnociencia inspira especulaciones racionales, algunas de las cuales se tornarán realidades que sustentarán nuevas ficciones. Desde esta casa de los espejos hemos visto transcurrir la historia del progreso humano, la crónica de cómo el heredero de un homínido siempre soñó con llegar a ser un dios protésico.

De manos de la ciencia ficción y cuando la postmodernidad empezaba a afianzar sus raíces, Stanley Kubrick también meditó sobre la segunda naturaleza tecnológica que nos acompaña desde nuestros orígenes. El comienzo de *2001: A Space Odyssey* nos retrotrae a una sabana africana de hace tres millones de años para mostrarnos a ese primer antropoide que acertó a valerse de un hueso como herramienta, pero también como arma. Ese simple gesto les otorgará a él y a su clan poder sobre sus iguales y será el comienzo del final de su sometimiento a las inclemencias del entorno y a los temores que les acechan en la oscuridad de la noche.

Esta primera parte de la película, titulada “The Dawn of Man”, cuenta, a su vez, con tres secciones claramente diferenciadas, no solo por los acontecimientos expuestos, sino por la música de fondo que acompaña a la acción. Al inicio, la existencia de los homínidos se halla envuelta en un absoluto silencio, quebrado únicamente por sus propios sonidos guturales y por los gruñidos de otros animales. Acto seguido, la aparición del monolito negro viene acompañada de un caos

sonoro, un rumor continuo de voces semejante a un acúfeno ambiental, incomprensible para unos seres aún privados de inteligencia. Sin embargo, en el instante en que el primate empieza a instrumentalizar el hueso surgen los acordes de *Así habló Zarathustra*, composición de Richard Strauss basada en la obra homónima de Nietzsche. Este cambio de banda sonora no solo alude a la inscripción de significado sobre el caos de *lo Real* que esta toma de conciencia tecnoprotésica supone. También marca el hito evolutivo con el cual un animal inaugura la condición humana.

Mediante su intertexto nietzscheano, la sinfonía de Strauss apunta a que la futura mutación de este ser en hombre no será más que el comienzo de una senda que promete conducirnos hacia otro estadio de progreso: nuestra conversión en superhombres. El vínculo entre estos tres órdenes –homínido, hombre y superhombre– lo establece el hueso, la prótesis tecnológica que traza nuestra vía de crecimiento ilimitado, tal y como insinúa la famosa escena en que el antropoide, con aire victorioso, lanza su nuevo instrumento al cielo y, acto seguido, se funde con el plano de un satélite espacial construido por el hombre contemporáneo<sup>168</sup>.

---

168) Este célebre “match-cut” suele citarse como la elipsis más larga en la historia del cine, pues establece un puente entre una tecnología primitiva y otra espacial que abarca millones de años. No podemos pasar por alto, sin embargo, la alusión al doble filo del progreso tecnológico contenida en la asociación de estos dos objetos. El hueso, aparte de ser una herramienta, también es el arma con la que el homínido mata al miembro dominante de la otra manada, a fin de hacerse con el control del territorio y del agua que hay en él. Por otro lado, el ingenio espacial con el que se identifica al hueso es una plataforma orbital de armas nucleares, referencia a una de las mayores amenazas que el ser humano ha podido idear para sí mismo y para el planeta.

La ambivalencia de la herramienta primigenia adoptada por el primate y de la simbología que contiene vuelve a dar validez a las palabras del filósofo y crítico literario Walter Benjamin cuando afirmó que no existe documento de cultura que no sea, a su vez, documento de barbarie (1942: 309).

Al final de la película, el ser humano accede a esa nueva etapa evolutiva anunciada desde un comienzo por las notas de Strauss. En 1968 este estadio posthumano se vio representado como un gran feto que flota en el espacio, con destino a la Tierra. A pesar de proponer el nacimiento de un ser que se aproxima a una entidad divina, tal tránsito a lo posthumano no plantea un alejamiento de lo orgánico. En cambio, desde el siglo XXI, esta conquista transhumana adopta otros cauces: el ser inmortal en que podríamos convertirnos no es un *superhombre* que viene a habitar nuestro planeta como espacio físico; se prevé como bits eléctricos de información que fluirán a través de abstracciones de mundos contenidas en los confines cibernéticos de un hiperespacio.

A lo largo de este estudio he argumentado que –como Kubrick también plantea– la reinención que el ser humano hace de la/su realidad comenzó millones de años atrás. Este devenir simbólico nos ha embarcado en un progresivo distanciamiento de nuestro origen exclusivamente orgánico, con rumbo a una existencia cada vez más protésica. Hoy, más que nunca, estamos convencidos de que nuestro destino, como seres (post)humanos, siempre ha sido vivir en la realidad que creemos percibir, a pesar de estar construida por nosotros mismos. Ha sucedido así desde nuestros albores, desde que ese hueso surcara el aire para dibujar un puente tecnocultural entre nuestro pasado y nuestro futuro.

Freud ya reconoció que nuestra conversión en dioses protésicos hace de nosotros seres magníficos y predijo que el paso de los años traería consigo avances inimaginables en este campo de la civilización, como, en efecto, ha ocurrido. En la actualidad hemos alcanzado un estadio evolutivo sin precedentes, donde la prótesis tecnológica, aparte de

capacitarnos para recrear todo aquello que nos rodea, podría incluso reproducir y, en última instancia, reemplazar al propio yo.

Quizá, como la tecnociencia (ficción) propone, las simulaciones adquirirán tal verosimilitud que serán metafísicamente equivalentes a la realidad protésica en que ahora vivimos. No obstante, queda preguntarnos si, como habitantes inmortales de un(os) mundo(s) cibernético(s), alcanzaremos ese estado de perfección, bienestar y felicidad procurado por el transhumanismo. La estrategia para arribar a este estadio no demandará un simple aumento de la distancia que ya nos separa de nuestro origen orgánico y que despierta en nosotros un sentimiento de insatisfacción e incompletitud. Exigirá la colonización definitiva de lo biológico por lo protésico, paso que podría traducirse en la imposibilidad de retornar al modo de existencia del que un día partimos.

Llegados a ese punto, los términos realidad, realidad protésica y realidad simulada, digital o virtual serían sinónimos que apuntarían hacia un mismo referente de genética irremediabilmente hiperreal. Si este es el entorno existencial al que nos conduce lo posthumano, cabría cuestionarse, junto con Katherine Hayles:

Will the posthuman preserve what we continue to value in the liberal subject, or will the transformation into the posthuman annihilate the subject? Will free will and individual agency still be possible in a posthuman future? Will we be able to recognize ourselves after the change? Will there still be a self to recognize and be recognized? (1999: 281)

Una vez convertidos en *hipersujetos* o *trans-sujetos*, ¿qué sentido(s) de identidad seremos capaces de construir, pobladores de una manifestación extrema y volátil del presente líquido descrito por Zigmunt Bauman? ¿Qué será del yo, embarcado en una deriva interminable y sin retorno por un universo simulado a partir de impulsos eléctricos?

El presente no contiene respuestas definitivas que nos avancen quiénes o qué seremos en el futuro que nos hemos propuesto (re)crear. Solo nos permite afirmar que, hasta ahora, el salto evolutivo que hizo de nosotros unos organismos culturales nos ha convertido finalmente en cibernéticos habitantes de una realidad protésica. A partir de aquí, solo podemos adentrarnos en las regiones hipotéticas de la fantasía y la ciencia ficción para conjeturar el desenlace de nuestra aventura cibernética en busca de la perfección y la inmortalidad, para imaginar hasta qué punto nos alejaremos del mundo material que nos mantiene anclados a lo orgánico.



