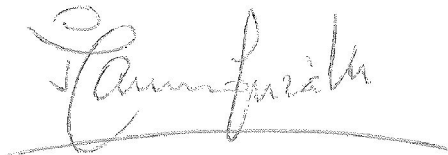


UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Depositado en DPTO. FILOL. INGLESA (LIT. INGL. Y AME.)  
de la FACULTAD DE FILOLOGIA  
de esta Universidad desde el día 25 DE ENERO  
hasta el día 10 DE FEBRERO

Sevilla 3 de MARZO de 1993

EL DIRECTOR DE



A1

145

19 ENERO 1993

SECRETARÍA DE INVESTIGACIONES



Tesis Doctoral

Resumen

Departamento de Filología Inglesa: Literatura Inglesa y  
Norteamericana  
Universidad de Sevilla

La Técnica Narrativa de la Novela Posmodernista: la  
Tradicción y la Innovación en las Novelas de B.S. Johnson

V.º B.º



por

Brian Crews



Director: Dr. D. Manuel Almagro Jiménez

Sevilla, 1992

## Introducción

## Primera Parte: La Naturaleza de la Novela

1.1. Modo, Género y Tipo Literario	23
1.2. Historia e Ideología	28
1.3. Más allá de una visión tradicional: corrientes críticas recientes	41
1.4. Más allá de teorías históricas, convergentes y osmóticas	48
1.5. El Realismo	62
1.6. La Novela como un discurso oposicional	82
1.7. La Naturaleza de la Novela: la realidad y la ficción	91
2. Narratología y los elementos de la novela: observaciones preliminares	97
2.1. Las normas del juego	105
2.2. El marco y la narratología	113
2.3. Hacia un modelo narratológico	115
2.3.1. El tiempo y la cronología	118
2.3.2. Modo	131
2.3.3. Voz	152
2.3.4. El papel del narrador	167
2.3.5. La función narrativa	172
2.3.6. El receptor	176
3. El principio gobernante	183
3.1. Modo: discursos literarios y no-literarios	184
3.2. La analogía gobernante	196
4. La determinación de códigos	201
5. El relato	217
5.1. La tipología del argumento	219
5.2. El núcleo y los satélites	224
5.3. La secuencia, la contingencia y la causalidad	226
5.4. El suspense y la sorpresa	229
5.5. Unas consideraciones adicionales del relato	230
5.6. Escena	235
5.7. Carácter	239
6. El estilo y los juegos de los autores	245
6.1. Juegos públicos y privados	250
6.2. Retórica y anti-retórica	252

6.3. La parodia y otros juegos como una anti-retórica	255
6.4. Unas consideraciones adicionales	261
6.5. Juegos más personales	263
6.6. Posibilidades	268
6.7. Juegos: consideraciones finales	271

#### Segunda Parte: La Novela Posmodernista

1. Posmodernismo: consideraciones preliminares	275
1.1. Posmodernismo: historia e ideología	284
1.2. Algunos precursores de la ideología posmoderna	306
1.3. Posmodernismo: el discurso oposicional del descreimiento	327
1.4. Posmodernismos: el debate continua	339
1.5. La Metaficción	353
1.6. Una pausa en el debate	358
2. Posmodernismo, la novela y la narratología	360
2.1. La novela y la novela posmodernista	361
2.2. Los elementos de la novela posmodernista	369
2.3. ¿A que están jugando las novelas posmodernistas?	379

#### Tercera Parte: Las Novelas de B.S. Johnson

1. B.S. Johnson y la novela	389
2. Las novelas de B.S. Johnson	441
2.1. <i>Travelling People</i>	444
2.2. <i>Albert Angelo</i>	465
2.3. <i>Trawl</i>	486
2.4. <i>The Unfortunates</i>	503
2.5. <i>House Mother Normal</i>	520
2.6. <i>Christie Malry's Own Double Entry</i>	536
2.7. <i>See the Old Lady Decently</i>	557

#### Cuarta Parte: La Técnica Narrativa de B.S. Johnson

1. La naturaleza de la narrativa y B.S. Johnson	583
1.1. B.S. Johnson y el modelo narratológico	588
1.2. La técnica narrativa de <i>Travelling People</i>	602
1.3. La técnica narrativa de <i>Albert Angelo</i>	627
1.4. La técnica narrativa de <i>Trawl</i>	652
1.5. La técnica narrativa de <i>The Unfortunates</i>	679
1.6. La técnica narrativa de <i>House Mother Normal</i>	707

1.7. La técnica narrativa de <i>Christie Malry's Own Double-Entry</i>	737
1.8. La técnica narrativa de <i>See the Old Lady Decently</i>	764
2. Los juegos de B.S. Johnson	795
2.1. <i>Travelling People</i>	804
2.2. <i>Albert Angelo</i>	810
2.3. <i>Trawl</i>	817
2.4. <i>The Unfortunates</i>	824
2.5. <i>House Mother Normal</i>	832
2.6. <i>Christie Malry's Own Double-Entry</i>	838
2.7. <i>See the Old Lady Decently</i>	844
Conclusión	852
Obras Consultadas	863



A pesar de lo mucho que se ha escrito sobre la narrativa posmodernista, la mayoría de los críticos no coinciden acerca de su naturaleza, y para aclarar esta situación, es necesario destacar la relación que existe entre novela y posmoderno, especialmente si tenemos en cuenta que el posmodernismo suele manifestarse a través de la novela contemporánea. De hecho, la ideología de cada uno se parece y lo que llamamos posmoderno en la narrativa es el resultado de aprovechar algunas posibilidades que siempre han existido para empujar la novela hacia una nueva dirección sin romper totalmente con el pasado.

La aparición del posmodernismo está vinculado con el desarrollo de la novela como tal, ya que muchos rasgos que se consideran posmodernos se han encontrado siempre allí. El posmodernismo no es un descubrimiento que rompe totalmente con el pasado, ya que surge como parte del desarrollo de la misma novela. Las implicaciones ideológicas de ambos se parecen y, por tanto, es necesario llegar a un entendimiento más amplio de lo que es la novela antes de considerar las novedades del posmodernismo.

La narratología nos enseña que las narrativas posmodernistas simplemente aprovechan posibilidades que antes existían, a pesar de que sus tendencias y énfasis cambian, igual que sus relaciones con narrativas anteriores y contemporáneas. Es necesario reconsiderar cuáles son los rasgos definitivos de la novela, si son constantes o variables, cómo se puede aprovechar de ellos, etc. Por tanto, necesitamos saber cuáles son las categorías del discurso que son comunes a todas las narrativas. Por lo mismo, se propondrá un modelo nuevo y más amplio para el análisis narratológico y así poder conseguir una perspectiva adecuada. Es decir, para saber que es la novela

posmoderna, tenemos primero que entender la naturaleza de la novela en sí.

La definición de ambas es problemática, ya que ha habido cambios y aparentes innovaciones a través del desarrollo de la novela. Sin embargo, tales cambios tienen sus raíces en la novela misma. Desde sus principios la novela reaccionaba contra otras formas de narrativa. Tendía a asimilar gran variedad de modos de discurso aunque no se podía considerar como ninguno de ellos. Por lo tanto, la novela es híbrida, un género abierto, sujeta a cambios ideológicos e históricos, aunque contar esa historia no es suficiente para entender su verdadera naturaleza. Hay que buscar una alternativa a la tendencia a encasillar o poner etiquetas para distinguir clases de novela. Ésto nos conduciría a la conclusión de que la novela posmoderna es simplemente una variedad o sub-género más, cuando, de hecho, se encuentra gran variedad de modos de discurso, tradiciones y convenciones dentro de las manifestaciones de la novela posmodernista. La novela, tanto como el posmodernismo utiliza, pero al mismo tiempo contesta, las ideologías y formas que la preceden además de las que coexisten con ella. En breve, una definición del posmodernismo también destacará tendencias que han existido en la novela desde sus principios.

Los cambios que han tenido lugar en la novela posmoderna son de grado y no de naturaleza; sigue siendo una novela. Las innovaciones que experimentamos suelen ocurrir en función del hecho que la novela siempre ha sido una zona donde distintos códigos culturales y formas de expresión, tanto literarias como no-literarias, se han interferido, cruzado y reaccionado. Cada novela es un conjunto único de variables, pero hace uso de unas posibilidades siempre disponibles aunque los énfasis cambian.

La novela siempre ha discrepado con las ideas tradicionales del realismo, y cada cambio que se ha producido está relacionado con él, además de los continuos cambios acerca de nuestro entendimiento sobre lo mismo. Tanto la novela en sí como el posmodernismo han surgido por algún cambio acerca del entendimiento de lo que es el realismo.

En principio será necesario ver la novela de forma histórica, considerando, entre otras cosas, los cambios ideológicos, los géneros que se han introducido y mezclado, etc. Pero es necesario ir más allá de teorías históricas, osmóticas o de convergencia para considerar la novela como un discurso oposicional; es decir, la novela existe siempre en alguna relación de oposición con otros modos de discurso, tanto anteriores como contemporáneos. Sin embargo, la cuestión del realismo influye mucho en cualquier planteamiento de una definición de la novela. Al hablar de su fase más tradicional, los dos términos, novela y realismo, se intercambian con facilidad y los cambios que se han producido posteriormente han coincidido con una nueva consideración del problema.

Todo ésto nos conducirá a una nueva consideración de la relación entre la tradición y la innovación en la novela. Su naturaleza se determina según se aprovechan las posibilidades de la tradición y la convención, y de ésto también depende la peculiaridad de cada una. La novela es esencialmente antitradicional, aunque es cuestión de grado hasta que punto cada novela aprovecha o rechaza las posibilidades que existen dentro de su tradición.

Además es necesario considerar la existencia de un elemento lúdico en la novela que existe como rasgo de la literatura en sí. De hecho, el rechazo de convenciones o el uso poco

convencional de los mecanismos de la narrativa forma parte del juego literario. Hasta cierto punto, es de la observación o transgresión de convenciones literarias que depende nuestra consideración de la novela como tradicional, moderna o posmoderna. Sin embargo, el uso innovador de modos y formas que ya existían ha sido siempre típico de la novela y forma parte del carácter del posmodernismo; es decir, la innovación es una parte intrínseca de la tradición de la novela.

Descubriremos que se pueden definir las categorías del discurso y que son las mismas para toda novela. Para conseguir una novela verosímil, es decir, por cuestiones del realismo, la tendencia ha sido hacer que la novela parezca una estructura simple y única, por lo cual las elecciones que se hacen dentro de las categorías parecen inevitables. Sin embargo, otras posibilidades y otras alternativas siempre han existido: es la novela posmodernista que pone en duda un trato tradicional de las categorías, ya que va más allá de la estructura simple o única, aprovechando las alternativas.

Seymour Chatman, en su libro *Story and Discourse*, exigía ciertas condiciones para futuros estudios de la narración. Por lo mismo, aquí se ha realizado un estudio más amplio, introduciendo disciplinas complementarias, como las distintas ramas de la narratología, el análisis de estilo y también del relato, para entender mejor la relación entre el relato y el discurso. Se vé como la actividad dentro de las categorías de discurso afecta la naturaleza del relato, y una serie de consideraciones sobre el modo de discurso, analogía, el narrador y el receptor (narratee) nos permitirá descubrir las posibilidades que existen para variedad en la novela, además de aclarar la relación entre la novela posmoderna y sus

antecedentes.

La narratología explica las posibilidades para conseguir variedad y se hará uso de una serie de ejemplos de novelas de distintas épocas para distinguir las tendencias a través del tiempo, recordando que se puede describir toda novela según las mismas categorías. Se verá como la novela posmoderna es el resultado de ciertas tendencias dentro de la novela y no una ruptura con ella.

La naturaleza de la narrativa se describirá según las categorías de discurso, modo de discurso, códigos narrativos, elementos de la novela, el relato y los juegos que se permiten los autores. Además, se estudiará el fondo histórico e ideológico sin el cual el resto quedaría incompleto. Después de explicar la naturaleza de la novela en sí y las estrategias que suele usar, se podrá apreciar debidamente las tendencias de la novela posmodernista.

Se desarrollará este trabajo de la forma siguiente: primero, se considerará la cuestión de la novela como modo de discurso o género literario; después se considerarán las siguientes cuestiones: el contexto histórico, la novela y su ideología; novedades en la teoría crítica; la novela y su relación con el realismo; la relación entre los modos de discurso de la novela y otros. La retórica de la novela se considerará a continuación, y se propondrá la existencia de normas para la misma. Se explicarán las categorías de discurso con ejemplos prácticos, además de la determinación de códigos dentro de la narrativa (que nos ayudará a ver la relación entre el relato y el discurso), los principios que gobiernan la narrativa como modo de discurso y analogía, la naturaleza del relato y los juegos de la novela. Así podremos apreciar

debidamente los rasgos de la novela posmodernista y que las predisposiciones de ésta existían como alternativas en la novela desde sus principios.

