

**A MAGGOT Y LA HERENCIA DEL  
REALISMO DIECIOCHESCO**

**M<sup>a</sup> José Chivite de León**  
*Universidad de La Laguna*

*ABSTRACT*

John Fowles pays in his latest novel, *A Maggot*, an intertextual homage to eighteenth-century realism and, more particularly, to one of its founders and supreme masters, Daniel Defoe. This essay tackles the meaning of realism that postmodern writing questions and thematizes parodically, bringing back to the surface one of the tenets of the realist philosophy: that realism is not reality, but a textual construct that, ever since its beginnings, proved to be ontologically hesitant. Thus, this paper will examine the different discourses that attach *A Maggot* to eighteenth-century realism and epistemology, disclosing simultaneously their alliance with the aesthetics of postmodern thought and expression.

I tried to write in terms of the strictest realism; to go straight back to that supreme master of the fake biography, Defoe, for the surface “feel” of the book. (Fowles 1964: 17)

En estos términos expresaba John Fowles no sólo sus propósitos narrativos sino también su más rendida admiración por uno de los que forjarían el realismo formal del XVIII. Bien es cierto que, a distintos niveles, *A Maggot* tributa un homenaje a uno de los centros de gravedad temático y formal más poderosos de la ficción inglesa durante mucho tiempo<sup>1</sup>. Mas también es verdad que la práctica novelística contemporánea británica en la que se inscribe el caso singular que nos ocupa desmantela, abierta o subrepticamente, los presupuestos matriciales de la tradición realista. ¿Cómo, entonces? Y, en última instancia, ¿cuál es ese significado del realismo que la escritura posmodernista cuestiona por vía paródica?

Una de las sugerencias que responden a estas cuestiones la proporciona David Lodge: si la novela es, a fin de cuentas, la síntesis resultante de modos narrativos

preexistentes, el realismo es el vínculo unificador de tales modos; “it is realism which holds history, romance and allegory together in precarious synthesis, making a bridge between the world of discrete facts (history) and the patterned, economized world of art and imagination (allegory and romance)” (Lodge 1978: 86). Esta consideración, de evidentes tintes bajtinianos, explica cómo la novela es en potencia una forma de crítica subversiva, dada su tendencia constante a incluir y desechar –directa o paródicamente– materiales procedentes de expresiones ideológicas y géneros diversos. La novela posmodernista de estructura paródica, *A Maggot*, hace gala de una “currently inescapable and romantic rhetoric of *insubordination* (subversion and undercutting, transgression and destabilization) circumspectly, as if wittily aware of their paradoxical dependence on the existence of fatherly host-conventions without which neither parasites nor parricides could subsist” (Conradi 1983: 21).

La corriente realista discurre paralela al concepto aristotélico de mimesis. Concepto que da por supuestos muchos de los principios básicos de la filosofía positivista que hallan su reflejo especular en el realismo formal: “the theory of expressive realism... is the theory that literature reflects the *reality* of experience as it is perceived by one (especially gifted) individual, who *expresses* it in a discourse which enables other individuals to recognize it as true” (Belsey 1980: 7). Pero el realismo cuenta, especialmente en las respuestas posestructuralistas, con sus descontentos. Una de las obsesiones teóricas del posmodernismo que mayormente se traduce en la ficción experimental de este tipo es la de “descentralizar” el concepto liberal-humanista de individualidad o sujeto, entendiendo esta como un yo esencial y coherente que preexiste a su denominación o transcripción en la obra de ficción<sup>2</sup>. *A Maggot* dificulta el proceso de formación de la identidad individual a través de tácticas varias (la resistencia a identificar abiertamente al personaje con un nombre propio fijo que presuponga una identidad ficcional estable y coherente; la presencia de personalidades dramáticas inestables y que mudan constantemente sin concluir en ninguna concreta). Mas también puede comprobarse cómo la novela logra caracterizar a sus personajes mediante sus modos particulares de construir ideológicamente, lingüísticamente, la realidad..., mediante la manera peculiar de expresarse y expresar la ubicación de cada uno de ellos en el sistema de significados en el que se inscriben (un ejemplo particularmente obvio se advierte en la tensa relación entre un Ayscough empírico, preciso y de lógica irrefutable frente a una Rebecca metafórica y experta en el arte de expresarse mediante silencios visionarios). El texto posmodernista se empeña en advertir y obviar cómo la identidad del sujeto se articula y *representa* sólo a través de los mecanismos de significación sociopolíticos, económicos, sexuales, étnicos...: “[the] assertion of identity... is conceived of as a flux of contextualized identities” (Hutcheon 1989: 59). Tal y como ocurría en nuestra historia, nuestro yo sólo adquiere cuerpo en el sistema de diferencias, de diferentes ubicaciones, diferentes yo...; Rebecca es Rebecca –o Fanny, o la Doncella Cuáquera– sólo en tanto en cuanto His Lordship es un aristócrata revolucionario, Jones un pobre paria proletario y Ayscough el portavoz de un sistema de valores institucionalizado, regresivo, chauvinista y reaccionario.

El yo, la realidad del ser, se recrea lingüísticamente y constituye otra estrategia textual. No se cuestiona tanto la existencia de objetos reales como el hecho de que el referente de la representación de la realidad, de la obra de arte, disfrute de la misma dimensión ontológica que el objeto de la realidad: al fin y al cabo, como su mismo nombre indica, tan sólo es un “referido” y tan sólo refiere otras narrativas, otros hechos narrativos, que no factuales. El texto posmodernista desafía, pues, la presun-

ción realista que aboga por la ecuación arte-vida: el realismo no es realidad, no la recrea ni la representa, sino que la *crea y presenta*, anunciaba Sterne algunas fechas después de aquellas en las que transcurre nuestra historia. Las aspiraciones referenciales de la transcripción realista vienen a reducirse a mero texto, a mera construcción narrativa: la verdad de lo que pasó en la cueva de Dolling's, veíamos con anterioridad, ha de buscarse en las relaciones intertextuales de *A Maggot* con otros textos. ¿Por qué? La novela posmodernista viene a desenmascarar algo que permanecía incuestionable en la tradición realista: el lenguaje no es la realidad; es más, el lenguaje, el texto, preexiste al objeto, lo crea, de la misma manera que el modo de conducirse y articular lingüísticamente la realidad de las interrelaciones sociales y económicas define, construye y predetermina al personaje, a la persona. El lenguaje no es transparente ni inocente, ni ideológicamente neutral, pues media con connotaciones múltiples entre el lector y el objeto; cualquier discrepancia entre lenguaje y realidad, autor y comunidad, no puede a estas alturas achacarse únicamente a la torpeza autorial. La fe en una verdad contractual y universal acerca de la condición humana se enfrenta a la convicción de que nuestra aprehensión de la realidad viene dictada por las estructuras lingüísticas preexistentes que la articulan: el significado no puede, de esta manera, existir independientemente del lenguaje; el significado es plural y precisa de la participación activa de otros "productores" de significados aparte del autor. Fowles es consciente de ello y constantemente llama la atención sobre la ilusión y el artificio de la imagen que nos presenta.

Se nos avecina la pregunta clave, y con ella la incomodidad que conlleva establecer tipologías genéricas en la práctica; una práctica que, al parecer, se viene resistiendo a conformar exclusiva y fielmente un perfil narrativo concreto. Quizás por ello reciba el nombre de novela... De todas maneras, ¿cómo definir ahora en *A Maggot* este tipo de escritura revisionista y paródica que refleja tanto como enturbia, desafiante, el modelo del que procede?

Fowles logra dar con un tipo de ficción que esconde camaleónicamente y a través del travestimiento muchos de los *topoi* y estrategias formales previstas en la novela inglesa del XVIII. Desde esta óptica habríamos de hablar de otra instancia de pastiche o imitación de carácter lúdico<sup>3</sup>, de las muchas con las que cuenta la novela. Y, efectivamente, uno de los motivos temáticos más recurrentes en la ficción dieciochesca del que se hace eco Fowles es la ruptura del ejercicio de la autoridad paterna, la desobediencia, condición indispensable para el progreso económico y espiritual en un entorno que ya se teñía de individualismo económico. Las esferas material y espiritual dejarán de seguir en contienda dialéctica para cohabitar en relación de complementariedad, pues la bonanza económica salvaguarda la virtud y la pureza moral. Se trata de la filosofía que capitanea las evoluciones de Robinson Crusoe y Defoe, fuertemente influida por el nacimiento de las primeras sociedades capitalistas de principios del XVI y por las direcciones intimistas y democratizadoras de la fe puritana<sup>4</sup>. El desafío a la ley y voluntad paternas constituye, de este modo, uno de los motivos temáticos que, indiscutiblemente, mejor ilustran la afirmación de las tendencias individualistas y secularizantes que esbozan el panorama estético-filosófico de principios del XVIII: el individuo sólo podrá desarrollarse como tal si confía en sus propias capacidades, si únicamente depende de su autonomía moral y material, a costa de cualquier vínculo con la tradición.