---

---

## BIBLIOGRAFÍA

---

---



## FUENTES PRIMARIAS Y OBRAS DE GRAHAM SWIFT

- Swift, Graham (1976). "The Recreation Ground". *London Magazine*, 16:1 (Apr./May): 62-85.
- (1980). *The Sweet Shop Owner*. New York: Vintage Books, 1993.
- (1981). *Shuttlecock*. New York: Vintage Books, 1992.
- (1982). "Cliffedge". *Learning to Swim and Other Stories*. New York: Vintage Books, 1992. 149-157.
- (1982). "Gabor". *Learning to Swim and Other Stories*. New York: Vintage Books, 1992. 44-53.
- (1982). "Hide and Seek". *New Stories 7*. Ed. Alan Ross. London: Hutchinson. 29-45.
- (1982). "The Son". *Learning to Swim and Other Stories*. New York: Vintage Books, 1992. 124-135.
- (1982). "The Watch". *Learning to Swim and Other Stories*. New York: Vintage Books, 1992. 158-189.
- (1982). *Learning to Swim and Other Stories*. New York: Vintage Books, 1992.
- (1983). "About the Eel". *Granta 7: Best of Young British Novelists*. Ed. Bill Bufford. Harmondsworth: Penguin. 287-296.
- (1983). *Waterland*. London: Picador, 1984.
- (1988). *Out of This World*. New York: Vintage Books, 1993.
- (1992). *Ever After*. New York: Vintage Books, 1993.

- (1993). “1974”. *21 Picador Authors Celebrate 21 Years of Outstanding International Writing*. London: Picador. 19-27.
- (1996). *Last Order*. London: Picador.
- (2000). “Our Nicky’s Heart”. *Granta 69: The Assassin*. Ed. Ian Jack. Harmondsworth: Penguin. 169-78.
- (2003). *The Light of Day*. London: Penguin.
- (2007). *Tomorrow*. London: Picador.
- (2009). *Making an Elephant*. London: Picador.
- (2011). *Wish You Were Here*. London: Picador.

## **FUENTES CITADAS Y CONSULTADAS**

### **1. TEXTOS CRÍTICOS Y TEÓRICOS**

- Acheson, James (2005). “*Historia and Guilt: Graham Swift’s Waterland*”. *Critique*, 47.1: 90-100.
- Adorno, Theodor, and Max Horkheimer (1944). *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. Ed. Gunzelin Schmid Noerr. Stanford: Stanford University Press, 2002.
- Aguilar Osuna, Juan Jesús (1999). “Graham Swift’s *Waterland*: The Pessimistic End of History and the Optimistic Reclamation of (Hi)story/-ies”. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 38: 183-194.
- (2000a). “Epistemology and Ontology in the Sherlock Holmes Stories: New Perspectives for the Realistic Novel”. *Proceedings of the XXII International Conference of AEDEAN*. Eds. Pere Gallardo and Enric Llorca. Lleida: Universitat de Lleida. 425-432.

- (2000b). “The ‘Wooden Substitute’ in Graham Swift’s “The Son,” or the Further Step in the De-familiarizing Transition from Modernism to Postmodernism”. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 13: 7-20.
- (2003). “‘They Dreamt no Dreams’: Progress and Immortality in Jonathan and Graham Swift”. *AEDEAN: Proceedings of the 23<sup>rd</sup> International Conference*. León: Universidad de León. CD-ROM.
- (2011). “‘La historia se funde con la ficción, el hecho se confunde con la fábula’: Historia y postmodernidad”. *Almagro Jiménez*, 2011: 225-275.
- Alexander, Marguerite (1990). *Flights from Realism: Themes and Strategies in Postmodernist British and American Fiction*. London: Edward Arnold.
- Almagro Jiménez, Manuel (2010). *A Dust of Words: Novela y postmodernidad*. Sevilla: ArCiBel Editores, S.L.
- , ed. (2011). *Representaciones de la postmodernidad: Una perspectiva interdisciplinar*. Sevilla: ArCiBel Editores, S.L.
- Anderson, Walter Truett (1990). *Reality Isn’t What It Used to Be*. New York: HarperCollins Publishers.
- (1995). *The Truth about the Truth: De-confusing and Re-constructing the Postmodern World*. New York: Putnam.
- (1996). *Evolution Isn’t What It Used to Be: The Augmented Animal and the Whole Wired World*. New York: W. H. Freeman and Company.
- Ankersmit, Frank A. (1989). *The Reality Effect in the Writing of History: The Dynamics of Historiographical Topology*. Royal Netherlands Academy of Arts & Sciences.
- (1990). “Reply to Professor Zagorin”. *History and Theory* 29: 275-296.

- (2002). *Historical Representation: Cultural Memory in the Present*. Stanford: Stanford UP.
- Arbib, Michael A., and Mary B. Hesse (1986). *The Construction of Reality*. Cambridge: Cambridge UP.
- Auerbach, Erich (1946). *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton UP, 2003.
- Augé, Marc (1992). *Los «no lugares», espacios de anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Austin, J. L. (1962a). *How to Do Things with Words*. Oxford: OUP, 1976.
- (1962b). *Sense and Sensibilia*. Oxford: Clarendon Press.
- Baggot, Jim (2006). *A Beginner's Guide to Reality*. New York: Pegasus Books, 2009.
- Barth, John (1967). "The Literature of Exhaustion". *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1984. 62-76.
- (1979). "The Literature of Replenishment". *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. New York: G. P. Putnam's Sons, 1984. 193-206.
- Barthes, Roland (1968). "The Death of the Author". *Image, Music, Text*. Ed. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977. 142-148.
- (1970). *S/Z*. Paris: Seuil.
- (1975). *The Pleasure of the Text*. Trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang.
- Baudrillard, Jean (1981a). *Simulations*. Trans. Paul Foss, Paul Patton and Philip Beitchman. New York: Semiotext(e), 1983.
- (1981b). *Simulacra and Simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.

- (1986). *America*. Trans. Chris Turner. New York: Verso, 1988.
- (1991). *The Gulf War Did Not Take Place*. Introd. Paul Patton. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- (1992). *The Illusion of the End*. Trans. Chris Turner. Cambridge: Polity Press, 1994.
- Bauman, Zigmunt (1991). *Modernity and Ambivalence*. Cambridge Polity Press.
- (1993). *Postmodern Ethics*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- (1995). *Life in Fragments*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- (1997). *Postmodernity and Its Discontents*. Cambridge: Polity Press.
- (2005). *Liquid Life*. Cambridge: Polity.
- (2007). *Liquid Times: Living in an Age of Uncertainty*. Cambridge: Polity.
- Becker, Ernest (1962; 1971). *The Birth and Death of Meaning: An Interdisciplinary Perspective on the Problem of Man*. New York: Simon & Schuster.
- Belling, Catherine (2006). “Hypochondriac Hermeneutics: Medicine and the Anxiety of Interpretation”. *Literature and Medicine* 25.2: 376-401.
- Belsey, Catherine (1980). *Critical Practice*. London: Methuen.
- (2005). *Culture and the Real*. New York: Routledge.
- Benford, Gregory, and Elisabeth Malartre (2009). *Beyond Human: Living with Robots and Cyborgs*. New York: Forge Books.
- Benjamin, A. Cornelius (1966). “Ideas of Time in the History of Philosophy”. *Fraser*, 3-30.
- Benjamin, Walter (1942). *Sobre el concepto de historia*. *Obras*, I, 2. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Abada, 2008.
- Bennett, Tony (1991). *Outside Literature*. London: Routledge.

