

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

La intertextualidad en Peter Ackroyd

Autor: Montesdeoca Cubas, María del Pino

Director: María Aída Díaz Bild

Departamento de Filología Inglesa y Alemana

DOÑA M^a AÍDA DÍAZ BILD, CATEDRÁTICA DE FILOLOGÍA INGLESA
DEL DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA Y ALEMANA DE LA
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA,

INFORMA:

Que Dña. M^a del Pino Montesdeoca Cubas ha realizado en este Departamento y bajo su dirección la Tesis Doctoral titulada “La intertextualidad en Peter Ackroyd”. En esta tesis se lleva a cabo un análisis de las principales teorías de la intertextualidad con el fin de encontrar un modelo aplicable a las novelas del escritor británico Peter Ackroyd. La doctoranda realiza una investigación minuciosa de tres de las novelas de Peter Ackroyd, *The Great Fire of London*, *The Last Testament Of Oscar Wilde* e *English Music*, en la que demuestra un elevado grado de familiarización con las teorías y modelos sobre la intertextualidad, así como perspicacia analítica y crítica para evaluar la producción de Peter Ackroyd.

A juicio de la abajo firmante, este tesis reúne el rigor, la documentación y la originalidad requeridas para que pueda optar al título de doctor, por lo que autoriza su presentación en su condición de Director de la tesis.

Y para que así conste a los efectos oportunos, se firma el presente informe en la ciudad de La Laguna a diecinueve de mayo de dos mil tres.

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a mi directora, la Doctora M^a Aída Díaz Bild, por su constante apoyo y dedicación a lo largo de la elaboración de la presente tesis doctoral. También deseo darle las gracias a mis compañeros del departamento de Filología Inglesa y Alemana, en especial a quienes han estado más cerca de mí, sobre todo en los momentos más duros.

A Charo y a D. Manuel, *In memoriam*.

Y a quienes siempre creyeron en mí,
desde lo más hondo de mi corazón.

Un beso.

ÍNDICE

LA INTERTEXTUALIDAD EN PETER ACKROYD

I. INTRODUCCIÓN.....	3
II. PETER ACKROYD Y SU OBRA.....	13
III. HACIA UN ENFOQUE INTERTEXTUAL.	
3.1. La intertextualidad: Una introducción.....	63
3.2. Mikhail Bakhtin: El dialogismo como antecedente de la intertextualidad.....	69
3.3. Julia Kristeva: del dialogismo a la intertextualidad.....	77
3.4. Roland Barthes: de la muerte del autor al nacimiento del intertexto.....	82
3.5. Jonathan Culler: el factor de la presuposición en la intertextualidad	87
3.6. Michael Riffaterre: el texto como intertexto.....	90
3.7. Los palimpsestos genettianos: pautas para un estudio práctico de la intertextualidad.....	96
3.8. Parodia e intertextualidad.....	112
3.9. La cita, la alusión y la interfiguralidad como fenómenos intertextuales	
3.9.1 La cita en las relaciones intertextuales.....	122
3.9.2. La alusión como componente intertextual.....	128
3.9.3. Las relaciones interfigurales como intertextuales.....	141
3.10. Aplicación de las categorías genettianas a la obra de Ackroyd....	149
IV <i>THE GREAT FIRE OF LONDON.</i>	
4.1. Análisis intertextual.....	159
4.2. Conclusiones.....	233
V. <i>THE LAST TESTAMENT OF OSCAR WILDE.</i>	
5.1. Análisis intertextual.....	241
5.2. Conclusiones.....	387

VI. <i>ENGLISH MUSIC</i> .	
6.1. Análisis intertextual.....	395
6.2. Conclusiones.....	539
VII CONCLUSIONES.....	549
VIII BIBLIOGRAFÍA.	
8.1. Obra de Peter Ackroyd.	
8.1.1. Obra creativa.....	557
8.1.2. Obra teórica y crítica.....	558
8.2. Fuentes secundarias.....	559

I
INTRODUCCIÓN

Introducción

Peter Ackroyd es uno de los escritores más prolíficos y versátiles de la literatura inglesa contemporánea. Su trayectoria abarca todos los géneros literarios, ya que comenzó cultivando la poesía, dedicándose posteriormente a la novela, hasta haber publicado muy recientemente una obra de teatro. A esto hay que añadir sus biografías literarias, sus ensayos críticos y su labor periodística como crítico de literatura y cine. En la inmensa mayoría de sus trabajos se aprecia un gran interés por la literatura y cultura inglesas y por otros autores enmarcados en esta tradición. Este hecho le lleva a insertar textos de otros en los suyos, con el fin de desarrollar sus ideas y temas propios. Por esta razón se advierte la presencia de recurrencias intertextuales en su obra, aspecto en el que se centran la mayoría de los investigadores que estudian la misma. En este sentido, Ackroyd es un claro representante de un autor intertextual, motivo por el que nos parece interesante analizar su producción desde este punto de vista. Si bien algunos críticos han apuntado la existencia de conexiones de esta índole en la obra de este escritor londinense, no existen trabajos en los que se detallen con exhaustiva minuciosidad todas las conexiones intertextuales presentes en sus novelas. La idea de trabajar sobre la obra de Ackroyd desde esta perspectiva ha dado pie a la presente tesis doctoral.

Introducción

A partir de que Julia Kristeva acuñara el término intertextualidad a finales de los años 60, fueron innumerables las publicaciones que surgieron en torno a este fenómeno. La mayoría de ellas discutían sobre su origen aportando terminologías encaminadas a una definición teórica de la misma. Desde una óptica general se describe el concepto de intertextualidad como la relación que todo texto guarda con otro anterior, del que recibe al menos un aspecto, ya que ningún texto funciona como un sistema cerrado. Esta conexión entre dos textos se manifiesta de modos muy diversos, dando origen a amplios debates sobre si son o no intertextuales formas como la parodia, la imitación, la alusión o la cita. La controversia es amplia y ante ello se recurre a nombres célebres que sienten cátedra sobre la acepción correcta de intertextualidad. Sin embargo, tan sólo unos pocos investigadores han logrado establecer pautas conducentes al estudio práctico de la misma. En este sentido encontramos un claro precedente en Gerard Genette y su obra *Palimpsestos* (1982).

Todo investigador que se proponga analizar intertextualmente un texto dado, ha de tener en cuenta las aportaciones genettianas, cuya valía en este campo ha sido reconocida por los expertos en la materia. Genette define primeramente en qué consiste la intertextualidad y los distintos tipos de

Introducción

relaciones de esta índole. Asimismo, aporta ejemplos en los que se traducen estas conexiones, entre los que se hallan la alusión, la cita y el plagio. No obstante, existen ciertos fenómenos a los que Genette aborda someramente, como, por ejemplo, la parodia, y las relaciones entre los personajes de textos de distintos autores. Por ello, y con el fin de que las innovaciones de este autor no caigan en desuso, nos parece interesante completarlas con otras más recientes, y así elaborar un método práctico con el que poder desarrollar una investigación de tipo intertextual.

Nuestro punto de partida ha de ser lógicamente una introducción a aquellos autores considerados como fuentes ineludibles a la hora de determinar qué es la intertextualidad y cómo se estudia. Con esta finalidad recurriremos a varios estudios que amplían de forma clara y enriquecedora aspectos tratados puntualmente por Genette. En primer lugar, analizaremos las aportaciones de Heinrich F. Plett en su artículo “Intertextualities” (1991) en cuanto al estudio de la cita, uno de los casos más comunes en los que se traduce el fenómeno intertextual. En segundo lugar, nos detendremos en la alusión siguiendo las aportaciones de Udo J. Hebel en “Towards a Descriptive Poetics of *Allusion*” (1991), quien a su vez emplea parte de las estructuras aplicadas por Plett al examinar el uso de la cita. Por último, recurriremos a

Introducción

“Interfigurality. A Study on the Interdependence of Literary Figures” (1991), de Wolfgang G. Müller, para abordar las relaciones entre personajes de distintas obras. Las conclusiones de este último son particularmente novedosas, pues contribuyen en gran manera a profundizar en uno de los casos intertextuales menos explotados hasta el momento. Utilizando todas estas fuentes, elaboraremos un marco referencial del que partir para examinar aspectos concretos en las novelas que nos hemos propuesto tratar.

Hemos decidido centrar nuestra atención en la producción novelística de Ackroyd, puesto que la mayoría de los críticos coinciden en que es ahí donde su labor intertextual se realiza de forma más destacada. La obra de este escritor es bastante extensa, y por ello se hace necesario seleccionar sólo unos títulos, pues tratarlos a todos desbordaría los límites de un trabajo como el nuestro. Uno de los criterios más importantes a la hora de elegir las novelas es que cumplan el requisito indispensable que, según Genette, convierte a un texto en intertextual, y es que su autor declare abiertamente que ha tomado prestado textos de otros. Esta condición se cumple con Peter Ackroyd, quien siempre advierte que su trabajo tiene un referente en algún autor o figura de renombre. Otro dato especialmente relevante es que escogida tenga como referente intertextual un trabajo lo más concreto posible, pues a la hora de

Introducción

analizar la obra de Ackroyd habrá que estudiar paralelamente la de aquellos autores en los que se basa. Esta premisa, la presentación de un referente intertextual concreto, se verifica sobre todo en las novelas ackroydianas ambientadas en el siglo XIX: *The Great Fire of London* (1982), *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983) e *English Music* (1992). En cada una de ellas se advierte la presencia de los casos intertextuales detallados en nuestro marco teórico, como, por ejemplo, la cita, la alusión y la interfiguralidad. Este requisito se cumple también en los interludios ficticios presentes en la biografía *Dickens* (1990). No obstante, no los incluiremos en nuestro trabajo puesto que, aunque son textos literarios ambientados en el siglo XIX, no entran dentro del género novelístico propiamente dicho.

Nuestro segundo capítulo consistirá en un repaso a la vida y obra de Peter Ackroyd, con el fin de enmarcarlo en el panorama de la literatura inglesa actual. Al mismo tiempo esta exposición nos servirá de presentación de la temática ackroydiana, a la que haremos referencia obligada a lo largo de nuestro estudio. Seguidamente, realizaremos una introducción teórica a la intertextualidad, tratando a aquellos autores cuyos nombres han sido ampliamente reconocidos como cruciales en el ámbito de la misma. Entre ellos incluiremos a Genette, Kristeva y a los críticos que hemos mencionado

Introducción

anteriormente. Además de estos investigadores, nos haremos eco de trabajos de innegable importancia en este campo como, por ejemplo, los de Bakhtin, Barthes, Culler y Riffaterre. Todo ello nos llevará a la descripción de los casos más comunes en los que se manifiesta la intertextualidad y a la exposición del método que nos proponemos aplicar.

En nuestro cuarto capítulo nos ocuparemos de la primera novela de Ackroyd, *The Great Fire of London*. Se comprobará que el autor se basó en la primera parte de *Little Dorrit* (1857) de Charles Dickens a la hora de escribir su obra. Las relaciones entre ambos textos dan lugar no sólo a la presencia de citas textuales de Dickens, sino, además, a una curiosa relación entre sus personajes. En este sentido, veremos que prácticamente todos los nombres de los personajes ackroydianos presentan concomitancias con los elegidos por Dickens en *Little Dorritt*. Es igualmente interesante la reutilización que Ackroyd lleva a cabo de los emplazamientos de esta novela dickensiana, la ciudad de Londres y la cárcel de Marshalsea.

Nuestro quinto capítulo abarcará el análisis de *The Last Testament of Oscar Wilde*. Esta obra es especialmente interesante, ya que Ackroyd ejerce un tipo de intertextualidad en cierto modo diferente del que se advierte en las otras dos novelas de las que aquí nos ocupamos. Ello se debe a que los

Introducción

intertextos presentes en ella no son únicamente citas literales de la obra de Wilde, sino además extractos en los que no se copia, sino que se adapta el estilo wildeano. En este sentido, el novelista londinense hace alarde de sus grandes dotes imitativas. Resulta también interesante que Ackroyd no utilice solamente textos de índole literaria en esta ocasión, sino también composiciones críticas redactadas por Wilde, así como por otros autores de la época en la que vivió el artista irlandés.

Finalmente, nos ocuparemos del análisis de *English Music*. Al comienzo de la misma Peter Ackroyd anuncia que se ha apropiado del trabajo de algunos artistas a la hora de escribir su novela. Sin embargo, la lista de referentes intertextuales en este caso es mucho más extensa de lo que en principio se sugiere. La narración está impregnada de citas de otros autores enclavados en la tradición literaria inglesa y que se adelantan por medio de alusiones a títulos de innumerables composiciones literarias. En *English Music*, tienen un papel destacado Charles Dickens y William Blake.

Sin duda, es interesante ver cómo un autor recrea en un texto propio otros ajenos. Sin embargo, lo verdaderamente importante es aclarar para qué se realiza esta labor. Por ello, nuestro análisis detallado de las relaciones intertextuales en las novelas de las que nos ocuparemos, irá acompañado de

Introducción

nuestra interpretación de los motivos generales que llevaron a Ackroyd a escribirlas siguiendo el patrón de la intertextualidad.

A la hora de realizar nuestro acercamiento a la producción de Peter Ackroyd, recurriremos principalmente a varias fuentes: *Rewriting Literary History: Peter Ackroyd and Intertextuality* (1997) de Ukko Hänninen, *Peter Ackroyd* (1998) y *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd* (1999), ambas de Susana Onega, y *Peter Ackroyd. The Ludic and Labyrinthine Text* (2000) de Jeremy Gibson y Julian Wolfreys. En ellas se tratan de forma exhaustiva aspectos de la obra ackroydiana que nos interesan particularmente y se citan, además, otros trabajos sobre Ackroyd, lo que nos ayuda a obviar la referencia a mucha de la ya extensa bibliografía crítica sobre el autor que nos ocupa. No obstante, haremos puntual referencia a otras publicaciones. En nuestro acercamiento teórico al tema de la intertextualidad se apreciará que se ha consultado diversa bibliografía sobre este tema, entre la que se encuentran los autores mencionados anteriormente. A la hora de desarrollar el análisis de las novelas de las que nos ocupamos, se hará alusión a los textos literarios utilizados por Ackroyd en cada caso, así como a la crítica que estudia las novelas en las que este autor londinense se ha basado.

II

PETER ACKROYD Y SU OBRA

Peter Ackroyd y su obra

Peter Ackroyd nació en Londres el 5 de octubre de 1949, siendo el único hijo de un matrimonio de clase trabajadora. Su padre, Graham Ackroyd, le abandonó cuando tenía seis meses, quedando al cuidado de sus abuelos y de su madre, Audrey Whiteside Ackroyd, quien lo adoctrinó en la religión católica. Su educación fue financiada por becas. Asistió al colegio en un centro católico, Saint Benedict's, donde se aficionó a leer y escribir el latín y el griego desde los 11 años, iniciándose en la literatura inglesa en su último año de colegio. Cursó sus estudios universitarios en el Clare College de Cambridge, donde logró destacadas calificaciones y una beca, la Mellon Fellowship, para desplazarse a Yale de donde regresó en 1973. Consiguió su primer trabajo a los veintitrés años, convirtiéndose en editor literario y crítico cinematográfico para el semanario londinense *The Spectator*, pasando a ser editor jefe de 1978 a 1981. En 1984 entró a formar parte de la Royal Society of Literature, de la cual sigue siendo miembro. En la actualidad, Ackroyd vive en Londres, donde escribe reseñas para el periódico *The Times* y colabora asiduamente en programas de radio.

Estos breves trazos biográficos demuestran que Peter Ackroyd fue desde muy corta edad un trabajador compulsivo, lo que deriva en una variada y extensa obra. La etapa inicial de la producción ackroydiana abarca en su

Peter Ackroyd y su obra

mayor parte una dedicación a la poesía con títulos como *Ouch* (1971), *London Lickpenny* (1973) y *Country Life* (1978), publicaciones posteriormente reeditadas y lanzadas junto con nuevos poemas en *The Diversions of Purley and Other Poems* (1987). Debido a una temprana inclinación por la identidad inglesa y por su tradición literaria en particular, Ackroyd admira en su etapa poética a autores como W.B. Yeats, W.H. Auden y Dylan Thomas, entre otros. El propio Ackroyd reconoce cuáles son las influencias más importantes en este período: “I suppose the twin influences on my early poetry were Prynne and Ashbery, essentially” (Onega, *Interview* 211).

En sus comienzos, Ackroyd escribe además de poesía un libro de crítica titulado *Notes for a New Culture* (1976), donde expone sus ideas sobre la tradición literaria inglesa, a la par que formula su concepción de la literatura, el texto y otras materias. Ackroyd define e interpreta las tendencias humanistas y modernistas, siendo estas últimas sus preferidas en aquel momento, y decantándose además por la poesía experimental. *Notes...* sitúa a su autor entre los reaccionarios a las tendencias del humanismo literario en el Cambridge de entonces, representado por los artistas de *The Movement*.

Este primer ejercicio crítico de Ackroyd tuvo una clara relevancia en el mundo académico. Así lo manifiestan Gibson y Wolfreys, quienes señalan la

influencia de *Notes...* en la universidad británica:

Universities, or, more specifically, English Departments, in Great Britain have since been developing the kinds of theoretical commitments Ackroyd then saw them lacking [...] Certainly they were in the processes of exploring continental thought at the time of the publication of *Notes...* As a result, literature is now considered less in terms of reflecting the human condition, and more as a means by which we realize the mediations of the realities we imagine we should see. (76)

La repercusión de las opiniones críticas de Ackroyd vertidas en *Notes* son evidentes. No obstante, su perspectiva ha cambiado con respecto a lo que escribiera en este ensayo. Así, por ejemplo, ha variado su opinión sobre la cultura inglesa, a la cual ya no considera en declive. El propio Ackroyd atribuye su visión de entonces a su afición por la poesía, cuyo impacto era en aquel momento más fuerte en América que en Inglaterra, de ahí que encontrara vacíos en la literatura inglesa. Esta evolución del pensamiento crítico de Ackroyd es señalada por Ukko Hänninen. Según este crítico, en *Notes* se aboga por un uso impersonal de la literatura, similar a la muerte del autor barthesiana. La lengua sería, en este sentido, más importante que quien la emplea. Hänninen subraya que esta postura dará un giro radical, pues este escritor londinense defenderá más adelante la importancia del autor y su derecho a ejercer la intertextualidad en formas como el pastiche y la parodia.

Peter Ackroyd y su obra

La evolución de Peter Ackroyd como crítico se pone de manifiesto con la publicación de *Dressing Up: Transvestism and Drag, the History of an Obsession* (1979), en la que se analiza la historia del travestismo y su recurrencia en las artes escénicas, en particular en la pantomima. El interés de Ackroyd por estas disciplinas se refleja de forma más o menos intensa en su obra, por ejemplo en personajes secundarios homosexuales de carácter grotesco, o en otros heterosexuales relacionados con el music hall. Gibson y Wolfreys observan en *Dressing Up* una preocupación por la construcción de la identidad, puesto que aquí la lengua es entendida como un sustituto de la ropa a la hora de disfrazar la identidad, posibilitando así la aparición de aspectos como el teatral y el burlesco. El travestismo así entendido conlleva asumir otra identidad ajena a la propia, acompañado todo ello de una carga lúdica evidente.

Por otra parte, estos autores encuentran en el travestismo aspectos inherentes al carácter inglés: “Transvestism is not the simple mimetic assumption of another’s identity; it is deliberate play, which is traced throughout culture and which leaves its marks in all walks of life. What is wonderfully telling in Ackroyd’s list is that the power structures which supposedly formulate the ‘most normal’ aspects of Englishness are

Peter Ackroyd y su obra

themselves traced by the signs of dissent, inversion and disorder” (32). Así pues, la carga lúdica del travestismo le permite a Ackroyd subvertir el canon inglés.