¿Cómo transcribe *A Maggot* todo ello en segundo grado? Ciertamente la prosa fowlesiana se torna en aquel foro de debate donde el autor explora el papel del

individuo en la sociedad, cómo su existencia se estructura en términos de tensión dialéctica entre libertad y deber, determinismo y libre elección constante que aseguran el proceso de madurez personal...; finalmente, cómo, en un plano ulterior, el texto traiciona los deseos fowlesianos de extender aquellos mecanismos de libre elección a sus lectores, quienes se ven involucrados en el proceso creativo y experimentan las mismas evoluciones en pos de la madurez intelectual y vital que los personajes de la novela. Y así, de igual manera que al lector se le insta en otras novelas fowlesianas a optar por un final u otro, el que lea esta podrá elegir entre dos caminos: bien sea por conformarse con una lectura realista que, como hiciera Ayscough, relacione los hechos teleológicamente, o por decidirse a cuestionar la apariencia transparente del referente que sugieren los cánones empírico-racionalistas y hallar las estructuras narrativas internas a la luz de las pistas vertidas a lo largo de la obra; pistas que van a redundar en la textualidad de la historia pseudo-factual y la recreación histórica que se relata. Mas, a diferencia de otras obras fowlesianas, los personajes de *A Maggot* parecen firmes en sus decisiones, y el proceso de elección y duda queda minimizado por completo... a no ser por las oscilaciones del leguleyo...; aunque, bien mirado, estas últimas parecen antes fruto de la creciente fascinación o morbo que experimenta por la figura de Rebecca que de la revisión deliberada de sus parámetros epistemológicos. En última instancia, Ayscough acaba por ceder ante los cánones positivistas en una interpretación de lo acaecido plagada de vacíos, misterios y que dista mucho de resolver convincentemente el enigma planteado.

El caso de desobediencia más flagrante con el que contamos es sin duda el de His Lordship, quien abiertamente contradice no sólo los deseos paternos sino todo lo que la ley del padre representa: el culto a lo establecido, al inmovilismo –o a la estabilidad–, a la propiedad tangible...: “The lawyer’s chauvinistic contempt for his witness is offensive, but it is stock, and really has little to do with poor Jones’s Welshness. [...] A conventional Englishman of the time might have said the national palladium was the Anglican church; but the country’s true religion lay only outwardly within the walls of that sluggish institution. It was far more vested in a profound respect for right of property; this united all society but the lowest, and dictated much of its behaviour, its opinions, its thinking” (*A Maggot*: 232-233). Este es el comentario, en un intermedio de la historia y desde la ventaja que otorga el hecho de observar el XVIII desde una perspectiva analítica moderna, de un narrador vestido de historiador. Desobediente fue también Rebecca, quizás más involuntariamente (fue seducida de mocita, argumento harto familiar para los lectores de historias picarescas, de una *Moll Flanders*, y que inscribe claramente la presencia del individuo, mujer –por si no fuera poco–, en la dinámica del capitalismo económico); a pesar de regresar convertida al seno familiar, su retorno se produce hacia la ideología disidente de los futuros y revolucionarios Shaker. Desobedientes son Jones, o Madame Claiborne,... sólo por pertenecer a tiempos venideros...

The word *mob* was not fifty years old in the language at this date; a shortened slang version of *mobile vulgus*, the common rabble. Mobility of movement meant change; and change is evil. Jones is a liar,...[...] Pride he has not, nor can he afford it. Yet in many ways (and not only in that millions will copy him, later in the century, in deserting country and province for city) he is the future, and Ayscough the past (*A Maggot*: 236-237).

Son todos personajes cuya identidad viene inscrita en y por la ideología que constatan textualmente: “Thee has thy alphabet, and I mine, that is all” (*A Maggot*: 317), responde Rebecca al percatarse del sistema de discursos diferentes, en función del estatus socio-económico del interlocutor y productor de significados, que domina la estructura semántica de la novela. Abogado y testigos, pregunta-respuesta, no son meramente dos maneras de expresar lingüísticamente, sino de organizar ideológicamente en márgenes y centros la concepción de la realidad tanto en el siglo XVIII representado como en el siglo XX que lo concibe históricamente. Aun persuadiendo al lector contemporáneo de su condición e impronta indudablemente dieciochesca, los personajes de nuestra novela se desenvuelven en y observan, por otro lado, posturas altamente individualistas, rupturistas, cuando no ambiguas, introspectivas, silenciosas y plagadas de indecisión cronológica. ¿Es normal, si no, que una pobre y analfabeta ex-prostituta lleve a cabo reivindicaciones de tan marcada factura feminista o comunista? ¿que los pronunciamientos crípticos del joven y misterioso aristócrata nos recuerden aseveraciones típicamente posestructuralistas sobre la autonomía del personaje con respecto a su autor, sobre la equiparación ontológica de ambos (cfr. *A Maggot*: 22-23)? ¿Es normal, por último, que un personaje de ese siglo se exprese en unos términos que anticipan las pistas narrativas de la historia que prosigue, identifican metafictivamente los designios de Mr. B con los del autor de la novela, alertan del papel desempeñado por la indecisión, el azar y la casualidad en los designios diegéticos (*A Maggot*: 24)? Y todo ello porque *A Maggot* y John Fowles, pretenden deliberadamente insistir en lo ilusorio, en lo textual de la recreación realista de una época, en cómo la transcripción de un objeto real (el siglo XVIII) nos llega, se percibe y se vuelve a construir textualmente, nunca miméticamente.

En este punto nos sobreviene la paradoja que caracteriza a la denominada “metaficción historiográfica”<sup>5</sup>. ¿Cómo es posible que una obra que repara constantemente en su condición de artefacto literario e invita a trasladar esa característica a cualquier intento de reconstrucción histórica logre reflejar efectivamente los parámetros de una época –tal y como la hemos escrito y visto escrita– y comunicar un mensaje de evaluación crítica? La respuesta se halla en la misma disposición estructural de este tipo de ficción: la ficción historiográfica autoconsciente no abandona sus deberes para con su entorno, la responsabilidad de emitir juicios de valor; sólo articula mediante estrategias literarias metafictivas el cuestionamiento tanto de la asunción como del rechazo no problemático del referente, histórico en este caso. Y por ello en ningún momento llega a negar la existencia “real”, factual, de eventos y personajes históricos cuando estos hacen acto de presencia en sus páginas; únicamente afirma que nuestra percepción de estos discurre a través de mecanismos textuales, de documentos inscritos contextualmente tanto en la ideología del productor de significados del XVIII como del lector que genera significados en el XX. Mas, ya desde otra perspectiva, si aquella paradoja se forjaba y resolvía en la misma organización semántica de la metaficción historiográfica, el mero hecho de romper con el sistema de convenciones y diferencias ideológicas logocéntricas opera biunívocamente al demostrar que esas preestructuras determinan y escriben tanto el estímulo como la respuesta subversiva del individuo: el acto de desobediencia individual perpetúa, indirectamente y en un sistema de fuerzas centrífugas y centrípetas, el sistema ante el que se rebela.

La reescritura de las fuerzas operativas del individualismo en *A Maggot* no viene exclusivamente a redundar, según se ha hecho constar, en el ensalzamiento y la perpetuación de los presupuestos socio-económicos y estéticos que rodean el nacimien-

to de la prosa realista; por el contrario, parece que la función predominante de este tipo de texto paródico es el enjuiciamiento crítico de ellos. Parte de esta función viene a actualizarse en las notas picarescas que pululan en la novela, y ello nos hace pensar que la analogía con la obra de Defoe, *Moll Flanders* en particular, no se trate acaso de un perverso paralelismo (Hidalgo 1987: 140), sino de concomitancias narrativas deliberadas y estratégicamente emplazadas.

“[The] picaresque form allows for the shaping and reshaping of man or woman in the process of becoming”, sostiene Frederick Karl a propósito de esa “peculiar combination of tough realism intermixed with a good deal of ambiguity”, nota conspicua del género picaresco y que caracteriza el contorno dramático de *Moll Flanders* (Karl 1974: 92). Moll, al igual que el prototipo de héroe pícaro, se halla y desenvuelve sola en un entorno hostil y competitivo para todo individuo, aunque, al igual que en el modelo del que procede, hace de la necesidad una virtud y logra sacar provecho de lo que en un principio era desventaja. Sus evoluciones a lo largo de su relato autobiográfico encajan perfectamente en las expectativas del lector contemporáneo acerca del espíritu y manifestaciones inconfundibles del XVIII: su “personalidad” apunta a una suerte de criatura autómatas concebida para reaccionar ante un solo tipo de estímulo, la realidad exclusivamente material. Sus amores quedan descritos en términos económicos (“My colour came and went, at the sight of the purse and with the fire of his proposal altogether, so that I could not say a word, and he easily perceived it; so putting the purse into my bosom, I made no resistance to him”, *Moll Flanders*: 51), y la bondad de sus maridos queda perfectamente calculada en libras y posesiones (“My husband was so civil to me, for still I say he was much of a gentleman, that in the first letter he wrote me from France, he let me know where he had pawned twenty pieces of fine holland for £30, which were really above £90...”, *Moll Flanders*: 80); incluso el dolor por la pérdida de su compañero adquiere una dimensión pecuniaria que ahoga la exteriorización de sentimientos de duelo (“... and this, with what I had saved of the money he formerly gave me, and about as much more by my husband, left me a widow with about £1200 in my pocket”, *Moll Flanders*: 76). Paradójicamente, su introspección y resistencia a manifestar una vida psico-emocional son las que le proporcionan una identidad histórica determinada creíble, realista: la aparente carencia de limitaciones humanas, debilidades, pasión y profundidad interiores la convierten automáticamente en toda una empresaria fría y calculadora, autosuficiente y con capacidad de gestión propia en los terrenos económico y moral, en una mujer liberada,... en un hombre, podría decirse sin ningún afán de ironía. La novela realista, que claramente hereda parte del patrimonio estructural de los modos de ficción picarescos, viene a coincidir con la obra posestructuralista por causas distintas (lo incipiente, entre otras, de su configuración formal) en una de las aserciones que se sugieren implícitamente, cómo el yo individual se ubica y actualiza en las disposiciones ideológicas del sistema que lo expresa y en el que se expresa.

