

# AUTO/BIOGRAFÍA E INTERTEXTUALIDAD EN LA OBRA DE PETER ACKROYD Y JULIAN BARNES

**Socorro Suárez Lafuente**  
*Universidad de Oviedo*

## ABSTRACT

Peter Ackroyd and Julian Barnes write a kind of novel that is totally rooted in the contemporary meshes of intertextuality. Their stories take off from a historical position towards an atemporal locus where present, past and even future cohabit, where characters from all times discuss the issues that have eternally bothered humankind. This makes their novels appear partly as biography, partly as historical novels and, in the end, we gather we are dealing with autobiography: the attempt to commit our own doubts to paper so as to dispose of them or view them from a better angle. Both Ackroyd and Barnes produce fine literature in the process, a thick web of themes, characters and situations through time and space, that is wholly in character with the multifaced reality we encounter daily in the contemporary, post-modern world.

En la literatura contemporánea la noción de realidad no responde a una sola dimensión ni aun acotando ambientes y delimitando la casuística que envuelva a personajes determinados. En cualquier momento de una obra hay una diversificación tal, producto de las muchas interacciones culturales que acosan y condicionan cada uno de los minutos de un individuo y su comunidad, que el cronista se ve forzado a elegir una posibilidad de expresión entre las miles posibles, aun sabiendo que no será capaz de llegar al fondo de las cosas por mucho que consiga representar y demostrar la multiplicidad de la vida contemporánea. No en vano Julian Barnes acaba su *Flaubert's Parrot* con un *perhaps* después de doscientas páginas de disquisiciones biográficas, literarias, autobiográficas y sociales,

y es precisamente esa palabra, *perhaps*, el eje y la conclusión de todas las líneas narrativas de dicha novela. Ante la imposibilidad de explicar las situaciones en profundidad, algunos autores optan por la auto-explicación en extensión, verificando así las palabras de Fredric Jameson en un artículo publicado en la *New Left Review*, según las cuales “what replaces (...) various depth models is for the most part a conception of practices, discourses and textual play (...), depth is replaced by surface, or by multiple surfaces (what is often called intertextuality is in that sense no longer a matter of depth)”<sup>1</sup>. Hay que tener en cuenta que *depth* no es aquí valorativo, sino descriptivo, y que, por tanto, la novela está buscando otro cauce de expresión adecuado a su naturaleza, siguiendo la inercia de lo que Milan Kundera llama su “espíritu de la complejidad” y su “espíritu de la continuidad”<sup>2</sup>. Ante la falta de patrones unívocos en el mundo actual, la literatura se plantea preguntas en vez de ofrecer respuestas y deja al lector la alternativa de responderlas, de elegir o de admitir la relatividad o inestabilidad de nuestras verdades. En *Staring at the Sun*, de Julian Barnes, nos encontramos con párrafos dominados totalmente por la inconcreción:

*It seemed to make a point, this death. (...) Or was that too neat, too much of a morality? After all, they weren't certain (...) that was only what Jean's father said (...) They didn't know (...) and Gregory didn't really know how Leslie had died, how the end had been. Perhaps (...)? But perhaps (...)?*

*So what was a good death? Was it possible to have a good death anymore; or was (...)? Was a “good death” (...)? Or perhaps (...). Or again, more simply still... (pp. 134-5. La letra cursiva es mía).*

En el necesario proceso de revisión del concepto de “realismo” surge la interesante novela contemporánea, mezcla de crónica histórica, de historia de la literatura, de crítica literaria y de técnicas periodísticas, y que resulta, por tanto, en una encrucijada de apócrifos, de ficción histórica, de invenciones e intentos de cargar de significado cada uno de los párrafos del texto. Hay que unir a esto el atractivo mundo de las computadoras, la inteligencia artificial y la ciencia ficción, con su ámbito de infinitas e imponderables especulaciones. Ya tenemos, pues, a la novela como nexo de unión del pasado y el futuro, cuestionando los presupuestos tradicionales a través de las técnicas modernas y buscando unas raíces históricas donde apoyar el aparentemente débil e ilógico entramado social contemporáneo. Verdaderos maestros en esta difícil tarea, que hay que conjugar además con el arte, son los novelistas británicos Julian Barnes y Peter Ackroyd.