- Benyei, Tamas (1996). "Narrative and Repetition in *Waterland*". *British and American Studies*, 1.1: 109-116.
- Berger, Peter L., and Thomas Luckman (1966). *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City, New York: Doubleday.
- Berlatsky, Eric (2006). "The Swamps of Myth... and Empirical Fishing Lines': Historiography, Narrativity, and the 'Here and Now' in Graham Swift's *Waterland*". *Journal of Narrative Theory*, 36.2: 254-292.
- Bertens, Hans (1986). "The Postmodern *Weltanschauung* and Its Relation with Modernism: An Introductory Survey". Fokkema and Bertens, 9-51.
- Billy, Ted (1997). *A Wilderness of Words: Closure and Disclosure in Conrad's Short Fiction*. Texas: Texas Tech University Press.
- Binding, J. T. *Firebird: Writing Today*, 1. New York: Viking, 1982.
- Birch, Carol (2007). "A Lovely Trip to a Humdrum Destination". *The Independent*, 27 April.
- Blackhurst, Chris (1997). "A Swift Rewrite, or a Tribute?". *The Independent on Sunday*, 9 March. <<http://www.independent.co.uk/news/uk/home-news/a-swift-rewrite-or-a-tribute-1271831.html>>
- Bloom, Harold (1998). *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead.
- Bradbury, Malcolm (1988). "An Age of Parody: Style in the Modern Arts". *No, Not Bloomsbury*. London: Deutsch. 46-64.
- Brahm, Gabriel Jr., and Mark Driscoll, eds. (1995). *Prosthetic Territories: Politics and Hypertechnologies*. Boulder, CO: Westview.
- Brecht, Bertolt (1977). "Against Georg Lukács". *Aesthetics and Politics: Debates Between Bloch, Lukács, Brecht, Benjamin, Adorno*. Ed. Ronald Taylor. London: Verso. 68-86.

- Brooke-Rose, Christine (1976). "Interview". *Contemporary Literature*, 17.1: 1-24.
- Bufford, Bill, ed. (1983). *Granta 7: Best of Young British Novelists*. Harmondsworth: Penguin.
- Burns, Alan, and Charles Sugnet, eds. (1981). "Eva Figes". *The Imagination on Trial: British and American Writers Discuss their Work Methods*. London: Alison and Busby. 31-40.
- Butler, Judith (1993). *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. London: Routledge.
- (1996). "Gender as Performance". *A Critical Sense: Interviews with Intellectuals*. Ed. P. Osborne. London: Routledge. 109-125.
- Cartwright, Lisa, and Brian Goldfarb (2006). "On the Subject of Neural and Sensory Prostheses". *Smith and Morra*, 2006: 125-154.
- Champion, Margrét Gunnarsdóttir (2003). "Cracked Voices: Identification and Ideology in Graham Swift's *Waterland*". *Critique*, 45.1: 34-42.
- Clausen, Cristopher (1984). "Sherlock Holmes, Order, and the Late-Victorian Mind". *The Georgia Review* 38.1: 104-123.
- Collins, Jim (1989). *Uncommon Cultures: Popular Culture and Post-Modernism*. New York: Routledge.
- Connor, Steven (1989). *Postmodernist Culture: An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Blackwell.
- Cooper, Pamela (1996). "Imperial Topographies: The Spaces of History in *Waterland*". *Modern Fiction Studies*, 42.2: 371-396.
- Crace, John (2007). "The Digested Read: *Tomorrow* by Graham Swift". *The Guardian*, Tuesday 1 May. <<http://www.theguardian.com/books/2007/may/01/grahamswift>>

- Craps, Stef (2005). *Trauma and Ethics in the Novels of Graham Swift: No Short-Cuts to Salvation*. Brighton: Sussex Academy Press.
- Cunningham, Valentine (1997). "Fiction '96". *Literature Matters: Newsletter of the British Council Literature Department* 22: 1, 4.
- Dawkins, Richard (1976). *The Selfish Gene*. Oxford: OUP, 1989.
- DeCoste, Damon Marcel (2002). "Question and Apocalypse: The Endlessness of *Historia* in Graham Swift's *Waterland*". *Contemporary Literature*, 43.2: 377-399.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari (1972). *Anti-Oedipe*. Paris: Minuit.
- Derrida, Jacques (1967). *De la gramatología*. Trad. O del Barco, y C. Ceretti. México: Siglo XXI, 2005.
- (1978). *Writing and Difference*. Trans. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- (1981). *Disseminations*. Trans. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press.
- (1998). *Monolingualism of the Other: The Prosthesis of Origin*. Trans. Patrick Mensah. Stanford: Stanford University Press.
- Descartes, René (1637). *Discurso del método*. Madrid: Alianza, 2001.
- Deutsch, Helen, and Felicity Nussbaum, eds. (2000). "Introduction". *Defects: Engineering the Modern Body*. Ann Arbor: University of Michigan Press. 1-28.
- Dobzharsky, Theodosius (1970). *Genetics and the Evolutionary Process*. New York: Columbia University Press.
- (1973). *Genetic Diversity and Human Equality*. New York: Basic Books.

- Doniger, Wendy (2005). *The Woman Who Pretended to Be Who She Was: Myths of Self-Imitation*. Oxford: OUP.
- Downey, Gary Lee, Joseph Dumit, and Sarah Williams (1995). "Cyborg Anthropology". *The Cyborg Handbook*. Ed. Chris Hables Gray. New York: Routledge. 341-346.
- Durant, Will (1981). *The Story of Philosophy*. New York: Washington Square Press.
- Eco, Umberto (1983). *Travels in Hyperreality*. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Edelman, Murray (1988). *Constructing the Political Spectacle*. Chicago: University of Chicago Press.
- Eliás, Norbert (1939). *The Civilizing Process*. Trans. E. Jephcott. Oxford: Blackwell, 1994.
- Elliott, Anthony (2008). *Concepts of the Self*. Cambridge: Polity Press.
- Elliott, Anthony, and Charles Lemert (2005). *The New Individualism: The Emotional Costs of Globalization*. London: Routledge.
- Falck, Colin (1994). *Myth, Truth and Literature: Towards a True Post-Modernism*. Cambridge: Cambridge UP.
- Fiedler, Leslie (1975). "Cross the Borders — Close That Gap: Post-modernism". *American Literature Since 1900*. Ed. Marcus Cunliffe. London: Sphere Books. 344-366.
- Fineman, Mia (1999). "Ecce Homo Prostheticus". *New German Critique*, 76: 85-114.
- Flint, Kate (1998). "Looking Backward?: The Relevance of Britishness". *Unity in Diversity Revisited: British Literature and Culture in the 1980s*. Eds. Barbara Korte and Klaus Peter Müller. Tübingen: Gunter Narr Verlag. 43-44.