El personaje de Rebecca observa, en ciertos aspectos, una trayectoria análoga a la de Moll. La Rebecca que se asoma al comienzo de la novela da la impresión de una frialdad calculadora que fácilmente recuerda su precedente dieciochesco en la manera de adecuar sus aptitudes a un medio competitivo y harto desfavorable para el individuo socialmente marginado. Especialmente en su pericia innata para fingir en silencio: nadie adivina el interior de sus deseos, ni los impulsos que dominan sus acciones, sino estas últimas, los hechos que se manifiestan en el exterior. Al igual que Moll, Rebecca revela una capacidad insospechada para jugar con las personalidades

que adopta<sup>6</sup>, sin aceptar plenamente ninguna de ellas, ni siquiera las adscritas, y escritas, por su condición económica, social, sexual: “I say again, thee’d have me mirror of my sex, *that thine has made. I will not suit.* I have told thee I was harlot still,... Can thee not see I am changed, I am harlot no more, I am Christ’s reborn, I have seen June Eternal?” (*A Maggot*: 426, 427; la cursiva es mía). En cambio, ésta es la clave que permite entender el perfil dramático de Rebecca (“Change that is my purpose”, *A Maggot*: 429), una revolución que se mueve hacia la autoconsciencia narrativa, hacia el reconocimiento del silencio y la autocontención como nuevos parámetros semánticos, hacia una concepción del sujeto que habrá necesariamente de moverse en la pluralidad y la ambigüedad al reparar en cómo aquellos papeles que tan diestramente desempeña no son más que meras articulaciones ideológicas. De hecho, es precisamente el carácter subversivo del personaje de Rebecca lo que la diferencia de su antecedente intertextual, Moll Flanders; y no es de extrañar que los comportamientos sexuales, otro exponente de la construcción mercantilista de la nueva sociedad en alza dibujada en la prosa novelística del XVIII, difieran en cuanto a su función semántico-estructural en ambas obras: pues si en la una el antaño estandarte del honor y dignidad moral se convierte en un claro exponente y motor de la secularización del arte, *A Maggot* concede al sexo un valor purgante (paradójicamente, Rebecca lo considera un estadio necesario en su trayectoria hacia la conversión) con el objeto de sacralizar una concepción de la realidad, y del arte, secularizada en exceso y que ahora en su seno una dimensión espiritual.

La textura de la prosa de Fowles recoge el eco de la impronta defoeiana: un lenguaje eminentemente factual, objetivo y lleno de objetos, que propicia las cualidades primarias del objeto que ya enumerara Locke (materia, solidez, moción y extensión), ajeno a cualquier nota de color metafórica y que, sorprendentemente, es incapaz de proyectar las oscilaciones psicológicas de un estado de ánimo. Pero *A Maggot* se convierte en campo de batalla donde la razón y el vínculo lógico de Ayscough se enfrentan a la intuición, los talentos visionarios y la experiencia pre-verbal de Rebecca o al silencioso código telepático entre Bartholomew y Dick; es el punto de contienda donde el lenguaje enturbia la verdad literal y desplaza las concepciones ordinarias del tiempo, la historia, la ciencia y la precisión racional –desde ahora imprecisas. No en vano esta novela es, básicamente, una novela sobre y del lenguaje: lo que el lenguaje llega a oscurecer o revelar, el extremo hasta el que las palabras pueden describir experiencias o celebrar la indecisión ontológica, o cómo los juegos lingüísticos ahogan el significado son los parámetros en virtud de los cuales *A Maggot* mide la problemática de la comunicación verbal frente a otras vías alternativas (el silencio, la profecía, la autoconsciencia del juego intertextual), tan válidas como múltiples y provisionales. La tematización del problema de la expresión lingüística pone de manifiesto el caudal posmodernista de la novela así como su afinidad con uno de los presupuestos matriciales de la desconstrucción, la legitimación de los márgenes.

Fowles revela a través del personaje de Rebecca la infinidad de maneras en que nos hallamos encadenados al lenguaje, al conocimiento referencial; sus evoluciones hacen entrever, en el mutismo, la comunicación intuitiva y el idiolecto metafórico, la liberación del peso del referente empírico (“There are more ways of speaking than with words... no woman mistakes”, *A Maggot*: 315). La visión de Rebecca y el posterior relato del encuentro de la joven con Holy Mother Wisdom ilustran este tipo de comunicación muda y tácita: no llega a articularse ninguna palabra entre ambas, aunque la transmisión del mensaje llegue a efectuarse. El potencial semántico de estos

silencios estudiados contrasta con las ruidosas y ostentosas intervenciones de los distintos testigos y las inquisiciones fiscalizadoras del letrado: ninguna versión llega a desentrañar la verdad de lo ocurrido. El lenguaje se manifiesta inútil en su tarea comunicativa, al menos desde las ataduras transitivas de la lógica positivista, y aparece, por tanto, autónomo, tan autocontenido como la joven ex-prostituta, tan independiente como el signo poético. Las limitaciones de este tipo de código coinciden con las dificultades de Rebecca a la hora de expresarse como Ayscough, cuando ha de acceder a su código: “she is extremely slow to answer. It is not the look, or seems not the look, of one searching for words, hesitant and embarrassed; but much more a strange pause, as if she must have Ayscough’s words first translated from a foreign language before she can frame a reply” (*A Maggot*: 413). Pues esta narrativa, la expuesta por el abogado, resulta ineficaz en el punto en que ha de dar explicación a fenómenos emplazados más allá de la realidad material, inexplicables y sin cabida en los paradigmas racionalistas: al discurso de lo espiritual, milagroso o fantástico...

- Q. How, you see a vile prodigy that denies all Nature’s laws, and deem it not evil?
- A. No, I knew it not evil, by this smell; that it was the lion’s carcase, and held honey within. And as I shall tell.
- Q. What, you may tell good and evil by smell?
- A. By this smell, yes. For it was of innocence and blessedness.
- Q. Very fine. Now tell me how innocent blessedness doth smell.
- A. I could not say in words; though I smell it yet.
- Q. As I thy self-weening piety, which stinketh over this thy manner of answering. I command you to describe this smell, as it might come to nostrils less blest.
- A. All that was good in what does smell.
- Q. But sweet, or more harsh? Of musk, bergamot, attar, myrrh? Of flowers or fruit, or made waters, such as they of Hungary or Cologne? Of what must be burnt or of what smells of its natural essence? Why answer you not?
- A. Of life eternal. (*A Maggot*: 361-362)

Se trata, al fin y al cabo, de una cuestión de alfabetos (“I cannot [express myself] in thy alphabet; in mine I can, and do”, *A Maggot*: 385): la lógica de lo posible y la contigüidad referencial frente a la lógica de lo imposible y discontinuo, lo metafórico, el acto de fe y lo declaradamente ficcional. *A Maggot* cumple, de este modo, con el requisito constitutivo de la metaficción historiográfica, el uso y el abuso subversivo, paródico, de las convenciones realistas.

“One cannot describe reality; only give metaphors that indicate it”, sostiene el Fowles (Fowles 1978: 139) que juega a un tira y afloja dialéctico entre el reconocimiento declarado de la estructura textual, arbitraria y metafórica del arte realista y muchas de las convenciones formales de una tradición literaria que pretende la transcripción directa y transparente del objeto real. *A Maggot* recuerda alguna de estas, la inmediatez del modo epistolar –que tanto auge cobraría durante todo el XVIII– y la precisión matemática de los procesos judiciales de Ayscough, dirigidos a desentrañar la verdad objetiva y única (“There are two truths, mistress. One that a person believes is truth; and one that is truth incontestibly. We will credit you the first, but the second is what we seek”, *A Maggot*: 348). Y ciertamente la novela incorpora técnicas diversas para convencer al lector de la ilusión de verdad, de verdad objetiva; especialmente