En *Staring at the Sun* Barnes transfiere al siglo XXI los problemas seculares, inherentes al hombre, tales como el miedo a la muerte y la naturaleza de la divinidad. Gregory, el personaje principal en ese momento de la novela, después de una vida consumida delante de la pantalla del computador, decide solicitar el permiso especial, concedido una sola vez a cada persona, para hacer preguntas al programa TAT que “had been added as an information category in 2008, after a brief period of intense and mysteriously funded lobbying. TAT stood for The Absolute Truth”. (SAS, p. 146). Ni TAT Ni GPC (The General Purposes Computer) son capaces de resolver los enigmas; siguiendo la dinámica de los programas, Gregory establece quince posibilidades sobre la existencia o naturaleza de Dios, y se da cuenta de que aún puede añadir una décimosexta opción tan válida como las anteriores, y las contestaciones que obtiene de la máquina sobre la muerte son únicamente descriptivas y basadas en hechos físicos y, por tanto, insatisfactorias para el tipo de conocimiento a que aspira Gregory. Estamos, evidentemente, ante una nueva versión del mito de Fausto: el colectivo social ha vendido su independencia intelectual a las máquinas de inteligencia artificial en un vano intento de que ellas penetren en el conocimiento transcendental vedado a la mente humana, pero las computadoras sólo pueden emitir aquella información que les ha sido previamente suministrada, de la misma manera que los autores de los distintos Mefistófeles literarios sólo pueden contestar lo que su propia capacidad mental y humana puede aprehender.

Ante tal situación Gregory opta por centrar su atención en su anciana madre y buscar respuestas a su dilema en las viejas creencias del siglo XX. Gregory convive con el oráculo frustrado de su terminal GPC y la sibila sagaz que le hará salir de su ensimismamiento y actuar y pensar por sus propios medios:

“GPC came up with a good line when I was asking something else. About how it was impossible to look at either the sun or death without blinking”.

Jean Serjeant smiled, in a way that seemed to her son almost smug. No, perhaps that wasn't right —after all, she never liked appearing clever; perhaps she was just remembering something. Gregory watched her (...)

“You *can* stare at the sun. Twenty years before you were born I knew someone who learned to stare at the sun”. (p. 155)

Queda establecida así la equivalencia sol/muerte, que Jean no pone en tela de juicio; el paso siguiente será demostrar la equivalencia sol/Dios, que permitirá al lector interpretar el título de la novela como la posibilidad de experimentar la presencia divina; o, en otras palabras,

emparenta una novela de talante contemporáneo y retórica experimental con los temas trascendentes de épocas pasadas.

Barnes utiliza en primer lugar la experiencia de Sun-Up Prosser durante la II Guerra Mundial, cuando, como piloto aterrizado ante la idea de la muerte, se entrega a ella por el placer y la felicidad de contemplar el sol:

Climbing into the sun, watching it through slightly parted fingers. The air getting thinner; the aeroplane skidding about and climbing more slowly. (...) The gathering cold. The thinning oxygen. The gradual invasion of contentment, then of joy. The slowness; the happy slowness of it all... (p. 106)

El intertexto preciso para interpretar esta exaltación lo ofrece el propio Barnes unas páginas más adelante, al citar la placa conmemorativa del fallido hombre-pájaro, Cadman, en 1739, que se encuentra en la iglesia de St. Mary en Shrewsbury. El sentido del epítafio es que "The Aviator was seeking to fly and failed; but while his body fell and was crushed, his soul rose and flew instead" (p. 111). El sol y la muerte van ya, pues, unidos en cuanto el hombre trasciende sus propias barreras físicas; el sol sigue siendo la misma quimera inalcanzable por la que murió Icaro y sigue representando el mismo afán de libertad por el que murió Euforión, hijo de Fausto y Helena.

El subtexto de China, país que Jean visita y observa, se cierra con un proverbio que completa la ecuación necesaria para interpretar la novela: "when you met someone unexpectedly, you stopped, bowed, and uttered the ceremonious compliment, "The sun has risen twice today" (p. 180). El sol sale una vez para todo el mundo, pero cuando nos deleitamos en la contemplación de algo o alguien volvemos a experimentar la luz. Por experimentar esa segunda aurora trascendente, en tanto en cuanto va más allá de lo general y lo cotidiano, muere Sun-Up Prosser en la primera parte de la novela; Jean y Gregory van a recobrar ese pasado en las páginas finales en un vuelo similar, aunque los avances técnicos eliminan el riesgo de muerte. En la estructura circular de la obra, en la función de esa circularidad, reside la clave de la novela y su importancia en el panorama literario actual.