- Fokkema, Douwe, and Hans Bertens, eds. (1986). *Approaching Postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Fokkema, Douwe (1986). "Preliminary Remarks". Fokkema and Bertens, 1-8.
- Fontanier, Pierre (1968). *Les Figures du discours*. Préf. Gérard Genette. Paris: Flammarion.
- Foucault, Michel (1965). *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*. Trans. Richard Howard. New York: Vintage Books, 1988.
- (1969). Vintage Books. *Archaeology of Knowledge*. Trans. A. M. Sheridan Smith. London: Routledge, 1989.
- (1981). *Power/Knowledge*. New York: Pantheon.
- Fraser, J. T., ed. (1966). *The Voices of Time: A Cooperative Survey of Man's Views of Time as Understood and Described by The Sciences and the Humanities*. New York: George Braziller, Inc.
- Freedman, William (1995). "Swift's Struldbruggs, Progress, and the Analogy of History". *Studies in English Literature, 1500-1900*, 35.3: 457-472.
- Freud, Sigmund (1915). "Repression". Strachey, vol. 14, 146-158.
- (1916). "Metapsychological Supplement to the Theory of Dreams". *General Psychological Theory: Papers on Metapsychology*. Sigmund Freud, and Philip Rieff. New York: Macmillan, 1963. 151-163.
- (1917). "A Difficulty in the Path of Psycho-analysis". Strachey, vol. 17, 137-144.
- (1919). "The 'Uncanny'". *Collected Papers*, vol. 4. Trans. Joan Riviere. New York: Basic Books, 1959. 368-407.
- (1920). *Beyond the Pleasure Principle*. Harmondsworth: Penguin, 2003.

- (1930). *Civilization and Its Discontents*. Trans. James Strachey. New York: WW Norton, 1962.
- Frosh, Stephen (1997). *For and Against Psychoanalysis*. London: Routledge.
- Frow, John (1997). "Letter to the Editor". *Independent on Sunday*, 16 March. CD-ROM.
- Furst, Lilian R., ed. (1992). *Realism*. Harlow: Longman.
- Gallix, François (1992). "Au nom de l'anguille: *Waterland*, de Graham Swift". *Etudes Anglaises*, 45.1: 66-80.
- Gąsiorek, Andrzej (1995). *Post-War British Fiction: Realism and After*. London: Edward Arnold.
- Geertz, Clifford (1973). *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- Gergen, Kenneth J. (1991). *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life*. New York: Basic Books.
- (1994). *Realities and Relationships: Soundings in Social Construction*. Harvard: Harvard UP.
- (2003). "Self and Community in the New Floating Worlds". *Mobile Democracy, Essays on Society, Self and Politics*. Ed. Kristóf Nyíri. Vienna: Passagen. 103-114.
- Glass, James M. (1993). *Shattered Selves: Multiple Personality in a Postmodern World*. Ithaca: Cornell University Press.
- Goffman, Erving (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Harmondsworth: Penguin, 1990.
- (1961). *Asylums*. New York: Anchor Books.
- (1967). *Interaction Ritual: Essays in Face-to-Face Behaviour*. New York: Doubleday.
- González, Jennifer A. (1995). "Autotopographies". Brahm and Driscoll, 133-150.

- Goodman, Nelson (1984). *Of Mind and Other Matters*. Cambridge: Harvard University Press.
- Goodrick-Clarke, Nicholas (1999). *Paracelsus: Essential Readings*. Berkeley: North Atlantic Books.
- Gracia, Jorge J. E., and Jonathan Sanford. "The Metaphysics of *The Matrix*". *Irwin*, 55-65.
- Graff, Gerald (1973). "The Myth of the Postmodern Breakthrough". *The Novel Today: Contemporary Writers in Modern Fiction*. Ed. Malcolm Bradbury. Glasgow: Fontana, 1977. 217-249.
- (1979). *Literature Against Itself: Literary Ideas in Modern Society*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gray, Chris Hables, ed. (1995). *The Cyborg Handbook*. London: Routledge.
- (2001). *Cyborg Citizen: Politics in the Posthuman Age*. London: Routledge.
- Gubrium, Jaber F., and James A. Holstein (1994). "Grounding the Postmodern Self". *Sociological Quarterly*, 35.4: 685-703.
- Haraway, Donna (1991). *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*. London: Routledge.
- (1997). *Modest\_Witness@Second\_Millennium. Female-Man©\_Meets\_OncoMouse™*. New York: Routledge.
- Hart, Roderick (1987). *The Sound of Leadership: Presidential Communication in the Modern Age*. Chicago: University of Chicago Press.
- Harvey, David (1990). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd.
- Hassan, Ihab (1971; rev. 1982). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. Madison: The University of Wisconsin Press.

- (1977). “Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture”. *Georgia Review*, 31: 830-850.
- (1980a). *The Right Promethean Fire: Imagination, Science, and Cultural Change*. Urban: University of Illinois Press.
- (1980b). “The Question of Postmodernism”. *Bucknell Review: Romanticism, Modernism, Postmodernism*. Ed. Harry R. Garvin. Lewisburg: Bucknell UP. 117-126.
- (1987). *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press.
- Hayles, Katherine N. (1990). *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science*. Ithaca: Cornell UP.
- (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Heath, Stephen (1972). *The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing*. London: Elek.
- Hemley, Robin (2003). *Invented Eden: The Elusive, Disputed History of the Tasaday*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Hodgson, Peter (1985). “Viktor Shklovsky and the Formalist Legacy: Imitation/Stylization in Narrative Fiction.” Jackson and Rudy, 195-212.
- Holmes, Frederick M. (1998). “The Representation of History as Plastic: The Search for the Real Thing in Graham Swift’s *Ever After*”. *Ariel*, 27.3: 25-43.
- Holquist, Michael (1985). “Bakhtin and the Formalists: History as Dialogue.” Jackson and Rudy, 82-95.
- Hutcheon, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism*. London: Routledge.
- (1989). *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge.

- Iggers, Georg G. (1997). *Historiography in the Twentieth Century: From Scientific Objectivity to the Postmodern Challenge*. London: Wesleyan UP.
- Ishiguro, Kazuo (1997). "Letter to the Editor". *Independent on Sunday*. 16 March. CD-ROM.
- Irish, Robert K. (1998). "'Let Me Tell You': About Desire and Narrativity in Graham Swift's *Waterland*". *Modern Fiction Studies*, 44.4. 917-934.
- Irwin, William, ed. (2002). *The Matrix and Philosophy: Welcome to the Desert of the Real*. Chicago: Open Court.
- (2002). "Introduction: Meditations on *The Matrix*". Irwin, ed.: 1-2.
- Jackson, Robert L., and Stephen Rudy, eds. (1985). *Russian Formalism: A Retrospective Glance*. New Haven: Yale Center for International and Area Studies.
- Jakobson, Roman (1935). "The Dominant." *Reading in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Eds. Ladislav Matejka, and Krystyna Pomorska. London: MIT Press, 1971: 105-10.
- Jain, Sarah S. (1999). "The Prosthetic Imagination: Enabling and Disabling the Prosthetic Trope". *Science, Technology & Human Values*, 24:1: 31-54.
- Jameson, Fredric (1975). "Beyond the Cave: Demystifying the Ideology of Modernism". *Reconstructing American Literary History*. Ed. Sacvan Bercovitch. Harvard UP, 1986. 168-187.
- Janik, Del Ivan (1989). "History and the 'Here and Now': The Novels of Graham Swift". *Twentieth-Century Literature: A Scholarly and Critical Journal*, 35.1: 74-88.
- Jenkins, Harold, ed. (1982). "Introduction". *Hamlet, Prince of Denmark*. The Arden Shakespeare. London, England: Methuen. 1-136.