Antes de investigar la novela posmodernista será necesario entender la naturaleza del posmodernismo, su historia y su ideología. Entonces pasaremos a una consideración de las actividades típicas del posmodernismo dentro de las categorías de discurso, además de describir los juegos de la novela posmodernista que destacan funciones que no son únicamente narrativas, en particular, la función metanarrativa.

Se ha escogido la obra de B.S. Johnson para dar especificidad a este trabajo y a través de ella veremos que la novela y la novela posmodernista son análogas por ser ambas ejemplos del discurso oposicional: antitradicional e híbrida, y aunque hay muchos que ven la novela posmodernista como un descubrimiento innovador, lo ha sido únicamente de la misma manera que lo fué la novela moderna en su día. Desde luego han habido cambios, rupturas e innovaciones, pero todo ello debe ser considerado y evaluado en relación con sus antecesores. De hecho, es el único modo de poder entender la paradoja del posmodernismo que existe siempre en alguna relación con las convenciones y tradiciones que lo preceden.

Según B.S. Johnson, él únicamente quería hacer lo que la novela hacía mejor, y eso es lo que hace la novela posmodernista: abandona ciertos asuntos como la verosimilitud, para ampliar las posibilidades en otras direcciones, pero siempre siendo novela y siempre aprovechando rasgos que la novela ya tenía. Algo ha cambiado con la aparición de la novela posmodernista, pero cambios de este tipo no son ocurrencias aisladas. La novela posmodernista conlleva un nuevo

entendimiento acerca de las posibilidades que ya tenía la novela en sí: ahora es aún más abierto, y destaca sus procesos, la tradición y la convención de un modo más consciente, poniendo su énfasis en otras posibilidades, tendiendo a alteraciones y transgresiones dentro de las categorías de discurso.

Tanto la novela como la novela posmodernista son de naturaleza contemporáneas y oposicionales, aunque la novela posmodernista es más consciente y reflexiva acerca de esta naturaleza y destaca la existencia de alternativas a la estructura única e "inevitable" de la novela tradicional. B.S. Johnson reconoce su deuda a escritores como Sterne, Joyce y Beckett, que forman parte de una tradición que continúa. El posmodernismo está relacionado con la tradición y la convención novelística, una tradición que paradójicamente es anti-tradicional y que destaca y desfamiliariza el artificio de la narrativa, aunque ésto es siempre una cuestión de grado.

Siempre han habido cambios a través de la historia de la novela y suelen ocurrir cuando la actitud hacia la realidad y el realismo cambia. La novela posmodernista ha cambiado cuando se ha dado cuenta de que el realismo de la novela dejaba de alcanzar la realidad. Tanto antes como ahora, ésta es la naturaleza de la novela que, cuando está en un momento de su desarrollo, destaca y desnaturaliza las convenciones que la constituyen.

Para entender la naturaleza de la novela, es imprescindible considerar la cuestión de modo: es decir, la novela siempre ha de considerarse en términos de algún otro modo, no por ser a-genérica, sino por ser poligenérica. El desarrollo de cualquier género hay que verlo en función de su tradición, sus influencias, la imitación, códigos heredados, etc. Analizar este

tema demostrará que es necesario hablar de la novela siempre en términos de modo ya que se ha formado por la asimilación de tantos.

Una definición tradicional de la novela nos dice que se trata de la representación de carácter de forma estática o en proceso y que incorpora algún principio de organización. La verdad es que tal definición es muy simplista. Decir que sus orígenes están en la balada, la épica, la anécdota, el cuento folklórico, etc., simplemente nos habla de influencias. Sin embargo, esas influencias incluyen distintos tipos de narrativas, desde la época clásica hasta el presente. Siempre ha habido un gran interés en todos los géneros por la narrativa y la novela se ha manifestado de muchas formas relacionadas con otros géneros y modos anteriores.

Cada cambio en la novela ha producido un nuevo modo de presentación, la asimilación de otro modo de discurso, o una tendencia a manifestarse según las normas de algún otro modo. Se tiende a ver la novela en términos de modo, pero la novela y nuevas tendencias dentro de la misma se producen cuando surge un nuevo planteamiento del realismo. Por ello, una forma de entender ese desarrollo trata de una serie de rechazos tanto de una forma de escribir como de una ideología. En sus principios, la novela rechazó el romance y la ideología feudal, tanto en la novela española de Cervantes como en la novela inglesa. Desde entonces, el desarrollo de la novela siempre se ha podido entender en función de algún cambio en la forma de ver la realidad y siempre ha habido alguna reacción en contra de estilos e ideologías. Por lo tanto, es necesario hablar no del realismo sino de una serie de realismos: distintas formas de ver la realidad, nuevas formas, nuevas perspectivas.



La novela ha sido siempre anti-tradicional, tendiendo hacia una postura individualista y contemporánea. Ha habido una ausencia de formas o convenciones específicas, y no solo a nivel de argumento. El modo de discurso es un factor determinante en el desarrollo de la novela- el hecho que sea una forma abierta significa que cualquier forma/modo de expresión, tanto literario como no-literario, puede usarse. Por ejemplo, en sus principios la novela tendía hacia la autobiografía y se ha descrito como un género preocupado por la realidad y el realismo que intentaba reflejar la experiencia de forma plena y auténtica.

Hoy día, parece que ha cambiado mucho, pero los cambios han sido de grado, no de naturaleza. La diferencia entre novelas tradicionales e innovadoras depende de la importancia relativa que dan a las cosas y, mientras las técnicas que aprovechan ambas son comunes, las diferencias suelen ser cuestión de proporción o de grado. Claro está que las actitudes han cambiado en la sociedad y han habido cambios acerca de nuestra consideración del consciente y el tiempo. Ahora no parece haber el consenso que dominaba en la época victoriana, y se han producido cambios en la novela por lo mismo, pero ha cambiado dentro de sus propios límites.

Algunos críticos piensan en la época del realismo como una época donde ha habido una síntesis de lo ficticio y lo empírico que se ha roto en la modernidad. El resultado es que los novelistas llevan la novela en distintas direcciones, hacia la no-ficción (*non-fiction*) o la fabulación (*fabulation*), pero también hay los que escriben la novela problemática, donde el novelista manifiesta el problema de representar la realidad, destacando el proceso narrativo como mecánico o artificial y sin optar completamente por ninguno de los dos extremos, ficticio o

empírico.

Hasta este punto parece que lo único constante en la novela es la contingencia y la variedad. Entonces si cada novela es un conjunto único de variables, ¿cuales son esas variables? La novela es una zona donde la ilusión se encuentra con la realidad, lo ficticio con lo empírico, el romance con el realismo. El paradigma realista del siglo XIX no refleja la naturaleza verdadera de la novela, ya que fué simplemente una fase dentro del desarrollo histórico e ideológico del hombre donde se han producido muchos cambios acerca del realismo.

A través de la historia, la novela se puede considerar como un discurso oposicional, una teoría que nos permite resolver muchas anomalías que se han producido durante su desarrollo. No existe ningún canon para la novela, y siempre ha existido en alguna oposición contra las demás formas de representación. Además, en un grado o en otro, siempre ha sido consciente de su propia naturaleza además de manifestar alguna crítica ontológica. La novela reacciona en contra de cualquier idea de una poética y va más allá de las ideas literarias del realismo, mezclando modos de discurso antiguos y nuevos: es una zona donde modos de discurso literarios y no-literarios coinciden, reaccionan y se interfieren. La novela se opone a los tipos de discurso más tradicionales que ella misma y se manifiesta en un mundo real de discursos no-literarios, particularmente en los momentos de su desarrollo.

El realismo no es algo fijo, ya que existe una serie abierta de realismos y la novela se manifiesta como una serie de narrativas que subvierten las convenciones impuestas por la cultura. Es decir, como discurso oposicional, la novela se suele oponer y niega las convenciones de realismos anteriores. Incluso

durante la época del realismo victoriano, el realismo no fué un realismo inocente, sino una lucha consciente que intentaba conseguir la verosimilitud y que se manifestaba de varias formas.

La novela realista inglesa fué una forma de persuasión, ya que intentaba convencer al lector de la relación entre la palabra y su referente. Además, no hubo ningún momento de consenso absoluto sino un desarrollo continuo. Sin embargo, al llegar al final del siglo XIX, hubo un rechazo de lo que empezaba a llamarse la época del realismo, que se puede interpretar como un rechazo tanto de una forma de escribir como de una ideología. Roland Barthes lo describe como una reacción contra textos *lisibles*, dando lugar a textos *scriptibles*. Esta reacción fué otro ejemplo más de la desfamiliarización, que ha sido un rasgo definitivo de la novela desde sus principios, y a través de la cual se renueva continuamente.

La novela es siempre abierta, anti-jerárquica, anti-tradicional, personal, indecisa, imaginativa, anti-canónica, auto-crítica, auto-paródica, auto-reflexiva, contemporánea, y se renueva en función de su ruptura con (o la parodia de) las convenciones que ya existían. Por tanto, la novela posmodernista es otro ejemplo de lo mismo que manifiesta tendencias ya innatas.

Algunos novelistas contemporáneos de habla inglesa piensan que la novela no puede hacer nada nuevo, y debe renovarse a través de un uso nuevo de modos y convenciones que ya existen. Además, cada novedad se juzga en términos de la tradición de la novela ya que ésta, como un discurso oposicional, está siempre dialogando con sus antecesores y sus contemporáneos.

Ya que toda narrativa es algo hecho, es siempre una ficción

que toma prestados modos de discurso de todas partes. La novela contemporánea suele investigar la relación entre la verdad y la ficción y tiende a revelar su naturaleza ficticia de forma 'consciente', aunque la novela siempre ha tratado con este problema.

Para entender mejor la relación entre la novela del pasado y la novela de hoy día es necesario desarrollar un modelo común para su análisis y para descubrir cuales son sus variables. La narratología nos ayuda a entender las formas de enmarcar la experiencia disponibles al autor y veremos que hay ciertas normas heredadas de la tradición que determinan la forma de actuar dentro de las categorías de discurso.

Las predisposiciones o tendencias de la novela tradicional son las de crear una estructura única donde las elecciones o actividades dentro de las categorías parecen inevitables. De hecho, ésta forma parte de lo que es el realismo, ya que tanto a nivel del relato como dentro de las categorías, las elecciones tomadas por el autor siempre parecen las únicas posibles. Sin embargo, existe la posibilidad de afectar alteraciones dentro de las categorías de discurso y hasta transgredir las normas que no siempre trata de romper con las convenciones, aunque la tendencia en la novela posmodernista sí es romper con las normas.

Las categorías de discurso son las siguientes: el *tiempo* es la categoría donde se puede hablar de orden, duración y frecuencia, y es posible alternar dentro de cada una de estas categorías. En el orden cronológico se puede hacer uso de anacronías que se llaman prolepses, si se mira hacia el futuro, y analepses si se mira hacia el pasado. El uso frecuente de

anacronías destaca la cuestión del orden escogido por el autor y puede que tenga que ver con la relación entre el presente y el pasado. La duración de la narrativa también puede alternar según hasta qué punto el narrador se manifieste dentro de la historia. En novelas tradicionales y posmodernistas esto suele ser el caso, mientras que el autor modernista solía desaparecer de sus obras. Las categorías son escena, resumen, pausa y elipsis. La frecuencia con la cual se narra algún acontecimiento puede ser singulativo, repetitivo o iterativo. Con el primero, el más frecuente, una serie de efectos puede producirse dependiendo de la actividad del narrador en esta categoría.

La siguiente clasificación se trata de *modo* que se divide en dos categorías: distancia y perspectiva. En el primero se habla de la presentación de los hechos y de la presentación del habla y del pensamiento. La distancia se mide según el grado de influencia o manipulación abierta por parte del narrador. Aquí se habla de *mímesis* (cuando el narrador enseña los hechos, conversaciones o pensamientos), y de *diégesis* (cuando el narrador cuenta los mismos). Una tendencia hacia alteraciones de la distancia suele destacar la presencia del narrador igual que cualquier tendencia hacia la diégesis. La mimesis es un rasgo de la novela moderna mientras la diégesis se encuentra tanto en la novela tradicional como en la novela posmodernista debido a la presencia abierta del narrador. Sin embargo, la novela tradicional usaba las técnicas de diégesis para persuadir al lector del realismo de su obra. En el posmodernismo, la diégesis suele indicar un llamamiento a la atención acerca de los mecanismos de la misma narrativa.