El juego intertextual de Peter Ackroyd es menos complejo pero más extenso, especialmente en sus dos últimas novelas, *Hawksmoor* (1985) y *Chatterton* (1987), y está profundamente enraizado en la biografía histórica como explicación a la autobiografía contemporánea que está intentando reconstruir el personaje principal. En este sentido, *Flaubert's Parrot* (1984), de Julian Barnes, sigue exactamente la misma retórica. La segunda novela de Ackroyd, *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983),

escrita como diario apócrifo de los cuatro últimos meses de vida del autor en París, deja clara constancia del interés de Ackroyd por esta fórmula literaria de la biografía semi-ficticia, en tanto en cuanto tan cierto puede ser lo investigado como lo imaginado. Esta duda razonable que siembran en el lector las novelas mencionadas está perfectamente arraigada en el espíritu contemporáneo, según lo describíamos al principio. El propio personaje de Oscar Wilde, refiriéndose al auténtico *The Portrait of Mr W.H.* publicado por Wilde en 1889 sobre el personaje misterioso de los sonetos de Shakespeare, articula lo que bien podría ser el sentir de Barnes y Ackroyd y el interés de este tipo de novela inter-biográfica:

I had discerned a truth which was larger than that of biography and history, a truth not merely about Shakespeare but about the nature of all creative art. And, even though I invented the name of the boy actor, Willie Hughes, at whose shrine Shakespeare had brought such a wonderful offering, I will be quite astounded if Willie Hughes did not exist: at any moment I expect him to be discovered by an Oxford scholar. Nature always follows Art. (pp. 150-1)

En *Hawksmoor* Ackroyd tensa hasta extremos dignos de una antología los hilos del “creative art”. El personaje principal de la novela es Nicholas Dyer, arquitecto de principios del siglo XVIII, discípulo de Wren y creador de siete famosas iglesias londinenses, según consta en la enciclopedia que otro personaje, que se convierte en principal hacia la mitad de la novela, consulta en Londres en el último cuarto del siglo XX. Este personaje, de nombre Nicholas Hawksmoor, es el comisario encargado de investigar los crímenes que se están cometiendo en los alrededores de una serie de iglesias del contorno de Londres. Los lectores sabemos que estos crímenes tienen su paralelo en otros semejantes, provocados o cometidos por Dyer en su tiempo, así como sabemos los oscuros motivos supersticiosos que le mueven a ello y las duras pruebas psicológicas a que fue sometida su personalidad hasta convertirse en patológica; pero Hawksmoor sólo llegará hasta ese conocimiento a través de sus propias investigaciones, que le llevan a deducir que existe una figura geométrica uniendo los lugares en donde los asesinatos fueron cometidos: “This shape was familiar to Hawksmoor; and suddenly it occurred to him that, if each cross was the conventional sign for a church, then here in outline was the area of the murders” (p. 166). A la vez, de manera curiosa, el lector se da cuenta que también él encuentra esta cita vagamente familiar, hojea su ejemplar de *The Great Fire of London* (1982) de Peter Ackroyd y lee el texto siguiente:

“There’s something strange about London, love... That’s why

the Romans built their ruins here and everything. I'm sure there's something to it, some kind of magic or something. Did you know if you drew a line between all of Hawksmoor's churches, they would form a pentangle? Isn't that weird?" (p. 16)

Siguiendo la nueva pista y, por tanto, los pasos del comisario Hawksmoor, el lector consulta la enciclopedia y se encuentra con un Nicholas Hawksmoor, arquitecto de principios del siglo XVIII, discípulo de Wren y ejecutor de seis iglesias londinenses. Contrastadas las iglesias del Hawksmoor histórico con las del Dyer literario el lector constata que sólo difiere la séptima, que es, además, pura ficción, pues el arquitecto real sólo diseñó seis: se trata de la iglesia de "Little St. Hugh beside Moorfields in Black Step Lane" (p. 10). La explicación del nombre y el lugar son la clave para entender la intriga de la novela. En Black Step Lane halló refugio Dyer cuando huérfano y hambriento, a los 11 años, vagabundeaba por el Londres de la Peste de 1666; Dyer fue acogido por un grupo de iluminados que practicaban la necromancia y el culto a Satanás convencidos de que era ésta la religión liberadora para un puñado de elegidos "washed and consecrated by the Sacrifice, and that (...) the Bread must be mingled with the Blood of an Infant" (p. 20). La referencia al pequeño San Hugo la extrae de *Some English Martyrs* la primera víctima del siglo XX, Thomas Hill, cuyo nombre coincide con el de la primera víctima del XVIII, así como el lugar del suceso, la iglesia de Spitalfields; las circunstancias personales y del crimen las lee inadvertidamente el pequeño Thomas Hill en su martirologio:

The first of the stories he had read was of Little St. Hugh: that he was "a child of ten years, the son of a widow. One Koppin, a heathen, enticed him to a ritual house under ground where he was tortured and scourged and finally strangled. Then his body was left there unknown for seven days and seven nights. (p. 33)

Ackroyd establece en esta novela un entramado de coincidencias difíciles de deslindar. Los nombres, las edades y las circunstancias de las víctimas son iguales o semejantes, así como el lugar y las circunstancias de los crímenes. Thomas Hill siente una atracción peculiar por la iglesia de Spitalfields que le conducirá a la muerte, y está unido por su situación tanto a Tom Hill, del siglo XVIII, como a St. Hugh, siendo una mano anónima la que trace el destino de esta última coincidencia: "He had another book beside him, entitled *Some English Martyrs*; he had found it lying discarded at the back of the church" (p. 33). Nicholas Dyer, arquitecto, coincide con el arquitecto Nicholas Hawksmoor, y Nicholas Hawksmoor, comisario, coincide con Dyer en cuanto al nombre y

participa del oscurantismo del pasado a través de los crímenes del presente; él es el receptor de la “música del tiempo” a que se refiere Dyer: “when I became acquainted with Mirabilis and his Assembly I was uncovering the trew Musick of Time which, like the rowling of a Drum, can be heard from far off by those whose Ears are prickt” (p. 21).

El tiempo cronológico también se disuelve en esta novela. Dyer encaja holgadamente en el espíritu de Stonehenge cuando visita el lugar, y víctimas y criminal, historia y ficción, criminal y comisario, se funden y confunden en un espacio atemporal. El policía Hawksmoor amenaza a Dyer a través de un loco de Bedlam, introduciendo en la novela la función de la impersonificación: “You see that his Lips did not move! exclaimed the Gaoler” (p. 100). Las conjeturas que dicha función levanta son muchas y están en consonancia con la complejidad de la obra: Dyer puede estar poseído por el diablo; asimismo puede Dyer haber poseído al arquitecto Hawksmoor, lo que explicaría que el Hawksmoor comisario esté vengando a su homónimo histórico, o incluso a sí mismo, o pueden Dyer y ambos Hawksmoor participar de una misma personalidad y estar tomando conciencia de ello paulatinamente a lo largo de la novela. (“And for a moment he did not know in what house, or what place, or what year, he had woken” p. 152). Este último caso puede ser también cierto de Tom y Thomas Hill y Little St. Hugh, al ser la iglesia monumento y mausoleo de todos ellos. Y lo mismo puede ser cierto del resto de las víctimas, vagabundos y niños.

Cuando el Hawksmoor contemporáneo busca una respuesta a los asesinatos que está investigando, sorprendido porque todos los pasos le llevan a Dyer, se encamina a la iglesia de Little St. Hugh, y allí se encuentra con que “his own Image was sitting beside him” (p. 216):

They were face to face, and yet they looked past one another at the pattern which they cast upon the stone; for when there was a shape there was a reflection, and when there was a light there was a shadow, and when there was a sound there was an echo, and who could say where one had ended and the other had begun? And when they spoke they spoke with one voice (p. 217).

La novela no nos dice quién está al lado de Hawksmoor, ni está claro si se trata de un sueño, pero el lector considera que ya ha hecho suficiente investigación y que mejor dejar las cosas como están, puesto que ya llegamos al final. La novela acaba con estas palabras: “I looked down at myself and saw in what rags I stood; and I am a child again, begging on the threshold of eternity”; la dirección de la narración apunta a que es Hawksmoor comisario el que habla, pero el niño en harapos recuerda a Dyer en Black Step Lane. Por otra parte, *again* y *eternity* conllevan

connotaciones evidentes de eterno retorno y permanencia, de Stonehenge y Black Step Lane, de historia y vida individual, de literatura y realidad. *Hawksmoor*, de Peter Ackroyd, verifica las palabras de Wolfgang Iser, “(it) functions as the point at which the interplay between the real, the fictional, and the imaginary emerges”<sup>3</sup>.