- Jenkins, Keith (1991). *Re-Thinking History*. London: Routledge.
- (1995). *On 'What Is History?'* London: Routledge.
- Jenks, Charles (1986). "Postmodern and Late Modern: The Essential Definitions". *Chicago Review*, 35:4: 31-58.
- Jones, Ernest (1957). *The Life and Work of Sigmund Freud*. New York: Basic Books.
- Kant, Immanuel (1781). *Crítica de la razón Pura*. Madrid: Taurus, 2005.
- Kellner, Hans (1982). "The Politics of Interpretation". *The Politics of Interpretation*. Ed. W. J. T. Mitchell. Chicago: University of Chicago Press.
- King, Stephen (2000). *On Writing: A Memoir of the Craft*. New York: Scribner.
- Kristeva, Julia (1980). *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. Ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP.
- (1995). *New Maladies of the Soul*. Trans. Ross Guberman. New York: Columbia UP.
- Kurzman, Steven L. (2001). "Presence and Prosthesis: A Response to Nelson and Wright". *Cultural Anthropology*, 16:3: 374-387.
- Lacan, Jacques (1949). "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience". Lacan, 1977. 1-7.
- (1977). *Écrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. London: W. W. Norton & Company, Inc.
- (1988). *Freud's Papers on Technique 1953-4 (Seminar 1)*. Trans. John Forrester. Cambridge: Cambridge UP.
- (1992). *The Ethics of Psychoanalysis (Seminar 7)*. Trans. Dennis Porter. London: Routledge.

- (1998). *On Feminine Sexuality, the Limits of Love and Knowledge (Seminar 20)*. Trans. Bruce Fink. New York: Norton.
- Landes, David S. (1983). *Revolution in Time: Clocks and the Making of the Modern World*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP.
- Landow, George P. (1990). "History, His Story, and Stories in Graham Swift's *Waterland*". *Studies in the Literary Imagination*, 23.2: 197-211.
- Landsberg, Alison (1995). "Prosthetic Memory: *Total Recall* and *Blade Runner*". *Body and Society* 1, nos. 3-4: 175-189.
- (2004). *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press.
- Lane, Richard J. (2000). *Jean Baudrillard*. London: Routledge.
- Lawler, Steph (2008). *Identity: Social Perspectives*. Cambridge: Polity Press.
- Lawson, Hilary (1985). *Reflexivity: Problems of Modern European Thought*. London: Anchor.
- Lea, Daniel (2005). *Graham Swift*. Manchester: Manchester UP.
- Leamer, Lawrence (1983). *Make Believe: The Story of Nancy and Ronald Reagan*. New York: Dell.
- Lee, Alison (1990). *Realism and Power: Postmodern British Fiction*. London: Routledge.
- Leroi-Gourhan, André (1964). *Gesture and Speech*. Trans. Anna Bostock Berger. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1993.
- Lethen, Helmut (1986). "Modernism Cut in Half: The Exclusion of the Avant-garde in the Debate of Postmodernism." Fokkema and Bertens, 233-238.
- Licklider, J. C. R. (1960). "Man-Computer Symbiosis". *IRE Transactions on Human Factors in Electronics*, 1: 4-11.

- Lloyd, Alan H. (1966). "Timekeepers—A Historical Sketch". Fraser, 388-400.
- Lodge, David (1971). "The Novelist at the Crossroads". *The Novelist at the Crossroads: and Other Essays on Fiction and Criticism*. London: Routledge, 1986. 3-34.
- (1977). *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and the Typology of Modern Literature*. London: Edward Arnold.
- Logotheti, Anastasia (2007). "Last or Latest? The Plagiarism Controversy Regarding Graham Swift's *Last Orders*". *Media in Transition International Conference*. MIT, 27-29 May 2007. <[http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCcQFjAA&url=http%3A%2F%2Fweb.mit.edu%2Fcomm-forum%2Fmit5%2Fpapers%2FLogotheti%2520plagiarism%2520paper%2520MIT5%25202007.pdf&ei=UqqBUNTAK8-DhQf5jYGoCw&usg=AFQjCNEHoBsc7pVFWsC2 XE6NDGBXwt\\_2MQ](http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCcQFjAA&url=http%3A%2F%2Fweb.mit.edu%2Fcomm-forum%2Fmit5%2Fpapers%2FLogotheti%2520plagiarism%2520paper%2520MIT5%25202007.pdf&ei=UqqBUNTAK8-DhQf5jYGoCw&usg=AFQjCNEHoBsc7pVFWsC2 XE6NDGBXwt_2MQ)>
- Lord, Geoffrey (1997). "Mystery and History, Discovery and Recovery in Thomas Pynchon's *The Crying of Lot 49* and Graham Swift's *Waterland*". *Noephilologus* 81: 145-163.
- Louvel, Liliana (1992). "'Cliffedge' de Graham Swift: l'ambiguïté comme stratégie narrative". *Caliban*, 29: 109-120.
- Lovell, Terry (1983). *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics and Pleasure*. London: British Film Institute.
- Lury, Celia (1997). *Prosthetic Culture: Photography, Memory and Identity*. London: Routledge.
- Lyons, John O. (1978). *The Invention of the Self: The Hinge of Consciousness in the Eighteenth Century*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Liotard, Jean-François (1979). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester UP, 1984.

- Macaulay, Rose (1946). "The Future of Fiction." *New Writing and Daylight*, 7: 75-81.
- MacCabe, Colin (1979). *James Joyce and the Revolution of the Word*. London: Macmillan.
- Malcolm, David (2003). *Understanding Graham Swift*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Manovich, Lev (2006). "Visual Technologies as Cognitive Prostheses: A Short History of the Externalization of the Mind". Smith and Morra, 2006: 203-219.
- Marín-Casanova, José A. (2011). "Tics de la Postmodernidad, o cómo se acabó el cuento de (la Historia y la Filosofía en) la Modernidad". *Almagro Jiménez*, 23-68.
- Mars-Jones, Adam (2007). "Tomorrow Never Knows". *The Observer*, Sunday 8 April. <<http://www.theguardian.com/books/2007/apr/08/fiction.grahamswift>>
- Matejka, Ladislav, and Krystyna Pomorska, eds. (1971). *Reading in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. London: MIT Press.
- Maturana, Humberto R., and Francisco J. Varela (1987). *The Tree of Knowledge*. Boston: New Science Library.
- McHale, Brian (1986). "Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing". Fokkema and Bertens, 53-79.
- (1987). *Postmodernist Fiction*. New York: Methuen.
- McKinney, Ronald H. (1997). "The Greening of Postmodernism: Graham Swift's *Waterland*". *New Literary History*, 28.4: 821-832.
- McLuhan, Marshall (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw Hill.
- Mead, George Herbert (1934). *Mind, Self and Society*. Chicago: Chicago UP, 1974.