Cuando se habla de perspectiva, el término que se utiliza es la *focalización*. En terminos generales se puede enfocar la

materia desde *arriba* o desde *detrás* de los personajes que se llama la no-focalización; desde el punto de vista de un personaje (la focalización interna) o desde un punto que está en el exterior (la focalización externa). Sin embargo, se ha demostrado que la no-focalización simplemente permite al narrador enfocar las cosas de forma simultánea, panorámica, desde dentro o desde fuera, según la situación, por lo cual, se puede hablar mejor de focalización interna o externa donde la perspectiva cambia dependiendo de la forma de ver el focalizado (*focalised*). Por tanto, el objeto de la narración puede verse desde fuera o desde dentro con una variedad de posibilidades por objetividad o subjetividad acerca de la emotividad, la ideología o los simples conocimientos acerca de ese objeto. En la novela tradicional se solía ver todo con una perspectiva que se podría denominar la no-focalización. La novela moderna, con la desaparición del autor, solía adoptar una focalización interna, mientras que la novela posmoderna tiende a alteraciones que producen la polimodalidad, tanto en la perspectiva como en la distancia. El efecto de ésto, es llamar la atención a la técnica narrativa, y forma parte de la función metanarrativa de tales obras.

Puede haber alteraciones de otra clase, cuando el punto de vista sabe menos o puede contar menos de lo que lógicamente debe saber (paralipsis), o sabe o cuenta más (paralepsis). El efecto es destacar lo ficticio y lo artificial en la narrativa, y a veces ponen en duda la fiabilidad del narrador.

La siguiente categoría es *voz*, que se puede dividir en tres sub-categorías: tiempo, niveles de narrativa y persona. El tiempo en esta ocasión se refiere al tiempo ulterior (pasado), anterior (futuro), simultáneo (presente) o intercalado

(mezclado). La forma tradicional es claramente la ulterior y cualquier variación destaca los mecanismos de la narrativa, que es típico en algunas novelas contemporáneas. Claro está, que alguna tendencia hacia alteraciones en cualquier categoría produce este efecto que puede llamarse metaficticio.

Los niveles de la narrativa se refieren a una jerarquía dentro de un texto donde hay más de un nivel, es decir, una historia dentro de una historia. El nivel extradiegético esta por encima del nivel de la narrativa principal. El nivel intradiegético conforma esta narrativa principal, y cualquier otro nivel de diegésis dentro del nivel anterior se llama hipodiegético. Cualquier movimiento de un nivel a otro es también una alteración que destaca una vez más la naturaleza de la narrativa y el movimiento de un personaje que existe solo en un nivel a algun otro se considera como una transgresión o metalepsis que rompe la estructura simple de la narrativa para producir una especie de corto-circuito que, una vez más, destaca la naturaleza ficticia de la narrativa.

También se habla de persona, que, obviamente, es la persona quien narra la historia. Esta persona puede ser homo o heterodiegético, es decir, puede pertenecer o no, como personaje, a la narrativa. Por lo tanto, considerando los distintos niveles, personas y focalizaciones, hay una gran variedad de posibilidades a la disposición de cada autor a la hora de escribir su obra. La novela tradicional suele hacer una única elección en cada categoría que determina su naturaleza verosímil. La tendencia hacia alteraciones es típica de las novelas posmodernas.

También hay que destacar las distintas funciones narrativas que son la narrativa, la metanarrativa, la comunicativa, la

testimonial y la ideológica. La función narrativa tiene que ver con todo lo que es el relato, mientras que la metanarrativa toma su propia diegésis o proceso como tema. La función comunicativa destaca la presencia de algún interlocutor, la testimonial destaca el mismo narrador, y la ideológica se identifica cuando el narrador hace comentarios sobre los hechos que narra.

También se habla del narratee (receptor), que igual que el narrador puede adoptar distintos papeles dentro de la obra y no siempre se refiere al lector. Igual que el narrador, puede ser homo o heterodiegético a un nivel extra o intradiegetico, y puede asumir una gran variedad de papeles tales como el de lector, interlocutor, amigo, crítico, etc. Tanto el papel que adopta el narratee como el narrador depende mucho del modo de discurso que adopta el autor.

Se ha tratado la cuestión del modo de discurso antes, pero es necesario ver que éste, junto con la analogía, es uno de los principios que gobierna la naturaleza de la narrativa. Dependiendo de la elección que hace el autor en este área, las predisposiciones del texto cambian, ya que las normas del texto llegan a ser las normas del modo de discurso escogido, que determinan, a su vez, las selecciones dentro de cada categoría de discurso. Es decir, el modo de ver está determinado por el modo de discurso. Lo mismo se puede decir acerca de la analogía que literalmente refleja el modo de ver del hombre. En ambos casos, la novela ha utilizado una gran variedad de modos de discurso y de analogías, y la novela contemporánea o posmodernista no es ninguna excepción, ya que ha extendido las posibilidades en este área.

En nuestro modelo para el análisis de la narrativa es importante mencionar los códigos narrativos que reconoce Roland



Barthes. Estos son el simbólico, el hermenéutico (del tiempo y de los enigmas), el proaerético (de la acción), el sémico (de los valores atribuido a los personajes y las escenas), y el referencial (también llamado el código cultural). El énfasis o falta de énfasis de cualquier código puede producir una serie de efectos. La novela tradicional siempre ha dependido de la referencialidad y la acción y los valores implícitos en el código sémico están claros, además de tenernos siempre preguntando por el desenlace (código hermenéutico). Sin embargo, el grado de determinación, o énfasis de los códigos ha ido cambiando con el tiempo. La novela moderna suele apoyarse en el código simbólico y tendencias hacia la ambigüedad se producen por la no-determinación del código sémico. En algunas novelas contemporáneas se destaca la autonomía de la narrativa ficticia, y se ve como la referencialidad y la acción han dejado de dominar, incluso puede haber un conflicto de valores en el código sémico, mientras que, a través del código hermenéutico, no se cumplen las expectativas del lector. Ahora se ve como la actividad hacia alteraciones y transgresiones libera una significación simbólica que está relacionado con la función metanarrativa, destacando el proceso y el mecanismo de la obra.

El relato o la historia también tiene importancia y vemos como la tradición también influye. Las predisposiciones del relato suelen ser determinadas por cuestiones de verosimilitud, proporción y conveniencia. Los elementos del relato que se estudian incluyen la tipología del argumento; escena y carácter; la causalidad, la secuencia y la contingencia; relatos principales y subsidiarios; el suspense y la sorpresa. Cualquier actividad que parece anti-tradicional llama la atención del lector, poniendo en duda la credibilidad de la historia y la

fiabilidad del narrador. Con el tiempo se ha ido rompiendo con las tradiciones, y se ha visto como el relato contemporáneo evita o exagera la descripción de carácter y escena, como tiende hacia la sorpresa y no al suspense, como pierde el sentido de proporción y como la verosimilitud de causa y efecto se vé sustituido por la voluntad arbitraria del autor.

Todas las actividades que tienden hacia alteraciones y transgresiones pueden considerarse como una especie de juego, de hecho, un juego público que depende de unas normas y convenciones compartidas. También existe el juego en otro sentido que incluye todas las tropas y figuras que han existido siempre. Cabe destacar que estos juegos se han utilizado con distintos propósitos a través del tiempo, y que en vez de adornar el texto, o permitir que el autor persuada o convenza al lector, últimamente se utilizan como parte de la función metanarrativa, para destacar la artificialidad (el artificio).

La consideración de todos estos aspectos del texto narrativo es esencial para poder describir los rasgos que determinan las tendencias de todo tipo de novela, tanto tradicional, como moderna o posmodernista.

Antes de considerar la naturaleza de la novela posmodernista, es necesario entender el significado del posmodernismo en sí. Se ha discutido mucho acerca de este tema, pero se entiende mejor si se considera en principio como otro modo de discurso oposicional. Existe, como su nombre implica, una relación entre el modernismo y el posmodernismo, pero las discusiones empiezan cuando se pregunta si el posmodernismo significa un rechazo, una renovación o una progresión. De hecho, el posmodernismo se interpreta de varias maneras y para algunos

es valioso, mientras que para otros es kitsch.

Sin embargo, podemos destacar varios rasgos sobre los cuales la mayoría coincide. Se trata de cuestionar las formas de enmarcar la realidad, aunque no llega a negar ni a rechazar esas formas del todo. Se pregunta por las posibilidades de renovación en una época que parece haber agotado sus posibilidades. Ésto en sí no es nada nuevo, ya que se han vivido épocas parecidas en el pasado, y hay mucho que el posmodernismo ha heredado del realismo y del modernismo, aunque no de forma ni pasiva ni inocente.

Una manera de explicar lo que ha pasado es hablar de un cambio en el "dominante" de la época. Brian McHale habla del "dominante" epistemológico del modernismo (que también dominaba en la edad del realismo), cuando el hombre investiga las posibilidades para poder representar su mundo y sus experiencias. El "dominante" ontológico es el del posmodernismo y está relacionado con el "descubrimiento" que el hombre no representa el mundo sino lo construye o proyecta. Ésto significa que no podemos hablar de la recreación de la realidad, sino de la creación de la realidad, que se destaca como tal en narrativas posmodernas.

El escritor posmodernista reconsidera de forma crítica el pasado y las convenciones que ha heredado de él. Destaca la distorsión de la experiencia que es inevitable en cualquier narración, la diferencia entre la experiencia y lo que la narrativa hace de ella. Sin embargo, vemos como el autor posmodernista sigue utilizando los mismos modos de representación que antes, aunque se utilizan de forma consciente y crítica.

En la posmodernidad se habla de una crisis de legitimación

en la cual el hombre se encuentra sin poder creer en las narrativas oficiales o autoritarias. De hecho, tales narrativas no existen, y sólo hay aproximaciones a la verdad y a la realidad. Por lo tanto, el posmodernismo introduce una nueva diversidad que rechaza la idea de consenso implícita en la aceptación de las convenciones que determinan las formas de narrar nuestra experiencia.

El posmodernismo es auto-crítico y subversivo: consciente de las formas de discurso disponible, las instala pero al mismo tiempo las contesta, destacando el elemento carnalesco de la novela para invertir o parodiar las normas y hasta guardar silencio. De hecho, la novela posmodernista es paradójica y el rechazo, la innovación o la renovación son variables que el autor puede aprovechar en distintos grados.

También la novela posmodernista existe debido a un cambio en su entendimiento de la realidad y cómo puede llegar a entender y representarla, aunque en su caso suele negar que sea posible sin la deformación de la experiencia. Además, cree que lo único que se puede conocer no es la realidad sino las formas y convenciones que existen para representarla. La novela postmodernista es contemporánea y dialógica y a través de su retorno al pasado para reconsiderar las formas y convenciones que utilizamos, consigue renovarse.

Debido a su naturaleza y a la época en que ha surgido, el posmodernismo está relacionado con la economía cultural, e investiga las nuevas relaciones entre la economía, la literatura, la ficción, la historia, la cultura alta y la cultura de las masas, el buen y el mal gusto, hasta entre la apariencia y la realidad. Todo esto está motivado por un cambio en la relación entre el signo y su referente, ya que, en la

posmodernidad, únicamente conocemos el signo.

La mayoría de los críticos coinciden en que el posmodernismo se produce después de la segunda guerra mundial, y hay muchas teorías recientes acerca del tema. Jean-François Lyotard ha escrito sobre la pérdida de la significación en la posmodernidad, y debido al rechazo de las narrativas totalizadoras, incluyendo la de la ciencia, es de nuevo necesario la narrativización de nuestros conocimientos. Desde el modernismo ha habido un proyecto de legitimación de los conocimientos que ha fracasado, y hoy día se han fragmentado las grandes narrativas (*grandes narratives*) en *petites histoires*. En breve, la narrativa es de nuevo necesaria para legitimizar la verdad, y en una edad pos-capitalista vemos que las normas, los valores y la totalización esconden la realidad, una realidad que debajo del orden, la unidad y la seguridad de los valores compartidos en la pomodernidad, está totalmente fragmentada.

Lyotard también habla de la desrealización, cuando las artes vuelven a seguir las antiguas normas del realismo. El arte empieza a tener una función terapéutica, ya que el realismo esencialmente se olvida de lo real y de la realidad. El capital y la política están detrás de la producción de esta clase de arte que para muchos se ha convertido en *kitsch*.

A raíz de estos cambios, la literatura añora la realidad y Lyotard destaca la diferencia entre nuestra capacidad de concebir la realidad contra nuestra incapacidad de presentarla; algo que enlace con la idea de lo sublime de Kant. También habla de dos formas de reaccionar ante este hecho que son la melancolía y la innovación. Por tanto, la novela posmodernista alude a lo impresentable (la realidad) a través de la misma presentación.

Parece que todo lo anterior se trata de una crisis única, pero crisis de este tipo han ocurrido desde siempre y suelen preceder épocas de una nueva estabilidad, y en particular se puede reconocer en la época anterior al modernismo, que se produjo después de un periodo cuando faltaba el consenso y equilibrio a raíz de la primera guerra mundial. Quizás la parte más curiosa de las teorías de Lyotard consiste en el hecho que piensa que el posmodernismo se repite, produciéndose antes de nuevas épocas de modernidad.