Cuando Ackroyd escribe al final de *Hawksmoor* “Their words were my own but not my own” (p. 217) está ya anticipando el tema de su siguiente novela, *Chatterton*. El personaje central, que da título a la obra, es el poeta Thomas Chatterton, que vivió en el siglo XVIII y que se hizo famoso al escribir unos versos que atribuyó al inexistente monje medieval Rowley. El propio poeta encuentra una voz autobiográfica en la novela de Ackroyd y nos habla de su condición de persona individual y de su condición de autor: “And these I related in their own Voices, naturally, as if they were authentick Histories: so that tho’ I was young Thomas Chatterton to those I met, I was a very Proteus to those who read my Works” (p. 89). En el capítulo décimoquinto y último un narrador omnisciente nos cuenta los detalles de la muerte accidental del poeta, cuando intentaba frenar los efectos de la gonorrea contraída en una aventura trivial. Pero la posteridad, es decir, los poetas románticos, que no pudieron leer la versión de Ackroyd, saludaron la muerte como un suicidio sublime, el del poeta incomprendido y la juventud humillada. En el siglo XIX va a ser un pintor, Henry Wallis, el que inmortalice el aspecto romántico de la muerte de Chatterton en un cuadro que se encuentra colgado en la Galería Tate de Londres y cuya representación aparece en la portada de la primera edición de la novela de Ackroyd. El modelo para ese cuadro es el autor decimonónico George Meredith, quien, en la obra de Ackroyd, se queja de la paradoja implícita en el arte:

“My face, but not myself. I am to be Thomas Chatterton, not George Meredith”.

“But it *will* be you. After all, I can only paint what I see” (...).

“And what do you see? The real? The ideal? How do you know the difference?” (...) “When Molière created Tartuffe, the French nation suddenly found him beside every domestic hearth. When Shakespeare invented Romeo and Juliet, the whole world discovered how to love. Where is the reality there?” (p. 133).

Para hacer la noción de realidad aún más confusa, Ackroyd nos depara una tercera alternativa a la muerte de Chatterton, cuya única evidencia histórica es el cuadro de Wallis y una breve reseña en las enciclopedias. Chatterton no murió en realidad a los 17 años, se dice en la novela, sino que, en connivencia con su editor, orquestó el espectáculo de su muerte para poder explotar después sus excelentes dotes de imitador de estilos, de tal suerte que la mayoría de los poetas del siglo XVIII, siendo



William Blake el más notable, cuentan en su obra con apócrifos salidos de la pluma magistral de Thomas Chatterton. El investigador de proceso tan escandaloso, por la osadía de la mentira histórica, es el poeta contemporáneo en ciernes Charles Wychwood, quien, casualmente, encuentra un retrato de Chatterton pintado cuando el ilustre falsificador tenía cincuenta años.

Quedan así perfiladas tres de las líneas narrativas importantes en esta novela: la realidad aparente y la realidad posible en la vida de un poeta del siglo XVIII, el celo investigador y la vida cotidiana de un poeta del siglo XX, y la recreación de las circunstancias que rodearon el proceso de pintar un cuadro histórico en el siglo XIX. Pero los personajes dominantes en la narración son solamente dos, Chatterton y Wychwood, que focalizan la acción y la especulación alrededor de sus vidas. Existen, por otra parte, paralelismos muy significativos entre ambos, en su condición de poetas sin éxito, que se traducen en gestos y acciones comunes iniciados por Chatterton y seguidos por Wychwood, en una continuidad narrativa que desafía la barrera de los siglos. El gesto común supremo es el adoptado en la muerte: conocemos visualmente la postura de Chatterton, la de Wychwood nos es ofrecida en palabras: “His right arm fell away and his hand trailed upon the ground, the fingers clenched tightly together; his head slumped to the right also, so that it was about to slide off the hospital bed” (pp. 169-70).