en el empleo de la primera persona narrativa –tal y como ocurre en *Moll Flanders*–, lo cual asegura, en principio, la realidad de la historia narrada así como excluye cualquier atisbo de omnisciencia e intervención autorial. *L'effect du réel* barthesiano queda aún más evidente con la inclusión de narrativas “externas” en el texto, extractos periodísticos facsimiles que confirman la atmósfera cronológica, espacial e ideológica del argumento. Mas, paradójicamente, ese mismo texto parece remitirnos constantemente a su estatus artificial y literario: alusiones intertextuales que parodian las estrategias de un Sterne pionero en percatarse de que realismo y realidad no constituyen la misma cosa (“Mr B.”, “Town C-”, instancias que recuerdan el peso de la disposición tipográfica en la significación de la palabra) y, sobre todo, la presencia de ese narrador intruso que se permite el lujo de comentar, omnisciente y algo didacticista, las consecuencias futuras de los hechos acaecidos, y aún reparar en las estrategias pseudo-factuales empleadas (“we too [novelists] need a bewildering degree of metaphorical understanding from our readers before the truths behind our tropes can be conveyed, can ‘work’”, *A Maggot*: 456), así como advertirnos en confidencias paratextuales que esto es un capricho histórico. Y es que Fowles quiere que descubramos sus maniobras paródicas e intertextuales; no es pura casualidad que optara por enfocar el comienzo de su narración en un grupo de personajes tan notorio y evidente, tan sospechoso: otro golpe de efecto para confundir a un lector despistado e incapaz de alcanzar *racionalmente* la solución al misterio planteado. Él mismo, al ser entrevistado por Katherine Tarbox, reconoce cómo el diálogo novelesco plausible constituye otra articulación metafórica, ficticia y textual, por tanto, de la realidad: “You have to detach yourself from the notion of a lifelike quality. You see, actually lifelike, tape-recorded dialogue like this has very little to do with good novel dialogue. It’s a matter of getting that awful tyranny of mimesis out of your mind, which is difficult” (Tarbox 1988: 172). No obstante, el empleo de formas narrativas dialogadas insiste en esa continua oscilación entre el peso de la realidad y aquella sensación de irresponsabilidad que, tradicionalmente, garantizaba la ubicación en el universo ficcional: los diálogos novelísticos, aun emplazados en un contexto de fingimiento ficcional, “son actos auténticos, enteramente provistos de sus caracteres locutivos, de su ‘punto’ y su fuerza ilocutivos y de sus posibles efectos perlocutivos, deseados o no”, concluye Genette en *Ficción y dicción* (1993: 37), al mismo tiempo que afirma que ello no excluye que sean simultáneamente “otra cosa”, actos de habla simulados dotados de seriedad suficiente como para transmitir mensajes (Genette 1993: 40).

Como se viene apuntando últimamente, la *Moll Flanders* de Defoe puede verse como fuente concreta que informa las maniobras de imitación intertextual de *A Maggot*. No se trata, sin embargo, de imitaciones estilísticas o de aquellas en las que se rememora lúdicamente un código estético determinado, sino de un tipo de derivación textual más apegada a la obra matriz cuyo régimen supera el divertimento ameno y puntual de las transformaciones paródicas; se trata, más bien, de una práctica intertextual que funciona a modo de análisis crítico y ponderativo, y en virtud de la que se cuestionan seriamente las relaciones entre referente y texto, historia y documento, presente y pasado, verdad e ironía, ideología y cualquier expresión cultural humana.

¿Dónde se percibe en mayor medida el sustrato temático y formal de la novela de Defoe? Son numerosas, ya veíamos con anterioridad, las concomitancias diegéticas con la obra defoniana, aunque la influencia de su prosa y del incipiente realismo dieciochesco resulta más patente en las reivindicaciones pseudo-factuales del prólogo de *Moll Flanders* y aquellas, tan pseudo-históricas como textuales, que pronuncia

Fowles a lo largo de *A Maggot*. Estas aserciones condicionan, y condicionaban, notablemente el horizonte de expectativas del lector así como nos remiten a un estadio en la historia de la prosa occidental en que las categorías “documental” y “ficcional” se confundían. Ciertamente el discurso factual no contaba con unas marcas fronterizas tan evidentes y que lo distinguieran categóricamente del discurso ficcional como aquellas de las que dispone el lector actual. El concepto de verdad factual navegaba, a principios del siglo XVIII, entre la verificación empírica, las primeras estrategias formales de probabilidad histórica y plausibilidad y la verosimilitud moral. El discurso ficcional, por el contrario, quedaba reservado para el romance, el cual representaba la experiencia vital en su más alto grado de abstracción, idealismo y dimensión aristocrática. Progresivamente, la ficción vendrá a asumir las funciones y deberes que tradicionalmente se ubicaban en el universo de la escritura no fictiva, de la crónica o prosa con pretensiones miméticas y que ofrecía al lector la representación analítica de la realidad social. ¿Cuál es la historia que explica la línea evolutiva hasta esas reivindicaciones pseudo-factuales de la novela realista del dieciocho?

Remontémonos para ello a las primeras tentativas clásicas por establecer una taxonomía rigurosa de los distintos discursos genéricos. El redescubrimiento de la *Poética* aristotélica por los estudiosos renacentistas confirió en la cultura moderna la distinción crítica entre verosimilitud poética y el potencial mimético de la crónica factual. El hecho de discriminar entre poesía e historia arrastrará consecuencias notables en la articulación formal y ontológica de la prosa del siglo XVIII, pues supone no sólo distinguir entre verso y prosa, sino también entre las categorías de lo imitativo y lo factual. Mientras la crónica histórica habría de reproducir el hecho desnudo, lo que realmente pasó, la superioridad estilística del verso correspondía al relato de la “verdad”, verdad moral y más valiosa al retratar-imitar lo que en términos éticos debía haber sido o pasado. Con todo, las consideraciones de Aristóteles en torno a la clasificación y definición de los modos discursivos manifiestan un silencio absoluto acerca de un tipo de narrativa híbrida que combinara las cualidades imitativas de la poesía con las estructuras formales del discurso histórico; ciertamente, el renacimiento solía vincular este último al modo prosaico (McKeon 1988: 53). ¿Qué hay, pues, del romance?

Los romances aparecen en la escena literaria europea desde prácticamente el siglo XII. Si en un principio observaban las pautas métricas del verso, muy pronto acceden a las estructuras de la prosa: no resulta ello tan relevante, y quizás sea de mayor importancia resaltar que el romance mostraba desde su nacimiento aquella visión de idealismo refinado, divorciado del presente histórico y sumergido, por contra, en un pasado absoluto hermético e inaccesible para el lector. La estética del romance desprende, desde el principio, el perfume épico de misiones heroicas e imposibles, más *probables* en términos morales que desde una óptica puramente empírica. El siglo XVII trae consigo, junto a nuevos aires de renovación filosófica, las primeras incursiones críticas en la naturaleza de la ficción; las perspicaces apreciaciones de Clara Reeves, entre otros, revelan que las aspiraciones de verosimilitud y las aserciones pseudo-factuales de verdad empírica eran en la prosa narrativa del XVII no sólo competitivas, sino también incompatibles. Las nuevas corrientes de pensamiento, esas mismas que comienzan a emplazar las expresiones de verdad en la historia y que tildan al romance de mentira elocuente, cuajan en el romance heroico francés, versión singular del perfil genérico tradicional que termina por asociar sus marcas de ficcionalidad a un concepto cuasi-aristotélico de “probabilidad”; son las primeras

instancias de plausibilidad formal, las que, tomemos por caso, llevaron a autores como los Scudéry a situar sus argumentos románticos de verosimilitud moral en lagunas históricas de las que no existía memoria oficial y que, por consiguiente, no pudieran cuestionar documento factual alguno. Las décadas que siguen a 1660 son testigos de cómo el romance heroico viene a ser sustituido por la *nouvelle*, los *romans à clef* o historias secretas y las *chroniques scandaleuses*, en las que “the heavy aura of state secrecy and imperative diplomatic subterfuge, generally abetted by the English translators, then permits statements of obscurity, skepticism, and outright censorship or denial to achieve, antithetically, the validation of the narrative in question” (McKeon 1988: 54). Son, por tanto, formas pseudo-históricas que pretenden ser reportaje de la verdad factual e irrefutable, del hecho que tuvo lugar y se vio reducido a la ignominia o el disfrazamiento. Las reivindicaciones de verdad histórica se aprecian, a estas alturas, mucho más elaboradas y evidentes, y vienen a acompañarse de mecanismos de autenticación diversos que oscilan desde la afirmación o constatación directas (“esto es la verdad de la que fui testigo, oculta y hurtada al conocimiento público por prudencia y que ahora revelo”) a la aportación de supuestas pistas y datos numéricos.

Se avecinan tiempos de extremo escepticismo y desconfianza, y la huella en la producción prosística, así como en el perfil ontológico de esta, no se hace esperar:

[...] once romance begins to incorporate *antiromance* elements [la cursiva es mía], it enters into a transformative process that itself appears to recapitulate the double critique that is fundamentally characteristic of early modern epistemological revolution: first, of romance by naive empiricism; and then, of both by extreme skepticism... Because twelfth-century romance had maintained both “romance” and “historical” elements in suspension, the early modern autocritique of romance falsehood also entails a critique of what is now separated out as a false historicity... This kind of epistemological self-consciousness is central to the Renaissance *romanzo*, most of all to the *Orlando Furioso* (1516, 1521, 1532), whose self-reflexive critique of romance fictiveness also criticizes, along the way, the casual pretense to historical truth that is one of the traditional romancemethods of self-authentication. (McKeon 1988: 55-56)

No hace falta desplazarse geográficamente para hallar ejemplos de estos fingimientos pseudo-factuales: la excusa del manuscrito encontrado o de las confesiones autógrafas del Cide Hamete Benengeli constituye una de las maniobras paródicas y autorreflexivas prototípicas por medio de las cuales nuestro *Don Quijote* reconoce su deuda textual para con el género madre, el romance, al mismo tiempo que se ajusta a los nuevos parámetros epistemológicos preponderantes en el momento. Reconoce, por tanto, la presencia de un lector incapaz de aceptar inocentemente la tan ingenua confluencia de historia y ficción del romance heroico, pues éste se halla alerta y es consciente de que cualquier convención pretérita de esta índole traiciona automáticamente la ficcionalidad del texto.