Aunque se han criticado los pensamientos de Lyotard, los demás teóricos del posmodernismo reflejan una situación parecida. Jean Baudrillard destaca una relación entre los cambios del mercado y los del valor de la imagen. En la posmodernidad, el amor, la bondad además de otras cualidades abstractas se han convertido en productos mercantiles, y la cultura forma unos enlaces aún más fuertes con el mercado. De hecho, la imagen es ahora el producto más vendible. El valor referencial de la imagen ya no interesa: ahora lo único que conocemos es un simulacro de la realidad, y la pornografía (el arte terapéutico) predomina. Por todo esto parece ser que la posmodernidad se relaciona siempre con teorías socio-económicas.

Frederic Jameson refleja las mismas consideraciones y destaca cómo la sociedad se ha convertido en una serie de grupos fragmentados, y que cada uno habla con un lenguaje propio frente a la institucionalización de la verdad y los valores universales. La realidad se ha alejado del signo y la imagen, y vivimos en un presente perpetuo sin historia y sin profundidad. Las formas se han corrompido y la imagen es el producto más vendido. Ahora existe un juego continuo de signos (*signifiers*) sin referentes y el poder del capital se mezcla con todo lo

demás.

Por lo general, el capital y la política dicta los gustos que se difunden por los medios de comunicación y así se consigue que el simulacro domine la realidad. Las reacciones contrarias a estas tendencias se llaman el posmodernismo y parece ser el resultado de un desarrollo histórico. Existen diferencias fundamentales en la posmodernidad pero se han producido por la naturaleza de los cambios en épocas anteriores y los cambios en la evaluación de la imagen pueden considerarse en términos de grado. La situación es ahora más extrema que antes ya que las imágenes difundidas por el capital y la política, que forman el simulacro que vivimos, han sido rechazado por los intelectuales y los artistas: por lo tanto, el consenso aparente sobre cuestiones del arte y del gusto es una ilusión. Aún así existe un parecido entre el presente y el pasado, y el posmodernismo es un desarrollo y no una ruptura con ese pasado. De hecho, fue el modernismo que quiso romper con el pasado mientras el posmodernismo mantiene un continuo diálogo con él.

Los rasgos del posmodernismo que se suelen destacar son los siguientes: ya no estamos en contacto con la realidad sino con un simulacro; los medios de comunicación proveen una visión estandarizada y la imagen sustituye a lo que pretende representar; no existen los absolutos, ni siquiera en la ciencia; ha habido una crisis de legitimación y la cultura se ha convertido en un producto más de una sociedad de consumo, donde la imagen predomina; la verdad es algo que se puede reemplazar y los medios de comunicación negocian con imágenes falsas. Por lo tanto, los intelectuales han abandonado la búsqueda de lo absoluto.

A pesar de lo anterior, han habido crisis de legitimación anteriores. Desde Platón en adelante se ha sabido la diferencia entre la experiencia, la imagen, la palabra y la realidad, y que únicamente se puede imitar la realidad de forma imperfecta. En particular, al principio del siglo XIX, Thomas Carlyle describe la edad del mecanismo del pensamiento y todo lo demás tanto interior como exterior. Según Carlyle, hasta la metafísica se reemplazó por la física y la sociedad de entonces también fue sometida a narrativas totalizadoras. Hace más de un siglo él también destacó la diferencia entre la apariencia y la realidad, pero también explicó el valor positivo del descreimiento, y sus pensamientos se parecen mucho al posmodernismo, igual que la sociedad mecánica del XIX se parece a la posmodernidad. La posmodernidad es también una época del descreimiento, y se ha reflejado en la obra de muchos autores desde entonces, aunque no había las mismas innovaciones en las formas de escribir. Ya en el siglo XX, los críticos formalistas, entre otros, explican que una obra puede hablar solo de su propia creación, destacando la naturaleza de la verdad y los límites de la representación.

Parece que la sociedad ha perdido su sentido de la verdad y que ha llegado a creer en las apariencias. Sin embargo, para Lyotard, el posmodernismo se puede considerar como un nuevo modernismo en su estado naciente, y cree que dará lugar a la renovación, una ideología y unas formas de representación nuevas. Mientras tanto, las narrativas del posmodernismo dudan de las convenciones y suelen ser más subversivas que narrativas anteriores, aunque esto se entiende como la continuación de una tendencia dentro de la novela hacia la desfamiliarización. El posmodernismo hace uso de los modos de discurso y las convenciones existentes de forma crítica, para investigar sus



limitaciones pero también sus posibilidades. Por lo tanto, ésta es la edad del descreimiento (*unbelief*), y la narrativa pomodernista es el discurso oposicional del descreimiento.

Por todo lo anterior, parece ser que el posmodernismo depende de lo que lo precede para definirse. La novela se ha definido como un discurso oposicional y la novela posmodernista también lo es: ambas revelan las tradiciones y convenciones literarias; son anti-tradicionales y se prestan a la parodia. Sin embargo, a pesar del elemento subversivo del posmodernismo, es una renovación y no un rechazo del pasado; se trata de un retorno no de una invención, y busca la novedad en formas ya existentes y en nuevas combinaciones de ellas. Por lo tanto, la novela posmodernista es oposicional, dialógica, no-inocente, ironica, crítica y *scriptible*, y, además, cuestiona las convenciones tanto de ella misma como de las narrativas del pasado. El posmodernismo ya no acepta la ideología del modernismo y significa o una regresión o una progresión que rechaza la obra independiente y auto-suficiente, entrando en un diálogo con las formas, pasadas y presentes, de la novela.

Existe una serie de actitudes distintas: algunos creen que el posmodernismo significa, además de una ruptura, un adelanto y otros que tiene sus orígenes en el mismo modernismo. Ihab Hassan vé el posmodernismo como algo latente en el modernismo, llamándolo un virus dionisiaco, y lo define según una serie de oposiciones esquemáticas entre ambos. El rasgo que Hassan destaca que más relaciona la novela y el posmodernismo es el elemento carnavalesco que tienen en común, aunque este aspecto aparece de forma más intensa en el segundo. Hassan resume algunos de los rasgos más frecuentes del posmodernismo como los

siguientes: la no-determinación; la fragmentación; la decanonización; la falta de identidad (*self-less-ness*) además de profundidad (*depth-less-ness*); lo impresentable y lo irrepresentable; la ironía; la hibridización; la carnavalización; la representación junto con la participación; el construccionismo; y la inmanencia. El posmodernismo, además, aborrece la totalización y produce constructos fragmentados y ficticios sin ningún sentido de profundidad o de significado, que se sustituye por una significación indeterminada, a veces de ambigüedad, a veces de ignorancia. Además, tiende a la subversión, rechaza las convenciones autoritarias y se manifiesta en formas híbridas; es auto-subversivo y carnavalesco.

Otros críticos como Matei Calinescu coinciden en gran parte con Hassan, aunque el primero habla del posmodernismo como la conciencia de nuestro presente cultural por el mismo hecho de volver a visitar el pasado. También lo considera como el pensamiento débil comparado con el pensamiento fuerte del modernismo ya que se puede considerar el posmodernismo como una especie de convalecencia de la modernidad. Significa también la necesidad de replantear las cosas y se distingue por su tendencia hacia la nostalgia de la auto-parodia, su juego con la ironía, y su falta de inocencia. Para llamar la atención acerca de sus preocupaciones el posmodernismo evita la selección y significa una reinterpretación pluralista de nuestro pasado. A través de la deconstrucción y la reconstrucción de lo mismo se pretende revelar los convencionalismos de una forma anti-tradicional.

Las narrativas posmodernistas actúan de forma explícita para conseguir la desfamiliarización de las técnicas que utilizan, destacando su artificialidad. Calinescu especifica

varias técnicas que se suelen utilizar que son: la duplicación de los principios, los finales, etc.; un nuevo perspectivismo narratológico; el uso del autor y también del lector como tema; un trato igual de la realidad y la ficción, la realidad y el mito, la mentira y la verdad; el anacronismo; la tautología y la retractación. Una vez más, se vé que el posmodernismo se considera como una especie de diálogo con las formas de la literatura aunque parte de la imposibilidad, rechazando la tendencia tradicional hacia la persuasión.

Aunque la mayoría de los críticos coinciden acerca de la naturaleza del posmodernismo, cada uno destaca un rasgo distinto. Alan Wilde distingue entre la ironía suspensiva y la ironía disyuntiva: la disyuntiva es rasgo del modernismo que, en textos ambiguos e irónicos suele distinguir entre los distintos significados, pidiendo alguna elección o interpretación por parte del lector; mientras la suspensiva es rasgo del posmodernismo donde existe el pluralismo y la co-existencia en igualdad de los significados.

Linda Hutcheon destaca como el posmodernismo instala pero después subvierte las formas que utiliza, además de que sus narrativas son narcisistas, auto-reflexivas y conscientes. Demuestra que todo ha sido enmarcado y que no existe ninguna relación directa con la realidad. Además, destaca una tendencia determinada dentro del posmodernismo que es la metaficción historiográfica (*historiographic metafiction*), que, de forma auto-reflexiva, trabaja dentro de las convenciones existentes pero de forma que se destacan las limitaciones de las mismas. Esta clase de literatura significa un diálogo con el pasado, y vuelve a trabajar sus formas y sus contenidos para demostrar que tanto la historia como la ficción son estructuras humanas.

Existen distintas clases de posmodernismo dependiendo de a que alude o en contra de que reacciona. Vuelve a trabajar las formas del pasado de una manera crítica. Sin embargo, en un grado u otro, la novela ha sido siempre así. De nuevo podemos destacar el hecho que hablar tanto de la novela como del posmodernismo es hablar de un discurso oposicional. Con un nuevo énfasis, la novela posmodernista se opone a los códigos y las convenciones de la literatura para demostrar que son estructuras sociales, históricas, y hasta políticas. También se ha desarrollado según su nuevo planteamiento del realismo y sospecha de las estructuras artificiales que siempre distorsionan lo que quieren representar. Por lo mismo, destaca y defamiliariza los procesos de la memoria y el de la narrativa para investigar la relación entre el presente y el pasado, además de demostrar como lo verdadero y lo ficticio coexisten en nuestras narrativas.

Brian McHale hace una distinción entre las preocupaciones epistemológicas del modernismo y las ontológicas del posmodernismo. Ya no es cuestión de cómo conseguir reflejar la experiencia o el mundo, sino de que mundos proyectamos y construimos. Ahora existe la tendencia hacia el heterocosmos y el énfasis cae en la falta de realidad, lo cual se puede relacionar con la idea formalista de que una obra puede hablar sólo de su propia creación.

En varias ocasiones se ha hablado de la metaficción que se puede definir como una narrativa que incluye su propia crítica sobre su identidad narrativa. Se trata de la desnaturalización y la revelación de sus propios artificios de forma narcisista y auto-reflexiva. La metaficción es una tendencia fundamental en el posmodernismo ya que también se supone otra forma de discurso

oposicional. Sin embargo, la metaficción no es exclusivo de la novela posmodernista, ya que se encuentra en algunas novelas anteriores, aunque los comentarios que se encontraban sobre la naturaleza de la obra solían formar parte de su retórica para poder persuadir al lector del realismo de la narrativa. Lo que encontramos con la metaficción del posmodernismo es la creación del marco y su ruptura, el uso de la técnica y la contra-técnica, la mimesis del proceso por encima de la del producto.

Las categorías de discurso que destacamos como comunes a toda novela nos permitirán entender mejor la relación entre la novela y el posmodernismo. Los dos adoptan una postura reflexiva hacia el realismo y la realidad, que significa que ambos asimilan otros modos de discurso y otros géneros de forma consciente; existen en función de alguna reacción en contra de previas escrituras e ideologías; cuestionan las formas y convenciones que utilizan; y son ambos siempre contemporáneos e individuales. Igualmente, hasta cierto punto la novela como la novela posmodernista ha utilizado y también abusado de modos de discurso tanto literarios como no-literarios, ya que la novela ha sido siempre experimental, consciente de la falacia de su síntesis de la realidad y la ficción. Con el posmodernismo tiende hacia la distorsión y juega con la proporción; ha dejado de intentar persuadir a su lector acerca de su verosimilitud; destaca la desfamiliarización; también es un modelo contrapuntual, que se opone a la tradición. Podemos decir que el posmodernismo significa un paso más en la renovación del realismo, haciendo uso abierto de las estrategias disponibles para llegar a un nuevo entendimiento de cuales son sus propias convenciones.

La novela posmodernista utiliza las mismas convenciones que sus antecesores pero cuestiona las posibilidades realistas de las mismas. Destaca sus medios, es innovador en función de lo que ha dejado de ser, y sigue siendo un discurso oposicional destacando el hecho que toda narrativa es ficticia, y que no existen narrativas ni oficiales ni autoritarias.

En la novela posmodernista se desfamiliarizan las categorías de discurso para hacernos más conscientes de las normas y los marcos que tiene cada narrativa. Se juega con la proporción y el decoro, y se tiende hacia las alteraciones y transgresiones como parte de su naturaleza metaficticia: es decir, se busca una actividad determinada dentro de las categorías para destacar el medio y la forma de la narrativa. El proceso narrativo se convierte en un tema más del texto y las alteraciones y transgresiones ponen en duda las predisposiciones de las narrativas tradicionales.