Ackroyd traspasa sus fronteras nacionales al escribir su primera biografía sobre un autor norteamericano, *Ezra Pound and his World* (1980). Este trabajo fue concebido originalmente como una obra introductoria para todo tipo de lectores. En ella se muestra el interés de Ackroyd por este poeta modernista y su manejo de textos y voces del pasado, y cómo ello se plasma en su obra.

Dos años después se edita la primera novela de Ackroyd titulada *The Great Fire of London*. Se trata de una continuación de la primera parte de *Little Dorrit* (1857), de Dickens, según se anuncia en un apartado inicial denominado “the story so far”. La trama se desarrolla en Londres en el siglo XX y se centra en las vidas de varios personajes. Entre ellos destaca Audrey Skelton, una joven telefonista que acude a una sesión de espiritismo durante la cual el personaje dickensiano de Little Dorrit se reencarna en ella. Otro de los protagonistas de *The Great Fire of London* es Spenser Spender, un director de cine que se propone rodar una película basada en *Little Dorrit*. En torno a estos dos personajes principales se hallan otros entre los que sobresalen:

Peter Ackroyd y su obra

Timothy Coleman, novio de Audrey; Laetitia, esposa de Spenser; Little Arthur, un perturbado que será encarcelado en la misma prisión que aparece en *Little Dorrit*, y Rowan Philips, guionista de la producción de Spenser. Ninguno de los dos protagonistas llegan a conocerse a lo largo del relato. Sus destinos convergen al final de la historia, cuando Audrey prende fuego a los decorados la película, terminando así con el proyecto y con la vida de Spenser.

Onega explica que la estructura de *The Great Fire of London* sigue el estilo de la novela victoriana. Los cuatro capítulos iniciales de la primera parte presentan de forma consecutiva a distintos personajes principales. Los episodios siguientes narran sus vidas y las relaciones que los unen. La mayoría de ellos están conectados con Dickens y su obra, especialmente *Little Dorrit*. Onega advierte además en *The Great Fire of London* la presencia de lo que ella denomina ‘transhistorical Connectedness’:

As the plot develops, the more intuitive characters come to realize that they are only the latest generation living in an area of London that has been inhabited for thousands of years in an unbroken chain of successive generations of men and women whose traces are still recognizable on the faces of the people as well as in the alleys, the squares and the buildings frequented by them. Some vaguely intuit that they are somehow connected to the past of the city and that a better understanding of the history of London would help them come to terms with themselves.
(*Peter Ackroyd* 28)

La conexión transhistórica se advierte sobre todo en los nombres de los personajes de *The Great Fire of London*, algunos de los cuales se relacionan con

Peter Ackroyd y su obra

tipologías concretas. Por ejemplo, el personaje ackroydiano de Sir Frederick Lustlambert es descrito al más puro estilo paródico de Charles Dickens. Los nombres de los personajes de Ackroyd presentan además un carácter transhistórico. Tal es el caso del personaje de Spenser Spender, que se relacionaría nominalmente con figuras como Herbert Spenser o Edmund Spenser. Onega señala además la coincidencia entre uno de los personajes creados por Ackroyd y él mismo, Rowan Philips, “a Cambridge-based Canadian academic and novelist with a passion for Dickens who may be described as a parodic version of Peter Ackroyd” (*Metafiction* 23).

La conexión transhistórica se advierte asimismo en el trato que se da a la ciudad de Londres en esta novela. En este sentido, Onega apunta lo siguiente: “In *The Great Fire of London* Ackroyd writes his own overtly literary and fragmentary version of *Little Dorrit* and attempts to unify it, presenting London as a transhistorical mythical city gathering together the wisdom of the English race at large” (*Peter Ackroyd* 30-31). Uno de los personajes que contribuye a destacar el papel de Londres en esta obra es Spenser Spender, quien siente por ella una atracción espiritual, percibiéndola como un lugar mágico. Londres sería un espacio en el que se unirían aspectos del presente y del pasado: la cárcel de Marshalsea que aparece en *Little Dorrit* y es uno de los

Peter Ackroyd y su obra

emplazamientos donde se desarrolla la acción dickensiana, o el gran incendio que asoló Londres en 1660, que da título a la novela y tiene su eco al final de la misma. Mediante la fusión entre pasado y presente que Ackroyd plasma en su primera novela gracias a elementos como Londres, el fuego, Dickens y su obra, Onega concluye que este artista ofrece una visión de Londres como “the cultural palimpsest gathering together the wisdom of the English race at large and suggests that the recovery of this lost wisdom is the necessary prerequisite for a true understanding of the plight of contemporary man” (*Metafiction* 32).

Gibson y Wolfreys citan a la propia Onega al comentar el interés que Ackroyd manifiesta por la conexión transhistórica en *The Great Fire of London*. En el resumen inicial que se hace de *Little Dorrit*, titulado ‘the story so far’, se advierte la presencia de un elemento lúdico ya que “Even this phrase is ‘unoriginal’ and yet playfully mocking of the conventions of nineteenth-century serial fiction” (77). Lúdico es asimismo el título de la novela, puesto que Ackroyd no recrea en ella el gran incendio que tuviera lugar en Londres en 1666, sino que utiliza ese acontecimiento como una motivación para escribir, insertando ecos del mismo en el relato.

La producción ackroydiana prosigue con su segunda novela, *The Last Testament of Oscar Wilde* (1983), que presenta un recuento de los últimos días

Peter Ackroyd y su obra

de este escritor redactado en un tono confesional. Oscar Wilde decide escribir un diario en el que repasa los momentos claves de su vida, además de revisar su obra y sus relaciones personales más relevantes. A lo largo de la narración se insertan tres cuentos que resultan tener conexión directa con el protagonista. La certera y fiel imitación del estilo de Wilde que Ackroyd lleva a cabo en esta novela hace pensar en ocasiones que es el propio artista irlandés el que está escribiendo el diario.

Onega comenta en *Peter Ackroyd* varios aspectos formales de *The Last Testament*. Así por ejemplo, afirma que la imitación estilística realizada por Ackroyd en este testamento apócrifo provoca en el lector un acercamiento a la figura de Wilde, con el cual simpatiza, llegando incluso a “perdonarle sus pecados” (32). Por otra parte, Ackroyd combina datos biográficos del artista con otros de su propia invención. En este sentido, aparecen en la novela una serie de cuentos, a los que Onega denomina “fictional tales”, que constituyen una herramienta con la que Wilde manifiesta opiniones o actitudes respecto a temas diversos. Estos cuentos aportan información añadida a la que el lector percibe a través de las confesiones hechas a lo largo de la novela.

Un aspecto más a destacar en *The Last Testament* es la presencia de elementos de la novela gótica: autoconcepción dualista del protagonista, quien

Peter Ackroyd y su obra

en visiones percibe la división de su ser en un ente observador y otro asesino; la asociación entre ser hijo ilegítimo con elementos diabólicos, etc. Este último hecho tiene una especial relevancia en la segunda novela ackroydiana, ya que el protagonista admite ser hijo ilegítimo. El Wilde de *The Last Testament* elabora una imagen de su persona como un pedigüeño, una especie de vagabundo cuya vida representa su camino errante. Onega ofrece una doble interpretación de la novela: Wilde consideraría esta obra como un plano artístico hacia el que realizar una “trascendental escape” (*Metafiction* 40), mientras que para Ackroyd sería una muestra del poder que el artista irlandés ejerció sobre él durante su juventud.

Por su parte, Gibson y Wolfreys encuentran en *The Last Testament of Oscar Wilde* trazos de un Ackroyd entre biógrafo y novelista, empleando “the ventriloquism or pantomimickry that has become characteristic of many of his novels” (85). También se advierte la presencia de aspectos lúdicos en esta novela en la que Ackroyd juega combinando datos biográficos, detalles históricos y otros fruto de su imaginación. Como resultado, un Wilde ficticio interpreta varias versiones de sí mismo en diferentes estadios de su vida. Las distintas facetas de Wilde que se perciben en esta novela ponen de manifiesto nuevamente el aspecto de la construcción de la identidad como algo variable

Peter Ackroyd y su obra

para Ackroyd. Una vez más, Gibson y Wolfreys coinciden con Onega, en esta ocasión al observar un aumento del grado de empatía hacia Wilde en la novela. No obstante, quien según ellos empatiza no es el lector, sino el propio Ackroyd.

Este cambio de percepción hacia la figura de Wilde en *The Last Testament* es también analizado por Ukko Hänninen, quien observa aquí una defensa del artista irlandés, dirigida a la nación que le condenó. Uno de los mayores logros de esta novela, explica Hänninen, consiste en la combinación que Ackroyd lleva a cabo de hechos históricos y fuentes literarias, al estilo de sus biografías. Al igual que lo hiciera al escribir sobre Dickens, Eliot o Blake, este escritor londinense relata la evolución de la carrera de Wilde mostrando al lector la relación que existe entre su vida y su obra. Aunque *The Last Testament* presenta características muy variadas que posibilitan etiquetarla en varios géneros, Hänninen destaca que su mayor logro reside en la labor que su autor ejerce como crítico:

Whether *The Last Testament* is a biography, autobiography, criticism or a novel - this at least is clearly a text of a critic; Ackroyd makes a fair comment about a bad play by skilfully using the kind of comic and epigrammatic style we would expect from Oscar Wilde. (3)

La segunda frase de esta cita ilustra otro de los grandes logros de la

Peter Ackroyd y su obra

novela que ya hemos apuntado, esa certera imitación que Ackroyd lleva a cabo del estilo del artista irlandés, lo cual a veces hace que se confundan las figuras de ambos autores. Esta parece ser la novela en la que la imitación se justifica de forma más general en la obra ackroydiana, pues gracias a ella se muestra un Wilde que convence al lector. Con esta publicación, Ackroyd obtiene el primero de una serie de premios importantes, el *Somerset Maugham Award* en 1984.

En ese mismo año, se le conceden a Ackroyd otros dos galardones, el *Heinemann Award* y el *Whitbread Award*, ambos por su segunda biografía, *T.S. Eliot* (1984). De este poeta, se destaca su búsqueda de una identidad propia, ajena a la americana en la que se inserta sólo por contemporaneidad, ya que se siente ajeno a ella ideológicamente hablando.

A medida que repasamos la obra ackroydiana, nos percatamos de la variedad de géneros que este escritor cultiva. Cuando se le cuestiona acerca de su versatilidad, Ackroyd afirma no establecer barreras entre la poesía, la biografía y la ficción. Así lo manifiesta en una entrevista: “I certainly don’t see any great disjunction, or any great hiatus, between the poetry and the fiction. For me, they are part of the same process. Similarly, the biographies. I don’t think of biographies and fictions as being separate activities. For me, they are

Peter Ackroyd y su obra

part of the same undertaking” (Onega, *Interview* 212). Asimismo, Ackroyd comenta que para él no hay diferencia entre la ficción y la biografía. Incluso va más allá al afirmar que concibe la biografía como una forma de ficción, puesto que el biógrafo ha de basarse en la interpretación de aquellos textos que lee para documentarse (Gibson & Wolfreys 223).

Ackroyd retoma su faceta de novelista con *Hawksmoor* (1985), la primera de una serie de relatos en los que sobresalen temas de carácter ocultista. Los acontecimientos se desarrollan siguiendo una estructura dual, con dos historias paralelas que transcurren en Londres en dos épocas distintas y que tienen en común aspectos esotéricos. En ellas, se cuenta la vida del arquitecto dieciochesco Nicholas Dyer y las peripecias del policía contemporáneo Nicholas Hawksmoor. Ambos relatos se alternan, hallándose el primero de ellos en los capítulos impares, escritos en primera persona al estilo confesional, en los que Dyer habla de sus creencias satánicas. Las iglesias construidas por este arquitecto serán el escenario de una serie de crímenes que el policía Hawksmoor tendrá que investigar en los capítulos pares de la novela. La concurrencia del mismo espacio en distintas épocas va acompañada de la reaparición de personajes del relato del dieciocho en el del veinte, por ejemplo, los ayudantes de Dyer y de Hawksmoor, cuyos nombres

Peter Ackroyd y su obra

muestran respectivamente claras similitudes: Walter Pyne y Walter Payne.

Hawksmoor presenta además concomitancias entre sus dos protagonistas, como por ejemplo su nombre de pila y sus vidas solitarias, lo que Onega interpreta como una relación de tipo reencarnación o “doppelgänger” (*Metafiction* 45). Las consonancias entre ambos también se translucen en los casos en los que trabajan, duplicándose nombres e incluso empleándose frases idénticas. La narración ackroydiana también une de forma predeterminada los capítulos en los que se alternan ambos relatos, con frases que se repiten al final y al comienzo de los episodios. La concepción cronológica de la novela es para Onega de carácter circular, girando en torno a estas dos historias, lo cual se conecta con la fe ocultista de Nicholas Dyer. Estos ideales esotéricos parecen repetirse dos siglos más tarde, en la época de Nicholas Hawksmoor, con la reaparición de personajes y circunstancias paralelas a otras acontecidas en tiempos de Dyer. Al final de la trama se produce una fusión total entre ambos.

Gibson y Wolfreys también señalan la presencia de una serie de características comunes entre estos personajes, lo cual sitúa al lector “into a search for particular meanings, yet denying that these might be anything other than coincidences” (102). Este recurso pone de manifiesto una vez más

Peter Ackroyd y su obra

el carácter lúdico de la producción ackroydiana que estos autores pretenden subrayar. Precisamente gracias al elemento lúdico en esta novela, estos críticos ven en el personaje de Nicholas Hawksmoor una parodia del típico detective privado en la ficción. Gracias a *Hawksmoor*, Peter Ackroyd ha visto engrosada su lista de galardones, al concedérsele en 1985 el *Guardian Fiction Prize* y el *Whitbread Novel Award*.

Dos años más tarde se lanza al mercado su cuarta novela, *Chatterton* (1987), en la que se combinan varias narraciones. Se cuenta por una parte la vida de Thomas Chatterton, además de la historia de un cuadro en el que este poeta aparece retratado. A estos dos relatos les acompaña un tercero, emplazado en el siglo XX, cuyo protagonista, Charles Wychwood, se encuentra con otro lienzo que pudiera ser un retrato de Chatterton, supuestamente muerto en el momento en el que dicho cuadro fue pintado. Todos estos temas guardan relación con la biografía de Chatterton, acusado de plagiar el trabajo de un monje medieval. En la historia que se sitúa en el sigloXX, se describen a su vez casos de personas que copian de otros, no sólo en el mundo de la escritura, sino también en el de la pintura. Uno de los personajes más interesantes es Harriet Scrope, una escritora cuyos trabajos presentan algún tipo de plagio, y que constituye un importante recurso para

Peter Ackroyd y su obra

explicar muchas de las conexiones intertextuales que tienen lugar en la novela.

Además del plagio y la originalidad, en *Chatterton* cobran importancia el travestismo y el music-hall, representados por personajes como el matrimonio Leno, anticuarios a los que Charles compró el cuadro en el que supuestamente se retrata a Chatterton. Gibson y Wolfreys apuntan como dato interesante el hecho de que Ackroyd utiliza un criterio muy particular para enlazar acontecimientos. Los hechos que se narran no se concatenan por orden cronológico, sino “by likeness” (130). Ackroyd construye pues su texto según la semejanza que para él presentan los distintos elementos que lo componen, aplicando así un carácter lúdico a la estructura del relato.

Chatterton es una de las novelas ackroydianas más ampliamente analizadas por la crítica. Así por ejemplo Hermann J. Schnackertz aduce que Ackroyd se asemeja al propio Chatterton en su estilo: “By combining several narrative levels with a pastiche of various styles, Ackroyd succeeds in producing a text that in many respects resembles Chatterton’s fabrications” (495). Las opiniones acerca de esta obra no siempre son favorables. Así John Peck la califica de “forgery” (445), reprobando además la excesiva artificialidad de sus personajes, “presented in too mannered a fashion” (445), lo que nos impide simpatizar con ellos. Otro aspecto reprochable para Peck es

Peter Ackroyd y su obra

la muerte del personaje principal unas cincuenta páginas antes del final de la trama, rompiendo así la linealidad de la misma.

En otro orden de cosas, Ukko Hänninen subraya la relación que guardan los personajes de *Chatterton* con el fenómeno de la intertextualidad, factor que demuestra cómo Ackroyd está al tanto de las corrientes actuales sobre ella. Este hecho es para Hänninen un ejemplo de un juego postmoderno por parte del novelista. El objetivo de Ackroyd es demostrar que la intertextualidad es un hecho inevitable ya que los argumentos a los que recurrir son limitados, de ahí que hechos intertextuales como la imitación sean para este escritor algo cotidiano. Hänninen sostiene que cuando un autor se basa deliberadamente en otros textos para elaborar los suyos, ejerce un control total sobre su escritura y se torna en un sujeto activo, “re-arranging these sources as one’s own text” (5). Se enfatiza el aspecto de la re-escritura como algo novedoso e importante, convirtiéndose estos argumentos en toda una apología de la intertextualidad, lo cual conlleva inevitablemente el rechazo del postulado barthesiano de la muerte del autor. Para el escritor londinense esta figura es “a meeting point between various texts and discourses” (5). La intertextualidad sería una característica presente en toda forma de escritura, y un artista puede hacer uso de ella en formas como el plagio. Ackroyd defiende

Peter Ackroyd y su obra

además la existencia de la originalidad. Ésta sigue en vigor a pesar de que los autores se basen en textos anteriores, pues se puede ser novedoso combinando textos previos de una forma en la que no se haya hecho antes. Por lo tanto, fenómenos como el pastiche y la parodia tienen connotaciones positivas para Ackroyd, lo cual unido a su defensa de la figura del autor supone, según Hänninen, “Ackroyd’s contribution to current literary theory” (6). *Chatterton* le supuso además a su autor figurar entre los finalistas para el *Booker Prize* en 1988.

A medida que se publicaban todas sus novelas, la relevancia de Ackroyd como novelista se hizo notar, sobre todo al incluirse su nombre entre los autores más representativos de la metaficción historiográfica en los años ochenta. Su popularidad de entonces se debió a la obtención de los galardones de reconocido prestigio, como los que hemos venido apuntando, y a una serie de características que, según Onega, comparte con otros autores contemporáneos como Graham Swift, Julian Barnes o Rose Tremain. La mayoría de ellos posee una formación académica similar, marcada por su paso por la universidad, institución con la que se relacionan además sus actividades profesionales. Otro aspecto compartido por estos escritores es su gusto por la fabulación de la literatura norteamericana y por el realismo mágico de la

Peter Ackroyd y su obra

hispanoamericana. En este sentido, figuras como Gabriel García Márquez y Jorge Luis Borges son un precedente claro de los elementos míticos y fantásticos que aparecen en la novela ackroydiana.

Son precisamente estos temas los que destacan en *First Light* (1989), donde la acción se desarrolla fuera de Londres, al sur-oeste de Inglaterra, cerca de la frontera entre Dorset y Devon. Al igual que en novelas anteriores, se compaginan aquí varias historias: el descubrimiento de un túmulo y el recuento de las excavaciones que el personaje del arqueólogo Mark Clare dirige; la llegada a los alrededores del túmulo, Pilgrim Valley, del matrimonio Floey, que busca a unos parientes del marido, Joey; en tercer lugar se cuenta la trayectoria del astrónomo Damian Fall, encargado de observar las estrellas desde el Holback Moor Observatory. Estos tres relatos se interrelacionan, insertándose además una serie de cuentos y visiones en las narraciones.