Entramos, pues, también en *Chatterton*, en una dimensión atemporal que se está perfilando como el dominio de la literatura; en él Chatterton sujeta la mano de Meredith cuando, imbuido del espíritu de aquél y atribulado por la pobreza y el abandono de su mujer, está a punto de apurar el arsénico; también visita Chatterton al moribundo Wychwood para asegurarle unos meses más de vida que le permitan construir la tercera alternativa a la biografía del poeta, es decir, aquella que, precisamente, le alarga la vida. Un buen ejemplo de la ductilidad de este espacio fantástico lo contempla Wychwood cuando “a small boy”, a la manera del Orlando de Virginia Woolf, “disappeared behind a canopied tomb and a few moments later a young man emerged from the other side” (p. 54). Éste es, inequívocamente, el ámbito literario, según nos lo había descrito Iser anteriormente, es decir, encrucijada de realidad, ficción e imaginación. Peter Ackroyd abona esta teoría no sólo con su hacer, sino con sus palabras, al poner en boca de uno de sus personajes que “reality is the invention of unimaginative people” (p. 39). Al lector no le cabe ninguna duda de que los personajes de Ackroyd son tremendamente imaginativos; Chatterton es capaz de conjurar la época medieval con su pluma, “he invented an entire period and made its imagination his own” (p. 157), de la misma manera que el pintor contemporáneo Seymour, sin saberlo, penetra en el mundo de Chatterton y plasma uno de los instantes

humanamente importantes en la vida de aquél (p. 211). El propio autor se incorpora al juego literario y hace coincidir su método con el que Thomas Chatterton confiesa como suyo:

I took a passage from each, be it ever so short (...) Then I introduc'd my own speculations in physic, drama and philosophy, all of them cunningly changed by the ancient Hand and Spelling I had learn'd; but conceived by me with such Intensity that they became more real than the Age in which I walked. I reproduc'd the Past and filled it with such Details that it was as if I were observing it in front of me: so the Language of ancient Dayes awoke the Reality itself for, tho' I knew that it was I who composed these Histories, I knew also that they were true ones (p. 85).

El arte se convierte en *Chatterton* en vehículo de la supervivencia. El cuadro de Wallis inmortaliza al propio pintor, a Meredith, su modelo, y a Chatterton que lo inspiró, pero todos ellos han sido recuperados para la historia inmediata por Peter Ackroyd, quien, a su vez, se asegura el recuerdo de la posteridad junto con sus personajes Chatterton y Wychwood. El arte, pues, desafía no sólo al tiempo, sino también a la muerte; la esposa de Wychwood admite que “her husband was dead and yet he was not dead” (p. 181) y Wallis está seguro que “neither he nor Chatterton could now wholly die” (p. 170). Si el pobre Gregory, en *Staring at the Sun*, hubiera mirado al pasado en vez de concentrarse en el futuro, hubiera contemplado la inmortalidad del arte en vez de la aséptica esterilidad de las máquinas y su imaginación hubiera anulado a la muerte.

Hay una cuarta línea narrativa en *Chatterton*, la de la autora Harriet Scrope, que incorpora el tema de la falsificación artística, entroncando así con uno de los subtextos de la novela, y el tema de la biografía y autobiografía, candente en la literatura inglesa contemporánea, ya que suscita todas las cuestiones que envuelven la naturaleza del arte. La propia noción de la falsificación artística, por ejemplo, no supone una negación del arte, sino un toque de ficción en la biografía del que escribe, o una biografía totalmente ficticia, ante la ausencia de una vida real, como en el caso de Rowley. Pero la obra de arte permanece y perdura, al margen de toda consideración histórica o cronológica.

Harriet Scrope toma prestado el argumento de una novela ya publicada y lo reelabora, consiguiendo la fama; pero el remordimiento y el miedo a ser descubierta le incapacitan para escribir sus memorias en la vejez. La novela plagiada se titula *The Last Testament* (lo que de inmediato nos recuerda el juego literario que Ackroyd llevó a cabo con la figura de Oscar Wilde) y trata de un poeta ya mayor, incapaz de escribir, cuya esposa compone los versos que él publica como propios; Harriet transforma los personajes en un escritor y su secretaria y mantiene la idea

principal. La modificación de Harriet despierta en el lector el recuerdo de otra secretaria demasiado eficaz, Fleur Talbot, personaje principal de la novela de Muriel Spark *Loitering With Intent* (1982). Por otra parte, en la propia *Chatterton*, el secretario del pintor Seymour ha pintado varias obras y utilizado el nombre de aquél, sembrando la confusión entre los que valoran el arte como inversión económica. La locuaz Harriet encuentra una justificación oficial a su proceder, que no acalla, no obstante, sus propias dudas internas:

“In any case novelists don’t work in a vacuum. We use many stories. But it’s not where they come from, it’s what we do with them. I’ve found lots of material elsewhere...” (p. 104).