En la categoría del tiempo, las anacronías llegan a ser significativas; vuelve el autor a la narrativa, y en términos de duración, tiende hacia el uso de la pausa por motivos metaficticios. La determinación enfática de cualquier rasgo o tendencia llega a ser significativo por su forma consciente, obvia e intrusa. La novela posmodernista tiende a la diégesis y la polimodalidad, todo lo cual se interpreta como alguna infracción de las normas y convenciones establecidas, que, precisamente, nos hace más conciente de su naturaleza.

La novela posmodernista juega con la perspectiva, donde tampoco existe ningún modo dominante: es decir, la novela posmodernista es plural, destacando la existencia de realidades distintas en términos ontológicos. La voz que escuchamos en estas novelas suele cambiar y alterarse también y la

transgresión de los niveles narrativos son frecuentes. Ésto suele coincidir con alguna investigación de la relación entre la ficción y la realidad, y puede coincidir con un trato poco común del narrador y del receptor (narratee) destacando que cualquier relación entre ambos es ficticia. Cuando hablamos de las funciones del narrador, destaca por encima de las demás la función metanarrativa, ya que la novela posmodernista trata de su propia naturaleza y de los procesos que le permiten existir. El uso innovador de modos de discurso o de analogía, además de la yuxtaposición de distintos modos, también tiene un efecto metaficticio, todo lo cual implica que la novela posmodernista suele significar en términos de su código simbólico: es decir, la actividad dentro de las categorías de discurso liberan una significación simbólica acerca de la naturaleza de los procesos narrativos. Hasta dentro del relato vemos como la voluntad del autor se destaca por encima de normas de causa y efecto, y por lo general, vemos como se suele jugar con la proporción en cada área.

Hemos hablado de la posibilidad de juego en la narrativa, y ésto, en la novela posmodernista, forma parte de la función metanarrativa. El juego en la novela se ha llamado la carnavalización, y en el posmodernismo ésta se destaca: la alegoría, la paródia auto-reflexiva, la travestía y el pastiche, las estrategias de la contradicción, la permutación, la discontinuedad, la contingencia, el exceso, y el corto-circuito, todas forman parte del aspecto carnavelsco del posmodernismo. Hace uso de una anti-retórica, donde la refutación y la retractación predomina; el uso de mise en abyme; la exageración del uso de la lógica hasta unos extremos absurdos; incluso negarse a tomar parte en el juego, entre otros, son frecuentes.

Cada juego descubre la naturaleza de la superficie del texto, y como se ha dicho antes, forma parte de la función metanarrativa del posmodernismo.

La novela posmodernista británica también se enfrenta con la convención, aunque las técnicas que utiliza no son siempre previsibles. Lo que sí podemos decir es que escritores como B.S. Johnson están en una minoría que tiende al solipsismo, algo que se deriva del modernismo, que solía poner el énfasis en la narrativa personal de sus personajes, reaccionaba contra la cronología secuencial, y explotaba las asociaciones lingüísticas. Para algunos críticos, el posmodernismo británico simplemente lleva estas tendencias más allá, produciendo narrativas aleatorias y fragmentadas, además de manifestar sus preocupaciones ontológicas. Esto conduce al autor posmodernista a incorporar una indecisión creativa dentro de sus obras que se transforman en una investigación reflexiva sobre la narrativa, sus procesos y el autor mismo. Sin embargo, lo que en principio fue un desarrollo que iba más allá del modernismo, en algunos casos, se ha convertido en kitsch ya que sus técnicas han sido naturalizadas, y ahora parecen trucos.

Éste no es el caso de B.S. Johnson que investigaba las posibilidades y limitaciones de la narrativa y también de él mismo de una manera sincera y hasta puritana; a veces llegando a agobiar al lector con su necesidad rigurosa para contar siempre la verdad. Sin embargo, las novelas posmodernistas de B.S. Johnson, según el autor, simplemente intentaban hacer lo que la novela hacía mejor, explotando las posibilidades de la estructura, las formas y el lenguaje, en vez de buscar una referencialidad verosímil que se consigue mucho mejor en el



cine. Por lo mismo, Johnson toma, como tema principal, el interior de su propia cabeza, que, por supuesto es la cabeza de un escritor, por lo cual, el tema principal de sus novelas es 'cómo podemos representar o narrar la realidad.

La obra de Johnson también se puede considerar como un discurso oposicional, y se considera como los arquitectos contemporáneos que crean formas a través de la naturaleza de su trabajo. En Johnson la forma es la función, aunque pretende desfamiliarizar esas formas que existen para la representación narrativa. Debido a que la realidad cambia continuamente, Johnson investiga las posibilidades para asimilar estos cambios: robar, tomar prestado, juntar y a veces inventar formas nuevas era su manera de enfrentarse a estos problemas. Sin embargo, tiene una necesidad puritana de contar siempre la verdad, aunque paradójicamente, para él, contar historias es mentir. Busca las formas de decir la verdad dentro de la forma de la novela, y de una manera reflexiva y consciente, une la vida y el arte, ya que escribe de su lucha como escritor con la realidad. Aunque todo es un caos se siente impulsado a escribir, y, de una manera parecida a Beckett, cree que no hay nada que expresar, solo el deseo y la obligación de expresar. Por todo ésto, Johnson crea unas estructuras narrativas para luego convertirlas en ruinas y fragmentos, para demostrar que dar forma a los fragmentos es mentir.

También tenía otros motivos para escribir, como exorcizar la carga de experiencias pasadas, pero también investiga las posibilidades formales de la novela, particularmente en función del problema de la mimesis. Por lo tanto, la vida y el arte se unen en las novelas de Johnson, y las experiencias personales del autor se identifican con el proceso de escribirlas. Claro

está que en el fondo Johnson tiene que luchar con una paradoja fundamental: que la forma es necesaria para escribir, pero ¿cómo dar forma a lo que no la tiene?

Johnson utiliza o se desvia de la convención dependiendo de las circunstancias, ya que le interesa, no solamente las formas de representación que existen, sino también el significado de la obra como un texto que desfamiliariza las maneras de conocer la realidad. Algunos de sus obras se manifiestan como engaños evidentes (*self-evident sham*), ya que hace uso de alguna forma de representación para, al mismo tiempo, cuestionar sus posibilidades miméticas. Algunos críticos consideran que sus novelas se acercan al agotamiento de sus posibilidades, aunque se pueden interpretar los inevitables fracasos de sus intentos a representar la realidad como una afirmación acerca de la naturaleza de nuestras formas de conocer la realidad.

Hemos hablado antes del elemento puritano en la obra de Johnson. Ésto se manifiesta algunas veces de una forma humorística y otras de forma dolorosa. En el segundo caso, solemos encontrar una narrativa confesional, dentro de la cual el autor crea, de forma deliberada, una sensación de incomodidad y angustia, comunicándonos una sensación de pérdida y falta de consuelo. Curiosamente, y a pesar de sus propios deseos de exorcizar la carga de sus sufrimientos, evita deliberadamente cualquier sensación de alivio; algo que no se trata de un fracaso sino del efecto deseado. Estas obras son melancólicas y nostálgicas, y manifiestan el descreimiento del autor: no existe ni forma ni significado, solo hay el caos detrás de todo; cualquier significado que podemos encontrar en nuestras experiencias es sólo un simulacro, y Johnson siempre nos lo hace saber.

Las novelas de Johnson son problemáticas (*problematic novels*): tienden a la autobiografía, pero la elaboración que significa la presentación de la experiencia, también significa la falsificación. Por tanto, las obras de Johnson son auto-reflexivas y aunque tienden algunas veces hacia la fabulación (*fabulation*), y otras hacia la no-ficción (*non-fiction*), siempre está luchando con la realidad, y la dificultad de su tarea se convierte en su tema principal. Deliberadamente busca y crea una falta de confianza, aunque ésto no es el pesimismo, sino un intento de investigar los problemas de la creación, la relación entre la forma y la realidad, y, por lo tanto, cuestiona, de forma sistemática, las estructuras que construye tan minuciosamente. La obra de B.S. Johnson es el discurso oposicional de su descreimiento, que manifiesta las limitaciones de la novela, y busca un realismo que va más allá de las posibilidades de la literatura. Ironicamente, el realismo de este autor consiste en demostrar los defectos de sus propias creaciones.

B.S. Johnson pertenece a la tradición de Sterne, Joyce, Beckett y Flann O'Brien, ya que todos destacan el desorden del mundo sensible además de investigar las formas de representarlo. Johnson, igual que estos autores, investiga la relación de las palabras entre sí, las limitaciones del lenguaje y de la narrativa en una serie de obras donde la forma llega a ser el contenido. Se tratan de su deseo de articular su experiencia y su incapacidad de hacerlo. Para Beckett, nada era más real que la nada, que hace que el hombre viste su conciencia con lenguaje y sentido. Por ésto autores como Beckett y O'Brien, y también B.S. Johnson, revelan la autonomía de sus ficciones que nos alejan de la realidad.

Johnson mantiene un diálogo con las formas y convenciones de la literatura, descubriendo los mecanismos de la novela, instalando y, a la vez, contestando las convenciones que utiliza. Demuestra como la narrativa siempre distorsiona la realidad, y, de hecho, sus obras se tratan de las falacias realistas. Se preocupa también por los problemas que significan el uso de la analogía y la metáfora, particularmente la tendencia de utilizar algún correlato objetivo (*objective correlative*). Destaca el hecho que la imagen es distinta a la realidad, y que su uso la distorsiona. Todo ésto significa que Johnson siempre llama la atención del lector acerca de la ficcionalidad de sus obras, retractándose a veces de forma puritana, otras de forma humorística.

Las novelas de B.S. Johnson, responden a las preocupaciones contemporáneas acerca del realismo y las falacias realistas. De forma conciente asimilan distintos modos y formas para investigar las posibilidades de la novela y para conseguir la desfamiliarización de nuestras formas de presentar la realidad. Aunque cree que contar historias es contar mentiras, Johnson siempre nos cuenta la verdad sobre la ficción, destacando problemas ontológicos, ya que la realidad no se representa sino se construye.

Su obra se trata de una variedad de temas. Johnson investiga la relación entre el pasado y el presente como conceptos distintos en el sentido ontológico. Destaca como nuestros conocimientos presentes distorsionan nuestros recuerdos del pasado y, por tanto, adopta distintos puntos de vista, modos de discurso y estilos, para demostrar que cada cambio en cualquiera de ellos también cambia la naturaleza de la experiencia. Siempre hay algo que media entre la realidad y

nosotros y, por tanto, el acto de escribir se convierte en el tema principal para Johnson, ya que para él, el acto de escribir es la autobiografía: así la autobiografía se convierte en la metaficción. Para Johnson, el solipsismo es la única verdad, ya que tanto la forma como la significación son subjetivas. Además, la experiencia tanto en la vida real como en la ficción está siempre sujeta a la narrativa, y la narrativa como mediador, a su vez sujeta a las convenciones, siempre distorsiona.

Por todo ésto, vemos como Johnson nos hace más conscientes de las posibilidades de la representación en la novela. Destaca la diferencia entre lo concebible y lo presentable. Niega la utilidad de la analogía, la metáfora y el correlato objetivo, pero también nos hace consciente de una tendencia inevitable de hacer uso de ellas. Extiende las posibilidades de la novela, pero cada innovación que nos acerca más a la mimesis, también se destaca como artificial. Alude a la realidad pero niega la posibilidad de darle forma, ya que siempre existe alguna alternativa a la forma que damos a la experiencia. Por lo tanto, no existen las narrativas oficiales.

Por todo lo anterior, solemos encontrar una actividad poco usual dentro de las categorías de discurso, algo que destaca el marco y el proceso de la narrativa. Johnson juega con nuestras ideas de la proporción y del decoro, y tiende hacia la alteración y la transgresión en sus obras, aunque toda esta actividad puede interpretarse como una serie de variaciones sobre variables novelísticas ya existentes. Ésto destaca la relación entre la innovación y la tradición. Ya que Johnson destaca la ficcionalidad de sus representaciones, pone fin a la suspensión de nuestra incredulidad (*suspension of disbelief*), y vemos como el relato está sujeto a la voluntad arbitraria del autor y no a

unas leyes realistas de causa y efecto. Juega con nuestra idea del decoro con un trato poco usual del relato. El autor vuelve a aparecer como en las novelas tradicionales del XVIII y XIX, pero no para persuadir al lector del realismo de su obra, ya que el efecto suele ser todo lo contrario: revela al lector que todo es una fabricación y que la única realidad es el proceso narrativo, que es también el proceso de conocer a uno mismo.