El principal nexo de unión entre los personajes de las distintas tramas de *First Light* es, según Onega, la búsqueda de sus orígenes (*Metafiction* 75). En este sentido, John Peck coincide al afirmar que Ackroyd repite su patrón de búsqueda, “quest”, de sus raíces, reflejado en el enfoque que se da a los temas de la familia y la arqueología (448). Aleid Fokkema interpreta del mismo modo el uso de la arqueología en *First Light*: “here we deal with real

archaeology: the systematic exploration of layers of earth in order to acquire knowledge of the past” (174). Todos estos elementos, arqueología, excavaciones y búsqueda, son sinónimos de una identidad en proceso de crecimiento, que bien puede ser la del autor implícito.

First Light presenta elementos que la conectan con *Hawksmoor*, existiendo concomitancias entre los personajes de Damian Fall y Nicholas Dyer. Onega identifica entre ambos apellidos una condición de personajes “shadow”, que los representa como caracteres al margen de la sociedad en la que viven. Fall y Dyer se ven afectados, además, por los restos que antiguos habitantes dejan en lugares determinados. Dyer también posee aspectos en común con el arquitecto encargado de la excavación del túmulo, Mark Clare, ya que cada uno mantiene una particular visión del mundo. Otro punto principal en el que convergen las distintas historias de *First Light* es el momento en el que se derrumba el túmulo. Una de las consecuencias más impactantes de esta destrucción es la identificación de Damian Fall con la estrella Aldebarán, ya que ésta se reencarna en el astrónomo transmitiéndole así toda su sabiduría. Onega comenta el carácter intertextual que se da también en esta obra, siendo Thomas Hardy el autor con el que Ackroyd realiza más conexiones de este tipo en *First Light*, hecho que se percibe en

Peter Ackroyd y su obra

algunos nombres de personajes ackroydianos o en descripciones de los mismos.

Según Gibson y Wolfreys, *First Light* comparte con *The Great Fire of London* el juego con convenciones narrativas que tienen que ver con la realidad y la ficción, con la presencia de textos previos, aunque no de forma tan explícita como en la primera novela de Ackroyd (149). La extensa presencia de conexiones intertextuales en *First Light* no es siempre bien considerada. En este sentido, John Peck opina que “the novel is so allusive, so full of references to other novels, that it seems to fall apart as a result of being so packed” (447).

Al año siguiente de la publicación de *First Light*, aparece en el mercado una nueva biografía, *Dickens* (1990), en la que Ackroyd escribe sobre uno de sus autores predilectos. En ella se incluyen siete interludios de carácter fictivo, en los que se combinan las facetas de autor y biógrafo, y que responden a una motivación lúdica, tal y como confiesa el propio Ackroyd: “I just got tired of writing a straightforward biography, and I wanted to make it more fun, for me as well as for the reader” (Onega, *Interview* 213). Son varios los aspectos de Dickens que atraen particularmente a Ackroyd: su imaginación, su interés por el ocultismo, la hipnosis y las personas que sanan, el mundo del music-hall, etc. Según Gibson y Wolfreys, una de las razones que impulsaron a Ackroyd a

Peter Ackroyd y su obra

escribir esta biografía fue el reto de encontrar algo nuevo que decir acerca de este autor de una forma original (24). En 1991, se lanza al mercado una versión reducida de esta biografía bajo el título *Introduction to Dickens*.

En 1992, se publica una de las novelas más celebradas de Ackroyd, *English Music*. En ella se nos cuenta la historia de Timothy Harcombe, cuya infancia transcurre en Londres junto a su padre, quien le educa en casa, después de trabajar cada día en su espectáculo como medium y sanador. El pequeño ayuda en esas sesiones y resultará ser el verdadero portador de los poderes curativos. El niño pasa una temporada con sus abuelos al norte de Inglaterra, a donde volverá de forma intermitente a lo largo de su vida. Debido a sus dones sobrenaturales, Tim tiene una serie de sueños, en los que se cruza con personajes de libros que lee aconsejado por su padre, encontrándose además con autores, pintores y otros personajes siempre relacionados con sus lecturas y gustos artísticos. La novela trata en los capítulos impares la vida del protagonista y en los pares sus sueños de carácter visionario, presentando una estructura circular, ya que comienza y acaba en el mismo punto.

Las recurrencias intertextuales en *English Music* son constantes y variadísimas, siendo las principales fuentes de intertexto para Onega, John

Peter Ackroyd y su obra

Bunyan, William Blake y Charles Dickens. La influencia de Blake se plasma en la estructura de la novela ackroydiana. El poeta distinguía entre memoria y visión, aspectos que se hallan presentes a lo largo de la narración de Tim; así pues, los capítulos impares se dedican al recuerdo, a la memoria, mientras que los pares versan sobre los sueños del protagonista ackroydiano, visiones. Se observa otra influencia de Blake en la estructura narrativa de *English Music*, ya que el poeta londinense idealizaba a veces su “younger self”. Este aspecto está presente en los capítulos donde Tim narra sus visiones, idealizando de ese modo su figura soñadora de la juventud.

Onega encuentra similitudes de diversas tipologías entre *English Music* y otros contextos. Por una parte, existe un paralelismo entre Tim la figura de El Loco en las cartas del tarot, en tanto que ambos buscan su propia identidad en distintas secuencias; uno de los contextos en los que se relacionan ambas figuras es en la sensación de estar perdido que tiene Tim en ocasiones al pasear por las calles de Londres, que Onega conecta con los recorridos que El Loco atraviesa en el Tarot. Por otra parte, en el personaje de Tim se funden características presentes en *The Great Fire of London*. Así, este personaje presenta una extraordinaria capacidad para captar la esencia de lugares, y para empatizar con el sufrimiento de los demás, como hiciera por ejemplo Audrey

Peter Ackroyd y su obra

Skelton. Otro elemento a destacar es la figura del *monopolylinguist*, término con el que Ackroyd designa a los “comedians or actors who play a number of quick-change parts in the course of one performance” (Wright 344), que se encuentra representada por Tim en una etapa en la que trabajó como payaso de circo.

Gibson y Wolfreys también subrayan la importante presencia de otros autores en *English Music*. El personaje de Tim es crucial a la hora de llevar a cabo el repaso a la tradición cultural inglesa, en especial a su literatura, que se hace en esta novela. En este sentido “Timothy’s is a pastiche voice, a patchwork of texts” (144). De nuevo una novela de Ackroyd despierta alabanzas y posturas no tan favorables. Así Schnackertz critica que la novela se ocupe tan exclusivamente de lo inglés: “What is especially irritating about *English Music* is the exclusive English character of its ancestry and the repeated emphasis on the Englishness of English art and literature” (500). Este investigador opina además que Ackroyd se contradice, pues intenta rescatar una cultura inglesa a la que infravaloraba en *Notes*.

La perspectiva de Hänninen con respecto a *English Music* enlaza de nuevo a su autor con la teoría literaria. Según este investigador, Peter Ackroyd demuestra aquí estar obsesionado con la cuestión de la influencia: “During the

Peter Ackroyd y su obra

course of the novel, Timothy, exactly as Bloom [...] theorizes - oversteps his father, and the novel ends up with the father dead, whereas Timothy himself takes over his father's place and continues his work in entertaining and healing people" (4). Sin embargo, el propio Ackroyd niega que haya escrito conscientemente dejándose llevar por las teorías de Bloom:

I didn't feel what Bloom calls "anxiety of influence," nothing of that kind at all. I suppose I could describe it as a process of exploration of myself. That when I began writing about other people, I was also writing about myself essentially, and I suppose what happens is that when one carries within oneself the whole literary tradition, it is just a question of tapping into it on some level. (Onega, *Interview* 212)

Con *English Music*, Peter Ackroyd se enclava claramente en la tradición inglesa. En este sentido, él mismo se considera transmisor "of a very innately English sensibility" (Onega, *Interview* 218). Esta sensibilidad inglesa se traduce en varios aspectos, a los que dedica una atención especial en sus conferencias "The Englishness of English Literature" (1993) y "London Luminaries and Cockney Visionaries" (1993). En la primera de ellas, se aboga por la necesidad de incluir aspectos locales en toda literatura que se precie, pues sólo rescatando del olvido los orígenes de cada nación se puede aspirar a la universalidad. Los más claros ejemplos de esta postura son Blake y Dickens, quienes siempre tuvieron presente a Londres en su obra, lo cual contribuyó a

Peter Ackroyd y su obra

hacerles autores célebres y únicos. Se insiste aquí además en la necesidad de estudiar los clásicos ingleses, pues en sus trabajos la cultura inglesa es más perceptible que en los textos contemporáneos.

Ackroyd no sólo defiende la tradición inglesa, sino que cree firmemente en la existencia de un espíritu inglés. Los primeros textos de la literatura inglesa donde se habla del mismo son los de carácter épico, que versan sobre Bretaña, el rey Arturo y la tabla redonda, y en general sobre el origen del país. Otros ejemplos citados en este sentido son los trabajos de Shelley y Blake. Esta cuna de la identidad inglesa se ubica además en la balada, cuyos mejores representantes son Wyatt, Hopkins y Auden.

Las bases de la identidad inglesa se asientan a su vez en otras producciones menos académicas, concretamente en “the tradition of the journalism of ‘low life’.” (Wright 332). En este sentido, los máximos representantes son los panfletistas isabelinos como Nash and Greene, John Gay en el siglo XVIII , Henry Mayhew y G. A.H. en el XIX, y George Orwell en nuestros días. De todos ellos se resalta la cualidad de reproducir “the caricature of lower common life” (Wright 332). Esta capacidad no sólo se destaca en escritores ingleses, sino en otros artistas, entre los que Ackroyd prefiere a Hogarth, por ser un hombre consciente de su carácter inglés,

Peter Ackroyd y su obra

exhibiéndolo de modo sobresaliente en sus trabajos; no en vano este pintor es uno de los artistas más celebrados en *English Music*.

En “The Englishness of English Literature” Ackroyd continúa ampliando el marco del origen de lo inglés, también presente en la teatralidad de la pantomima y en el arte gótico. Esta teatralidad no está limitada al escenario, sino que se transmite en la cultura inglesa, a la que dota de la heterogeneidad de la combinación de sus elementos: “Pathos and comedy, tragedy and farce” (Wright 336). La mezcla de estos aspectos se traduce a su vez a la producción de los escritores ingleses que Ackroyd admira, como, por ejemplo, Blake.

Ackroyd explica a continuación otro punto donde reside parte del origen inglés. Se trata de la huella que ha dejado en la cultura inglesa la religión católica que ocupó gran parte de su historia. Los aspectos heredados de esta religión son la autoridad, la tradición histórica, el ritual, el espectáculo y el simbolismo. Literariamente hablando, la influencia católica viene dada por el talante imitador de la misma. En este sentido, Ackroyd recuerda que “until the late sixteenth century originality in English literature was not seen in terms of private fabrication but in terms of the individual adaptation and reinterpretation of the best literary works in existence”

Peter Ackroyd y su obra

(Wright 337). Esta raíz católica subraya la heterogeneidad derivada de sus imitaciones y sus mezclas. Esta característica se ve reflejada por ejemplo en el trabajo de Dickens, en el paso en su narración de lo dramático a lo caricaturesco en el espacio de un párrafo, en lo que el propio autor victoriano llamara “streaky bacon” (Wright 337).

La diversidad en los orígenes de la identidad inglesa lleva a Ackroyd a definir el arte inglés como un híbrido. Todos los elementos mencionados en esta conferencia siguen presentes hoy día para su autor, debido a un factor que denomina “chronological resonance” (Wright 339), y que es equiparable al concepto de conexión transhistórica. Para Ackroyd, esa *englishness* no está anclada en el pasado, sino que pervive en el presente y no se debe ignorar, pues de lo contrario se perdería.

La idea principal de “The Englishness of English Literature” es constatar la existencia de un espíritu inglés, originado en una tradición caracterizada por la heterogeneidad y que aún pervive en nuestros días. Parte de este cometido se halla también en “London Luminaries and Cockney Visionaries”, donde además se alaba a todos los artistas en cuyo trabajo se realce el espíritu inglés. En este sentido, se menciona inicialmente al comediante Dan Leno, un famoso *monopolylinguist* que supo captar el espíritu

Peter Ackroyd y su obra

londinense, cuyos aspectos fundamentales no han cambiado. Ello se debe al carácter de continuidad que posee la ciudad, perceptible, por ejemplo, en calles en las que durante siglos se han desempeñado las mismas actividades. Esa continuidad viene dada, según indica Ackroyd, por un “definite pattern of continuity” (Wright 346), concepto equiparable a la “chronological resonance” de la que habla en “The Englishness of English Literature” y a la conexión transhistórica. Todo ello deriva en la existencia “of the London spirit that goes unrecognized” (Wright 344), desde los anales de su fundación hasta nuestros días. De ahí que se insista en ambas conferencias en celebrar y estudiar a los clásicos de la literatura inglesa, pues el *English genius* que en ellos se encierra existe hoy día, y corre el peligro de pasar desapercibido.

Quienes sí han sabido captar ese espíritu londinense son autores como Dickens, Blake y Turner. Se enclavan en una definida tradición londinense, compuesta por artistas nacidos en la ciudad, de carácter individualista, anarquistas o reaccionarios, siempre contra corriente, y en consecuencia marginados. Ackroyd los llama visionarios pues supieron captar la esencia, el espíritu de la ciudad: “They understood the energy of London, they understood its variety, and they also understood its darkness” (Wright 346).

Estos autores asimilaron la heterogeneidad de la ciudad, y fueron

Peter Ackroyd y su obra

capaces de transmitirla, desmarañando los aspectos más ocultos e intrínsecos de la misma. Ackroyd afirma que no gustaba la energía que desprendían estos artistas, ni tampoco la variedad de sus producciones. En otras palabras, no era aceptada su heterogeneidad, que es para Ackroyd la verdadera seña de la identidad londinense, en la que “one emotion or mood is quickly succeeded by another, where comedy and tragedy are to be seen side by side” (Wright 348). No obstante, la capacidad de estos artistas para percibir el espíritu londinense no les confinaba a la misma. Al contrario, y tal como se propusiera en “The Englishness...”, este interés por su ciudad natal les lleva al “great general drama of the human spirit” (Wright 350).

Otro de los autores ingleses alabados en esta conferencia es el poeta Thomas Chatterton, quien escribiera baladas medievales en pleno siglo XVIII, hecho que configura un “experimental and self-conscious use of past styles” (Wright 348), interpretada aquí como una forma de continuar con la tradición londinense. De hecho, el propio Ackroyd lleva a cabo este ejercicio a lo largo de toda su obra siendo consecuente con su exaltación de los orígenes y lo clásico como paso ineludible para entender la identidad inglesa: “if we lose sight of our city - if we lose sight of our inheritance - then we lose sight of our own selves as well” (Wright 351).

Peter Ackroyd y su obra

La sensibilidad londinense en la que Ackroyd se enclava es discutida además en una entrevista con Anke Schütze, en la que se aportan unas características más generales de esta identidad:

The London sensibility has also been characterized by a sort of fierceness and gaiety in the old-fashioned sense, sort of heterogeneity. So you have tragedy and romance follows next, so Pantomime is connected with Popular Theatre. It is connected with narratives of low life in the Elizabethan period. (173)

Gibson y Wolfreys aducen que Ackroyd manifiesta su concepción de la identidad inglesa a través de “a pantomimic impersonation of it” (70). Así, Ackroyd reinventa y redefine de forma subversiva la identidad inglesa, a la par que la suya propia. Sin embargo, según estos autores el interés ackroydiano por la tradición no es primordial, sino un elemento más del carácter lúdico que presentan sus trabajos: “the relationship to literary culture and tradition expressed thorough his writing is yet one more game, one more ruse in the labyrinthine play of his texts” (3). Ackroyd emplea a menudo algún elemento lúdico, bien dentro de cada novela, bien entre las diversas narrativas que escribe o en sus biografías, jugando incluso con la temática de sus fuentes intertextuales. Ello conlleva la combinación de muchos textos que se cruzan, adoptando características laberínticas para el lector, quien a veces puede perderse si no descubre el hilo conductor que conecta los distintos textos.

Peter Ackroyd y su obra

La ciudad de Londres está presente también en la siguiente novela de Ackroyd, *The House of Doctor Dee* (1993) donde existen dos historias paralelas que se desarrollan en épocas distintas, las cuales tienen en común temas esotéricos, motivando relaciones entre pasado y presente. Uno de sus protagonistas, un joven llamado Matthew Palmer, hereda de su padre una casa antigua que había pertenecido a John Dee, un famoso mago de la época isabelina. El inmueble en cuestión posee energías y poderes de las personas que lo han habitado, lo que provoca hechos anormales que trastornan la personalidad de Matthew, quien decide investigar todos los detalles posibles sobre la vida de John Dee. Onega explica que el Doctor Dee se dedicó inicialmente a la magia, abandonándola luego en favor de la cábala, disciplina que aspira a alcanzar la capacidad creativa de Dios. En su *Monas Hieroglyphica* (1564), Dee aplicó los principios de las tradiciones místicas y mágicas de los judíos, según los cuales la creación se concibe como un código que puede descifrarse y reproducirse. El John Dee ackroydiano se concentrará principalmente en crear una nueva fuente de vida. Esto se confirma, por ejemplo, cuando Matthew encuentra en su casa fórmulas mágicas elaboradas por Dee para crear un nuevo ser denominado *homunculus*. El joven protagonista se cuestiona cuál es su propio origen cuando su madre le cuenta

Peter Ackroyd y su obra

que es en realidad un hijo adoptado, y que fue encontrado fortuitamente por su padre adoptivo. Se sugiere así la posibilidad de que el propio Matthew sea un *homunculus*, destinado a morir a los 30 años para renacer posteriormente. La conexión entre el primer y el último propietario de la casa llegará a su punto más álgido cuando el personaje del siglo XVI se reencarna en el del XX al final de la trama.

En la siguiente novela ackroydiana, *Dan Leno and the Limehouse Golem* (1994) se narran una serie de asesinatos en su mayoría violentos y cuyas víctimas masacradas pertenecen principalmente a las clases bajas. Entre estas muertes destaca la de John Cree a manos de su esposa Elizabeth, responsable de todos los crímenes atribuidos a un supuesto Limehouse Golem hasta el final de la novela. Se dan puntos en común entre *Dan Leno*, *The House of Doctor Dee* y *Hawksmoor*. Por una parte, existe una similitud entre los nombres Dan Leno y John Dee; además el Golem que aparece en *Dan Leno* se asemeja al *homúnculus* creado por el doctor Dee, que recuerda a los homicidios en cadena que tuvieron lugar en *Hawksmoor*.

Existen en la narración de *Dan Leno* elementos que contribuyen a dar veracidad a los hechos que se relatan. Así, por ejemplo, el narrador aporta extractos del juicio de Elizabeth Cree, a la que se acusa del asesinato de su

Peter Ackroyd y su obra

marido; aparecen incluso partes del diario de John Cree, quien se auto-inculpa de los crímenes del Golem; además, la protagonista narra algunas vivencias personales, confesando finalmente ser la verdadera autora de los asesinatos. Otro de los elementos que aportan credibilidad a la novela es la mención en la narración de personajes históricos que solían sentarse por aquel entonces a leer en la *Reading Room* de la British Library, como Karl Marx y George Gissing. Los elementos ocultistas se repiten una vez más en la novela ackroydiana. En esta ocasión no sólo se percibe una relación con el ocultismo en la aparición del golem, sino además en la narración de la amistad que Karl Marx mantiene con un mago ocultista judío llamado Solomon Weil.

Por otra parte, *Dan Leno* presenta componentes relacionados con el music-hall, ya típicos en las novelas de Ackroyd. Este fenómeno se da puesto que la protagonista se convierte en comediente de music-hall. Elizabeth es el equivalente femenino y diabólico de Dan Leno, estando ambos unidos mediante una relación “sombra” o Doppelgänger, llevando así vidas paralelas, con distintos fines. El carácter malévolos de Elizabeth se explica por los malos tratos que sufre de pequeña por parte de su madre, que la convierten en un ser lleno de odio que se ensaña matando en su etapa adulta.