- Messud, Claire (1996). "As the Butcher Turns to Dust". Review of *Last Orders*. *Times*, 18 January: 41.
- Melville, Stephen (1986). *Philosophy Beside Itself*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Minsky, Marvin (1996). "Why Computer Science Is the Most Important Thing That Has Happened to the Humanities in 5,000 Years". Public Lecture. Nara, Japan. 15 May.
- Mitchell, David T., and Sharon L. Snyder (2000). *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Mitchell, Kate (2010). *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages*. Hampshire: Palgrave MacMillan.
- Morris, Pam (2003). *Realism*. London: Routledge.
- Morrison, Blake (1980). *The Movement: English Poetry and Fiction of the 1950s*. Oxford: Oxford UP.
- Nash, Christopher (1987). *World-Games: The Tradition of Anti-Realism Revolt*. London: Methuen.
- Nelson, Diane M. (2001). "Stumped Identities: Body Image, Bodies Politic, and the *Mujer Maya* as Prosthetic". *Cultural Anthropology*, 16.3: 314-353.
- Nietzsche, Friedrich (1873). "On Truth and Lie in an Extra-Moral Sense". *The Portable Nietzsche*. Ed. and trans. Walter Kaufmann. New York: Viking, 1968. 42-47.
- (1885). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Nyíri, Kristóf, ed. (2003). *Mobile Democracy, Essays on Society, Self and Politics*. Vienna: Passagen Verlag.
- Onega, Susana (1993). "British Historiographic Metafiction in the 1980s". *British Postmodern Fiction*. Eds. Theo D'haen, and Hans Bartens. Amsterdam-Atlanta: Rodopi. 47-61.

- (1995). “A Knack for Yarns’: The Narrativization of History and the End of History”. *Telling Histories: Narrativizing History, Historicizing Literature*. Ed. Susana Onega. Amsterdam: Rodopi. 7-18.
- (1999). *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*. New York: Boydell and Brewer Inc.
- Ott, Katherine, David Serlin, and Stephen Mihn, eds. (2002). *Artificial Parts, Practical Lives: Modern Histories of Prosthesis*. New York: New York UP.
- Ortega y Gasset, José (1925). *La deshumanización del arte. Ideas sobre la novela*. Madrid: Castalia, 2009.
- Park, Robert E. (1950). *Race and Culture*. Glencoe, Illinois: Free Press.
- Pavel, Thomas (1981). “Tragedy and the Sacred: Notes Towards a Semantic Characterization of a Fictional Genre”. *Poetics* 10, 2-3: 231-242.
- Pepperell, Robert (1995). *The Post-Human Condition: Consciousness Beyond the Brain*. Bristol: Intellect Books.
- Pfeiffer, Ernest, ed. (1972). *Sigmund Freud and Lou Andreas-Salome Letters*. London: Hogarth Press.
- Potter, Jonathan (1996). *Representing Reality: Discourse, Rhetoric and Social Construction*. London: SAGE Publications, Ltd.
- Powell, Katrina M. (2003). “Mary Metcalf’s Attempt at Reclamation: Maternal Representation in Graham Swift’s *Waterland*”. *Women’s Studies*, 32: 59-77.
- Reijen, Willem van (1992). “The Crisis of the Subject: From Baroque to Postmodern”. *Philosophy Today*, 36.4: 310-323.
- Richards, Angela, ed. (1984). *On Metapsychology: The Theory of Psychoanalysis*. Harmondsworth: Penguin.

- Ricouer, Paul (1977). *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*. Trans. Robert Czerny, Kathleen McLaughlin, and John Costello. Toronto: University of Toronto Press.
- (1991). “The Function of Fiction in Shaping Reality”. *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*. Ed. Mario J. Valdes. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf. 117-136.
- Roblin, Isabelle (2009). “Graham Swift’s *Tomorrow*, or the Devious Art of Procrastination”. *Voices and Silence in the Contemporary Novel in English*. Ed. Vanessa Guignery. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. 74-87.
- Rodaway, Paul (1995). “Exploring the Subject in Hyper-Reality”. *Mapping the Subject: Geographies of Cultural Transformation*. Eds. Steve Pile, and Nigel Thrift. New York: Routledge, 1995. 222-245.
- Rogin, Michael (1987). *Ronald Reagan, The Movie: And Other Episodes in Political Demonology*. Berkeley: University of California Press.
- Rubenstein, Diane (1989). “The Mirror of Reproduction: Baudrillard and Reagan’s America”. *Political Theory*, 17.4: 582-606.
- Rushdie, Salman (1997). “The Last Word on *Last Orders*”. *Guardian*, 17 March: 17.
- Russell, Richard Rankin (2009). “Embod[y]ments of History and Delayed Confessions: Graham Swift’s *Waterland* as Trauma Fiction”. *Papers on Language & Literature*, 45.2: 115-149.
- Said, Edward W. (1978). *Orientalism*. London: Penguin, 2003.
- Saussure, Ferdinand de (1916). *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Losada, 1945.
- Scheurich, Neil (2008). “Evolution, Human Enhancement, and the Narrative Self”. *Literature and Medicine*, 27.1: 1-18.

- Searle, John R. (1995). *The Construction of Social Reality*. New York: The Free Press.
- Seltzer, Mark (1992). *Bodies and Machines*. London: Routledge.
- Sennett, Richard (2006). *The Culture of the New Capitalism*. Yale: Yale University Press.
- Serlin, David (2006). "Disability, Masculinity, and Prosthetics of War, 1945 to 2005". *Smith and Morra*, 2006: 155-183.
- Shad, John (1992). "The End of the End of History: Graham Swift's *Waterland*". *Modern Fiction Studies*, 38.4: 911-925.
- Shriver, Lionel (2007). "Cat and Grouse Game". *The Daily Telegraph*, 26 April. <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books/3664721/Cat-and-grouse-game.html>>
- Smith, Marquard (2006). "The Vulnerable Articulate: James Gillingham, Aimee Mullins, and Matthew Barney". *Smith and Morra*, 2006: 43-72.
- Smith, Marquard, and Joanne Morra, eds. (2002). "Introduction". *The Prosthetic Aesthetic* (special issue). *New Formations*, 46.
- (2006). *The Prosthetic Impulse: From a Posthuman Present to a Biocultural Future*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Sobchack, Vivian (1995). "Beating the Meat/Surviving the Text, or How to Get Out of This Century Alive". *Body and Society* 1, nos. 3-4: 205-214.
- (2004). *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley: University of California Press.
- (2006). "A Leg to Stand On: Prosthetics, Metaphor, and Materiality". *Smith and Morra*, 2006: 17-41.
- Sontag, Susan (1966). *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Delta.
- Stanford, Michael (1998). *An Introduction to the Philosophy of History*. Oxford: Blackwell.

- Stiegler, Bernard (1998). *Technics and Time*. Vol. I: *The Fault of Epimetheus*. Trans. Richard Beardsworth, and George Collins. Stanford: Stanford UP.
- Stone, Allucquère Rosanne (1995). *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Strachey, James, ed. (1953-1974). *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. 24 vols. London: The Hogarth Press, 1975.
- Suleiman, Susan (1986). "Naming and Difference: Reflections on 'Modernism versus Postmodernism' in Literature". Fokkema and Bertens, 255-270.
- Tange, Hanne (2004). "Regional Redemption: Graham Swift's *Waterland* and the End of History". *Orbis Litterarum*, 59: 75-89.
- Tulis, Jeffrey (1987). *The Rhetorical Presidency*. Princeton, NJ: Princeton UP.
- Wasson, Richard (1974). "From Priest to Prometheus: Culture and Criticism in the Post-Modern Period". *Journal of Modern Literature*, 3: 1188-1202.
- Watt, Ian (1957). *The Rise of the Novel*. Los Angeles: University of California Press.
- Waugh, Patricia (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Routledge.
- Weatherford, Jack M. (1997). *The History of Money*. New York: Three Rivers Press.
- White, Hayden (1973). *Metahistory*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- (1978). *Tropics of Discourse*. Baltimore: Johns Hopkins UP.
- Widdowson, Peter (2006). *Graham Swift (Writers and Their Work)*. Devon: Northcote House Publishers, Ltd.