A pesar de la compulsión de buscar algún significado en nuestras experiencias, Johnson continuamente manifiesta su descreimiento. Por tanto, cuestiona no solamente las formas que existen para representar la realidad sino también cuestiona las estructuras que él mismo a creado. Investiga la relación entre las versiones públicas y personales de la historia; desconstruye su propia historia y la reconstruye para conocer la relación entre la forma que da a la experiencia y la experiencia misma.

B.S. Johnson niega la existencia de la autoridad en la narrativa, ni siquiera en sus propias narrativas, ya que siempre existen alternativas a las versiones oficiales; siempre hay una diferencia entre la experiencia y la narrativa en que la convertimos.

En su primera novela, *Travelling People*, Johnson hace uso de una variedad de estilos para demostrar como el modo de discurso escogido puede alterar y distorsionar la realidad. A pesar de sus episodios realistas, la novela no permite la total suspensión de la incredulidad, empezando por una parodia de la prosa de Sterne del siglo XVIII. La auto-reflexividad convierte la novela en un engaño evidente (*self-evident sham*), ya que algunas veces se lee como el realismo y otras como la metaficción. Aquí Johnson mezcla la verdad y la ficción y por

estos motivos decidió no volver a editar la novela.

Básicamente, la novela demuestra como un modo de discurso puede determinar la naturaleza de la realidad y que esa realidad se aleja debido a su reconstrucción o recreación. Su argumento es simple y se trata de la búsqueda del paraíso perdido por un protagonista, Henry Henry, durante sus viajes haciendo el autostop cuando conoce a otras personas viajeras (*travelling people*). La novela tiende a la disgresión, utilizando distintos estilos, la intertextualidad y el comentario metaficticio (a pesar de su aparente superficialidad). Los temas de la obra están relacionados con su variedad estilística y expresan el mecanismo y la artificialidad de la obra. La búsqueda de la significación existe tanto al nivel del argumento como al nivel de la técnica. Sin embargo, evita la significación, sugiriendo que ésta se impone por el hombre, ya que no existe ningún plan, ni orden ni significado: las cosas pasan, y nada más.

A través de un proceso de negaciones, Johnson demuestra que el hombre estiliza su existencia de forma continua, y la combinación de distintos estilos refleja como la realidad puede cambiarse sin que se encuentre ninguna verdad ni oficial ni final. Lo artificial de la narrativa se destaca y el viaje de Henry no tiene ni llegada ni fin: solo existe el proceso, y cualquier significado se impone de forma arbitraria. La realidad y la significación existen únicamente en la mente del sujeto y cada realidad es distinta.

Johnson rompe el marco de su obra continuamente a través de interrupciones y disgresiones, destacando la forma y el mecanismo, el lenguaje y el hecho tecnológico del libro, aunque el elemento metaficticio está siempre implícito por la variedad de estilos y su forma de alterar la realidad. La ironía de la

obra consiste en el hecho que únicamente existen formas de representar la realidad, nunca la realidad misma, a pesar de la búsqueda de formas apropiadas y veraces. Continuamente se instalan y se contestan las tradiciones y convenciones utilizadas a través de la parodia en particular, y, aunque investiga varios problemas sociales de forma sincera, siempre expone el artificio formal de la narrativa.

Con *Albert Angelo Johnson* pretende romper con el correlato objetivo para hablar por fin con su propia voz. Crea una ficción para luego destruirla, interrumpiendo el progreso de la narrativa para romper el marco y descubrir su mentira. De hecho, la *desintegración* forma parte de su estructura de cinco secciones.

El argumento se trata de un arquitecto que tiene que ganarse la vida como profesor suplente, y cuenta cosas de su pasado, su trabajo, sus amigos y sus alumnos. Ésto se interrumpe de forma arbitraria, dando lugar a un diálogo metaficticio sobre la obra antes de acabar de forma igualmente arbitraria con la muerte subita del protagonista.

A pesar de que a veces se lee como una obra realista, hay bastantes innovaciones técnicas, como cortar agujeros en las páginas o presentar los pensamientos del protagonista en un lado de la página y todo lo hablado en el otro. También se crea una analogía entre el trabajo del escritor y el del arquitecto, y así investiga la tendencia del hombre a dar forma, crear estructuras y buscar significados a pesar del caos que existe detrás de todo.

*Albert Angelo* se trata de la tendencia de escribir sobre las experiencias de uno mismo a través de otra identidad, y,



partiendo de esta ficción, pone en duda la autoridad de la narrativa que hace cada uno de sus experiencias. También se investiga el problema de la identidad personal: se trata de quién es Albert y las distintas formas de contar ese ser, incluyendo los ensayos sobre él escritos por sus alumnos. Así encontramos una variedad de versiones del mismo hombre y el efecto es negar la autoridad de todas. Sorprendentemente, y con un efecto irónico deliberado, es la narrativa no-oficial de los alumnos que destaca al final, poniendo en duda una vez más la autoridad de la versión oficial del resto de la narrativa.

En la *desintegración*, el autor destruye la ficción para contar los hechos reales detrás de la historia. Así sabemos que todo ha sido una fabricación y Johnson puede destacar sus preocupaciones metanarrativas. Además, cada vez que utiliza una técnica nueva para conseguir la mimesis, paradójicamente nos hace más consciente de lo artificial que es la técnica. Continuamente crea expectativas en el lector para luego decepcionarlo, algo que anticipa la *desintegración*. En ésta, encontramos un aposeopesis que pretende restaurar su autoridad, pero irónicamente se subvierte a sí mismo.

La novela muestra lo inevitable que es contar y nombrar las cosas aunque nunca se llega a la autenticidad. Johnson deliberadamente evita el consuelo de la resolución, aunque destaca el deseo de ordenar las cosas. Escribe sobre problemas sociales, de la educación y de la juventud, aunque esto se encuentra dentro de una obra que investiga la relación entre la ficción y la realidad, acabando finalmente con la fragmentación del orden que busca. Albert Angelo aprovecha una especie de anti-retórica, dialogando con las formas de narrar la experiencia y las convenciones de la novela para destacar su

naturaleza ficticia.

En *Trawl*, el flujo, el caos y el interior de la cabeza del autor siguen siendo los temas principales. Es una autobiografía que identifica la realidad y la experiencia con el acto de escribir. En esta obra existe un contraste entre lo fortuito de la memoria y la tendencia a ordenar y dar un significado a todo. La novela se trata de nuestras formas de crear una ficción del pasado por tener la tendencia a buscar siempre un orden y un significado, o de las formas que utilizamos para dar significado a ese pasado. Es la historia del viaje de un hombre que busca entender sus experiencias y entender cómo a llegado a ser como es, y, para conseguir el tiempo y la soledad necesarios, embarca en un barco pesquero de arrastre. Su viaje se convierte en una especie de odisea personal donde tiene que enfrentarse consigo mismo.

En *Trawl*, Johnson analiza la tendencia antropomórfica a imponer significados y valores humanos en todo, algo que parece inevitable durante este viaje de auto-descubrimiento, que recrea el dolor de recordar que coincide con el dolor de los marés y los vómitos.

Aquí, la metaficción es la misma autobiografía ya que la novela se trata de su propia creación y demuestra cómo la significación es siempre personal. Johnson investiga la relación entre el pasado y el presente y descubrimos que es imposible evitar la presunción y la suposición que llevan a la alteración y la fabricación de nuestras experiencias.

*Trawl* es una narración simultánea que intenta dar orden y significado al pasado. De nuevo el autor intenta vestir la nada con su narrativa y, a la vez, siempre busca los fallos en su

propio método. Así, queda claro que únicamente se puede aproximar a la verdad y que se suele caer en la tergiversación, distorsionando y ficcionalizando la experiencia. Se vé como sólo existen los hechos: los motivos, las causas y los significados los imponen los hombres. Por tanto, es inevitable la creación de alguna distancia entre los hechos y su narración. Aunque el correlato objetivo y las imagenes se utilizan con frecuencia, el narrador explica que falsifican la naturaleza de los acontecimientos, y a través de la retractación y el rechazo de sus propios métodos, destaca el antropomorfismo que crea significados donde no existen.

A través de la obra Johnson cuestiona su propio método: busca la disciplina, el orden, la claridad y la verdad, pero la suya es una anti-retórica; busca razones pero o no las encuentra o reconoce su ficcionalidad. Es una obra que incluye su propia crítica y al final se trata de la naturaleza de la narrativa como forma de conocerse a uno mismo. Por lo tanto, parece ser que lo que conocemos es una ficción.

*The Unfortunates* también se trata de una autobiografía, aunque se concentra sobre los recuerdos que tiene el autor de un amigo ya muerto que conoció en la ciudad que visita para hacer un reportaje de un partido de futbol. Reconstruye sus recuerdos durante el día y vemos la relación entre el pasado y el presente. Lo primero que llama la atención es que la novela se edita en secciones sueltas dentro de una caja, que destaca su naturaleza como artefacto físico. Exceptuando la primera y la última parte, se puede ordenar el resto de forma fortuita con la idea de conseguir una réplica de nuestra forma de recordar y luego ordenar el pasado: de hecho, es una transcripción de las

experiencias, impresiones y recuerdos de un día. Por tanto, la novela dramatiza la lucha entre el deseo del orden y el caos que lo subyace.

Ya que se puede ordenar de cualquier manera, se consigue la ironía a través de la yuxtaposición, ya que siempre estamos conscientes de la muerte de Tony, y también de que forma los recuerdos que tiene el autor de él se alteran y se distorsionan por ésto. Además crea una impresión de la existencia simultánea del presente y el pasado.

La novela parece en algunos de sus rasgos a las novelas de Virginia Woolf, ya que continuamente pone en duda la veracidad y la fiabilidad de los recuerdos: continuamente se interrumpe la narrativa con comentarios metaficticios y frases como *¿fue así?* (*was that it?*), etc.; y las alteraciones aleatorias que se producen por el hecho de tener secciones sueltas también sugieren otro posible orden y otro significado. Parece ser que el pasado toma su significado según nuestros conocimientos del presente, y la introducción de este presente a través del uso frecuente del paréntesis al nivel de estilo coincide con el orden fortuito de las secciones que mezcla ambos.

Las instrucciones que se encuentran en la caja destacan el elemento lúdico y artificial de la novela, desfamiliarizando las convenciones adoptadas. También nos llama la atención la paradoja del orden fortuito de una obra presentada en una caja.

*The Unfortunates* en una elegía urbana, pero evita el consuelo que se suele encontrar en tales obras, denegando el orden y el significado que se esperan. Al final, Johnson destaca que todo existe sin tener significado, y que cualquier significado que atribuimos a la realidad es arbitraria, igual que el orden que se puede imponer en las secciones sueltas de su

obra. Aún así, parece que nuestro deseo de buscar y encontrar, y incluso imponer orden también se refleja en la novela, pero de forma ironica.

En un nivel, la novela se trata de su propia composición y los problemas relacionados con la distorsión de la realidad por el lenguaje. Se nota ésta en el uso inevitable de formulas y cliché a través de la obra, y, particularmente cuando el autor está trabajando en su reportaje: de hecho, esto se ha considerado como un anti-retrato del propio artista.

Hay una variedad de rasgos metaficticios relacionados con la distorsión de la realidad sea cual sea el modo que se utiliza. Por esto, es imposible para el autor llegar a explicar la naturaleza de su relación con Tony y sus sentimientos por su muerte del todo. La retractación predomina ya que desconfía del uso de la analogía, la metáfora y hasta del lenguaje en si. Resulta que la suposición y la generalización son inevitables, y ésta es igual que mentir.

Por lo tanto, Johnson, una vez más, nos cuenta la verdad acerca del acto de escribir y la narración, aunque le es imposible conseguirlo acerca de su propia experiencia. Así que la autobiografía es un modo de discurso que incluye su propio metatexto o crítica en una obra que, aunque se podría llamar una especie de elegía, evita el patetismo, y de forma resignada acepta que a pesar de la compulsión de escribir sobre sus experiencias, no existe ningún significado detrás de ellas.

*House Mother Normal* es una fábula (*fabulation*) que se trata de la normalidad. Para hacer una afirmación acerca de lo mismo, Johnson pone los discursos de unos viejos que viven en un asilo en yuxtaposición con los de la House Mother (la encargada del

asilo) y los informes clínicos, que suelen encasillar a las personas según unos criterios oficiales y autoritarios que no se pueden considerar como válidos, particularmente cuando se descubre que los discursos de los viejos ofrecen una alternativa mucho más aceptable a unas generalizaciones tan erróneas sobre sus vidas.

En otro nivel, la novela se trata de la metaficción, ya que la *House Mother*, que funciona como una especie de sustituta por el autor, rompe el marco de la novela, destacando la presencia del autor detrás de ella. Descubre el mecanismo de la narrativa ya que su voz oficial y autoritaria resalta las normas que se seguirán a través de la obra, aunque éstas se saltarán deliberadamente al final, convirtiendo la novela en un engaño evidente (*self-evident sham*). Desde el principio, la *House Mother* inicia un diálogo con el lector para descubrir el artificio de la narrativa, y Johnson, a través de ella y demás técnicas pone en evidencia las limitaciones de la narrativa para presentar carácter. Se vé como cada discurso, tanto de pacientes como de la *House Mother* y los informes clínicos, manifiesta una perspectiva distinta, que significa que cada uno percibe una realidad ontológicamente distinta.