Gibson y Wolfreys explican que *Dan Leno* fue publicada en Estados

Peter Ackroyd y su obra

Unidos bajo el título *The Trial of Elizabeth Cree: A Novel of the Limehouse Murders*. El único elemento que ambos títulos comparten es la mención de “Limehouse”, la zona londinense donde se desarrolla la trama. El motivo de publicar el mismo texto con títulos distintos tiene para estos autores una justificación lúdica ya que la ambigüedad del título original puede motivar un cierto juego, mientras que el título americano puede limitarlo (199).

En 1995, Ackroyd ejerce de nuevo de biógrafo al publicarse *Blake*, donde se demuestra su admiración por el poeta visionario, en especial por su dedicación a religiones antiguas, a las artes esotéricas y al ocultismo en general. Según Onega, esta biografía y la de Dickens determinan claramente la línea que Ackroyd sigue en *English Music*, marcada por un profundo carácter visionario (*Metafiction* 99).

Al igual que ocurriera en *First Light*, Ackroyd se sale de las fronteras inglesas en su siguiente novela titulada *Milton in America* (1996). En ella se narra un viaje ficticio de Milton al nuevo continente en 1660, acompañado de un joven que le hace de lazarillo, apodado “Goosequill” por el poeta. En la narración Milton se instala en un poblado donde ejerce de líder espiritual, pretendiendo redimir al mundo de todo pecado e inmoralidad. Estos propósitos contrastan con la vida pagana de los nativos de las zonas

Peter Ackroyd y su obra

colindantes, lo que provoca confrontaciones con un poblado católico vecino, Mary Mount, liderado por un personaje llamado Ralph Kempis. La novela se divide en dos partes, tituladas “Eden” y “Fall”, con algunos capítulos contados por un narrador externo, y otros relatados por Goosequill o por el propio Milton. Los hechos narrados no siguen una linealidad cronológica, sugiriendo la posibilidad de un orden atemporal, como el de los sueños que tiene el protagonista tanto al principio como al final de la novela.

Existen diversas conexiones intertextuales en *Milton in America*, entre las que Onega destaca similitudes entre *La República*, de Platón, y el régimen que Milton pretende imponer en el territorio en el que se asienta, y la *Utopía* de Thomas More y el poblado católico vecino al puritano de Milton. Uno de los aspectos que relaciona a Mary Mount con *Utopía* es el de la tolerancia, presente en esta novela en la integración de los ritos católicos con los indios nativos. En este contexto Onega destaca la relación intertextual con “The Maypole of Merry Mount” de Nathaniel Hawthorne. A su vez, esta autora encuentra de nuevo aspectos ya vistos en la ficción ackroydiana, como el “Fool” y el “Clown”, adjetivos que Milton utiliza en la narración para descalificar a Kempis. El empleo de estos vocablos responde a la creencia ackroydiana de que en los hombros de El Loco del tarot descansan el dolor y

Peter Ackroyd y su obra

la pena del mundo, mientras que los payasos son seres visionarios o adivinadores. La novela concluye con una batalla entre los poblados católico y puritano. Mary Mount es arrasado, mueren la mayoría de los católicos, ente ellos Kempis, junto con Goosequill y muchos nativos.

Gibson y Wolfreys apuntan que el Milton que aparece en la novela no se corresponde con el real, tratándose de un “patchwork, if not of voices, then of the movements and rhythms of writing and the text” (157). Se reinventa pues el personaje de Milton en esta novela, aportando nuevos significados a su figura. En este sentido, se dan interpretaciones alternativas a la ceguera de Milton, alejándose de la definición de falta de visión, y enfocándose más a lagunas de memoria, al olvido, “the remembrance of things past” (161). El Milton ackroydiano elige una ceguera memorística y olvida el pasado cultural que comparte con los demás. Su invidencia se centra principalmente en el catolicismo, al que se niega a aceptar como práctica religiosa y como paradigma de identidad cultural. Milton desea borrar todo trazo de catolicismo de la identidad inglesa, dato irónico, si tenemos en cuenta el afán de Ackroyd por hacer justo lo contrario, es decir, por sacar a la luz la influencia católica en la identidad inglesa.

Gibson y Wolfreys aprecian un uso lúdico del catolicismo en esta

Peter Ackroyd y su obra

novela, puesto que no se representan sus aspectos ideológicos, sino que funciona como una resistencia carnavalesca al conformismo. Ello se aprecia en los matrimonios que tienen lugar entre católicos e indios y en la permisividad con la que en el poblado católico vecino al de Milton se representaban comedias. Recordemos que este aspecto lúdico, esta mezcla, va también ligada a la heterogeneidad que Ackroyd encuentra presente en la identidad inglesa.

Milton in America guarda relación con la siguiente biografía ackroydiana, *The Life of Thomas More* (1998). La conexión se debe, afirma Onega, a que Ackroyd escribió parte de esta novela mientras investigaba para la composición de la biografía, que gira en torno a su interés por redescubrir las raíces católicas de la cultura inglesa. La composición de este trabajo le valió a su autor la obtención en 1998 del *James Tait Black Memorial Prize* a la mejor biografía.

La biografía de More no se ocupa sólo de su vida y obra, sino también de la Inglaterra católica medieval. Aunque Ackroyd abandonó la iglesia católica tan pronto concluyó su etapa escolar, ya hemos visto que prevalece en él un interés por rescatar del olvido las raíces católicas de la cultura inglesa, motivado por la relación existente entre esta religión y sus otros temas recurrentes como el music-hall y la pantomima. Así lo comenta en una

Peter Ackroyd y su obra

entrevista: “I assume there is some latent Catholicism within the English temperament, which emerges in things like pantomime” (Gibson & Wolfreys 240-41).

En 1999 se publicó la hasta ahora última novela de Peter Ackroyd titulada *The Plato Papers*. En esta ocasión se nos presenta una trama de ambiente futurista, tal y como indica una cronología que precede a la novela: “c. 3500 BC-c. 300 BC : The Age of Orpheus/ c. 300 BC-c. AD 1500: The Age of the Apostles/ c. AD 1500 –c. AD 2300: The Age of Mouldwarp/ c. AD 2300 –c. AD 3400: The Age of Witspell/ c. AD 3700: The Present”. En “*The Plato Papers: Peter Ackroyd’s “Contrary” to Blake’s Jerusalem*”, Onega explica los equivalentes de estas eras:

According to the descriptions Plato makes of these ages, the Age of Orpheus corresponds to the mythical or classical age, the Age of the Apostles to the religious age, the Age of Mouldwarp (with its ironic name that echoes The Mouldiwarp, one of the various types of preternatural being that appear in Edith Nesbit’s tales for children) to the scientific or mechanical age (or the age of the “rough beast” in Blake’s mythology), and the Age of Witspell to the millennium. (Onega & Stotesbury 187-88)

El presente de la novela está enclavado en el año 3700 en la ciudad de Londres. A ella regresa Platón, desde un pasado que se corresponde con nuestra época actual, denominada en esta ficción la era Mouldwarp. Aparecen una serie de diálogos entre distintos personajes, oratorias de Platón en las que

Peter Ackroyd y su obra

habla de personas célebres, y un glosario inacabado con términos y frases hechas.

Según Gibson y Wolfreys, en esta novela cobra vital importancia el concepto de retorno. En primer lugar, destaca el regreso de Platón y el de todos los personajes históricos de los que habla en sus discursos, y a los que se recrea y redefine de forma lúdica. Entre ellos sobresalen los siguientes:

Poe or E.A.P (Eminent American Poet), whose writings tell us all we need to know about Americans (PP 29-34); Charles Dickens, the author of *On the Origin of Species*, one of the wittiest and most savagely parodic novels of the nineteenth century (PP 5-8); Sigmund Freud, the comic genius with his blue bag of tricks, and his pantomimic sidekick, Oedipus (PP 59-61); George Eliot, the African singer, who has left behind scraps of a poem, with the words 'fragments' and 'ruin' being nearly all that's left (PP 78-79). (213)

De nuevo se advierte el carácter lúdico de la narrativa ackroydiana, presente en esta ocasión en la estructura de la novela. En este sentido, "The text begins before the book" (214), puesto que antes del comienzo de la novela se presentan una serie de citas que ofrecen información acerca de lo que vamos a leer en *The Plato Papers*. Estas citas hacen referencia en su mayoría a la ciudad de Londres, y están fechadas en la época futura en la que está ambientada la trama.

Gibson y Wolfreys aducen además que en esta publicación reaparecen

Peter Ackroyd y su obra

muchos aspectos pertenecientes a lo que ellos denominan ‘the text of Peter Ackroyd’ (214), tales como Londres y personajes de textos ya publicados. Según estos autores tras las palabras de Platón parece encontrarse el propio Peter Ackroyd. El elemento lúdico llegaría en este sentido a su punto más álgido: “Every time the proper name Plato appears, Peter Ackroyd appears to sign himself, within that name: Plato. Peter Ackroyd, the pa of this Plato at least” (218).

En una reseña publicada por John Sutherland se postula que *The Plato Papers* no es una novela convencional, y podría definirse como “Ackroyd’s Poetics” (1), es decir, un tratado teórico-práctico sobre su obra, en el que se exponen elementos recurrentes en sus novelas y biografías. Sutherland destaca como constante en la obra ackroydiana el hecho de que “The biographer must borrow from the novelist” (3). Este crítico no celebra *The Plato Papers*, pues la considera en parte aburrida y con poca repercusión en el público en general, siendo valiosa en todo caso para los investigadores de Ackroyd.

Recientemente, se ha publicado *London. The Biography* (2000). Ackroyd explica en una entrevista concedida a *Bold Type* que la biografía de la ciudad está motivada por su concepción de la misma como un “organic being with its own laws of growth and change” (1). La historia de Londres que aquí se

Peter Ackroyd y su obra

presenta sigue un orden temático y no cronológico. Así nos encontramos con capítulos que se relacionan con “the history of smells, the history of silence, and the history of light” (2). Otro investigador, Jean -Michel Ganteau, aduce que en esta ocasión Ackroyd emplea una conjunción especial tiempo/espacio: “*London: The Biography* is a text that uses space as a modality of time, a text for which the spatial is but an image of – strickly speaking, a pretext for – the evocation of temporally-oriented questions” (213). En otro orden de cosas, Ganteu apunta que con esta biografía Ackroyd logra enclavarse en una clara tradición literaria londinense:

Peter Ackroyd vindicates his belonging to the tradition of London luminaries and Cockney visionaries who move away from the mimetic tradition to adopt an overtly metaphysical, visionay stance... In this respect, with *London: The Biography* Ackroyd pays even more allegiance to Blake than to Dickens and, despite the hesitating generic status of this book, finds his legitimate place in the Pantheon of true London novelists. (231)

Ackroyd considera un paso lógico en la evolución de su carrera dedicar un trabajo exclusivamente a Londres. En relación a este tema afirma que su descubrimiento de la ciudad como cuna de la cultura inglesa fue como una visión, “and that vision of London is one that has stayed with me ever since” (Onega, *Interview* 211). Su interés por la capital como tema comenzó después de *The Last Testament* y se confirmó del todo durante la etapa en que trabajó

Peter Ackroyd y su obra

sobre la biografía de Dickens, período en el que se percató de las posibilidades que le aportaba escribir sobre la ciudad. A la hora de elegir una localización geográfica, siempre procura concentrarse en una zona concreta en sus novelas. Por otra parte, su visión global es la de un Londres masculino, puesto que sus pilares no han estado en la cultura o la civilización, sino en el poder y en el dinero, parámetros que hasta hace poco se han asociado únicamente al hombre. Otra característica que aplica a la ciudad es su “Constant reinvention” (Gibson & Wolfreys 256), aunque algunos aspectos permanecen constantes, como, por ejemplo, ciertos rasgos de la lengua londinense: “the catch phrases, the slang, the street cries, the songs” (Gibson & Wolfreys 257).

Sin duda, Londres desempeña un papel importantísimo en la mayoría de los trabajos ackroydianos. En este sentido, Gibson y Wolfreys lo enclavan en el género o tradición de la “London novel” (172). Londres se presenta en la obra ackroydiana en distintas épocas, siempre variable y a la par siempre presente. En ocasiones se nos muestra en relación a la influencia que ejerce Londres sobre personas determinadas, como por ejemplo en las biografías de Dickens, Blake y Thomas More, donde Ackroyd relaciona “the subject, the act of writing, and the city of London” (Gibson & Wolfreys 173). Por otra parte, las biografías reflejan momentos cruciales en la historia de la ciudad. La

Peter Ackroyd y su obra

evolución de la misma es uno de los temas principales de Ackroyd, quien, al retratar el crecimiento de la ciudad, está interesándose por la historia de la tradición inglesa en la que se enclava. No olvidemos que la construcción de la identidad es para este autor uno de los aspectos más importantes. Ackroyd impregna sus textos de puntuales datos personales aunque siempre reconozca que ello es pura casualidad o algo inconsciente. Lo cierto es que no parece querer separar su historia personal del discurso de la historia de Londres y de la tradición inglesa que impregna toda su obra.

La versatilidad de Ackroyd como escritor se demostró nuevamente cuando su obra de teatro, *The Mystery of Charles Dickens*, fue representada por vez primera en Londres en el año 2000 por el actor Simon Callow, en una producción dirigida por Patrick Garland. Existe, además, un volumen titulado *The Collection: Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures* (2001), consistente en una recopilación de artículos periodísticos, reseñas y ensayos ackroydianos, la mayoría de ellos publicados en *The Spectator* en calidad de crítico literario y cinematográfico. En este trabajo, se incluyen además varias conferencias e historias cortas y gracias a él se le ha concedido un nuevo premio, el *South Bank Show Annual Award*. En el año 2002, han salido al mercado dos nuevos títulos suyos: *Dickens: Public Life and Private Passion*, y

Peter Ackroyd y su obra

Albion: The Origins of the English Imagination, una historia de la cultura de Inglaterra desde el período anglo-sajón hasta nuestros días.

Los intereses de Ackroyd son, a la luz de lo expuesto hasta ahora, muy variados, al igual que la tipología de su producción. Llegados a este punto, nos parece apropiado detenernos un instante en la tipología de los personajes ackroydianos, pues llama la atención lo peculiares que pueden ser algunos de ellos. Se trata de figuras con algún tipo de desequilibrio o con algún rasgo de inadaptación social. Ejemplo de ello pueden ser Little Arthur, de *The Great Fire of London*, o Edward Champion, el amigo de Tim en *English Music*. El hecho de que Ackroyd escriba sobre personajes no convencionales se debe a distintos motivos. Aleid Fokkema lo explica del siguiente modo:

Ackroyd's characters are intensely involved with human responses to a world that cannot be understood. These responses are rarely rational, let alone well-balanced or 'responsible'. Thus, giving a voice to many a disturbed mind. Ackroyd is an advocate of the irrational. (170)

Junto a estos personajes “no racionales”, destaca la presencia de personajes de carácter cómico, los cuales, según John Peck, cumplen la función de combinar lo cotidiano y lo incongruente (442). Ahora bien, Ukko Hänninen nos ofrece una visión más general de los personajes ackroydianos: “In novels as varied as *The Great Fire of London*, *Hawksmoor* or *The House of*

Peter Ackroyd y su obra

Doctor Dee special attention is being paid to the sidelines and outer edges of society: the poor, the outcast, the madmen, the whores, the weird and the criminal” (1). Hänninen propone que la variedad de los personajes ackroydianos se debe a su intención de dotarles de todas las dimensiones humanas posibles, con el fin de que a través de ellos puedan percibirse no sólo aspectos realistas, sino además elementos absurdos y peculiares del ser humano.

Una de las características más recurrentes del estilo de Ackroyd, tal y como hemos visto, es su combinación de ficción con el discurso de la historia. Las razones que alega para citar el pasado son varias. Ackroyd comenta que se interesa por el pasado, puesto que el futuro de la literatura inglesa pasa por reconocer su tradición literaria (Onega, *Interview* 215), idea que en su momento vimos recogida en algunas de sus conferencias. Sin embargo, John Peck opina que al unir historia y literatura Ackroyd va más allá del plano artístico. El hecho de aludir al pasado en su obra hace que el lector se cuestione conexiones entre el presente y el pasado, y que reflexione sobre ciertos aspectos del mundo en que vivimos. Peck considera que un ejemplo de esta actitud se halla en los detectives literarios de Ackroyd, que no buscan otra cosa más que la verdad (442). En este sentido, se puede establecer un

Peter Ackroyd y su obra

paralelismo entre esta justificación y la que Gibson y Wolfreys aportan a lo largo de su trabajo, pues la aparición del pasado en los trabajos de Ackroyd estaría relacionada con la construcción de nuestra identidad, si nos hace pensar en qué mundo vivimos. Esto es lo que nos viene a decir el propio Ackroyd:

I've always presumed that part of the interest in the past, or part of the interest in literary inheritance was really an attempt to find my own identity which was not otherwise necessarily very apparent to me. And I presume part of the reason I write in the way that I do is to sort of create an identity for myself which might otherwise not exist. (Gibson & Wolfreys 238)

La relevancia de la relación pasado/presente en Ackroyd es pues doble, ya que no sólo se trata de una vía para conocerse a sí mismo, sino de la única para poner de manifiesto elementos que de lo contrario nunca saldrían a la luz.

Ackroyd no es del todo fiel al discurso de la historia y a menudo reinventa datos históricos adaptándolos según su conveniencia, haciendo gala de su imaginación y de su talante lúdico. Ello también puede deberse a que Ackroyd no siempre se inspira en la realidad a la hora de escribir, sino en la literatura, lo cual Hänninen considera un hecho post-estructuralista.

De entre todos los rasgos que configuran el estilo ackroydiano, nos

Peter Ackroyd y su obra

detendremos en el carácter intertextual que presenta la misma, pues con ello se pone de manifiesto la importancia del autor que nos ocupa. Los estudiosos de la obra ackroydiana justifican de diversas maneras el juego intertextual que en ella se produce. Así, por ejemplo, Susana Onega aduce que Ackroyd recurre a la intertextualidad con objeto de “recuperar la «verdadera» historia de Inglaterra como camino para encontrarse a sí mismo” (*Palimpsestos* 47). De esto se desprende que Ackroyd relaciona la construcción de su identidad con el repaso a la historia inglesa, que a su vez pasa por la interrelación de textos que versen sobre esa historia, es decir, por el uso de la intertextualidad, la cual no sería en sí un fin, sino un medio. Es más, Ackroyd considera la intertextualidad como algo natural: “I’ve always believed that fiction, or rather all forms of writing, feed upon previous forms of writing. So, in a sense, all my novels tend to encapsulate other people’s novels” (Gibson & Wolfreys 222).

No sólo Onega y Gibson y Wolfreys, como se ha podido apreciar, han resaltado este aspecto. También Shnackertz ha comentado la presencia de otros textos en los de Ackroyd: “His writings are, in many ways, inspired both by the great works of English literature and by the theoretical discussions of the past decades on the nature of language and representation, intertextuality and the problematical relationship between fiction and reality” (494). Por otra

parte, Fokkema apunta que todo análisis de la obra de Ackroyd revelará “the ingenious intertextual games Ackroyd plays” (169), aunque no todos los críticos alaban esta actividad, ya que algunos consideran que tanto juego intertextual no es serio.