- Wiener, Norbert (1954). *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*. 2nd ed. Garden City, NY: Doubleday.
- Wigley, Mark (1991). "Prosthetic Theory: The Disciplining of Architecture". *Assemblage*, 15: 7-29.
- Wilde, Alan (1982). "Strange Displacements of the Ordinary: Appel, Elkin, Barthelme, and the Problem of the Excluded Middle". *Boundary 2*, 10: 177-201.
- Williams-Wanquet, Eileen (2006). "Towards Defining 'Postrealism' in British Literature". *Journal of Narrative Theory*, 36.3: 389-419.
- Wills, David (1995). *Prosthesis*. Stanford: Stanford University Press.
- (2006). "Technology or the Discourse of Speed". Smith and Morra, 2006: 237-263.
- Wills, Gary (1988). *Reagan's America*. New York: Penguin.
- Wilson, Robert Rawdon (1995). "Cyber(body)parts: Prosthetic Consciousness". *Body and Society* 1, nos. 3-4: 239-259.
- Wolfe, Cart (2009). *What Is Posthumanism?* Minnesota: University of Minnesota Press.
- Wright, Melissa W. (2001). "Desire and the Prosthetic of Supervision: A Case of Maquiladora Flexibility". *Cultural Anthropology* 16.3: 354-373.
- Žižek, Slavoj (1999). *Everything You Always Wanted to Know About Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock)*. London: Verso Books.
- (2002a). *Welcome to the Desert of the Real*. London: Verso Books.
- (2002b). "The Matrix: Or, The Two Sides of Perversion". Irwin, 240-266.
- (2006a). *How to Read Lacan*. London: Granta Books.

— (2006b). *The Pervert's Guide to Cinema*. Dir. Sophie Fiennes. Mischief Films.

Zylinska, Joanna, ed. (2002). *The Cyborg Experiment: The Extensions of the Body in the Media Age*. London: Continuum.

## 2. OBRAS

Ackroyd, Peter (1985). *Hawksmoor*. London: Penguin Books, 1993.

Anónimo. *Las Mil y una Noches*. Madrid: Alianza, 2009.

Aristóteles. *Metafísica*. Trad. Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gre-dos, 2011.

—. *Poética*. Trad. Alicia Villar Lecumberri. Madrid: Alianza, 2009.

Bainbridge, Beryl (1998). *Master Georgie*. London: Abacus.

Bear Greg (1985). *Blood Music*. London: Gollancz, 2001.

Berger, John (1972). *G*. London: The Hogarth Press, 1989.

Borges, Jorge Luis (1946). "Del rigor de la ciencia". *El Hacedor*. Emecé: Buenos Aires, 1960.

Byatt, A. S. (1990). *Possession: A Romance*. London: Chatto & Windus.

Calvino, Italo (1959). *El caballero inexistente*. Madrid: Siruela, 1998.

Cervantes, Miguel de (1605; 1615). *Don Quijote de la Mancha*. Ma-drid: Cátedra, 1989.

Chaucer, Geoffrey (1985). *The Canterbury Tales*. Oxford: Oxford UP.

Coetzee, J. M. (1983). *Life & Times of Michael K*. Harmondsworth: Penguin.

- Conrad, Joseph (1895). *Almayer's Folly*. New York: Dover Publications, Inc., 2003.
- (1896). “An Outpost of Progress”. *Tales of Unrest. Selected Short Stories*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd., 1997.
- (1899-1900). *Lord Jim*. Hertfordshire: Wordsworth, 1993.
- (1897). “Preface”. *The Nigger and the Narcissus*. Harmondsworth: Penguin, 2007.
- (1911). *Under Western Eyes*. Oxford: Oxford UP, 2003.
- (1925). *Suspense: A Napoleonic Novel*. London: J. M. Dent, 1968.
- *The Collected Letters of Joseph Conrad*. Eds. Frederick R. Karl, and Laurence Davies. 4 vols. Cambridge: Cambridge UP, 1983-1990.
- Darwin, Charles (1859). *El origen de las especies: por medio de la selección natural*. Madrid: Alianza Editorial, 2009.
- Dick, Philip K. (1966). “We Can Remember It for You Wholesale”. *We Can Remember It for You Wholesale: The Collected Short Stories of Philip K. Dick*, vol. 5. London: Millennium, 2000. 157-174.
- (1968). *Do Androids Dream of Electric Sheep?* London: Gollancz, 2001.
- Doctorow, E. L. (1975). *Ragtime*. New York: Bantam Books, 1976.
- Doyle, Arthur Conan (1887-1927). *Sherlock Holmes: The Complete Novels and Stories*. Vols. I and II. New York: Bantam Books, 1986.
- Durrell, Lawrence (1957). *Justine*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc.
- (1958). *Balthazar*. New York: Pocket Books.
- Eliot, George (1859). *Adam Bede*. London: Dent, 1966.

- Eliot, T. S. (1922). *The Waste Land. The Complete Poems and Plays. 1909-1950*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1971. 37-55.
- (1925). “The Hollow Men”. *The Complete Poems and Plays. 1909-1950*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1971. 56-59.
- Faulkner, William (1930). *As I Lay Dying*. London: Vintage, 1987.
- Fowles, John (1965; rev. 1977). *The Magus*. Boston: Little, Brown and Company.
- (1969). *The French Lieutenant’s Woman*. London: Jonathan Cape Ltd.
- (1985). *A Maggot*. London: Pam Books, 1986.
- Galouye, Daniel F. (1964). *Simulacron-3*. Rockville, Maryland: Phoenix Pick, 2011.
- Gibson, William (1984). *Neuromancer*. London: Harper Collins, 2005.
- Gibson, William, and Bruce Sterling (1991). *The Difference Engine*. New York: Bantam Books.
- Holman, Sheri (1999). *The Dress Lodger*. London: Hodder and Stoughton.
- Johnson, B. S. (1973). “Introduction”. *Aren’t You Rather Young to Be Writing Your Memoirs*. London: Hutchinson. 11-31.
- Jones, Gail (2004). *Sixty Lights*. London: Harvill Press.
- Joyce, James (1922). *Ulysses*. Harmondsworth: Penguin, 1992.
- Lopez, Barry (1976). “Desert Notes”. *Desert Notes and River Notes*. London: Picador, 1990. 19-22.
- Maupassant, Guy de (1887). *Pierre and Jean*. Trans. Leonard Tancock. Harmondsworth: Penguin, 1979.
- Platón. *La República*. Trad. Manuel Fernández-Galiano y José Manuel Pabón. Madrid: Alianza, 1999.