Vemos como la vida de cada uno y su apreciación del presente depende de su pasado y que ese pasado sigue influyendo en su vida presente. Las narrativas oficiales parecen reductivas cuando se consideran juntas con los pensamientos de cada personaje y parece también que Johnson da un valor positivo a estas alternativas a las categorías sociales que forman parte de la gran narrativa de occidente.

Deliberadamente, Johnson nos hace sentir incomodo con los hechos desagradables de su relato, mientras la forma de actuar

de la *House Mother* se parece a la forma a través de la cual distanciamos el dolor y el sufrimiento, algo que tiene un significado metaficticio implícito, cuando lo comparamos con la actividad del mismo escritor. Sin embargo, los pacientes están de alguna manera aislados de ese mundo desagradable, protegidos por sus visiones particulares y ontológicamente distintas a los acontecimientos que les rodean. Existe una dicotomía clara entre el mundo interior de los personajes y el mundo exterior, y también entre lo personal y lo oficial: la versión personal esta vez, parece una alternativa razonable a la narrativa oficial del estado. Al final, es la dignidad humana de los pacientes que se destaca, y es aparente que el intento por parte de la *House Mother* de distanciarlos del mundo cruel no es necesario. Romper el marco al final de la obra demuestra de forma explícita que los discursos alternativos son más fiables y, además, nos damos cuenta que la versión oficial únicamente nos puede ofrecer un simulacro de la realidad. Una vez más, Johnson nos enseña que siempre existen las alternativas y esta vez parece que las alternativas a los discursos oficiales nos acercan un poco más a la realidad, o, por lo menos, aluden a ella de forma más directa.

*Christie Malry's Own Double-Entry* es otra fábula (*fabulation*), y presenta un diálogo tanto con el lector como con la misma forma de la novela. La variedad de modos de discurso que utiliza Johnson destaca el mecanismo detrás de cada uno, además de dejarnos ver como la realidad cambia según el modo. El fin de este recurso es poner en duda la fiabilidad de las narrativas y en particular de las grandes narrativas del capitalismo y de la religión.

El protagonista, influido por estas dos ideologías, lo vé todo en términos del bién y del mal, que luego interpreta como acreedores y deudores. Hasta el juicio final se considera como 'análogo a un balance final, y, de hecho, hay una serie de balances a través de la novela. Claro está que Johnson quiere hacer constar lo absurdo que es tal analogía, pero a la vez dice algo serio acerca de la vida y la muerte, nuestras actitudes hacia ambas, nuestras formas ficticias y erróneas para dar significado a ellas.

Llevando la lógica a unos límites absurdos, el autor destaca la naturaleza de la falacia realista, ya que confunde lo real y lo realista, y, por tanto, sus personajes son concientes de formar parte de una novela, hasta toman parte en varios diálogos con el autor. Aquí, Johnson resalta la relación entre dos mundos ontológicamente distintos, el real y el ficticio, aunque queda claro que ambos funcionan y se narran según las mismas normas.

La narrativa se interrumpe de forma continua para que el autor y los personajes hagan comentarios metaficticios. Todo está relacionado con la idea fundamental de la obra, que está basada en la suposición de que no existe ni forma ni significado en la vida, y que cualquier balance, y hasta juicio, es ficticio.

La novela implica una especie de diálogo con sus propias normas y las formas que utiliza; pone en duda la lógica de nuestras expectativas, y las predisposiciones convencionales de la novela; hace una parodia de las convenciones del realismo tanto dentro del mundo ficticio como en el mundo real. También el autor dialoga con el lector, destacando cuestiones metaficticias y poniendo en duda la autoridad de su propia



cualquier narrativa, particularmente las grandes narrativas del siglo veinte: el capitalismo y la religión.

Johnson demuestra como las convenciones determinan nuestras ideas de la realidad y pone en duda la autoridad de las mismas cuando, al nivel del relato, sustituye las leyes de causa y efecto por su propia voluntad de forma arbitraria. Así continuamente utiliza la analogía entre la Creación y la ficción que escribe, resaltando un parecido en particular, que es que el autor, igual que Dios, lo inventa todo sobre la marcha.

Por lo tanto, B.S. Johnson pone en duda la autoridad de su propio relato, pero a la vez, cuestiona la autoridad de las grandes narrativas de occidente, particularmente de la religión y del capitalismo.

*See the Old Lady Decently* también demuestra como toda narrativa es una ficción que fabrica, distorsiona, y sólo ofrece un simulacro de la realidad. Las limitaciones de las convenciones se descubren aunque queda claro que todas las narrativas están gobernadas por ellas. Una vez más, Johnson decide poner en duda las grandes narrativas de su época, pero esta vez cuestiona la autoridad del discurso que se utiliza para hablar del pasado: es decir, Johnson en esta ocasión está buscando alternativas al discurso de los historiadores.

Hay dos hilos principales en la novela que van en paralelo: el declive de Gran Bretaña y su imperio, y la muerte de la madre del autor de cáncer. Hay una mezcla de lo real y lo ficticio, además de una variedad de modos de discurso para ofrecer unas alternativas a esas narrativas oficiales del pasado, que en este caso va desde la niñez de su madre hasta el nacimiento del mismo autor, un período que incluye la Primera Guerra Mundial y sus

autor, un período que incluye la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias.

Las secciones más ficticias de la novela suelen interrumpirse para introducir la voz del propio autor que cuenta lo que está pasando a su alrededor, además de lo que ha sucedido mientras ha estado escribiendo: las interrupciones, sus descansos de trabajar, etc. Así, de otra manera mezcla lo real con lo ficticio, y demuestra como ambos están relacionados en la realidad, además de sugerir que ambos están sujetos a la convención y la distorsión. Hasta la narrativa principal de la novela sobre la vida de su madre se constituye de secciones totalmente ficticias, algunas partes tomadas de documentos y grabaciones, otras que dependen de la suposición, etc. Sin embargo, parece imposible llegar más allá de la falsificación y, en las secciones sobre Gran Bretaña y el Imperio en particular, el uso de los modos de discurso de guías turísticas y textos históricos demuestra como tienden a la generalización, la distorsión y la falsificación, ya que omiten detalles, particularmente estos detalles más personales de individuos como su madre. Igualmente, la historia personal del individuo no tiene en cuenta los acontecimientos públicos que cuentan los historiadores, y por lo mismo, ninguno puede contar toda la verdad. Sin embargo, y en términos generales, podemos decir que Johnson está buscando alternativas a los discursos oficiales de la sociedad y, por lo mismo, vemos como la narrativa personal tiene más autoridad que ellos, y hasta la ficción que forma parte de esta narrativa se puede considerar como más de fiar.

Además de estos temas ya típicos, vemos como Johnson sigue obsesionado por el cáncer y las formas ilógicas y arbitrarias de su aparición. El hecho de la muerte de su madre cambia su

actitud hacia sus recuerdos de ella y hacia el pasado en sí. Sin embargo, no se trata simplemente de la cuestión de que el pasado está sujeto a conocimientos posteriores ya que la tendencia a buscar significados en la experiencia hace que el autor hace ésto mismo a través del arquetipo de la madre y la idea de la vida como un ciclo que incluye todos los opuestos. De hecho, mientras pone en duda la fiabilidad y la autoridad de discursos públicos y personales, parece ser que Johnson por fin intenta buscar una alternativa que le puede permitir admitir la existencia de algún significado en la vida, aunque ésta es una afirmación muy tentativa.

Además de todo ésto, Johnson destaca el proceso de la narrativa, particularmente la presencia y los papeles del narrador: el autor llega a ser un personaje de su propia ficción ya que se narra su propio nacimiento; y así se investiga la relación entre la realidad y la ficción, que resalta también que la ficción es inevitable. Con un fin parecido, en muchas ocasiones utiliza la parodia para mostrar que siempre existe una distancia entre el objeto verbal construido y la realidad, igual que la narración de su nacimiento también se aleja de su propia experiencia.

Ésta es una novela irónica ya que la ficción llega a ser más fiable que la historia y otros modos de discurso oficiales: de hecho, se invierte la jerarquía oficial en este respecto. Así, la ficción, aunque es siempre inevitable, consigue aludir a la realidad mientras pone en duda nuestras formas de representarla.

Hay una variedad de oposiciones que se resaltan a través de la obra: lo social y lo personal, la verdad y la ficción, lo doméstico y lo extranjero, la autobiografía y la historia, lo general y lo particular. Vemos como cada versión de los hechos

la suma de todas alude a lo que no se puede representar.

Así la naturaleza de la narrativa es una vez más el tema principal de la obra de Johnson: siempre se hace de la realidad 'una ficción aunque podemos modular nuestro grado de credulidad. Utiliza y subvierte una serie de modos de discurso y sus convenciones, juega con nuestras ideas de la proporción y del decoro, y dentro de un comentario social, rechaza las narrativas oficiales para finalmente hacer un comentario sobre la distancia relativa entre la ficción y la realidad.

Como hemos visto, B.S. Johnson tiende a dudar del valor de las narrativas oficiales que se muestra a través de una tendencia creciente a transgredir las normas y romper los marcos de sus narrativas, de forma que va más allá de la estructura simple de las narrativas tradicionales. Destaca el proceso y no el producto de la narrativa para hacernos ver la existencia de alternativas a las elecciones convencionales y hasta de las que él hace en su obra. De hecho, a veces se niega a escoger, destacando la polimodalidad y el pluralismo, y así rompe con las expectativas del lector y también de la retórica tradicional.

En su obra hay siempre un uso enfático de alteraciones y transgresiones en lo que se puede llamar un continuo diálogo con la forma de la novela. Aún así, vemos cómo esta actividad en sus novelas consiste simplemente en aprovechar las posibilidades que la novela trae consigo. A veces, Johnson inventa sus propias convenciones y formulas como alternativas a las de la tradición, y así demuestra la autonomía de la ficción.

En términos generales, podemos decir que varía y mezcla los modos de discurso; juega de forma privada y pública, destacando los mecanismos de su obra de forma poco usual; juega con la

los mecanismos de su obra de forma poco usual; juega con la proporción y el decoro; tiende hacia la parodia; juega y se niega a jugar, y así muestra la novela como objeto físico o 'artefacto'. Su tratamiento del relato refleja esta otra actividad dentro del discurso, ya que no suele tratar sus elementos de forma tradicional: en particular, vemos como se sustituyen la causa y el efecto por una estructura más aleatoria. En breve, tiende a las alteraciones y a las transgresiones y resalta de forma desproporcional ciertos aspectos de la narrativa para descubrir su naturaleza.

Considerando el tiempo y la cronología, vemos como las alteraciones sugieren un orden alternativo a la que se ha impuesto. Ésto también está relacionado con la contingencia de la memoria, la interacción entre el pasado y el presente, y, a veces, cuando menciona los números de páginas o capítulos en sus anacronías, resalta el proceso de composición.

Tiende a la pausa en sus narrativas, ya que la digresión y los comentarios metaficticios son comunes, y también la tendencia a resumir se debe a la nueva presencia del autor en la obra. El elipsis consciente y deliberado muestra las limitaciones de un autor que cuestiona la autoridad de su propia narrativa.

Acerca de modo, podemos afirmar que suele haber una falta de distancia entre el autor y su narrativa y, por tanto, vemos como el discurso de los personajes llega a formar parte del discurso del narrador. Las tendencias hacia el resumen y la digresión también está relacionado con ésto, ya que vemos como el autor suele ser intruso a cada nivel de su obra. Alterna y cambia de un modo a otro para resaltar la existencia de una variedad de posibilidades que van más allá de la estructura

única. Altera la perspectiva para poner en duda la fiabilidad del único punto de vista. A veces invierte nuestra idea de lo fiable y lo poco fiable, y muchas veces el narrador irrumpe en su narrativa para cuestionar la autoridad de algún punto de vista determinado. A veces el paralipsis destaca las limitaciones del narrador y otras el paralepsis resalta lo ficticio en la narrativa. Hasta la autobiografía llega a ser de poco fiar ya que el punto de vista cambia con la marcha de los años: lo que pasa a través de los años después forma y informa nuestras actitudes acerca del pasado.

La voz de la narración mezcla y alterna los tiempos, algo que coincide con una preocupación por la interacción entre el pasado y el presente aunque también resalta el artificio de la narrativa. El uso de una narración simultánea, por ejemplo, resalta el proceso narrativo y está relacionado con la tendencia a la disgresión y los comentarios metaficticios. El uso de distintos niveles narrativos destaca cuestiones ontológicas, particularmente cuando se alteran y se transgreden. Así Johnson puede investigar la relación entre la ficción y la realidad demostrando la autonomía de la primera.