Pero, sin duda, entre los investigadores que hemos seleccionado para nuestro acercamiento a la producción ackroydiana, es Hänninen quien realiza un análisis más profundo de la dimensión intertextual de la misma. En la introducción a su trabajo, resume las dos formas más generales de entender la intertextualidad. Por una parte, existe una corriente más tradicional y práctica que se limita al estudio de las relaciones entre un texto y su pre-texto o pretextos. Esta orientación sólo valida la relación intertextual cuando ésta puede ser explícitamente señalada en el texto, y se manifiesta en formas como la alusión o la cita. Hänninen apunta que si bien esta corriente puede ocasionar problemas de interpretación, su ventaja consiste en ser un método práctico de analizar aspectos intertextuales. La línea opuesta es una más teórica, ligada al post-estructuralismo, y propugnada por autores como Kristeva, Barthes o Derrida, acérrimos defensores del carácter intertextual de todo texto. Hänninen combina ambas corrientes, aplicando la primera en el análisis práctico que lleva a cabo de los textos de Ackroyd y haciendo

Peter Ackroyd y su obra

referencia a la segunda en los comentarios teóricos sobre las distintas perspectivas que pueden encontrarse tras el uso que Ackroyd hace de la intertextualidad.

Nuestro siguiente paso es un acercamiento teórico a la intertextualidad, para lo cual recurriremos a diversos autores que han investigado este fenómeno. Posteriormente nos detendremos en varios casos en los que puede estudiarse la intertextualidad desde un punto de vista práctico, y explicaremos cuáles de estos aspectos analizaremos en los trabajos de Ackroyd.

III

HACIA UN ENFOQUE INTERTEXTUAL

Hacia un enfoque intertextual

3.1. La intertextualidad: Una introducción.

La inmensa mayoría de las obras que versan sobre intertextualidad citan a Julia Kristeva como la acuñadora del término en los años 60. Sin embargo, las relaciones intertextuales son tan arcaicas como la escritura misma. Worton y Still explican en *Intertextuality. Theories and Practices* (1990) que el fenómeno es muy antiguo, hallándose antecedentes en la época de Platón y Aristóteles en sus teorías sobre la imitación. Por lo tanto, si se desea ser riguroso, habría que remontarse a la época clásica para hacer un repaso exhaustivo de la historia de la intertextualidad. Esta labor sería extensísima y desbordaría los límites del presente trabajo. No obstante, se da buena cuenta de los precedentes y evolución del término en estudios como el de los ya citados Worton y Still, en *Influence and Intertextuality in Literary History* (1991) de Clayton y Rothstein, en *Intertextuality* (1991) de Plett, y en *Intertextuality* (2000) de Graham Allen. Existen, además, volúmenes monográficos de publicaciones específicas en la misma dirección como el *New York Literary Forum* 2 (1978) y el *American Journal of semiotics* 3, N° 4 (1985). Los recursos bibliográficos son extensísimos, tal y como se demuestra en recopilaciones como la de Hebel. Por todo ello, hemos seleccionado los trabajos que creemos necesarios y básicos para un acercamiento teórico-práctico al tema que nos

Hacia un enfoque intertextual

ocupa.

Nos detendremos inicialmente en la teoría del dialogismo de Bakhtin. Se explicará en primer lugar en qué consiste el dialogismo interno de la palabra, según el cual toda palabra nace como respuesta a otra que le precede, funcionando a su vez como fuente de aparición de otros términos. Esta orientación dialógica de la palabra es propia de todo discurso. Bakhtin se centra en el estudio de los rasgos dialógicos de la novela, teniendo en cuenta aspectos como la heteroglosia, la parodia y la poliglosia.

Los postulados dialógicos bakhtinianos constituyen la base de las propuestas intertextuales de Julia Kristeva, autora que trataremos en segundo lugar. Explicaremos cómo el concepto de intertextualidad kristeviano deriva del dialogismo interno de la palabra, de la palabra entendida como ente ambivalente. A continuación se analiza el texto como una productividad, estudiándose conceptos como el ideograma. Kristeva propone un análisis textual pragmático, lo cual la lleva a considerar el proceso mental que tiene lugar a lo largo de dicho análisis. Finalmente, se expondrán los argumentos que harán dudar a esta autora de la valía del término intertextualidad.

El enfoque de Julia Kristeva va seguido del propuesto por Roland Barthes, quien propugna inicialmente la necesidad de abolir la figura del

Hacia un enfoque intertextual

autor, cuya importancia se limita a ser simplemente la del sujeto que escribe. Sin el autor, el texto quedaría entendido como un compendio de otros textos que dialogan entre sí. Barthes delimita las diferencias entre obra y texto, con objeto de entender mejor las relaciones intertextuales, comentando además brevemente la importancia del lector en el análisis intertextual.

En nuestro cuarto epígrafe, explicaremos cómo Jonathan Culler profundiza en el papel del lector a la hora de atribuir significado a un texto. En este sentido, todo texto presenta rasgos de otro anterior, y es al lector a quien compete averiguar la naturaleza de esos rasgos y dar una interpretación de los mismos por medio de una serie de presuposiciones. Culler describe los distintos tipos de presuposiciones lingüísticas, la lógica y la pragmática, además de diversas formas de estudiar la intertextualidad que de ellas se derivan.

En el apartado siguiente, veremos los pasos que Riffaterre propone para localizar un intertexto, proceso que se llevaría a cabo por medio de lo que este autor denomina agramaticalidades. Las pautas metodológicas descritas por Riffaterre implican conceptos teóricos sobre el proceso del análisis intertextual.

La carencia de un procedimiento específico con el que analizar las

Hacia un enfoque intertextual

relaciones intertextuales fue subsanada en su momento con la aparición de *Palimpsestos* de Genette. En el apartado 3.7. analizaremos en profundidad esta obra, debido al detallado enfoque pragmático que en ella se confiere a los elementos intertextuales de un texto. Nos proponemos obtener de esta fuente parte de nuestro método de análisis, por lo cual pormenorizaremos en subclasificaciones y terminologías genettianas que posteriormente aplicaremos a las novelas de Peter Ackroyd.

Uno de los ejemplos más frecuentes de relaciones intertextuales, según Genette, es la parodia, también descrita por Bakhtin como uno de los casos más claros de relaciones dialógicas. Puesto que en *Palimpsestos* no se profundiza en el trato de este recurso, nos proponemos analizarlo con detenimiento utilizando como marco teórico las aportaciones de Margaret A. Rose y Linda Hutcheon. Repasaremos en primer lugar las definiciones de parodia propuestas por ambas autoras, y a continuación las funciones que, según ellas, desempeña este aspecto en las relaciones intertextuales.

Aunque los palimpsestos genettianos fueron innovadores en su momento, las aportaciones recogidas por este autor son en algunos casos, como hemos dicho, muy generales, sirviendo básicamente de marco para estructurar las recurrencias intertextuales. Por lo tanto, y con objeto de

Hacia un enfoque intertextual

profundizar en los aspectos que Genette describe someramente, recurriremos a otros autores como complemento a las aportaciones recogidas en *Palimpsestos*. Hemos seleccionado algunos de los artículos que aparecen en Plett, con el fin de ahondar en el estudio de la cita, la alusión y la interfiguralidad, o interrelación entre personajes de varias obras. Por último, explicaremos cuáles son los aspectos específicos que vamos a analizar en la obra de Ackroyd.

3.2. Mikhail Bakhtin: el dialogismo como antecedente de la intertextualidad.

El revolucionario término intertextualidad que acuñara Julia Kristeva en los años sesenta tiene sus precedentes en la teoría bakhtiniana del dialogismo. Este concepto fue a su vez innovador en el momento de su aparición en *Problems of Dostoevsky's Art* en 1929, donde también recibía el nombre de polifonía¹, según se indica en la introducción a *The Dialogic Imagination* (1981). En este trabajo Bakhtin explica en qué consiste la

¹La identificación de polifonía y dialogismo es también subrayada por Clark & Holquist: "The phenomenon that Bakhtin calls "polyphony" is simply another name for dialogism" (242).

Hacia un enfoque intertextual

naturaleza dialógica de la palabra:

But no living word relates to its object in a singular way: between the word and its object, between the word and the speaking subject, there exists an elastic environment of other, alien words about the same object, the same theme, and this is an environment that it is often difficult to penetrate. It is precisely in the process of living interaction with this specific environment that the word may be individualized and given stylistic shape. [...] The word, directed toward its object, enters a dialogically agitated and tension-filled environment of alien words, value judgments and accents, weaves in and out of complex interrelationships, merges with some, recoils from others, intersects with yet a third group: and all this may crucially shape discourse, may leave a trace in all its semantic layers, may complicate its expression and influence its entire stylistic profile. (276)

Ninguna palabra se relaciona, pues, con el objeto al que designa de forma única, ya que entre la palabra y el objeto al que se refiere existe un entorno de otras palabras que se refieren al mismo objeto. La palabra toma forma en este marco de interacción participando en un diálogo y funcionando como réplica a otra palabra dentro de ese diálogo. Al mismo tiempo, cada palabra presupone una respuesta y se estructura en función de esa respuesta. Bakhtin enfatiza el hecho de que esta doble condición de la palabra se produce en una conversación “viva”. Este carácter relacional de toda palabra, entendida como producto de otras anteriores y agente a su vez de otras venideras, presenta una lectura claramente intertextual, ya que conlleva la idea de que ningún texto funciona como un sistema cerrado de génesis autónoma

Hacia un enfoque intertextual

sin influencia externa alguna. El propio Bakhtin afirma que tan sólo el Adán bíblico podría enfrentarse a la palabra sin antecedente verbal alguno. El carácter dialógico de la palabra se extiende además a todo acto de habla. Esta característica la subrayan la mayoría de los estudiosos del dialogismo. Tal es el caso de Gary Saul Morson, quien expone en forma de diálogo los puntos principales del dialogismo, parafraseando esta doble cualidad de todo discurso de la siguiente forma: “[...] all speech is a response to words that have been uttered before, [...] each utterance is a response to other utterances and is formulated in expectation of a response to it” (*Bakhtin* 3).

Aunque esta orientación dialógica de la palabra es extensible a cualquier tipo de discurso, Bakhtin examina particularmente este fenómeno en la novela. El análisis estilístico de la novela consiste en descubrir todas las lenguas que se combinan en su composición. Este tipo de estudio no puede ser productivo sin un profundo conocimiento del diálogo de las lenguas en una época determinada. Para poder comprenderlo, no basta con un enfoque lingüístico. Lo que se requiere es una profunda comprensión del significado socio-ideológico de cada lengua, además de un conocimiento de la distribución social y del orden de todas las demás voces ideológicas del momento. Es importante aclarar cuál es el concepto de lengua barajado en

Hacia un enfoque intertextual

este contexto. En este sentido, Morson & Emerson aducen que:

What constitutes these different languages is something that is itself extralinguistic: a specific way of conceptualizing, understanding, and evaluating the world. A complex of experiences, shared (more or less) evaluations, ideas, and attitudes “knit together” to produce a way of speaking. (*Rethinking* 141)

El entorno de la palabra y de las lenguas que dialogan es imprescindible para la comprensión de ese diálogo, para su concretización.

El dialogismo se traduce en el lenguaje de la novela como una diversidad de tipologías de discursos sociales, de lenguajes, y de voces individuales organizadas artísticamente en forma de diálogo. En este contexto es primordial para Bakhtin el concepto de heteroglosia, que comprende los aspectos de estratificación presentes en toda lengua nacional: dialectos sociales, jergas profesionales o lenguajes generacionales. La heteroglosia puede entrar en la novela con ayuda del discurso autorial, de los discursos de los narradores, de los géneros incluidos dentro del novelístico y del lenguaje de los personajes. Cada una de estas unidades permite una multiplicidad de voces sociales y una amplia variedad de cruces e interrelaciones, siempre dialogizadas.

Nos parece apropiado citar la definición que hace de la heteroglosia Graham Allen, ya que aclara de forma significativa el concepto: “Given that

Hacia un enfoque intertextual

hetero stems from the Greek word meaning ‘other’ and that glot stems from the Greek for ‘tongue’ or ‘voice’, we can define heteroglossia as language’s ability to contain within it many voices, one’s own and other’s voices” (29). La heteroglosia es, pues, una característica que explica el contenido intertextual de toda lengua, y por extensión de todo texto. Las aportaciones bakhtinianas son, tal y como vemos, antecedentes claros de la teoría de la intertextualidad.

La heteroglosia incorporada a la novela se convierte en el discurso de otro en el lenguaje de otro. El novelista emplea palabras que conllevan una significación derivada de los usos que otros les han dado anteriormente, con la intención de establecer su comunicación particular. Las intenciones del autor se expresan así de forma refractaria. Este discurso constituye un tipo especial de discurso de doble voz y sirve a dos hablantes a la vez expresando dos intenciones distintas al mismo tiempo: la intención directa del personaje que habla, y la intención refractada del autor. En este discurso hay dos voces, dos significados y dos expresiones. Estas dos voces están dialógicamente interrelacionadas. El discurso de doble voz está siempre internamente dialogizado. Bakhtin propone como ejemplo ilustrativo de la apropiación y la organización de la heteroglosia en la novela a través de la parodia la novela cómica de autores como Fielding, Sterne, o Dickens. En las novelas de estos

Hacia un enfoque intertextual

autores se representan de forma paródica las formas del protocolo parlamentario, de los juzgados, del lenguaje periodístico, del lenguaje de los académicos y del lenguaje bíblico entre otros. Nótese que este aspecto del discurso de doble voz, es otro de los conceptos bakhtinianos con una obvia lectura intertextual.

El aspecto del discurso de doble voz es uno de los que complementan el concepto de dialogismo. Morson explica que todo discurso presenta una doble voz “because it’s shaped by the audience [...] the audience shapes the utterance as it is being made” (*Bakhtin* 4). Morson subraya que la descodificación se lleva a cabo en el momento preciso en que se produce el acto de habla. Ello se contrapone a las *reader-oriented theories*, para las que la interpretación de toda comunicación se lleva a cabo después de que ésta se haya producido. Si trasladamos estas premisas a la interpretación que un lector pueda hacer de un intertexto, debemos tener en cuenta que dicha interpretación pasa por el reconocimiento de los textos presentes en esa relación intertextual.

Con objeto de explicar otros aspectos importantes relacionados con la teoría bakhtiniana del dialogismo, se hace necesario aludir a una de sus manifestaciones más tradicionales y extendidas, la parodia. Bakhtin explica que

Hacia un enfoque intertextual

el proceso de parodiar nos fuerza a experimentar aspectos del objeto parodiado que de otra forma no podrían incluirse en un género o estilo dado. Surge una nueva forma de crear con el lenguaje, al cual el artista aprende a mirar desde una perspectiva externa y ajena por medio del dialogismo. Todo acto de parodia es en un sentido amplio un híbrido intencionado, que siempre estará dialogizado en mayor o menor medida. Ello quiere decir que las lenguas que se cruzan en él se relacionan como las réplicas de un diálogo; hay un debate entre lenguas, entre estilos de lengua. En el discurso paródico se unen dos estilos, dos “lenguas”, la lengua que está siendo parodiada y la que parodia. Bakhtin subraya una vez más el tipo de diálogo al que se refiere: “[...] it is a dialogue between points of view, each with its own concrete language that cannot be translated into the other” (76).

Esta construcción híbrida es uno de los conceptos que ayudan a comprender mejor el concepto de dialogismo:

What we are calling a hybrid construction is an utterance that belongs, by its grammatical (syntactic) and compositional markers, to a single speaker, but that actually contains mixed within it two utterances, two speech manners, two styles, two “languages”, two semantic and axiological belief systems. (Bakhtin 304)

Esta definición presenta aspectos que son objeto de una clara lectura intertextual, pues ese discurso que pertenece a un sólo hablante debido a

Hacia un enfoque intertextual

marcadores sintácticos, pero que contiene en sí dos discursos, dos estilos, en definitiva dos textos, es el equivalente al intertexto.

Otro de los conceptos claves para la comprensión del dialogismo bakhtiniano es la poliglosia, o interanimación de distintas lenguas nacionales. La importancia de este aspecto radica en que el contacto entre lenguas permite objetivizar el lenguaje particular de cada uno, su forma interna, y las peculiaridades de su visión del mundo. En este sentido Bakhtin especifica que:

[...] in the process of literary creation, languages interanimate each other and objectify precisely that side of one's own (and of other's) language that pertains to its world view, its inner form, the axiologically accentuated system inherent in it. For the creating literary consciousness, existing in a field illuminated by another's language [...] what stands out is precisely that which makes language concrete and which makes its world view ultimately untranslatable [...]. (62)

El diálogo entre lenguas, el contraste y la intersección entre ellas es lo que enriquece la novela y lo que la hace, en otras palabras, un género eminentemente intertextual.

A modo de resumen podemos concluir que para Bakhtin el lenguaje de la novela es un sistema de lenguas que interactúan, siendo imposible analizarlo desde una perspectiva absoluta. En la novela la dialogización permite el intercambio de estilos y formas de pensar. Las ideas de Bakhtin fueron innovadoras en su momento, ya que engloban una nueva perspectiva del

Hacia un enfoque intertextual

lenguaje en general, y de la novela en particular. Esta concepción dialógica del lenguaje bakhtiniano fue adoptada por Julia Kristeva para acuñar su concepto de intertextualidad tal y como veremos en el apartado siguiente.

3.3. Julia Kristeva: del dialogismo a la intertextualidad.

En *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art* (1980) se detallan los postulados kristevianos relativos a la conexión entre dialogismo e intertextualidad. En esta fuente Kristeva explica que la valía del dialogismo bakhtiniano radica inicialmente en aportar dinamismo a las teorías hasta entonces existentes sobre los sistemas textuales. Llama su atención en un principio el dialogismo interno de la palabra, reformulado por esta autora de la siguiente manera:

[...] each word (text) is an intersection of word (texts) where at least one other word (text) can be read. In Bakhtin's work, these two axes, which he calls dialogue and ambivalence, are not clearly distinguished. Yet, what appears as a lack of rigor is in fact an insight first introduced into literary theory by Bakhtin: any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of intertextuality replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read at least double. (66)

La imprecisión a la que Kristeva alude se halla en la falta de claridad

Hacia un enfoque intertextual

con la que, según ella, Bakhtin separa los ejes vertical y horizontal en los que se sitúa la palabra. El primero, el diálogo bakhtiniano, relaciona la palabra con el escritor y con el lector. El segundo, la ambivalencia, comprende la conexión de la palabra con un texto anterior o contemporáneo. No obstante, pese a tal imprecisión, esta teoría innovadora le sirve a Kristeva de inspiración para mencionar por vez primera su concepto de intertextualidad, extraído de ese “mosaico de citas” descrito por el propio Bakhtin: “Certain types of texts were constructed like mosaics out of the texts of others” (69).

Partiendo de la definición anterior, Kristeva adopta el concepto bakhtiniano de la palabra como ente ambivalente. Por ello se entiende que la palabra tiene dos significados: el que ha tomado de otra palabra proveniente de un discurso ajeno y el que ya poseía. Por lo tanto, esta palabra ambivalente es el resultado de la unión de dos sistemas de signos. En este sentido, se define el texto como un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua relacionando el discurso comunicativo, cuyo objetivo es la información directa, con diversos tipos de enunciados anteriores o contemporáneos.

El texto es, por lo tanto, productividad. Ello implica, por una parte, que su relación con la lengua en la que se sitúa es redistributiva (destructiva-constructiva). Por otra parte, esta productividad conlleva una permutación de

Hacia un enfoque intertextual

textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto dado, varios enunciados, tomados de otros textos, se entrecruzan y neutralizan los unos a los otros. John Lechte en su obra *Julia Kristeva* matiza que estos cruces implican además una intersección de significados, y no un significado único (106).