Tomando esta afirmación al pie de la letra es difícil deslindar el ámbito de la ficción propiamente dicho del de la biografía, aunque otro personaje de *Chatterton*, Andrew Flint, novelista que está escribiendo una biografía de George Meredith (las casualidades son la esencia de las dos últimas novelas de Ackroyd) considera este último género como secundario al supremo arte de crear, y se odia a sí mismo por ello: “I’m just a hack! I’m just a fraud” (p. 76). Sin embargo, la distinción propuesta por E.D. Hirsch entre *meaning* y *significance* puede deslindar los límites entre creación y préstamo, realidad e interpretación: “*meaning* is what a text meant originally, what the author intended it to mean, and *significance* what a text has meant subsequently, to later generations of readers”<sup>4</sup>.

Animada por su propia ficción Harriet emplea una secretaria, con la vana esperanza de que ésta sea una Fleur Talbot. En la primera entrevista que sostienen en la novela tienen como música de fondo una canción cuya letra “had something to do with a missing parrot” (p. 25); el intertexto se completa así con otra novela contemporánea clásica en el tema, *Flaubert’s Parrot*, que, efectivamente, se plantea como el interés por encontrar al loro que Flaubert tuvo en su habitación mientras escribía *Un coeur simple*. Ante la ineptitud de la secretaria, Harriet se pone en contacto con Wychwood y le da carta blanca para que escriba una “auto” biografía con la desiderata biográfica que Harriet quiere recordar:

“Didn’t I tell you something about Tom Eliot, and how he danced with me in his office at Fabers? (...) “He was so good to me...” Harriet was saying; in fact she remembered very little about the poet, and was not at all sure that he had ever known who she was (...). “Why don’t you link dear Tom with those bits about Fitzrovia? There must be a connection, you know. I can’t think of everything” (p. 27).

Este método de conectar personajes y anécdotas, rellenando los huecos prosaicos para suscitar el interés del lector, es el seguido por Fleur en su trabajo como secretaria en la Sociedad Autobiográfica, paralelo a su actividad como autora de la novela "in progress" *Warrender Chase* (se hace aquí necesaria la advertencia de que en literatura las líneas paralelas pueden muy bien llegar a encontrarse y hasta cruzarse y entrelazarse). Fleur conoce muy bien su trabajo, por eso reflexiona que "complete frankness is not a quality that favours art" (*L.W.I.* p. 74).

A la necesidad de entretener a los lectores y de rellenar vacíos y silencios, se une la necesidad de ocultar hechos escandalosos o conflictivos que irían en demérito del biografiado, o, simplemente, violarían el derecho que toda persona tiene a su intimidad. La última semana de la vida de Oscar Wilde es recogida por su amigo Maurice Gilbert para la posteridad; el día antes de la muerte del autor Gilbert escribe: "He is muttering to himself and I do not think it right to write it down, these are his own thoughts to himself". (*L.T.O.W.* p. 225). Así pues, las biografías son relativas, incompletas y textos que también participan de la ficción, la realidad y la imaginación, como ya formuló Geoffrey Braithwaite, personaje principal de *Flaubert's Parrot*:

You can do the same with a biography. The trawling net fills, then the biographer hauls it in, sorts, throws back, stores, fillets and sells. Yet consider what he doesn't catch: there is always far more of that. The biography stands, far and worthy-burgherish on the self, boastful and sedate: a shilling life will give you all the facts, a ten pound one all hypotheses as well. But think of everything that got away, that fled with the last deathbed exhalation of the biographee. What chance would the craftiest biographer stand against the subject who saw him coming and decided to amuse himself? (p. 38).

La utilidad del género como motor desencadenante de historias interesantes ha quedado suficientemente probada en las novelas mencionadas en este artículo, entre otras. La intención biográfica se funde necesariamente con el quehacer autobiográfico y ambas se convierten en ficción narrativa. Hablando de Henry Miller, Ihab Hassan asevera que para dicho autor "writing is autobiography, and autobiography is therapy, which is a form of action upon the self"<sup>5</sup>. Esto es cierto, de nuevo, de las novelas aquí tratadas; al recrear la vida de otra persona, o la historia presentada en una obra literaria, surge el conocimiento de uno mismo y de nuestro entorno. Spenser Spender, personaje principal de la novela de Peter Ackroyd *The Great Fire of London* (1982), soluciona sus problemas matrimoniales y ve con nuevos ojos el Londres de toda su vida cuando se pone a dirigir el rodaje de la obra de Dickens *Little Dorrit*. Esta búsqueda,