También encontramos alteraciones de persona para destacar como los cambios de perspectiva y de voz alteran la naturaleza de la experiencia. Todo esto está relacionado con la idea que distintas visiones de la misma realidad pueden considerarse como construcciones ontológicamente distintas.

Johnson suele llevarnos más allá de los límites de la estructura simple para romper el marco y resaltar la fictividad de los mundos que crea. Dramatiza sus narradores y receptores en una variedad de papeles que también resaltan preocupaciones metaficticias, para llamar la atención a la naturaleza del acto

entre el autor y el lector a un nivel extradiegético para resaltar que la ficción sea ontológicamente distinta, aunque vemos como las mismas normas y convenciones determinan tanto los discursos reales como los de la ficción. Ésto también está relacionado con las cuestiones de autoridad y fiabilidad.

La naturaleza de la narrativa depende de los papeles asignados a narradores y receptores, que influye y está influido por el modo de discurso escogido, todo lo cual determina la manera de dar forma a la experiencia. A veces los receptores dentro de la narrativa se convierten en narradores o el receptor puede ser el mismo narrador, implicado en un diálogo consigo mismo, que demuestra el solipsismo de Johnson, que se destaca a veces como la única verdad posible. A veces, cuando parece que está dialogando con el lector, realmente da la impresión que está hablando a solas.

A través de sus obras, tiende a la función metanarrativa, aunque también prevalecen las funciones ideológicas, testimoniales y comunicativas, algo que coincide con las tendencias hacia la pausa, la digresión y la narración simultánea: todo ésto tiene que ver con el hecho que el tema principal de sus obras es el mismo acto de escribir.

Johnson utiliza una gran variedad de modos de discurso, tanto literarios como no-literarios que de forma auto-reflexiva determinan como la narrativa da forma a la realidad, los papeles de los participantes, el estilo, etc. Vemos como se transforma la realidad dependiendo de alguna elección determinada, que nos puede acercar o alejar de la naturaleza de la experiencia. En el desarrollo de su obra vemos como algunos discursos que se utilizan pueden relacionarse con las grandes narrativas de la religión, la ciencia, la historia y el capitalismo para poner en

duda su autoridad, ya que siempre los pone en yuxtaposición con alguna alternativa.

La analogía también puede determinar como escribimos de la realidad, y Johnson nos enseña como las analogías dan forma a nuestras experiencias: el antropomorfismo en particular se cuestiona como un factor que distorsiona la realidad en la búsqueda del significado.

Los códigos narrativos se determinan de una forma poco tradicional en las obras de Johnson, que es típico del posmodernismo en sí. Suele haber poca determinación del código proaerético, ya que el argumento parece tener menos importancia que otras consideraciones y el énfasis se suele poner en los códigos simbólico y hermeneúutico. Para destacar la naturaleza autónoma de la ficción encontramos la transgresión de niveles narrativos que resalta las preocupaciones metaficticias del autor en el código simbólico. A través de las anacronías y una ruptura con las expectativas del lector se determina de forma exagerada el código hermeneúutico, que también resalta cuestiones metaficticias acerca de las predisposiciones de la novela y la arbitrariedad de las secuencias cronológicas. Johnson también juega con el código sémico ya que muchas veces confunde deliberadamente lo importante y lo superficial; a veces se niega a describir sus personajes o la escena que se relaciona con la naturaleza arbitraria de los valores y la significación en la ficción. Esta clase de determinación de los códigos coincide con la actividad que hemos visto en las categorías de discurso y las preocupaciones metafictivas del autor.

Al nivel del relato vemos como Johnson utiliza formas tradicionales y arquetípicas de una manera subversiva para cuestionarlas y resaltar su naturaleza ficticia. Va en contra de



cuestionarlas y resaltar su naturaleza ficticia. Va en contra de la forma tradicional de tratar el relato al denegar cualquier sensación de satisfacción o realización, haciendo que el lector se sienta incomodo, y rompiendo con los valores tradicionales que los argumentos tradicionales sugieren.

Hay una falta de proporción en sus relatos que tienden a la disgresión que, a su vez, destaca sus preocupaciones posmodernistas, ya que para Johnson, todo y nada es importante, porque el significado lo imponemos nosotros de forma arbitraria. Johnson resalta la fictividad de las secuencias causales, por lo cual destaca la forma arbitraria de imponer su voluntad como autor. Para resaltar la relación entre el presente y el pasado utiliza anacronías, aunque demuestra que al analizar nuestros pasados siempre fallamos al buscar motivos por lo ocurrido: solo existen los acontecimientos, ya que dar forma y significado a ellos es falsificar. No permite la verosimilitud en sus obras ya que destaca la fictividad de ellas. Rompe con las expectativas del lector, incorporando una anti-narrativa que va en contra de las predisposiciones de la novela. Tiende a la contradicción, la retractación y la transgresión para sorprender el lector y hacerle más consciente de la autonomía de la ficción. Desfamiliariza las formas de crear carácter y escena para demostrar que ambos son construcciones ficticias. Así, al destacar la naturaleza ficticia del relato que a su vez pone en duda la autoridad del texto, Johnson resalta los mecanismos de la narrativa, algo que ocurre tanto al nivel del relato como del discurso.

Algunos críticos hablan de una tendencia hacia *jouissance* en el posmodernismo, aunque hemos visto que existe un elemento carnavalesco en toda novela. Johnson juega en este sentido

además de jugar dentro de las categorías de discurso. Sus juegos resaltan la superficie y la estructura de la narrativa, y somos conscientes de ella como un campo metodológico autónomo y no un objeto referencial. Desnaturaliza el proceso de leer, resalta la estructura para hacernos entender la narrativa en términos de unas relaciones autónomas del lenguaje, y nos hace apreciar la distancia entre la narrativa y la realidad.

Johnson hace uso de una clase de juego determinado que es autoreferencial, pero no como forma de adornar el texto. Nos distrae del relato, y muchas veces se puede considerar como una especie de anti-retórica, que es intruso y a veces poco apropiado. Así los juegos de B.S. Johnson tienen una función metanarrativa para descubrir el mecanismo de la obra.

El elemento carnavalesco de sus obras le lleva a la fragmentación, la decanonización, la alegoría, la hibridización, la parodia, la travestía, la deformación y la contestación de las formas de la novela, etc., y todo de forma muy consciente. Como hemos visto, la obra de Johnson es un diálogo con la novela misma como forma de discurso, así que hay un elemento de montaje y collage donde mezcla y parodia los modos de discurso para mostrar las posibilidades y limitaciones de ellos. Cada obra suya es un híbrido que pone en duda la autoridad de cualquier modo de discurso en distintos grados, y busca siempre alternativas a las formas de composición existentes. Algunas de ellas son las que nombra David Lodge: la contradicción, la permutación, la discontinuidad, la contingencia, el exceso y el corto circuito. Existe en su obra también la gran contradicción y paradoja de buscar y dar forma a la experiencia mientras que cree que no hay ninguna. Tiende a retractar y desmentir lo que ha dicho antes, hasta el punto de

Otra clase de juego que encontramos en la obra de Johnson es una especie de lógica absurda donde el contexto semántico creado por su discurso ficticio se trata como real y no como realista. Ésto produce un corto circuito en la obra como los que describe David Lodge. Además de ésto, Johnson hace uso frecuentemente del *mise en abyme*, una réplica en pequeño de algún aspecto de la obra en sí que suele tematizar el proceso de escribir. También resalta su uso de imágenes de forma deliberada ya que desconfía de éstas, a través de las cuales el hombre tiende a imponer algún significado antropomórfico en la experiencia. Siempre existe alguna distancia entre la metáfora y su referente, y, por ésto, Johnson hace uso de su derecho al incumplimiento de las predisposiciones tradicionales (es decir, una vez constituido el juego, se niega a jugar), y también encontramos huecos y hasta el silencio en sus obras, todo lo cual resalta el proceso de escribir y la existencia de alternativas a las imágenes que esperamos.

Ya que Johnson es un autor contemporáneo, existe la posibilidad de hacer unos juegos visuales que antes no se podía plantear. Así que encontramos juegos tipográficos como distintos discursos en distintos lados de la misma página, la reproducción de la forma de anuncios o carteles tal como se han visto en la realidad (subiendo o bajando una esaclera, por ejemplo), agujeros cortados en las páginas para anticipar lo que viene despues, *objets trouvés*, etc. La combinación de estos juegos demuestra como la narrativa distorsiona y deforma la realidad, y, esencialmente, Johnson, a través de sus juegos, está investigando las posibilidades miméticas de la misma. Sin embargo, la gran paradoja de su obra, y del posmodernismo en sí, es que las técnicas que se adoptan para conseguir un efecto aún

más mimético suelen descubrirse como artificio literario, ya que la narrativa siempre nos aleja de alguna forma de la realidad. Toda esta variedad de posibilidades formales y estilísticas es típica en todas sus novelas.

Después de todo lo dicho podemos afirmar que la novela y el posmodernismo son análogos: abiertos y anti-jerárquicos, siempre existen y se desarrollan en función de su entendimiento del realismo. Por ésto, podemos proponer una teoría oposicional de la novela, ya que siempre está relacionada con la tradición y la convención, aunque su naturaleza contemporánea significa que se desarrolla en función de sus actitudes hacia el realismo. Por estos motivos la novela es híbrida, investigando las posibilidades de distintos tipos de discurso, y todo ésto se puede decir tanto de la novela como del posmodernismo.

Toda narrativa es una ficción y B.S. Johnson resalta este hecho además de la naturaleza artificial de sus novelas. Hay un elemento auto-consciente y auto-reflexivo en todas, pero es importante reconocer que ésta ha sido una tendencia en la novela desde sus principios, aunque, en el posmodernismo y en las novelas de Johnson, el proceso de creación se resalta al máximo.

También hemos investigado la forma de enmarcar la narrativa y hemos podido saber que las categorías de discurso y las variables dentro de ellas son comunes a toda novela, aunque se pueden aprovechar de distintas maneras. El posmodernismo tiende a romper el marco de su narrativa y deja de realizar nuestras expectativas acerca de las predisposiciones de la novela. Por lo tanto, suele haber una alta incidencia de alteraciones dentro de las categorías para resaltar el mecanismo de la técnica narrativa.

En el relato, Johnson, tiende a evitar la causalidad para demostrar que ésta forma parte de la voluntad del autor. No intenta engañar al lector y no busca la credibilidad. Resalta que todo lo que pasa en la narrativa sucede no por las leyes de la causalidad sino por los propósitos de la misma novela, y así trata de forma subversiva los códigos del discurso verosímil.

Otro punto que cabe destacar es que la mayoría de los juegos de Johnson no son realmente innovadores excepto en términos de las técnicas tipográficas que resaltan la naturaleza de la novela como artefacto. Lo que sí cambia es la forma de usarlos, ya que forman parte de la función metanarrativa de sus obras, y no sirven para adornar o facilitar la comunicación. Juntos con las alteraciones y transgresiones en las categorías de discurso, podemos decir que constituyen una especie de anti-retórica.

B.S. Johnson escribe y luego deshace sus propias novelas: la narrativa y la metanarrativa coexisten; crea y derriba la misma estructura. Así demuestra que la única realidad son las normas y las convenciones de la narrativa y el tema principal de su obra suele ser el proceso de escribir y la inevitable falsificación de los hechos. Por tanto, pone en duda los textos oficiales y busca alternativas a las grandes narrativas de nuestra época. Resalta el marco y demuestra que existen alternativas que salen de las elecciones convencionales.

La obra de Johnson, y el posmodernismo en sí, es el discurso oposicional del descreimiento: rechaza la persuasión y el realismo para contestar la tradición y la convención. Aún así, hace falta utilizar estas mismas convenciones y su obra siempre existe en relación con la tradición, así que suele haber un proceso de desfamiliarización donde el autor, a través de sus

un proceso de desfamiliarización donde el autor, a través de sus novelas dialoga con el pasado y sus contemporáneos.

Siempre existe una distancia entre la experiencia y su narración y lo único que podemos conseguir es un simulacro. Sin embargo, a través de técnicas y discursos alternativos, podemos aludir a la realidad, y, en su diálogo con las formas de la novela, Johnson hace ésto mismo. Así podemos considerar la obra de B.S. Johnson como posmodernista ya que es el discurso oposicional del descreimiento, y representa lo que es la ideología de la misma novela en lo más profundo.

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Reunido el Tribunal formado por los abajo firmantes  
en el día de la fecha, para juzgar la Tesis Doctoral  
D. BRIAN CREWS

titulada THE NARRATIVE TECHNIQUE OF THE POSTMODERNIST NOVEL  
TRADITION AND INNOVATION IN THE NOVELS OF B.S. JOHNSON

acordó otorgarle la calificación de apto con lode por mayoría

Sevilla, 2 de MARZO 1993

El Vocal

El Vocal,

El Vocal,



El Presidente



El Secretario,



El Doctorado