Por fin nace la novela. Pero el panorama no podría ser menos halagador. Nace a pesar de que, tras la desconfianza sistemática que manifiesta el escepticismo empírico, no cupiera esperanza alguna acerca de la más remota posibilidad de una verdad transcrita y expresada en un marco exclusivamente narrativo: recordemos, si no, el sentimiento de sospecha que levantaban aquellas aseveraciones pseudo-factuales por las que se invocaba a un referente de autoridad exterior al nivel ontológico del texto

escrito. Sin embargo, el siglo XVIII aún confía en un estándar de verdad, en las capacidades miméticas de la novela, en su poder de reflejar objetos y conocimientos familiares al lector. El nuevo concepto de verdad que anuncia el incipiente realismo formal discurre paralelo a las corrientes filosóficas en boga del momento, orientadas a registrar la realidad tangible, histórica, particularizada y referencial denotativa, percibida y articulada por el consenso de individuos; y en esa misma dirección progresa la novela, hacia el reconocimiento de la probabilidad contextualizada. La realidad puede referirse y reconocerse, aunque por otros medios distintos a los empleados con anterioridad. No obstante, las muestras más tempranas de la prosa “novelesca” ya se distinguen por una de las características paradigmáticas y más definitorias del género, su amplio margen de inclusión. La novela del XVIII registra las embestidas de cierto grado de ambigüedad, ambigüedad tal que problematiza la concreción de su estatus ontológico<sup>7</sup>; ésta viene en parte dada por la presencia de convenciones formales heredadas de estadios literarios anteriores, en particular la aserción pseudo-histórica, signo inequívoco de la ficcionalidad o literariedad de la obra. Por otro lado, la novela combina estas alusiones a la condición textual y fingida de su discurso con maniobras varias que logran potenciar los efectos de plausibilidad, contextualización e historización en un relato inserto en un marco harto familiar, análogo, reconocible y creíble para el lector. Las referencias a una realidad histórica precisa y particular, transitoria e irrepitable, fruto de un pasado y decididamente inscrita en los sistemas ideológicos del momento consiguen reproducir *fielmente* –hasta el punto que nos permite la escasa inocencia de nuestra apreciación crítica, consciente del carácter “literario” y artificial de cualquier representación del mundo de la realidad– no tanto el objeto real como la red de interrelaciones (sociales, políticas, laborales, económicas,...) que éste último establece con otros objetos. Es ésta la magia de la novela realista: el lector de *David Copperfield* nunca cuestionará la existencia real y empírica del personaje consultando los anales de la historia, pues la obra por sí misma dispone de medios suficientes para suspender nuestro descreimiento, nuestra incredulidad, y reconocer en el curso del relato mecanismos, sistemas y posturas que *concebimos* como reales. El realismo formal no presenta objetos en sí mismos, sino *configuraciones análogas* de cómo éstos se manifiestan y articulan en un sistema de significados. Esta tesis, formulada dentro de un marco crítico de marcada factura marxista<sup>8</sup>, apunta implícitamente a una de las premisas básicas sobre las que insiste el posestructuralismo, la naturaleza artificial y exclusivamente lingüística, literaria, de cualquier intento de reproducción de la realidad, sea a cargo de la obra realista o de la crónica histórica. Todo se reduce a una cuestión de preestructuras o marcos cognitivos preexistentes que determinan la construcción del signo, antes que de conocimientos innatos o transhistóricos (Foley 1986: 39)<sup>9</sup>.

El realismo literario, el cual surge de las ruinas de aquellos reclamos pseudo-factuales, propone una verdad estética que evoluciona en torno al efecto de verosimilitud; verdad que, lejos de ser empírica, resulta ahora creíble y análoga a (que no un duplicado de) la realidad, probable antes que factual, enclavada en parámetros muy parecidos a los históricos más que a lo documental. O dicho de otro modo, la novela ha incorporado su propia concepción de verdad como realismo. No obstante, una mirada atenta al prólogo de uno de los más tempranos productos de esta estética, *Moll Flanders*, intensifica notablemente esa sensación de fingimiento literario: todo comienza en el prólogo, pero sus repercusiones son importantísimas en la distribución estructural de la novela y su significado ulterior:

The world is so taken up of late with novels and romances, that it will be hard for a private history to be taken for genuine, where the names and other circumstances of the person are concealed, and on this account we must be content to leave the reader to pass his own opinion upon the ensuing sheets, and take it just as he pleases. (28)

Nos enfrentamos a la típica y predecible validación empírica, una convención literaria que, veamos, paradójicamente ratifica la ficcionalidad del texto en el horizonte de expectativas del lector así como distancia y redime al autor de los evidentes cargos de inmoralidad de esta historia de crímenes. Sin embargo, el párrafo siguiente alerta al lector de cierta confusión o negativa a especificar el autor del relato, autobiográfico en principio:

The *author* is here *supposed* to be writing her own history, and in the very beginning of her account she gives the reasons why she thinks fit to conceal her true name, after which there is no occasion to say any more about them. (28) [la cursiva es mía]

¿Por qué “en principio”? Pasemos, pues, al párrafo que viene a continuación:

It is true that the original of this story is put into new words, and the style of the famous lady we here speak of is *a little altered*: particularly *she is made to tell* her own tale in modester words than she told it at first, the copy which came first to hand having been written in language more like one still in Newgate than one grown penitent and humble, *as she afterwards pretends to be*. (28) [la cursiva es mía].

Son varias las cuestiones por desentrañar. Pero básicamente la pregunta se cifra en los siguientes términos: ¿de quién es o quién narra la historia que se nos cuenta? Es inevitable esta marcada sensación de ambigüedad si reparamos en cómo este párrafo crea otro nivel de ficcionalidad o manipulación distinta a la provocada por el reclamo pseudo-histórico: el que nace a raíz del adecuación retórica y moral de las experiencias vitales de la heroína (“the new dressing up of this story”, como confiesa el editor más adelante; 28), “obligada” a transcribir sus aventuras en lenguajes apropiados a la exquisita sensibilidad de oídos castos y susceptibles. Y es esto lo que explica la presencia de una activa contingencia dialógica entre, al menos, dos voces distintas (la del editor, la de Moll,... ¿y la de Defoe?)<sup>10</sup>, interacción abrupta y poco fluida que, con anterioridad, críticos de la talla de Ian Watt achacaban a la inexperiencia formal del género. No se trata tanto de una carencia de pericia y destreza literaria, o de una despreocupación por la textura de la prosa a cambio de inmediatez y prodigalidad; es más bien una oscilación ontológica –habría que precisar, en el caso de Defoe, si casual o premeditada– que afecta a la definición ideológica de la obra. Y si no, ¿cómo creer en los propósitos didácticos y preventivos de las prácticas sermonadas de una voz puritana y bienpensante frente al descaro característico de una mente templada y pragmática, cuyo único crimen es haber sobrevivido a la indignancia y la soledad desasistida? ¿A quién creer? ¿Realmente se arrepiente Moll al final de sus días (“as she afterwards pretends to be”), a la luz de la coherencia de su conducta (“vivir del crimen o perecer”) a lo largo de la obra? ¿Es sincero su arrepentimiento

teniendo en cuenta que el crimen suponía la única opción posible para el marginado, para la mujer, en una sociedad competitiva, capitalista y en la que la pureza moral se acompaña indisolublemente de una bonanza material? ¿Resulta el mensaje de *Moll Flanders* simplemente indeciso o subversivo; en otras palabras, es la criminalidad uno de los constituyentes ineludibles de la sociedad moderna?

La empresa de precisar el significado subliminal parece inexorablemente condenada al fracaso. Y no sólo porque nos hallemos ante un maestro del fraude deliberado<sup>11</sup>: una de las premisas básicas y constitutivas de la novela, distingue Bajtín, es su capacidad e inclinación constante a prodigar una multiplicidad de discursos que dispone horizontalmente en relación dialógica y carente de cualquier puja monolítica (Bakhtin 1988). John Fowles concibe, igualmente, la novela como punto de encuentro y diálogo entre discursos: es precisamente aquí donde la parodia genérica y las transacciones intertextuales de la literatura en segundo grado entran en juego, donde nuestro autor actualiza el potencial subversivo del texto novelesco. ¿Cómo articula, pues, Fowles sus estrategias paródicas y revisionistas?