- Poe, Edgar Allan (1908). *Tales of Mystery and Imagination*. Hertfordshire: Wordsworth, 1993.
- Perriman, Cole (1994). *Terminal Games*. New York: Bantam Books.
- Powers, Richard (1995). *Galatea 2.2*. London: Abacus, 1996.
- Profumo David, and Graham Swift, eds. (1985). *The Magic Wheel: An Anthology of Fishing in Literature*. London: Picador.
- Rushdie, Salman (1980). *Midnight's Children*. London: Jonathan Cape Ltd.
- Shakespeare, William (c. 1591). *Two Gentlemen of Verona*. Ed. William C. Carroll. London: Arden Shakespeare, 2004.
- (c. 1594-1596). *A Midsummer Night's Dream*. Ed. Harold F. Brooks. London: Arden Shakespeare, 1979.
- (c. 1600). *Hamlet, Prince of Denmark*. Eds. Ann Thompson, and Neil Taylor. London: Arden Shakespeare, 2006.
- (c. 1606-1607). *Antony and Cleopatra*. Ed. John Wilders. London: Arden Shakespeare, 1995.
- Shelley, Mary Wollstonecraft (1818). *Frankenstein: Or, the Modern Prometheus*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd., 1993.
- Shelley, Percy Bysshe (1817). "Hymn to Intellectual Beauty". *The Penguin Book of Romantic Poetry*. Ed. Jonathan y Jessica Wordsworth. London: Penguin, 2005. 336-38.
- Sinha, Indra (1999). *Cybergypsies: Love, Life and Travels on the Electronic Frontier*. London: Pocket Books, 2008.
- Sterling, Bruce (1984). *Schismatrix*. New York: Ace Books, 1986.
- Sterne, Lawrence (1759-1767). *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Harmondsworth: Penguin, 1967.
- Stephenson, Neal (1992). *Snow Crash*. London: Penguin, 2011.
- Stevenson, Robert L. (1886). *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Stories*. Oxford: Oxford UP, 2006.

- Stoker, Bram (1897). *Dracula*. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1997.
- Swift, Jonathan (1726). *Gulliver's Travels*. Hertfordshire: Wordsworth, 1992.
- Tennyson, Alfred (1856-1885). *Idylls of the King*. Harmondsworth: Penguin, 1996.
- Venditti, Robert, and Brett Weldele (2005-2006). *The Surrogates* (5 volumes). New York: Top Shelf Productions.
- Verne, Julio (1865). *De la Tierra a la Luna*. Madrid: Alianza, 2011.
- (1869). *Alrededor de la Luna*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.
- (1870). *Veinte mil leguas de viaje submarino*. Madrid: Alianza, 2012.
- (1886). *Robur el Conquistador*. Barcelona: Ediciones Orbis, 1987.
- Waters, Sarah (2002). *Fingersmith*. London: Virago.
- Wells, Herbert G. (1895). *The Time Machine*. London: Penguin Books Ltd., 2005.
- (1896). *The Island of Doctor Moreau*. London: Penguin Books Ltd., 2005.
- (1897). *The Invisible Man*. London: Penguin Books Ltd., 2005.
- (1898). *The War of the Worlds*. London: Penguin Books Ltd., 2005.
- Wordsworth, William (1798). "Lines Composed a Few Miles Above Tintern Abbey". *The Works of William Wordsworth*. Hertfordshire: Wordsworth Editions Ltd., 1994. 205-208.

### **3. PELÍCULAS**

*2001: A Space Odyssey* (1968). Dir. Stanley Kubrick. Metro-Goldwyn-Mayer.

*Avatar* (2009). Dir. James Cameron. Twentieth Century Fox.

*Blade Runner* (1982). Dir. Ridley Scott. Warner Bros.

*Last Orders* (2001). Dir. Fred Schepisi. Sony Pictures Classics.

*Le Voyage dans la Lune* (1901). Dir. Georges Méliès. Star.

*Matrix Revolutions* (2003). Dir. Andy Wachowski y Lana Wachowski. Warner Bros.

*Psycho* (1960). Dir. Alfred Hitchcock. Paramount Pictures.

*RoboCop* (1987). Dir. Paul Verhoeven. Orion Pictures.

*Shuttlecock* (1991). Dir. Andrew Piddington. Odessa Home Video.

*Star Trek: The Motion Picture* (1979). Dir. Robert Wise. Paramount Pictures.

*Star Wars* (1977). Dir. George Lucas. Twentieth Century Fox.

*Surrogates* (2009). Dir. Jonathan Mostow. Touchstone Pictures.

*The Matrix* (1999). Dir. Andy Wachowski y Lana Wachowski. Warner Bros.

*The Matrix Reloaded* (2003). Dir. Andy Wachowski y Lana Wachowski. Warner Bros.

*The Terminator* (1984). Dir. James Cameron. Orion Pictures.

*The Thirteenth Floor* (1999). Dir. Josef Rusnak. Columbia Pictures.

*The Thieving Hand* (1908). American Vitagraph Studios.

*Total Recall* (1990). Dir. Paul Verhoeven. TriStar Pictures.

*Waterland* (1992). Dir. Stephen Gyllenhaal. Fine Line Features.

*Zelig* (1983). Dir. Woody Allen. Twentieth Century Fox.

#### **4. FUENTES ELECTRÓNICAS**

*Global Futures 2045 NYC: Towards a New Strategy for Human Evolution* (International Congress). <<http://www.gf2045.com>>

*The Daily Telegraph*. <<http://www.telegraph.co.uk/culture/books>>

*The Guardian*. <<http://www.theguardian.com/books>>

*The Independent on Sunday*. <<http://www.independent.co.uk>>



## AGRADECIMIENTOS

A Manuel Almagro Jiménez, director de esta Tesis Doctoral, por su paciencia, inestimable ayuda y siempre agradable disposición. Él me habló por primera vez de la modernidad y la postmodernidad en mis años de universitario. Por aquel entonces avivó en mí la curiosidad y se ganó mi admiración. Ahora, tras el paso de los años, ha sido el faro de conocimiento y experiencia al que he retornado para marcar el rumbo firme de mi investigación.

A Tomás Gutiérrez Buenestado, quijote de las buenas letras y del estilo depurado, que no duda en arremeter contra cualquier mal uso del gerundio, abuso del polisíndeton y exceso hipotáctico.

A Ana Luisa Martín Bejarano, Gestora de Administración del Departamento de Literatura Inglesa y Norteamericana. Sin su profesionalidad, implicación y capacidad resolutive, los entuertos burocráticos que acompañan a la defensa de toda tesis habrían sido más difíciles de sobrellevar.

A la Consejería de Educación de la Junta de Andalucía, por la concesión de una licencia de investigación durante el curso académico 2010-11. Este paréntesis en mi labor docente permitió que me dedicara a tiempo completo a la documentación y escritura de parte de esta Tesis.

Por último, mi agradecimiento, cariño y entrega incondicional a aquellos que siempre tienen reservado mi primer lugar, como así lo atestigua la dedicatoria inaugural de esta Tesis:

A Inma, mi esposa, por su ayuda y comprensión. También por su compañía durante esas horas de silencio robado al sueño en las que ambos acudimos a la lectura y a la investigación literaria.

A nuestros dos hijos, Garoé y Aday, testigos de cómo su padre se embarcó en una ardua empresa y de que no ha cesado hasta verla culminada a fuerza de constancia y determinación... y de anticiparse a incontables amaneceres para que el día tuviese horas en las que todos pudiéramos estar juntos.

A mis padres, Brígida y Juan Manuel, y a mis hermanas, Brígida y Carmen, meridiano cero de donde partí y en el que busco la solidez de mi origen.

Todos ellos, desde sus lugares y a sus maneras, forman parte de mí, dibujan rasgos esenciales de la persona que soy.