En las relaciones intertextuales cobra vital importancia el concepto de ideologema, que se define como la intersección de un orden textual dado con enunciados ajenos a los que inserta en su propio espacio, o a los que hace referencia en el espacio de otros textos. Con otras palabras, el ideologema kristeviano es el concepto que describe el acto intertextual en sí mismo.

Por su parte, Bakhtin denomina ideologemas a las palabras empleadas por el sujeto que habla en la novela, al cual llama “ideologue” (383). Según este autor el discurso novelístico se convierte en objeto de representación en forma de ideologemas. El ideologema kristeviano es esa función intertextual que se lee como “materializada” en los distintos niveles estructurales de cada texto. El ideologema de un texto es el concepto que transforma los enunciados en una totalidad insertándolos en el texto histórico y social. A esto añade Kristeva que “The novel, seen as a text, is a semiotic practice in which the synthesized patterns of several utterances can be read” (*Desire* 37).

Kristeva propone un análisis textual con un enfoque pragmático. Este

Hacia un enfoque intertextual

análisis, aun trabajando con unidades lingüísticas (palabras, frases, párrafos), es de orden translingüístico y consiste en identificar ideogramas. Existen dos tipos de análisis que permiten aislar el ideograma del signo en la novela. Por un lado, un análisis suprasegmental de los enunciados presentes dentro del marco de la novela, que la revelará como un texto delimitado. Por otro, un análisis intertextual de estos enunciados que mostrará la relación entre escritura y habla en el texto de la novela.

Kristeva reconoce estar particularmente interesada en cómo la participación de textos diferentes a distintos niveles revela una actividad mental particular. En este sentido, un análisis no debe limitarse a identificar textos o sus fuentes, sino que debería tenerse en cuenta la dinámica del sujeto del enunciado. Esta matización ha de ser fundamental en todo análisis intertextual que se precie, ya que un estudio de esta índole no debe basarse en la mera identificación de un intertexto, sino que debe ir acompañado de una explicación de su presencia. Toda recurrencia intertextual viene motivada por una intención determinada, cuya interpretación es condición *sine qua non* para dotar de significación al estudio intertextual de un texto determinado.

Gran parte de las innovaciones de Kristeva se hallan en su teoría psicoanalítica del lenguaje, que consideramos interesante mencionar aunque

Hacia un enfoque intertextual

no es nuestro objeto de estudio. En este sentido, el descubrimiento de la intertextualidad a nivel formal nos lleva a un hallazgo psicoanalítico, relacionado con la posición del “creador”, quien produce un texto situándose en la intersección de la pluralidad de textos en sus distintos niveles, - semánticos, sintácticos, o fonéticos. Este creador articula una nueva identidad plural “capable of manifesting itself as the plurality of characters the author uses, but, in more recent writing, in the twentieth-century novel, it may appear as fragments of character, or fragments of ideology, or fragments of representation” (Waller 281).

El aspecto de la nueva identidad textual, o re-identificación, llevada a cabo por el creador, o en otras palabras el autor, afecta además al lector intertextual. Éste debe ser capaz de someter su identidad a un proceso en el que se relacione con los distintos tipos de textos, voces, y los sistemas semánticos, sintácticos y fonéticos que entren en juego en un texto dado. El lector debe someterse a una reducción a cero, a una pérdida de significado, para poder tomar parte en el proceso de re-creación del texto poético.

Kristeva concluye que la intertextualidad no debe limitarse al análisis formal de los textos que se relacionan ni tampoco a sus fuentes. Con objeto de especificar cuál es el campo a estudiar en un análisis intertextual, Kristeva

Hacia un enfoque intertextual

propone en su artículo “Revolution in Poetic Language”, sustituir el nombre de intertextualidad por el de transposición:

The term intertextuality denotes this transposition of one (or several) sign-system(s) into another; but since this term has often been understood in the banal sense of 'study of sources', we prefer the term transposition because it specifies that the passage from one signifying system to another demands a new articulation of the thetic - of enunciative and denotative positionality. (111)

No obstante, el término intertextualidad prevalece con el paso de los años, dando lugar a debate sobre si su estudio abarca aspectos como fuentes o alusiones. A continuación, veremos cómo se discute la importancia del autor en las relaciones intertextuales. En nuestro siguiente epígrafe se perfila además la definición de texto, que servirá de punto de partida para llegar a la acepción de intertexto.

3.4. Roland Barthes: de la muerte del autor al nacimiento del intertexto.

En *The Rustle of Language* (1986), Barthes sugiere abolir la figura del autor como única vía posible para entender la producción literaria, que él concibe como intertextual. La necesidad de descartar la categoría del escritor

Hacia un enfoque intertextual

se debe a que sólo puede imitar algo anterior, nunca original, por lo cual esta figura carece de valor alguno. El autor es desde esta perspectiva una figura tiránica en torno a la cual gira la literatura contemporánea y cuya única función consistiría, desde el punto de vista lingüístico, en ser el sujeto que se ocupa de redactar. Por ello, Barthes propone sustituir la figura del autor por otra que él denomina “scriptor”. Una vez desaparecido el autor, el texto quedaría desprovisto de un creador, convirtiéndose en una especie de tejido de citas, resultantes de múltiples fuentes culturales. Ante la ausencia del escritor se sugiere que es el lector quien cobra vital importancia a la hora de la creación y comprensión de un texto literario:

[...] a text consists of multiple writings, proceeding from several cultures and entering into dialogue, into parody, into contestation; but there is a site where this multiplicity is collected, and this site is not the author, as has hitherto been claimed, but the reader: the reader is the very space in which are inscribed, without any of them being lost, all the citations out of which a writing is made. (*Rustle* 54)

Se observan en esta cita concomitancias evidentes entre Barthes y los autores que hemos estudiado hasta ahora. Todos ellos convienen primeramente en afirmar que un texto se compone esencialmente de otros textos con los que guarda relación, lo que constituye el principio básico del dialogismo bakhtiniano y de la intertextualidad kristeviana. En segundo lugar,

Hacia un enfoque intertextual

Barthes subraya el hecho de que los escritos, “writings”, de los que consta un texto dialogan entre sí, tal y como apuntara Bakhtin. Ambos autores reconocen además a la parodia como una manifestación en la que se relacionan textos de distinta naturaleza. Una cuarta similitud entre estos dos investigadores radica en que ambos describen los componentes textuales como citas. Es importante subrayar, no obstante, una divergencia crucial, ya que Bakhtin no coincide con Barthes en la supresión de la figura del autor.

Otra de las aportaciones barthesianas que nos parece interesante resaltar es su afán por delimitar claramente las diferencias entre los conceptos de obra, “work”, y texto, pues es a partir de éste último del que surgen las relaciones intertextuales. El primero es un término tradicional que ha de ser reemplazado por nuevas categorías que desembocarían en la acepción de texto. Una obra es un fragmento que ocupa espacios en los libros; el texto es un campo metodológico. La obra se ve, mientras que el texto se demuestra. La obra se sostiene en la mano, el texto en la lengua, y sólo cobra existencia cuando se le sitúa en un discurso. El texto no se limita a la literatura, no se le puede jerarquizar, ya que se caracteriza principalmente por su fuerza subversiva con respecto a las viejas clasificaciones.

Existen otras diferencias entre obra y texto enmarcadas en el

Hacia un enfoque intertextual

paradigma del signo. Así, la obra funciona como un signo general, y representaría una categoría institucional de la civilización del signo. El texto, por el contrario, postpone de forma indefinida el significado, su campo es el del significante. La lógica que gobierna el texto no trata de definir lo que la obra “significa”, sino que trabaja sobre asociaciones y referencias cruzadas que desvelan la carga simbólica de los elementos textuales. La obra es moderadamente simbólica, mientras que el texto lo es radicalmente. Barthes lo especifica de esta manera: “a work whose integrally symbolic nature one conceives, perceives and receives is a text” (*Rustle* 59). El texto es así devuelto a la lengua y, como ella misma, está estructurado pero descentrado, sin fronteras. El texto es plural, y esta característica es fruto de la pluralidad de los significantes que lo envuelven. Esta distinción nos es útil pues Barthes propone que todo texto es el intertexto de otro, estando por tanto inmerso en la intertextualidad.

Otra diferencia entre la obra y el texto viene dada por el hecho de que un autor es reconocido como padre y propietario de su obra; por ello la ciencia literaria enseña a respetar al manuscrito y las intenciones del autor, y la sociedad postula una legalidad de la relación del autor con su obra (los derechos de autor). El texto, por otra parte, se lee sin la inscripción del autor.

Hacia un enfoque intertextual

La obra refleja la imagen de un organismo que crece por expansión vital. La metáfora del texto es la de una red; si el texto se expande es debido a una operación combinatoria, puesto que el texto no se debe a ningún “respeto” vital. Por lo tanto, el concepto barthesiano de texto posee una característica un tanto liberalizadora: “[...] The text can be read without its father's guarantee; the restoration of the intertext paradoxically abolishes inheritance” (*Rustle* 61). Al abolirse la figura del autor, el texto no necesita de ninguna autoridad paterna, puesto que ya viene de uno anterior, siendo simplemente redactado por ese “scriptor”.

Si bien las aportaciones barthesianas son muy útiles a la hora de delimitar el concepto de texto del cual partir hacia una definición de intertexto, no nos parece tan acertada su hipótesis de abolir la figura del autor. Más bien se produce en este contexto una reconceptualización de la figura del autor, que independientemente del nombre que le apliquemos, adopta una nueva actitud ante el texto que produce. El autor intertextual es consciente de los textos que preceden al suyo propio y trabaja en su producción teniendo este factor más o menos en cuenta. En la medida en que un autor se muestre conocedor de utilizar textos anteriores y se lo haga saber al lector, la riqueza intertextual de un texto dado se hará transmisible al lector. Sólo así podrá el

Hacia un enfoque intertextual

autor librarse de la acusación de plagiador en la que parece basarse Barthes para anular su valía.

Una vez bien delimitado el concepto de texto, de probada utilidad a la hora de comprender mejor el de intertexto, se hace necesario aclarar cuál es el papel del lector intertextual. Para ello recurriremos a los postulados de Culler y Riffaterre.

3.5. Jonathan Culler: el factor de la presuposición en la intertextualidad.

La labor del lector en los estudios intertextuales es analizada por Jonathan Culler en *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction* (1981), donde se examina la conexión que une la intertextualidad con el aspecto de la presuposición. La convergencia entre estas dos categorías se explica al asumirse que una obra cobra significado al relacionarla con un discurso previo. Esta significación se desvela a través de presuposiciones sobre qué es lo que nos dice el texto, y de qué forma se conecta con su antecesor. En este sentido, todo texto presenta aspectos ya presentes en la mente del lector, aprehendidos en su mayor parte a través de lecturas previas.

Hacia un enfoque intertextual

Estas presuposiciones están directamente ligadas al concepto de intertextualidad, puesto que el significado de un texto existe sólo porque ya se han escrito otros previamente. Esos textos anteriores contribuyen a la creación del código que hace posible la significación. Por lo tanto, la intertextualidad se traduciría en la relación entre un texto y las diversas lenguas o prácticas significativas de una cultura, además de la conexión de ese texto con aquellos otros que articulan las posibilidades de esa cultura. Todo esto lleva a Culler a su definición particular del verdadero propósito de todo estudio intertextual: “The study of intertextuality is thus not the investigation of sources and influences as traditionally conceived; it casts its net wider to include anonymous discursive practices, codes whose origins are lost, that make possible the signifying practices of later texts” (103). En esta definición, además de la de Kristeva y Barthes, se enfatiza la necesidad de que la intertextualidad no se limite a buscar las fuentes de un texto, sino en que se de una explicación de por qué tal fuente se ha empleado en el intertexto en cuestión.

Existen dos tipos principales de presuposiciones lingüísticas relacionadas con la intertextualidad. El primero de ellos es la presuposición lógica, o presuposición de una frase. Se da como ejemplo ilustrativo el de la

Hacia un enfoque intertextual

pregunta “¿has dejado de pegar a tu mujer?”, que presupone el que nuestro interlocutor golpea con frecuencia a su esposa. Este tipo de presuposiciones presentan una intertextualidad que relaciona frases de un texto con otras que se presuponen. En segundo lugar, podemos hablar de la presuposición pragmática, la cual se ocupa de la relación entre un acto de habla y su situación, estudiando si el contexto de un enunciado concreto es el apropiado para su comprensión. Así, por ejemplo, el decir “abre la puerta” presupondría la existencia de una puerta cerrada y de un interlocutor dispuesto a abrirla. Culler equipara este tipo de presuposición a la literatura, y explica que un enunciado literario nos llevaría a estudiar si el contexto en el que se halla es o no el suyo propio. La búsqueda de significado nos conduciría a otras obras literarias que serían tratadas como constituyentes de un género.

De esta comparación entre las presuposiciones lingüísticas y el análisis de la intertextualidad extrae Culler dos formas de estudiar ésta última. La primera considera las presuposiciones específicas de un texto dado, analizando la forma en que éste produce su pre-texto, su espacio intertextual, cuyos elementos pueden o no corresponderse con los de otros textos. La segunda propuesta de Culler, el estudio de las presuposiciones pragmáticas o retóricas, está más interesada en las convenciones que subyacen bajo el espacio

Hacia un enfoque intertextual

intertextual que en los componentes del mismo. Culler manifiesta que estas propuestas son enfoques limitados y parciales, y propugna finalmente la necesidad de llevar a cabo estudios de índole intertextual: “Strength comes from a strategic positioning in the discourses of a culture, and to produce a strong discourse one must be an acute analyst of intertextuality” (118).

Al hablar del fenómeno de la presuposición, se ha sugerido implícitamente la importancia del lector-investigador en un análisis intertextual. Con objeto de enfatizarla, además de conectarla con unas breves pautas para un estudio práctico de estas características, estudiaremos algunas de las premisas de Michael Riffaterre.

3.6. Michael Riffaterre: el texto como intertexto.

Al adentrarnos en los postulados de Riffaterre, aludiremos en primer lugar a su artículo “Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive” (1990), en el que se define el intertexto como uno o más textos que el lector debe conocer para comprender la significación global de una obra literaria. Riffaterre coincide con Culler al afirmar que el simple conocimiento de la

Hacia un enfoque intertextual

existencia del intertexto es suficiente para que el lector experimente la literariedad del texto.

El lector puede localizar el intertexto al percibir en el texto la falta de algunos elementos, como, por ejemplo, lagunas en la narración que han de ser explicadas, o alusiones a un referente todavía desconocido y cuyas sucesivas apariciones trazan la línea del intertexto todavía por localizar. En tales casos basta con que el lector intuya la presencia de un intertexto para que se inicie el proceso hacia la localización en la que ese intertexto se hará manifiesto. En esto consiste la respuesta mínima del lector (“minimal reader response”), que hace necesaria la distinción entre intertexto e intertextualidad. Ésta última es el compendio de funciones que constituye y regula las relaciones entre ambas categorías. Tales funciones pueden activarse por completo al tomar forma en relaciones perceptibles, o bien activarse de forma programática, con lo que el texto sólo estaría postulado. En este último caso, la respuesta del lector debe basarse en la hipótesis de que el texto necesita el intertexto.

Riffaterre continúa tratando estos aspectos en su artículo “The Interpretant in Literary Semiotics” (1985). Aquí se define la intertextualidad como la percepción del lector de que la significación de un texto literario es una función de un homólogo complementario o contradictorio, el intertexto.

Hacia un enfoque intertextual

Éste puede ser otra obra literaria o un segmento del sociolecto con cualidades textuales, es decir, que comparte el léxico y la estructura del texto.

El lector puede encontrarse con expresiones aparentemente inaceptables o imprevistas a la luz de su competencia lingüística, a las que Riffaterre denomina “agramaticalidades”, “ungramaticalities” (*Interpretant* 42), y que inducen al lector a buscar la explicación de las mismas en el intertexto². La anomalía del texto no puede interpretarse sin resolver antes el problema que el texto postula. Por lo tanto, la intertextualidad genera literariedad ya que, o bien indica que existe un significado por encontrar, o bien garantiza que la significación descubierta en último término cumple las hipótesis de la presuposición.

Los supuestos constituyentes del intertexto han de ser buscados en los sistemas de signos del sociolecto o en otras obras literarias, en las cuales el intertexto es ya el producto de un primer alejamiento del sociolecto. Las agramaticalidades del texto que leemos tienen un impacto mayor, ya que el intertexto literario interpuesto entre el sociolecto y nuestro texto añade a las

2

Al contrario que Riffaterre, Genette opina que un estudio intertextual, o hipertextual según su nomenclatura, no debe basarse en agramaticalidades. En este sentido, Genette afirma que: "Todo hipertexto, [...], puede sin «agramaticalidad» perceptible leerse en sí mismo, y comporta una significación autónoma y, por tanto, en cierta forma suficiente" (*Palimpsestos* 494).

Hacia un enfoque intertextual

agramaticalidades de nuestro texto la autoridad de lo que ya se ha dicho, de la tradición, de un artificio más canónico que aislado. Al fundirse los componentes del texto y del intertexto surge una significación, lo que implica que ésta no puede ser lo mismo que una unidad de acepción que se halla delimitada por su fusión con un referente. Por lo tanto, la segunda lectura, retroactiva o interpretativa, se lleva a cabo a través de una nueva segmentación del texto. Los límites de los nuevos segmentos abarcan varias palabras u oraciones, pudiendo en última instancia extenderse a la totalidad del texto.

Riffaterre considera que su modelo postula una relación tridimensional entre el texto, su intertexto, y un segundo intertexto que el texto aporta en su relación con el primer intertexto. Debido a que el texto no puede existir como un sistema de signos sin diferenciarse del sistema de signos que refleja, el texto dicta necesariamente a su lector una interpretación para la que se requiere el empleo de un nuevo sistema de signos, que configuraría el segundo intertexto, cuya función es la de verbalizar la regla gramatical ad-hoc por la que el primer intertexto determina la producción del texto. El segundo intertexto produce un sistema de signos equivalentes al primero pero expresados en un código distinto, dotando así al lector de los medios apropiados para atribuir una significación determinada que se obtiene del alejamiento que el texto realiza

Hacia un enfoque intertextual

de su primer intertexto.

En su artículo “Intertextual Scrambling” (1977), Riffaterre describe dos conceptos claves en un análisis intertextual: el “hipograma”, “hypogram”, y el “scrambling”. El hipograma es el generador del texto, consistente en una imagen estereotipada. Este fenómeno parte de una oposición polarizada donde se combinan aspectos contrarios de forma oximorónica, uniendo un término con otro, por ejemplo: lo delicado y lo sublime, o la belleza y el horror. Debido a su carácter paradójico esta oposición reemplaza en el discurso literario a las que prevalecen en la lengua cotidiana. En otras palabras, el hipograma se define como un proceso de derivación que cancela la polaridad y constituye un caso de agramaticalidad, que explica el efecto del texto resultante. Este proceso lleva al lector a separar forma de significado en su percepción del texto, lo cual hace de la lectura una experiencia de literariedad. Riffaterre afirma que este fenómeno es intertextual, ya que no se puede percibir la agramaticalidad, ni mucho menos definirla, sin comparar el texto con su generador, el hipograma. El lector sólo puede descubrir el hipograma tras un profundo conocimiento del texto cuyos problemas de decodificación resuelve este hipograma. Independientemente de cuando se realice el descubrimiento, la percepción de agramaticalidad es ya un hecho

Hacia un enfoque intertextual

interpretativo, aunque falle en parte o quede incompleto. A continuación se identifica el hipograma.