“This fiction is in no way biographically about that second woman, though it does end with her birth in about the real year and quite certainly the real place where she was born. I have given that child her historical name; but I would not have this seen as a historical novel. It is a maggot” (*A Maggot*: 5-6). Así nos previene el autor de la novela (un John Fowles que firma en 1985), esbozando un gesto de aparente honestidad. No es una novela histórica, afirma, aunque los esfuerzos por derramar aires de verosimilitud y analogía históricas son muchos y obvios, como se ha venido constatando con anterioridad. Ciertamente, Fowles pretende involucrar a sus lectores en el mismo proceso de aprendizaje o “godgame” en el que se ven envueltos los personajes de ficción –otra aproximación deliberada entre niveles ontológicos bien distintos. Son numerosas las pistas arrojadas con el objeto de descubrirles la solución al enigma planteado; y es por ello por lo que elige un grupo de individuos tan notorios y pintorescos (una prostituta de afamada reputación en todo Londres, un fanfarrón borracho de lengua suelta y escandalosa, un actor archiconocido en la capital, un criado de aspecto lunático y comportamiento extraño), con el que concurre en las vísperas de las fiestas de mayo en poblaciones pequeñas y en donde es difícil pasar desapercibido. Por este motivo también es por lo que constantemente deja regueros de pistas simbólicas y altamente significativas del tipo de historia y estructura ante las que nos encontramos: nombres y episodios de connotaciones bíblicas; o disposiciones diegéticas que nos remiten a códigos estéticos familiares al lector, el cual los percibe en un engranaje paródico; incluso las mismas intervenciones metatextuales y paratextuales del autor. Aunque a estas alturas, en que de sobra nos es familiar el talante juguetón y crítico de John Fowles, bien podría tratarse de otra estratagema autorial para despistar aún más y acentuar el golpe de efecto final: a pesar de las pistas, a pesar de aquellos ecos textuales reconocibles y operantes en la novela, su final se nos escapa. Tanto como el mensaje de un igualmente velado y teatral Defoe en *Moll Flanders*. Mas dirijamos la atención allí donde *A Maggot* rememora una de las convenciones de la prosa dieciochesca, presente en la novela de Defoe, que más seriamente repercute en el estudio de las fronteras entre verdad y ficción.

Las diferentes interpretaciones que genera la lectura de *A Maggot*, la oscilación insistente entre realidad histórica y relato imaginado, la perseverancia con que la novela nos obliga a optar entre verdades diversas... discurren paralelas al modo de caracterizar y reconocer la fantasía de la crónica factual durante el siglo XVIII:

[...] when the documentary novel possessed its most ambiguous generic identity, the issue was not that prose fiction simply blended into purportedly veracious kinds of writing but that its primary locus, the romance, could not effectively assert the kind of truth that the early pseudofactual novelists wanted to tell. The pseudofactual novel's ambiguous generic status does not mean that writers and readers of the time inhabited an ontological haze but that they felt obliged to *simulate veracious discourses if they hoped to appear credible to their readers*. To say, as Bakhtin does, that the borderline between fiction and nonfiction is "constantly changing" does not mean that writers have not routinely respected such a borderline; it means, on the contrary, that writers have composed their fictions in contradistinction to one or more acknowledged forms of nonfictional writing. Fiction, I would propose, is intrinsically part of a binary opposition; it is what is by virtue of what it is not. (Foley 1986: 27-28) [la cursiva es mía]

Esta "kind of truth" se investía, en la mayoría de los casos, de verosimilitud moral y probabilidad histórica, antes que de validación empírica alguna. Y es precisamente en ese intento de remedar discursos verídicos donde se ubican los mensajes de subversión ideológica por vía paródica, conscientes o fortuitos, de los que tanto gusta John Fowles. Lennard Davis (1983) recuerda que las apelaciones a la verdad histórica que se venían poniendo en práctica en el discurso novelístico de este siglo aún albergaban más de convención formal que de valor documental, aunque resalta, de igual modo, que la temprana novela del XVIII sostenía su discurso en experiencias y referentes circunscritos en un período y espacio geográfico determinados y determinantes. Con todo, la ambivalencia genérica aún subyace y rige gran parte de la prosa contemporánea a Defoe. Este mismo observa una singular inclinación por lo ambiguo e indirecto que afecta no sólo a su producción literaria y periodística pues contagia las áreas más privadas de su existencia; y es la duplicidad una constante vital y narrativa que le lleva finalmente a cuestionar "the truthfulness of narratives, the problem of framing and ambivalence, the breakdown of signification and reliability" (Davis 1983: 155). ¿Acaso no son éstos los puntos primordiales que captan la atención y guían los esfuerzos de John Fowles?

Resulta curioso que *A Maggot*, inscrita tanto ideológica como discursivamente en el siglo XVIII, comience invirtiendo la clásica y convencional apelación a la verdad histórica, signo inequívoco, por otro lado, de su ficcionalidad. "Nos enfrentamos a un capricho narrativo, sin ningún ánimo documental", se advierte en el prólogo, mas una extravagancia fantasiosa que, paradójicamente, se molesta en ubicar la trama en una de las lagunas de las crónicas históricas de principio de siglo: ¿no era esta una de las primeras tentativas del romance heroico por revestirse de autoridad empírica?<sup>12</sup> Todavía se hallan relativamente lejanos Fielding y sus declaraciones abiertas acerca de la supremacía de la ficción sobre la memoria histórica, del realismo novelesco sobre la realidad histórica del documento<sup>13</sup>, pero, ciertamente, la apelación pseudofactual cumplía con la función de alertar sobre la condición artificial de un discurso teñido de verosimilitud. La inversión de este mecanismo formal que Fowles practica al inicio de *A Maggot* da pie, de este modo, a plantearnos la posibilidad de que nuestro autor pretendiera crear el efecto contrario: la duda ya está sembrada, desde aquellas afirmaciones iniciales hasta el insistente recordatorio de la naturaleza textual de todo documento, crónica o ficción, realista o declaradamente fantástico... pero resultaba tentador sospechar la "verdad" (léase mensaje o crítica social) trascendente e influ-

yente que mora tras esas concesiones al artificio de la obra literaria. La discriminación, la injusticia y la prepotencia, la regresión y el consenso pasivo... forman parte del contexto en que se desenvuelve el hombre moderno; y la convicción de que no hay nada más allá del texto tomada literalmente, sospecha John Fowles, no genera más que mutismos críticos, cómodos relativismos y compases de espera y permisividad insolidaria. Escribir literatura es escribirse ideológicamente, la escritura conlleva aires de cambio y revolución, respuestas activas. *A Maggot* y la metaficción historiográfica procuran, a propósito de ello, sonadas reivindicaciones sociales, políticas, feministas, marginales... cuyas consecuencias superan, en algunos y desafortunados casos (Salman Rushdie, Naguib Mahfuz, entre otros), el mero ámbito de la ficción. Fowles ratifica, desde los rescoldos de sus convicciones socialistas, el compromiso social y político del autor de relatos fingidos, el regreso a parámetros éticos decantados y firmes, la evasión y el aislamiento en la torre de marfil de la realidad exclusivamente textual.

El prólogo de *A Maggot* sienta las bases de la lucha dialéctica entre verdad y ficción, conformando en el lector un horizonte de expectativas que progresivamente avanza hacia la confusión y el solapamiento de categorías ontológicas. El cuerpo de la novela, ocupada en su empeño de homenajear paródicamente a la prosa realista del XVIII inglés, también encuentra ocasiones en que desestabilizar la ilusión de verdad histórica: “This is no novels, I know it well” (*A Maggot*: 243), confesaría Mr. Bartholomew a un David Jones incapaz de decidirse por interpretarlo como una aseeración autenticadora o, por el contrario, como un indicio inequívoco del fingimiento romántico; y ello ocurre tiempo después de sugerir, en relación a su identidad y a la tarea –o juego– que lo ocupa, lo onírico de su proceder (“What I am upon may be a wild goose chase, a foolish dream”, 43) o el carácter eminentemente literario o narrativo de su destino y evoluciones en la historia que se nos relata (“I am born with a fixed destiny. I am, as you might be, offered a part in a history, and I am not forgiven for refusing to play it”, 43). Con todo, estas empresas desestabilizadoras se ubican cuantitativamente en los comentarios del narrador y en algunos visos paratextuales ya mencionados (el título, los extractos del *Gentleman’s Magazine*...), imprescindibles, como se verá, si se desea potenciar aquella indefinición ontológica tan característica del dieciocho como de la literatura actual. Y así, un narrador muy en la línea de las intervenciones autoriales de Fielding corona el aire de credibilidad histórica perseguido en la presentación del relato al llevar a cabo unas afirmaciones autenticadoras que coinciden con las apelaciones pseudo-factuales dieciochescas:

Ayscough indeed fell into the last category, [...] Ayscough’s father had been vicar of Croft, a small village near Darlington in North Yorkshire, whose squire had been Sir William Chaytor, an impoverished baronet obliged to spend the last twenty years of his life (he died in 1720) within the boundaries of London debtor’s prison, the Fleet. *Sir William’s endless family letters were published only last year, and they are exceptionally vivid on this matter of the law.* (*A Maggot*: 235) [la cursiva es mía]

Este disfrazamiento a lo historiador, desconcertante frente a los pronunciamientos pro-ficción del prólogo, actúa de sonda en virtud de la cual poder medir y poner a prueba la resistencia lectora frente a categorías narrativas hasta el momento estancas. Aunque, si nos remitimos a una de las constantes de la prosa fowlesiana y ésta se

encaja paródicamente, bien podría tomarse por otra de las argucias de constatación empírica que nos brinda la novela dieciochesca con el objeto de susurrar su artificio. La determinación de interpretarla paródicamente supone, una vez más, reseñar a Defoe y, con él, esa especie de baile de disfraces que activa en su obra. De nuevo habremos de remontarnos a los paratextos de *A Maggot* para sentir a un Fowles críptico admitir cómo a pesar de que la obra “is not at all meant to be in any direct imitation; he [Defoe] is, in any case, inimitable [...] following some of what I take to be the underlying approach and purpose in his novels, I happily confess” (*A Maggot*: 455). Es lícito, a tenor de las evidencias, sopesar la posibilidad de que, entre otras interpretaciones, *A Maggot* no resulte ser más que otro chiste, otra gran broma que nos juega su autor, su narrador, sus personajes, tal como la que Defoe jugara hace dos siglos. Resta precisar con qué objeto: la exploración del arte de escribir y contar historias, el juego por el juego, un alegato contra los realistas o empíricos, el propósito de despertar al lector de ese amodorramiento pasivo que lo hace ignorante de su condición de víctima encarcelada y adeudada, como todos, para con la Historia (*A Maggot*: 237) son varias de las alternativas a tal efecto, quizás todas ellas.