reflexiva o no, de uno mismo a través de las historias o circunstancias de los demás está directamente conectada, según Jean-François Lyotard, con el espíritu post-moderno de nuestro tiempo, con las “multiple surfaces” de que hablábamos al principio: “El *sí mismo* es poco, pero no está aislado, está atrapado en un cañamazo de relaciones más complejas y más móviles que nunca. (...) situado en puntos por los que pasan mensajes de naturaleza diversa”<sup>6</sup>. El mero hecho de ponerse a escribir una novela donde el personaje principal sea, a su vez, un trabajador de la literatura, práctica tan frecuente en la novela contemporánea, implica un interés decantado por entender los resortes que mueven la vida y el arte. Braithwaite confiesa: “Three stories contend within me. One about Flaubert, one about Ellen, one about myself. My own is the simplest of the three —it hardly amounts to more than a convincing proof of my existence— and yet I find it the hardest to begin” (pp. 85-6).

En la literatura contemporánea contienden, pues, fuerzas encontradas: personajes solitarios y silenciosos, que se buscan a sí mismos, encuentran su caldo de cultivo en una multiplicación de historias y temas; el minimalismo temático y expresivo es adoptado por el mundo ensordecedor de los medios de comunicación, y las novelas pierden el norte de la ética normativa y se dedican a buscarse a sí mismas en sus propias páginas. A trescientas páginas de hechos tradicionales el autor contemporáneo reacciona con ciento cincuenta de preguntas y planteamientos. Los tiempos y los métodos literarios están cambiando, por eso el intertexto cobra cada vez más importancia; las respuestas y las claves están diseminadas en el tiempo y en el espacio y encontrarlas es un complicado proceso. “We read, we learn, we ask, we remember, we are humble; and then a casual detail shifts everything” (*F.P.* p. 90). Esto es lo que sucede en las novelas de Julian Barnes y Peter Ackroyd; el descubrimiento del detalle inocente y casual que cambie nuestra percepción como lectores es tarea ardua que nos exige continua atención. El autor ha conseguido ver cumplido su sueño secular, el transformar al “gentle reader” implícito en un cómplice o una víctima que participa de las dudas reales o metódicas suscitadas en la narración y que trabaja activamente por darles contestación. El hecho literario mismo trasciende así sus límites, no sólo los temporales, a lo que ya estábamos acostumbrados, sino también los que definían hasta ahora su propia naturaleza: las novelas dejan de ser “case stories” porque todos nos hemos acostumbrado a lo efímero, lo variado y lo intermitente y a ello hemos acomodado la retórica de la narración; aun cuando en esa fragmentación sigan planteándose los mismos dilemas diarios y literarios.

## Notas

1. Fredric Jameson: "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", *New Left Review*, 146, 1984, pp. 53-92 (p. 62).
2. Milan Kundera: *El arte de la novela*, Tusquets Editores, Barcelona, 1987 (p. 29).
3. Wolfgang Iser: "Feigning in Fiction", *Identity of the Literary Text*, ed. Mario Valdés and Owen Miller, Univ. of Toronto Press, 1985 (p. 206).
4. Citado por Peter W. Nesselroth en "Literary Identity and Contextual Difference", *Identity of the Literary Text*, *ibid.* p. 50.
5. Ihab Hassan: *The Postmodern Turn*, Ohio State Univ., 1987 (p. 7).
6. Jean-François Lyotard: *La condición postmoderna*, Cátedra/Teorema, 1984 (p. 37).

Las citas que aparecen en el texto corresponden a las siguientes ediciones de las novelas (se dan entre paréntesis las abreviaturas de los títulos cuando han sido utilizadas):

- Peter ACKROYD: *The Great Fire of London*, Hamish Hamilton, 1982.  
*The Last Testament of Oscar Wilde* (L.T.O.W.), Harper & Row, Perennial Library, 1985.  
*Hawksmoor*, Hamish Hamilton, 3rd ed., 1985.  
*Chatterton*, Hamish Hamilton, 1987.
- Julian BARNES: *Metroland*, Jonathan Cape, 1980.  
*Before She Met Me*, Jonathan Cape, 1982.  
*Flaubert's Parrot* (F.P.), Picador, Pan Books, 1985.  
*Staring at the Sun* (S.A.S.), Jonathan Cape, 1986.
- Muriel SPARK: *Loitering with Intent* (L.W.I.), Triad Granada, 1982.