Por otra parte, se entiende por “scrambling” el desplazamiento o cambio lineal que tiene lugar cuando el texto contiene palabras, cláusulas u oraciones presentes en el hipograma, cuyo orden ha sido cambiado; además, las uniones en la secuencia que forman en el hipograma pueden haber sido completamente destruidas o al menos desviadas o disimuladas. Las funciones originales de esas palabras, cláusulas u oraciones, son mezcladas. Algunos hipogramas han sido previamente actualizados en los textos, otros son sistemas descriptivos potenciales para cuya interpretación el lector sólo necesita una competencia lingüística normal. El “scrambling” y el hipograma al que necesariamente apunta dicho “scrambling” presuponen la presencia de un autor, que juega con otro texto y estimula una comparación. Así, Riffaterre concluye que “the scrambled text is an icon of intention” (*Intertextual* 206). El que esta comparación le competa al lector no hace que la lectura dependa de sus idiosincrasias, ya que el sistema de agramaticalidades hace de la lectura un proceso restrictivo. Al lector le queda saber que su labor no concluye hasta no haberse resuelto esas agramaticalidades.

Riffaterre aporta así unas nociones básicas de lo que podría ser un

Hacia un enfoque intertextual

modelo de análisis intertextual. No obstante, sus explicaciones no ofrecen una base lo suficientemente sólida para configurar un modelo de trabajo. En este punto nos es de enorme utilidad la obra de Genette de la que nos ocupamos a continuación.

3.7. Los palimpsestos genettianos: pautas para un estudio práctico de la intertextualidad.

Genette presenta en *Palimpsestos* (1982) un método práctico con el que enfocar el estudio de la intertextualidad. La importancia de este trabajo, por ser el primero en el que se tratan aspectos pragmáticos intertextuales³, ha sido puesta de manifiesto reiteradamente. En el presente apartado, estudiaremos los postulados genettianos que consideramos relevantes para el análisis de las novelas ackroydianas a examinar en nuestro trabajo.

Genette destaca en primer lugar la característica global de la “transtextualidad o transcendencia textual del texto” (9), que incluye cinco

3

Son varias las fuentes que reconocen a Genette como el primer estudioso que ha enfocado con rigor el análisis práctico de la intertextualidad. Entre estos autores se encuentran M. Pfister, "How Postmodern is Intertextuality?" y Fernando Galván, "Textos y códigos en la metaficción británica".

Hacia un enfoque intertextual

tipos de relaciones específicas. El primero de ellos es la intertextualidad, descrita por Genette como “la presencia efectiva de un texto en otro” (10). El propio autor reconoce que su definición es más restrictiva que la que ofrecen otros críticos como Julia Kristeva o Michael Riffaterre, ya que las formas en las que este fenómeno se manifiesta son según Genette muy restringidas: la cita, el plagio y la alusión.

El segundo tipo de relación transtextual lo constituye la paratextualidad, que consiste en aquella relación que “el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc” (11). En tercer lugar, se describe la metatextualidad, por medio de la cual un texto se relaciona con otro sin cita alguna, tal y como sucede en la crítica.

La enumeración ordinal de relaciones transtextuales se ve alterada al describirse el quinto tipo antes del cuarto. Genette cambia el orden ya que se va a extender considerablemente en el cuarto fenómeno. El quinto sería la architextualidad, que define como “el conjunto de categorías generales o transcendentales -tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular” (9). Es éste, por tanto, un concepto del todo teórico que no aporta ninguna ejemplificación para concretizar un

Hacia un enfoque intertextual

análisis intertextual.

El cuarto tipo de relación transtextual es la hipertextualidad, que une un texto dado, hipertexto, a un texto anterior, hipotexto, insertándose en él en una forma que no es la del comentario, rasgo que distingue a esta tipología de la metatextual. Se denomina hipotexto al texto “origen” que aporta uno o más aspectos para la elaboración de un hipertexto, o texto “derivado” del anterior.

Genette propone un análisis hipertextual trabajando sólo sobre contextos en los que la interrelación textual que incluye esta categoría sea abierta y no solapada: “abordaré aquí, salvo excepciones, la hipertextualidad en su aspecto más definido: aquel en el que la derivación del hipotexto al hipertexto es a la vez masiva (toda la obra B derivando de toda la obra A) y declarada de una manera más o menos oficial” (19). El corpus a estudiar abarcaría, pues, las relaciones hipertextuales que expongan la derivación del hipotexto al hipertexto de la forma más explícita posible. Esta puntualización nos parece del todo acertada y creemos debe subrayarse este hecho, ya que la declaración por parte del autor de una deuda intertextual le salva de la acusación de plagio.

Genette sugiere que se ha de profundizar en las relaciones hipertextuales por considerarlas una característica inherente a la producción

Hacia un enfoque intertextual

literaria: “no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque a otra, y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales” (19). Las relaciones hipertextuales genettianas se corresponden en contenido, aunque no en nomenclatura, con las relaciones intertextuales propuestas por autores como Kristeva, Barthes, Culler y Riffaterre. Por lo tanto, entenderemos las relaciones hipertextuales como intertextuales en el sentido más amplio del término.

El propio Genette ofrece definiciones paralelas de intertextualidad e hipertextualidad al incidir en que ambas categorías deben presentar un corpus donde la relación entre los textos a estudiar sea explícita: “efectiva”, en el caso de la intertextualidad, y “declarada” en el caso de la hipertextualidad. El nombre de hipertextualidad no es lo realmente importante, ya que lo que destaca es que un texto siempre se relaciona con otro: “La hipertextualidad no es más que uno de los nombres de esta incesante circulación de textos sin la que la literatura no valdría ni una hora de pena” (497).

El hecho de considerar equiparables la hipertextualidad y la intertextualidad conlleva catalogar como paralelas las terminologías relacionadas con cada una de ellas. Así el hipertexto sería el equivalente al intertexto. Esta es también la conclusión a la que llega Gustavo Pérez Firmat

Hacia un enfoque intertextual

en su intento, paralelo al genettiano, de ofrecer unas pautas para un estudio intertextual. Firmat propone llamar intertexto (IT) al texto dentro del texto y exotexto al hipotexto (1). A lo largo de nuestro trabajo, utilizaremos indistintamente los términos hipertexto e intertexto para hacer referencia al texto “derivado”. El texto “origen” será denominado en la mayoría de los casos hipotexto.

Existen diversos grados de relación hipertextual. En primer lugar, se mencionan los hipertextos con hipotexto alógrafo, en los cuales el intertexto hace referencia a un texto escrito por otro autor; este tipo de hipertextos son los más frecuentes. El hipotexto se inserta de forma explícita en este contexto. A continuación, se hallan los hipertextos autógrafos, cuyo hipotexto consiste en un texto creado por el mismo autor de ese hipertexto. Tal podría ser el caso de una nueva “versión” de un texto dado, hecha por el autor del texto original. Se mencionan por último los hipertextos con hipotexto implícito.

Entre los diversos tipos de relaciones hipertextuales descritos en *Palimpsestos* se trata en primer lugar la parodia. Tras un breve repaso a la historia de este concepto, aparece la definición genettiana del mismo: “La forma más rigurosa de la parodia, o parodia mínima, consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva, jugando si

Hacia un enfoque intertextual

hace falta y tanto como sea posible con las palabras” (27). Dentro de la parodia, se incluye aquí inicialmente el pastiche satírico, “una imitación estilística con función crítica [...] o ridiculizadora” (31). Esta enmarcación se lleva a cabo desde una perspectiva funcional, debido al carácter caricaturesco que comparten pastiche y parodia. En una posterior redistribución siguiendo criterios estructurales, ambas categorías recaen en tipologías diferentes: la transformación, que incluiría a la parodia y al travestimiento, y la imitación, en la que entrarían la imitación satírica y el pastiche. La diferencia estructural entre imitación y transformación estriba en que esta última implica una intención semántica y, por tanto, el texto es lo primordial; en la imitación lo principal es el estilo, que marcará las características del texto.

Entre los tipos de parodia se citan las surrealistas y las deformaciones paródicas. Las primeras son “aquellas en las que el principio de transformación se confía a lo arbitrario o al automatismo psíquico” (49); las segundas se dan sobre todo en títulos periodísticos con el objeto de llamar la atención del lector. El último caso de parodia es el travestimiento burlesco, que actualiza al texto parodiado y que perece con el paso de los años, con lo que presenta la desventaja de tener que ser “reactualizada” cada cierto tiempo. Genette se limita a hablar de la parodia como un elemento más de la

Hacia un enfoque intertextual

clasificación de relaciones hipertextuales. No obstante, dado que la parodia es un ejemplo claro y recurrente de relaciones intertextuales, profundizaremos en su estudio en el apartado 3.8.

Genette pasa a continuación a hablar de la imitación, o segundo tipo de relaciones hipertextuales. Tras un repaso a algunas acepciones históricas de la misma, nos conduce a su propia definición: “nuestra imitación, que atenta contra el ordo de una lengua para imitar el de otra lengua, o el de un estadio más antiguo de la misma” (92). El hipertexto que se rige según estas premisas imita la lengua de su hipotexto. En la práctica, el concepto teórico de imitación se traduce en forma de pastiche, o en un tejido de imitaciones. Existen manifestaciones cuya definición contiene el concepto de imitación. Tal es el caso del mimologismo que imita un aspecto muy concreto del hipotexto. Por ejemplo, supongamos que el narrador en primera persona del texto origen repitiera constantemente la expresión “no obstante”. El mimologismo se produciría en el hipertexto si el narrador de éste imitara esta expresión a propósito, habiendo dejado claro su afán por emular ese hipotexto concreto. Se denomina mimetismo al agente que causa la imitación, que la identifica como tal, y mimotexto al texto que pasa por ese proceso, es decir, que imita a otro.

Hacia un enfoque intertextual

Genette distingue la imitación satírica de la seria. La imitación satírica recibe el nombre de «charge», ejerciendo la burla sobre el objeto imitado. La imitación seria o «forgerie» se propone realizar una continuación de su objetivo. Dentro de la imitación seria destaca el apócrifo serio, consistente en “un mimotexto cuya coerción sería hacerse pasar por auténtico a los ojos de un lector de competencia absoluta e infalible” (106). Uno de los aspectos que contribuye a que la imitación satírica sea más transparente es su inherente capacidad para exagerar algún elemento del hipotexto. El aspecto de la exageración es común al pastiche y a la imitación satírica.

A continuación se analiza el pastiche o imitación lúdica, que no satírica, “cuya función dominante es el puro divertimento” (104). El pastiche conlleva algo de travestimiento sólo cuando el hipotexto que da lugar al pastiche sea reconocido por el lector, dando por hecho que el autor ha imitado conscientemente. Una de las formas concretas en las que se manifiesta el pastiche es el autopastiche. Cuando éste se lleva a cabo de manera voluntaria suele presentar características irónicas. El objeto del autopastiche suele ser el narrador, o el propio autor, y su identificación le compete casi exclusivamente al lector. No siempre es fácil situarlo puesto que su presencia se reduce a la manifestación de su existencia por parte del autor.

Hacia un enfoque intertextual

El siguiente caso de imitación fuente de intertextualidad es el de la continuación, que presenta una serie de características especiales que la distinguen de los otros tipos de imitación. La continuación carece, en términos generales, de tono satírico, por lo que presenta una imitación totalmente seria y fiel. El hipertexto controla que se mantengan aspectos puntuales del hipotexto como los enclaves espaciales, la cronología y la “coherencia” de los personajes. En este sentido, “el continuador trabaja bajo el control constante de una especie de script interior que vela por la unidad del conjunto y la imperceptibilidad de los enlaces” (202-03). Se establecen tipos de continuaciones: la proléptica o hacia adelante, -la más común-, la analéptica o hacia atrás, la elíptica que cubre un vacío y también la paraléptica, “[...] encargada de colmar eventuales paralipsis, o elipsis laterales” (219).

Existe además un fenómeno bastante parecido al de la continuación, la prolongación. La principal diferencia entre ambos conceptos estriba en el alcance de cada uno de ellos. Así, mientras que una continuación amplía su hipotexto con el propósito de acabarlo, una prolongación lo hace llevándola más allá. Por otra parte, la continuación suele ser autógrafa, mientras que la prolongación no tiene por qué presentar esta característica. De hecho, la mayoría de las prolongaciones suelen ser alógrafas. Por lo tanto, es fácil

Hacia un enfoque intertextual

confundir una continuación con una prolongación si no se tienen en cuenta estos puntos.

El tercer tipo de relaciones hipertextuales es la transformación seria o transposición. Esta categoría es la más destacable dentro de las relaciones hipertextuales, insertándose en obras extensas que pueden llegar a ocultar su carácter hipertextual. Las transposiciones de un hipotexto a su hipertexto se manifiestan de diversas formas: las transposiciones formales, como la traducción; las transformaciones temáticas, en las que se altera principalmente el sentido del hipotexto en el hipertexto; y las transformaciones cuantitativas, que pueden conllevar la reducción o el aumento del hipotexto. Estas categorías se subdividen a su vez en otras clasificaciones, las cuales no detallaremos puesto que no vamos a utilizarlas en nuestro análisis. En nuestro estudio se observará que las transformaciones más frecuentes son las cuantitativas, que se producen siempre que un hipotexto no se presente de forma literal en el hipertexto.

Otro tipo de transposición genettiana es la transmodalización, que consiste en un cambio de modo en la presentación del hipotexto. Existen desde la antigüedad dos modos de representación de una obra de ficción, el narrativo y el dramático. Estas categorías son clasificadas como modos y no

Hacia un enfoque intertextual

como géneros, al considerarse que la transmodalización no implica cambio de género. En las transformaciones intermodales se insertarían la dramatización de un texto narrativo, además de la narrativización de un texto dramático. El resto de las transformaciones son intramodales, bien dentro del modo narrativo, bien dentro del dramático.

La dramatización de un texto narrativo es más frecuente que la narrativización, en parte debido a razones comerciales, ya que, por ejemplo, resulta del todo rentable llevar a la pantalla grande un famoso “best seller”. La dramatización conlleva una abreviación en “la duración de la acción para acercarla lo más posible a la de la representación” (357). Así la narración de una ceremonia matrimonial sería reemplazada en una película basada en la novela por la mera mención de la boda en cuestión. Cambios como éste implican en ocasiones una transposición temática que acompaña a la transmodalización, de ahí que Genette mencione a aquélla en este apartado. Otra de las consecuencias de la dramatización de un texto narrativo es la imposibilidad de utilizar la focalización, ya que cada personaje ha de hablar en el espacio que se le haya asignado en la ficción.

La transformación intramodal más frecuente en el teatro es “la desaparición del papel de recitante y de comentador que era, en el teatro

Hacia un enfoque intertextual

griego, el del coro” (364). Lo más destacable de la transposición dramática se encuentra en las reposiciones, al recrearse de nuevo elementos como los decorados o la música. Por su parte, las transformaciones intramodales del modo narrativo pueden ser de orden temporal, presentándose analepsis o prolepsis⁵ a través del hipertexto. Entendemos que este tipo de transformaciones temporales juegan un papel importante tanto en la continuación como en la prolongación de un hipotexto dado, sobre todo las intramodalizaciones prolépticas.

A las variaciones temporales se suman las de duración y frecuencia, que consisten en “convertir las escenas en sumarios y a la inversa; rellenar las elipsis o paralipsis y, a la inversa, suprimir segmentos de relato; suprimir o introducir descripciones; convertir segmentos singulativos en iterativos, y, a la inversa [...]” (366). A las anteriores se añaden las variaciones de modo-distancia, en las que “se invertiría la relación entre discurso directo e indirecto, o entre showing y telling” (366).

La transformación intramodal del modo narrativo más destacable es la que afecta al campo del modo-perspectiva, al punto de vista narrativo o

⁵

En *Figuras III* (1972) Genette describe las prolepsis como toda “maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior” (95); por otra parte, la analepsis se define como “una evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos” (95).

Hacia un enfoque intertextual

focalización. Mediante esta tipología se pueden realizar algunos cambios: “focalizar sobre un personaje un relato originalmente «omnisciente», es decir, no focalizado...desfocalizar un relato focalizado, [...], e informar al lector de todo lo que, en el hipotexto, se le ocultaba; transfocalizar un relato ya focalizado” (366).

Una vez explicadas las transformaciones modales se describen las temáticas o semánticas, que inciden en “la significación misma del hipotexto”. Las transformaciones semánticas implican transposiciones diegéticas, o pragmáticas, consistentes en la “modificación de acontecimientos y de las conductas constitutivas de la acción” (376). Aunque las transformaciones modales entran en una clasificación distinta de las temáticas, asumimos que se presentan de forma concomitante en el hipertexto. Así, por ejemplo, un cambio de focalizador podría dar un significado distinto al texto donde se produce la transformación.

Las transposiciones diegéticas tienen lugar en el marco histórico-geográfico, la “diégèse”. Una transposición diegética o transdiegetización consistiría en cambios de época y de localización entre hipotexto e hipertexto, conllevando “algunas modificaciones en la acción misma” (378). Al igual que sucediera con las tipologías hasta ahora descritas, la transdiegetización no es

Hacia un enfoque intertextual

incompatible con los otros tipos de transposiciones. Genette advierte que no se debe confundir la modernización diegética con el anacronismo, pues la primera transpone una acción antigua a un contexto moderno, mientras que la segunda traspasa aspectos temáticos y de estilo a un contexto antiguo.

Se establece una nueva distinción al hablar de transformaciones homodiegéticas, y heterodiegéticas. Las primeras mantienen inalterado el cuadro diegético del hipotexto. El hipertexto no sólo se sitúa en el mismo marco histórico-geográfico del texto origen, sino que además se mantienen todos los rasgos identificativos como, por ejemplo, el nombre y el sexo de los personajes que en él se insertan. Los parámetros de la “diégèse” y la identidad sufrirían mutaciones de hipotexto a hipertexto por medio de una transformación heterodiegética. En este sentido, puede cambiar el nombre de un personaje, su edad, o su sexo. Otro aspecto diferenciador entre ambas categorías radica en la fidelidad temática que cada una de ellas presenta con respecto al hipotexto. Las transposiciones homodiegéticas preservan el mismo tema, mientras que en las heterodiegéticas es precisamente la subversión temática su rasgo distintivo. Otro tipo de transformación que suele acompañar a la semántica es la pragmática, por medio de la cual se modifica la acción del hipotexto. La combinación de ambas transformaciones se debe a que “la

Hacia un enfoque intertextual

acción de un hipotexto sólo se modifica porque se ha transportado su «diégèse» [...] o con el fin de transformar su mensaje” (396).

El último tipo de variación del que se ocupa Genette es la transvalorización, que consiste en dotar a un personaje dado de unos valores nuevos en un hipertexto, con objeto de provocar una mejor aceptación de este personaje por parte del lector. Este cambio de valores en el personaje en cuestión se produciría por medio de una transformación pragmática o psicológica, y puede también acompañar a las otras transformaciones. Cuando afecta a un personaje principal, se ha de tener en cuenta que “la valorización primaria, o valorización del héroe y de sus acciones, [...], consiste más bien en aumentar su calidad o valor simbólico” (439-40). Compete al investigador, en este caso al lector, decidir si un personaje es más importante en el hipertexto que en su hipotexto. La dificultad radica en identificar los parámetros que deciden cuándo un personaje es más relevante. Estos breves comentarios acerca de los personajes dan pie al análisis de los mismos como elementos intertextuales. Dado que Genette no profundiza en este aspecto, recurriremos a Wolfgang G. Müller y a su artículo “Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures” (1991) para su estudio en el apartado 3.9.3.