Parte de la efectividad de esta broma viene dada por la presencia de extractos facsimiles de un importante diario de la época, *The Gentleman's Magazine*, testigo mudo de un referente histórico. Éstos constituyen otros de los visos paratextuales que, en principio, funcionarían como estimulador de la credibilidad histórica (mediante la recreación de la atmósfera objetiva del XVIII) de un tipo de obra realista todavía parcialmente asentada en sus principios formales. Esta modalidad paratextual se integra más evidentemente en la técnica narrativa de la novela, pues, dispuestos según un orden cronológico a lo largo de la investigación, figuran como el contrapunto y suplemento del texto interrogativo. Las sucesivas apariciones de *The Gentleman's Magazine* erigen una historia lineal paralela a –quizá impuesta sobre– el relato protagonista que, a su vez, entreteje otras historias (la llegada de la princesa Saxe-Gotha, distintos levantamientos jacobinos, el proceso del capitán Porteous, sentencias contra criminales varios...). Ciertamente, resulta irresistible buscar en estos referentes históricos posibles pistas que colaboren en la resolución final del misterio, pues el decurso de la Historia corteja frecuentemente la historia que se nos relata imponiendo un orden a las peripecias de los personajes de ficción: los recelos del abogado Ayscough por la masa parecen firmemente fundados en los levantamientos recogidos en el periódico; la llegada de la princesa Saxe-Gotha, tocada en plata (*A Maggot*: 54) y tan ignorante del idioma (p. 17) como la excelsa dama que sale al encuentro de His Lordship, y el posterior anuncio de su casamiento coinciden con el enlace que tiene lugar en Cleave Wood (Tarbox 1988: 143). Todo parece indicar el compromiso histórico y político de estas intervenciones paratextuales, en el que de hecho se ve envuelto el receptor de ellas, y cuya paradójica posición lo convierte tanto en agente activo y moldeador de la “opinión pública” como en crítico evaluador de una escena social, de una época.

“Postmodern intertextuality is a formal manifestation of both a desire to close the gap between past and present of the reader and a desire to rewrite the past in a new context”, advierte Linda Hutcheon (1989: 118), y para ello contrasta tales ecos con otros documentos, con el pasado textual. La afinidad entre historia y ficción no viene ahora dada por el pacto realista y su empeño en mantener la ilusión de credibilidad documental, sino por la defamiliarización de la condición discursiva, mediada y lingüística de ambas, por el hecho de compartir un mismo ámbito, la página escrita. De

hecho, la presencia de tales extractos viene a insistir en la ontología del libro, en la naturaleza visual de la escritura, al forzar un orden de lectura presumiblemente simultáneo e inalcanzable en un plano exclusivamente verbal. Como ya anunciara Sterne dos siglos antes, el mundo proyectado por la realidad física, icónica o tipográfica del libro se venga del mundo que proyecta la dimensión verbal de éste, legitimando otros modos discursivos que desestabilizan la presunción realista en virtud de la que se equiparan los referentes real y textual. La novela continúa, de este modo, auto-refiriéndose y apuntando a su propia textualidad pues lo que en principio parecía superar la tiranía de lo exclusivamente verbal viene a revelarse como otra de las estrategias miméticas que descubren las estructuras de poder: la imagen visual, reproducida tecnológicamente sin mediación alguna, garantiza su crédito en función del sistema ideológico en el que se inscribe y según el que “si no lo veo, no lo creo”. El hecho que los fragmentos de *The Gentleman's Magazine* no aporten nada significativo a la resolución del enigma, sino que contribuyan a despistar aún más al lector, prueba una vez más lo que son, palabras sobre el papel con el objetivo de desconstruir un texto y observar los distintos caminos por los que éste se produce e interpreta a través del proceso de lectura. “Since the novels present themselves as documentary history and as artifice, the reader must come to terms with the referential and non-referential (discursive) nature of the literature at the same time” concluye Alison Lee (1990: 36); o, dicho de otro modo, cualquier fijación de la verdad resulta discurso, sea relato, extracto periodístico o comentario del historiador. Significado y estructura se imponen sobre la historia mediante operaciones narrativas, tanto como se imponen las escaramuzas de la memoria. La historia se reformula como otro texto dentro de, y en contraste con, la ficción. En última instancia, todos se orientan al arte del fingimiento literario, de las mentiras.

## Notas

1. Esta parece ser la premisa que guía el análisis que Malcom Bradbury llevó a cabo sobre los escritores británicos de posguerra, “the novel no longer novel” (Bradbury 1987: 87). Y así afirma: “There is the sense of tradition, which is in some ways that famous great tradition, the tradition of the social and moral novel... Yet there is also... a decided questioning, both moral and technical, of just that sort of novel” (p. 222). El mismo Fowles confiesa, desde las alturas de un escritor posmodernista incuestionable y paradigmático, que el propósito de la novela no puede limitarse al descubrimiento de formas nuevas, “whereas its other purposes –to entertain, to satirize, to describe new sensibilities, to record life, to improve life, and so on– are clearly just as viable and important” (Fowles 1969: 139-140). Sin abandonar su insistencia en alertar de la naturaleza artificial de la obra de arte y poner en tela de juicio las asunciones estéticas de tradiciones pretéritas, la novela posmodernista logra, desde la oscilación ontológica que la caracteriza, emitir juicios de valor morales y sociopolíticos, matizaciones ideológicas explícitas. Al fin y al cabo, cualquier empresa de rebeldía o parricidio filial confiesa, tarde o temprano, afinidades profundas con el objeto de cambio.
2. Allison Lee recuerda a este respecto la “specifically linguistic basis of subjectivity, drawing particularly on the structuralist formulations that language is a system of differences and that the linguistic sign is arbitrary... language is the very basis of subjectivity because only in language can the speaker designate himself or herself as ‘I’. ‘I’ is not, however, a term which has a single referent in language. Any speaker can be an ‘I’ and that ‘I’ is

also constantly shifting in the sense that it can only exist in relation to “not I”... The sign “I”, for example, cannot refer to every individual in the same discourse, nor even to a static concept of “individual”... This clearly questions the humanist assumption of individual human essence, expressed in (and thus prior to) language” (Lee 1990: 56). Por otra parte, Emile Benveniste plantea en los siguientes términos un importante reto a la presunción liberal-humanista acerca del sujeto como fuente autónoma de significación: “Then, what does *I* refer to? To something very peculiar which is exclusively linguistic: *I* refers to the act of individual discourse in which it is pronounced, and by this it designates the speaker. It is a term that cannot be identified except in what we have called elsewhere an instance of discourse and that has only a momentary reference. The reality to which it refers is the reality of the discourse. It is in the instance of discourse in which *I* designates the speaker that the speaker proclaims himself as the “subject”. And so it is literally true that the source of subjectivity is in the exercise of language. If one really thinks about it, one will see that there is no other subjective testimony to the identity of the subject except that which he himself thus gives about himself” (Benveniste 1976: 226).

3. Este intento de identificación de los juegos intertextuales ya ha sido abordado por Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989 [1982]. La denominación *pastiche*, por tanto, corresponde a la definición establecida por Genette en los primeros capítulos de su ensayo.
4. Ian Watt, todo un clásico en lo concerniente al nacimiento de la novela en la Inglaterra del XVIII, estudia detalladamente en *The Rise of the Novel* (Watt, 1983) 82-95, las conexiones entre la estética puritana del examen de conciencia y la autobiografía espiritual, del progreso diario individual y las nuevas directrices formales que viene a adoptar la prosa realista dieciochesca.
5. El término quedó acuñado por Linda Hutcheon, quien lo define como “those well known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also claim to historical events and personages... Historiographic metafiction incorporates all three of these domains (literature, history, or theory): that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past... inherent contradictoriness of historiographic metafiction, for it always works within the conventions in order to subvert them” (Hutcheon 1989: 5).
6. Mary Butler estudia en “*Onomophobia and Personal Identity in Moll Flanders*” una de las singularidades de la novela que atenta, en principio, contra uno de los presupuestos nucleares de la filosofía realista, la descripción de una personalidad individual fija y continua mediante el nombre propio. Sin embargo, desde el comienzo de la autobiografía son evidentes los intentos constantes de esconder la verdadera identidad de la protagonista; de hecho, “his [Defoe’s] emphasis on Moll’s need for anonymity insists that she is” (Butler 1990: 377). La estrategia empleada por Moll para denominar y mantener la identidad del personaje perfectamente desdibujada en el conocimiento del lector consiste en reconocerlos por sus funciones y estatus social, familiar o profesional antes que por sus nombres propios. Mas esta inclinación onomafóbica irrumpe en “the continuity through time of personal identity” (Butler 1990: 377), alertando al lector de la “possible fiction of the notion that proper names do denote (and thus, somehow, guarantee) unique individuality and continuing identity” (Butler 1990: 377-378). Y, de este modo, la designación profesional o social que, en principio, aseguraría la identidad del yo individual y sus interrelaciones con otros, no viene sino a causar más de un quebradero de cabeza a la pobre Moll, quien con frecuencia comenta sorprendida los cambios inesperados en la personalidad del individuo previamente identificado (“my husband’s conduct was immediately altered, and he was quite another man to me” o “my husband grew strangely altered”, *Moll Flanders*: 111 y 103, respectivamente), o incluso en la suya propia, en esencia más inclinada al sosiego bienpensante que reporta la estabilidad material y la belleza marchita.

La novela realista, hondamente enraizada en la prosa picaresca, y al contrario que el romance, privilegia un punto de vista disperso, favorecido en la prosa defoniana por su marcada inclinación a travestir y esconder el yo verdadero en múltiples personalidades que filtran la realidad; ello no sólo potencia el análisis autoconsciente de la construcción textual del sujeto sino también insiste en el carácter eminentemente subversivo de este género. No resulta extraño, por tanto, que novelistas de ficción posestructuralista dirijan su atención a la prosa que inaugura la tradición realista; *Moll Flanders* exhibe, en este sentido, un potencial declaradamente posmodernista que queda actualizado en *A Maggot* mediante estrategias de derivación hipertextual.

7. Desde luego, la naturaleza problemática e indecisa del estatus ontológico de la novela dieciochesca aparece como tal desde una perspectiva puramente contemporánea, una vez que el lector crítico actual constata las estrategias narrativas de la obra con su conocimiento implícito, el cual goza de las ventajas que otorga la telescopía temporal. Ciertamente, esta oscilación ontológica proporciona un campo riquísimo donde el autor de nuestros días cuenta con la posibilidad de explotar la naturaleza de la ficción y sus relaciones con la realidad exterior: el siglo XVIII parece ser uno de los marcos temporales favoritos en el *ranking* de los elegidos por la ficción historiográfica paródica y revisionista.
8. Barbara Foley dedica todo un capítulo de *Telling the Truth* al problema del referente, los mecanismos cognitivos del ser humano y las posibilidades miméticas del discurso realista, ahora postuladas como estrategias de relación con las que el lector se halla familiarizado: “These criteria of coherence and inwardness clearly bear a certain affinity to my stipulation that mimesis refers to historical actuality through its projection of relationality, rather than of verifiable particularity. [...] The text’s coherence signals the explanatory abstractions by which interprets the historical actuality to which the text analogously corresponds. Its inwardness is constituted by its abstraction of a pattern of configuration from the external reality that furnishes its referent. Analogous configuration is thus not a retreat from reference; it is a means to reference” (75). La definición del concepto de mimesis como un mecanismo de configuración análoga propicia una consideración del texto ficcional como “a qualitatively defined mode of discourse, characterized not by language, ontology, or reader response but by its own distinct mode of conveying cognition. It enables us, moreover, to formulate the process by which the fictional text appropriates – and asserts its appropriation of– its referent. But the same referent can furnish the raw material for very different configurations and can suggest widely varying propositions about the analogous relation between text and world. This variability exists because analogous configurations is a procedure not only of replication but also of abstraction, and because abstraction is a quintaessentially ideological activity” (83-84).
9. Lennard Davis coincide con esta explicación al hablar –en el capítulo dedicado a “Frame, Context and Prestructure”– de la distinción entre verdad y fingimiento literario, especialmente en los comienzos del XVIII, en términos de “expectación”, de las expectativas generadas en el público lector y que determinan la estructura global de la obra: “One might conceive of this expectation as a kind of conceptual aura, a presentational context, which surrounds the book as object and which for the sake of convenience I will call the “prestructure” of the work. The term is used to indicate that this presentational context is actually as much a part of the work as the elements of plot, character, development, and so on” (Davis 1983: 12).
10. Larry L. Langford desarrolla en un excelente estudio (“Retelling Moll’s Story: The Editor’s Preface to *Moll Flanders*”) los mecanismos de ironía empleados por Defoe para subvertir el mensaje moralista y didáctico que, en apariencia, proyecta la novela desde su prólogo (Langford 1992: 164-179).
11. Aunque el narrador de *A Maggot* alude al humor paródico de Defoe y sus fatales consecuencias (tras sugerir irónicamente este último en *The Shortest Way with Dissenters* una de las posibles medidas para acabar con las luchas intestinas entre anglicanos y puritanos, fue condenado al escarnio público y sentenciado a prisión) (*A Maggot*: 236), vale

- la pena recordar otra de las instancias de las maniobras fraudulentas de Defoe, un mentiroso empeñado en extender sus supercherías a la autoría de sus escritos. Y así, manteniendo la línea pseudo-histórica que caracteriza la totalidad de su producción novelística (*Memoirs of a Cavalier* [1720] fue, de hecho, tomada por los historiadores del momento como una autobiografía en toda regla), Defoe vincula el personaje de Singleton en *The Life, Adventures and Piracies of the Famous Captain Singleton* (1720) a la personalidad de un bucanero de verdad... ¡cuya “biografía” había escrito y publicado anónimamente el mismísimo Defoe!
12. El mismo Fowles intercala en la novela técnicas que, según la narratología tradicional, garantizan la “objetividad” de la presentación narrativa del texto (puro diálogo o *showing*, según la terminología de Wayne Booth; o la presencia de un narrador cuya ventaja retrospectiva en nada contribuye a fortalecer su omnisciencia, ya que este se nos manifiesta limitado, dudoso, conociendo tanto como y cuando los lectores del relato) con otras que recuerdan las maniobras de autenticación empírica de los primeros frutos del realismo formal (la ratificación de la realidad histórica, paisajística y material mediante la incorporación de datos fiables susceptibles de comprobación científica: el paisaje del verdadero Devon, la historia evolutiva de la disposición urbanística de Manchester). A la vista quedan lo prieto y precioso del tejido paródico que procura *A Maggot*.
  13. El prólogo de *Joseph Andrews* (1742) contiene la fórmula narrativa diseñada por Fielding para descubrir y estudiar la esencia moral del comportamiento humano a través de retratos enclavados en un universo de ficción y, todavía, firmemente apegados a la realidad.

## Bibliografía

- Bakhtin, Mikhail M. *The Dialogic Imagination*. Austin: U of Texas P, 1988 [1981].
- Belsey, Catherine. *Critical Practice*. London: Methuen, 1980.
- Benveniste, Emile. *Problems in General Linguistics*. Miami: U of Miami P, 1976 [1971].
- Bradbury, Malcom. *No, Not Bloomsbury*. London: Arena, 1987.
- Butler, Mary. “*Onomaphobia and Personal Identity in Moll Flanders*.” *Studies in the Novel* 22.4 (1990): 377-391.
- Conradi, Peter. *John Fowles*. London & New York: Methuen, 1982.
- Davis, Lennard. *Factual Fictions. The Origins of the English Novel*. New York & Guildford: Columbia UP, 1983.
- Defoe, Daniel. *Moll Flanders*. Middlesex: Penguin Books, 1981 [1722].
- Foley, Barbara. *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca: Cornell UP, 1986.
- Fowles, John. “I Write Therefore I Am.” *Evergreen Review* 8 (August-September 1964): 16-17, 89-90.
- “Notes on an Unfinished Novel”. *The Novel Today*. Ed. M. Bradbury. London: Fontana/Collins, 1978 [1979]. 136-150.
- *A Maggot*. London: Pan Books, 1985.
- Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989 [1982].
- *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen, 1993 [1991].
- Hidalgo, Pilar. *La crisis del realismo en la novela inglesa contemporánea*. Málaga: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1987.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989 [1988].

- Karl, Frederik. *A Reader's Guide to the 18th-Century English Novel*. New York: The Nooday Press, 1974.
- Langford, Larry L. "Retelling Moll's Story: The Editor's Preface to *Moll Flanders*." *The Journal of Narrative Technique* 22 (Fall 1992): 164-179.
- Lee, Alison. *Realism and Power. Postmodern British Fiction*. London: Routledge, 1990.
- Lodge, David. "The Novelist at the Crossroads." *The Novel Today*. Ed. M. Bradbury. Glasgow: Fontana/Collins, 1978 [1969]. 84-110.
- McKeon, Michael. *The Origins of the English Novel, 1600-1740*. Baltimore: The John Hopkins UP, 1988 [1987].
- Tarbox, Katherine. *The Art of John Fowles*. Athens: The U of Georgia P, 1988.
- Watt, Ian. *The Rise of the English Novel*. Harmondsworth: Penguin Books, 1983 [1957].