Hacia un enfoque intertextual

Genette concluye su trabajo subrayando la relevancia de la distinción entre los dos tipos básicos de relaciones hipertextuales, que para él son la transformación y la imitación. Este autor reafirma además el carácter hipertextual que presenta todo texto: “todo estado redaccional funciona como un hipertexto en relación al precedente, y como un hipotexto en relación al siguiente. Desde el primer esbozo a la última corrección, la génesis de un texto es un asunto de hipertextualidad” (491). Se destaca la importancia de que la relación hipertextual sea percibida, pues de lo contrario no tiene validez su presencia:

La hipertextualidad es más o menos obligatoria, más o menos facultativa según los hipertextos. Pero es innegable que su desconocimiento amputa siempre al hipertexto de una dimensión real, y con frecuencia hemos observado con qué cuidado los autores se precavían, al menos por vía de indicios paratextuales, contra semejante desperdicio de sentido o de valor estético. (494)

Genette explica así la elección del título de su trabajo: “la vieja imagen del palimpsesto, en la que se ve, sobre el mismo pergamino, cómo un texto se superpone a otro al que no oculta del todo sino que lo deja ver por transparencia” (495). El texto que no se oculta del todo es sin duda el hipotexto, mientras que el texto que se superpone es el hipertexto, que Genette define en última instancia como “una mezcla indefinible, e

Hacia un enfoque intertextual

imprevisible en el detalle, de seriedad y de juego, (de lúcido y lúdico), de producción intelectual y de divertimento” (496). De esto se desprende que la intención del autor hipertextual puede ser la de entretenerse y entretener a través de la recreación de textos anteriores en uno nuevo. No obstante, permanece el reto de averiguar por qué razón un autor decide establecer relaciones intertextuales, labor que ha de realizar el investigador tras un análisis exhaustivo de las recurrencias intertextuales en un texto dado.

En los apartados siguientes, y como complemento a las aportaciones genettianas, nos proponemos ahondar en el estudio de las recurrencias intertextuales tratadas someramente por Genette: parodia, cita, alusión y relaciones hipertextuales entre personajes.

3.8. Parodia e intertextualidad.

Al principio del presente capítulo veíamos cómo Bakhtin consideraba la parodia como un ejemplo claro de relación dialógica. Asimismo, Genette la incluye entre los tipos de relaciones hipertextuales, limitándose a describirla y desglosar sus distintas categorías. Con el objeto de ahondar en este fenómeno

Hacia un enfoque intertextual

intertextual, nos centraremos inicialmente en la obra de Margaret A. Rose *Parody: Ancient, Modern, and Postmodern* (1993). En este trabajo se lleva a cabo un exhaustivo repaso al trato que ha recibido la parodia a lo largo de la historia. Previo paso a su definición, la parodia es comparada con otros fenómenos literarios con los que se la ha confundido, entre los que destacamos dos que han sido trabajados por Genette: el pastiche y la cita.

Rose define el pastiche como la combinación de elementos de uno o más trabajos en otro, de manera que la intención de falsificar por parte del autor permanezca oculta. Este término es mucho más reciente que la parodia, distinguiéndose de ella al presentar una práctica compilatoria más neutral, que no tiene por qué criticar sus fuentes, ni ser necesariamente cómica. El parodista puede incluir el pastiche como un elemento más de su tarea, o también pueden insertarse algunos elementos paródicos dentro de un pastiche. La acepción contemporánea de pastiche designa la compilación de aspectos de diversas obras.

En cuanto a la cita, su papel en la parodia sería conectar o contrastar textos dispares de manera que su identidad oculta, o la carencia de la misma, salgan a la luz con algún efecto cómico. La técnica básica empleada en la parodia literaria al citar un texto o parte de él es importante para establecer la

Hacia un enfoque intertextual

ambivalencia de la actitud del parodista hacia su objeto de crítica en la estructura del texto parodiante. Ello implicaría no sólo una mezcla de crítica y simpatía hacia el texto parodiado, sino también una expansión creadora del mismo hacia algo nuevo.

Al centrarse en el estudio de la parodia propiamente dicha, Rose apunta que la función de las técnicas específicas usadas al revalorizar un texto citado sólo se pueden analizar de forma apropiada en el contexto de las obras paródicas en las que se usan. La función principal de éstas técnicas es asimilar un Texto B en un Texto A, aplicando ironía, crítica o revalorización al Texto B de manera cómica. En el acto de parodiar, el Texto B puede ser utilizado para enmascarar la intención del parodista, para ocultar la identidad del objetivo parodiado y/o dificultar su lectura. Esta asimilación de un texto B en un texto A no es otra cosa que una relación intertextual; de ahí que la parodia se considere un ejemplo de intertextualidad. El aspecto intertextual de toda parodia se transluce en una visión general de la misma: “Although it cannot explain all that occurs in the more complex parody, this description of the parody as containing at least two texts and their ‘worlds’ can be applied to most parodies, and from the basic to the complex.” (Rose 40-41). El cruce de textos que se produce en la parodia conlleva el de sus significados, aspecto que

Hacia un enfoque intertextual

la enclava más si cabe en el intercambio de información que se produce en un intertexto.

Rose explica más adelante la existencia de una parodia general y una específica. En la parodia general el autor usa la parodia para crear el argumento y personajes de una obra y/o para reflexionar sobre los procesos de la ficción en general, como ocurre en el *Don Quijote* cervantino. En la parodia específica, un parodista puede también usar la obra parodiada de forma ambivalente como parte contribuyente de la parodia y, si usa la parodia con intención de burla, no tiene por qué atacar al texto parodiado necesariamente. La ambivalencia, o ambigüedad, a la que se alude en esta definición se refiere a la relación de la parodia con su objetivo, que puede ser crítica, de admiración, lúdica, irónica, o una combinación de varias actitudes, a voluntad del parodista.

Tras estos apuntes generales, Rose propone definir la parodia como “the comic refunctioning of preformed linguistic or artistic material” (52). Por “refunctioning” se entenderían el conjunto de funciones nuevas aportadas al material parodiado, implicando algo de crítica del trabajo parodiado. El “preformed material” describe la forma en la que los aspectos parodiados han estado situados en un trabajo o enunciado previo. Esta expresión se usa como

Hacia un enfoque intertextual

alternativa a los términos forma y contenido, los cuales han creado confusión en muchas definiciones modernas de la parodia. Las parodias mejor logradas son el resultado de la incongruencia cómica entre el original y su parodia, lo cual ayuda al lector a identificar lo que lee como parodia. Existen, además, otros indicadores de naturaleza paródica, como los cambios que el parodista realiza en el original al reescribir el texto antiguo, o la yuxtaposición de éste con el nuevo texto en el que se inserta.

Tanto el parodista como el lector desempeñan un papel esencial en la identificación de la parodia, que puede jugar con las expectativas de un lector o receptor imaginario en su configuración. Aquí cobra vital importancia la capacidad del lector para reconocer la parodia, además de la evocación de las expectativas del receptor por parte del parodista. Esto último puede lograrse a través de la cita, la imitación, o mediante la creación de un lector ficticio que refleje al real, como por ejemplo *El Quijote*.

El papel del lector es tenido en cuenta al explicarse el proceso de producción de la parodia en términos de descodificación y codificación. El texto objeto de parodia sería descodificado por el parodista, el cual lo transformaría codificándolo de nuevo para el lector, quien se convertiría a su vez en un nuevo descodificador. Si el lector reconoce y descodifica el objeto

Hacia un enfoque intertextual

parodiado podrá compararlo con su nueva forma en la parodia.

Existen dos teorías principales que versan sobre la actitud del parodista hacia el texto sobre el que trabaja. La primera sostiene que la intención del parodista es la burla con connotaciones de desprecio. La segunda, por el contrario, sugiere que el parodista siente simpatía por el texto imitado. La primera tendría rasgos de ridiculización, la segunda de admiración. La parodia puede combinar ambas facetas al mismo tiempo, y determinar ante qué tipo nos encontramos no dependería tanto de la percepción crítica del texto, sino de la intención del autor.

Hasta aquí el resumen de las aportaciones más importantes de Rose con respecto a la parodia y sus implicaciones intertextuales. Otra de las autoras que ha ahondado en el estudio de la parodia es Linda Hutcheon. En su trabajo *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* (1985), se describe este fenómeno como una forma de imitación caracterizada por una inversión irónica, ya sea constructiva o destructiva, no siempre a expensas del texto parodiado. En otras palabras, la parodia consistiría en una repetición con una distancia crítica, que acentúa la diferencia entre los textos parodiante y parodiado, más que su similitud. El objetivo de la parodia es siempre otra obra de arte o discurso codificado.

Hacia un enfoque intertextual

Desde el punto de vista pragmático adoptado por Hutcheon, la parodia implica algo más que una mera comparación de textos. El contexto enunciativo al completo toma parte en la producción y en la recepción de la parodia, que hace uso de la ironía como medio para acentuar e incluso establecer el contraste paródico. Existe un aspecto paradójico en la parodia ya que ésta hace referencia a su propia naturaleza de forma auto-consciente y auto-crítica. Sus aspectos textual y pragmático, que implican autoridad y transgresión, han de tenerse en cuenta. La parodia se refiere tanto a sí misma como a lo que designa o parodia. Esta doble referencia hacen de la parodia metafictiva y de sus estrategias retóricas los ejemplos modernos más claros de la “doble voz” bakhtiniana. Hutcheon ha examinado las connotaciones intertextuales que surgen de relacionar la parodia literaria con la historia. En *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction* (1988), esta autora explica que en la narrativa contemporánea la historia y la literatura se combinan en lo que se ha denominado metaficción historiográfica, la cual “attempts to demarginalize the literary through confrontation with the historical, and it does so both thematically and formally” (108). En la metaficción historiográfica se juega con lo verdadero y lo falso de la historia en la novela, incorporándose datos históricos en el texto con la intención de dar veracidad a

Hacia un enfoque intertextual

la ficción.

A Poetics cita como ejemplo del uso de la parodia *Chatterton*, novela que presenta, afirma Hutcheon, una forma y contenido que desnaturalizan la representación en los medios visuales y verbales, e ilustran el potencial deconstructivo de la parodia. El núcleo de la representación (en historia, biografía, y arte) es Thomas Chatterton, poeta y plagiador del siglo XVIII, a quien se le atribuye haber copiado poemas de un monje medieval. *Chatterton* presenta extractos que giran en torno al plagio, la falsificación y la parodia. Historias de los siglos XVIII y XIX son contadas a la par que una contemporánea, teniendo como protagonista a un poeta, Charles Wychwood, que encuentra un cuadro que, según él, representa a Chatterton. Además, en este argumento complicado de manera paródica, Charles a veces colabora con un escritor, en realidad un plagiador, y su esposa está empleada en una galería de arte que trabaja con falsificaciones. De este modo se ejemplifica para Hutcheon el uso de la parodia en el contexto intertextual.

Si bien existen ejemplos de parodia en las novelas que vamos a analizar en el presente trabajo, no es este aspecto el más recurrente en nuestra investigación. No obstante, dada la clara relevancia de la parodia en la intertextualidad, no podíamos pasar por alto su mención en este apartado

Hacia un enfoque intertextual

teórico. La importancia de los autores mencionados en esta sección se ha visto subrayada en uno de los últimos trabajos publicados recientemente sobre la parodia, *Parody* (2000) de Simon Dentith. En este estudio, se define la parodia de forma general como “any cultural practice which provides a relatively polemical allusive imitation of another cultural production or practice” (9). Dentith apunta que la elección del término “polemical” engloba las distintas actitudes que el parodista puede adoptar frente a su objetivo, mientras que el vocablo “relatively” indica que el grado de intensidad con la que un objetivo es parodiado puede variar. En este trabajo se destaca la contribución de *Palimpsestos* a la hora de analizar de forma clara las distintas manifestaciones intertextuales, entre las que figura la parodia. No obstante, se critica que Genette obvie los aspectos social, histórico e ideológico en su análisis de la parodia. Por el contrario, se destacan las aportaciones de Rose en el examen del proceso de lectura de la parodia.

Dentith se detiene además a analizar las aportaciones de Linda Hutcheon en *A Theory of Parody*, subrayando en primer lugar el hecho de que esta investigadora sea reticente a estudiar la parodia desde una perspectiva transhistórica, concentrándose por lo tanto en cómo diversas manifestaciones artísticas del siglo XX parodian el arte de épocas pasadas. Hutcheon afirma

Hacia un enfoque intertextual

que sería un error definir la parodia en términos de su relación polémica con el texto parodiado, ya que muchas de las obras de arte contemporáneo que ella analiza no contemplan este aspecto. Para Dentith la definición de parodia de Hutcheon parece retar la suya propia, que defiende precisamente la naturaleza polémica de este fenómeno. Sin embargo, este crítico explica cómo pueden fusionarse las aportaciones de ambos:

However, I believe that Hutcheon's account, strongly based, as it is, on a particular artistic practice, can be assimilated to my preliminary definition because the polemic can work both ways; towards the imitated text or towards the 'world'. Thus it is certainly true, even taking familiar literary examples, that parody does not have to have a polemical relation to the texts that are 'quoted'. (Dentith 17)

Tal y como se desprende a la luz de lo expuesto en el presente epígrafe, parodia e intertextualidad se hallan estrechamente relacionadas entre sí. A continuación, analizaremos otros fenómenos intertextuales con objeto de profundizar en los postulados genettianos: la cita, la alusión y la interfiguralidad.

3.9. La cita, la alusión y la interfiguralidad como fenómenos intertextuales.

Hacia un enfoque intertextual

En 1991 H. F. Plett edita un trabajo monotemático que lleva por título *Intertextuality*. En esta publicación la intertextualidad se considera ya una disciplina asentada e incuestionable, ofreciéndose las perspectivas más recientes con respecto a su estudio. De ella extraeremos tres artículos que nos servirán como complemento al modelo genettiano expuesto con anterioridad. Inicialmente, ahondaremos en el estudio de dos de los fenómenos que Genette apuntaba como estrictamente intertextuales, la cita y la alusión. A continuación, examinaremos un tercer aspecto de gran relevancia intertextual como es la interfiguralidad, que trata las concomitancias entre personajes de varias novelas.

3.9.1. La cita en las relaciones intertextuales.

Plett dedica el primer capítulo de *Intertextuality* a hablar de “Intertextualities”, término que se emplea en plural debido a las distintas tendencias teóricas que han estudiado este campo. Pueden darse varios tipos de intertextualidad según las siguientes premisas:

Intertexts consist of signs. Signs are part of codes. Codes have two components: signs and rules. The signs represent the material, the rules the structural aspect of the code. There exist kinds of intertextuality

Hacia un enfoque intertextual

analogous to the code components:

- (1) material (particularizing) intertextuality-i.e. repetition of signs,
- (2) structural (generalizing) intertextuality i.e. repetition of rules,)
- (3) material-structural (particularizing-generalizing) intertextuality – i.e. repetitions of signs and rules in two or more texts. (7)

El concepto de intertextualidad más generalizado pertenece a la primera de estas tres tipologías, siendo la cita el ejemplo más mencionado. En el presente apartado, veremos el trato que este autor ha dado a la cita como ejemplo de unidad intertextual, ya que este recurso ha sido utilizado ampliamente en múltiples contextos.

Entre las características de la cita destaca inicialmente la repetición intertextual, que consiste en que un texto fuente, o pre-texto, equivalente al hipotexto, es reproducido en un texto posterior, el hipertexto. Este fenómeno presenta además un carácter fragmentario, ya que el texto fuente no suele reproducirse en su totalidad, sino como *pars pro toto*. Otro rasgo distintivo de la cita es el de no ser autosuficiente, sino que representa un segmento textual derivativo. Por lo tanto, la cita no constituye una parte orgánica del texto, sino un “impropre-segment replacing a hypothetical propre-segment” (9).

Plett opina que el estudio detallado de la cita implica la creación de una gramática ad hoc que tenga en cuenta sus elementos estructurales básicos: el

Hacia un enfoque intertextual

texto en el que tiene lugar la cita, o texto objeto (T1); el texto del que se toma la cita, o texto fuente (T2); y la cita propiamente dicha (Q)⁴. Estos elementos necesitan de un análisis detallado teniendo en cuenta los parámetros de cualidad, cantidad, distribución, frecuencia, interferencia y los marcadores de citas.

El factor de cualidad en el estudio de la cita en textos literarios se hace necesario ya que en este tipo de textos los elementos textuales citados presentan alteraciones con respecto a su pre-texto, lo que conlleva variaciones de forma y contenido. Entre las transformaciones formales se encuentra la adición de elementos en la cita que no se hallan en el pre-texto. Puede darse también el caso contrario, es decir, la sustracción de elementos del pretexto en el texto de la cita. Otro tipo de variación formal en la cita es el caso de la sustitución de un elemento del pretexto por otro en el texto de la cita. La variación puede también traducirse en una permutación, o cambio de orden de elementos textuales en el texto de la cita con respecto al pre-texto. Un último tipo de variación formal consiste en la repetición de sólo algunos elementos del pre-texto en la cita. Por otra parte, las variaciones cualitativas de contenido que presenta una cita con respecto al texto de donde se extrae se

⁴ Mantendremos la misma inicial que aparece en la edición manejada en lengua inglesa, con el fin de exponer de la manera más fiel posible la clasificación propuesta por Plett.

Hacia un enfoque intertextual

traducen en la doble interpretación de la que es susceptible la cita en cuestión, pudiendo darse o no una interpretación literal.

El alcance del parámetro de la cantidad de elementos que pueden conformar una cita es muy variable. Normalmente se citan unidades morfológicas o sintácticas de poca extensión, aunque también pueden citarse secciones más amplias de un pre-texto. Por otra parte, la distribución de una cita guarda relación con las posiciones más destacables que puede adoptar en el texto objeto, es decir, al comienzo, a la mitad, o al final del mismo. La posición inicial coincide con el título, con el lema (“motto”), o con la primera frase, mientras que la posición final puede ser un aforismo que funcione a modo de conclusión. La frecuencia de aparición de las citas en el texto donde se insertan puede modificar o no la estructura y significado del mismo. El texto objeto se verá alterado estructural y semánticamente si la aparición de citas es muy frecuente. Puede darse un caso extremo en el que las citas aparezcan de forma casi permanente, con lo cual desaparece el contexto del texto fuente. Este tipo de textos recibiría el nombre de *collage*. Por lo que respecta a la interferencia, ésta se traduce en el conflicto entre la cita y su nuevo contexto. Existen interferencias de tipo interlingual, en las que la lengua de la cita difiere de la del texto que la acoge; este tipo de interferencias

Hacia un enfoque intertextual

pueden obviarse si se traduce la cita al idioma de su nuevo contexto. Asimismo, pueden darse interferencias diatópicas, que tienen lugar cuando se producen divergencias dialectales. Otros tipos de interferencias serían las diastráticas, o de sociolecto; las diatópicas, o de registro; las grafémicas, u ortográficas, y las prosódicas.

El último parámetro tenido en cuenta para elaborar una gramática de las citas es el sistema de marcadores de citas, que son de carácter deíctico e indican las uniones entre cita y contexto tanto de forma abierta como solapada. Las citas pueden corresponder a una de estas dos variaciones, dependiendo de si el autor desea enfatizar u ocultar las citas que utiliza. Los marcadores explícitos indican la cita directamente, incluso nombrando la fuente de forma directa. Existen además marcadores implícitos, como el uso de comillas o letra en cursiva. Los marcadores implícitos conllevarían una cierta ambigüedad, ya que, por ejemplo, las comillas también se emplean para indicar la presencia de ironía. Los marcadores explícitos no son del todo fiables pues podrían confundirse con una pseudo-cita, “pseudo-quotation” (12). En tal caso, compete al lector decidir dónde se halla la cita, lo que se convierte en un reto cuando el texto carece de marcador alguno. En tales circunstancias se sugiere que el investigador se base en la presuposición

Hacia un enfoque intertextual

pragmática analizada por Culler.

Existen varios tipos de citas según la función que éstas cumplan. La primera es la autoritaria, empleada en situaciones comunicativas en las que el hablante ha de citar necesariamente. Esta clase de cita está estrechamente ligada a instituciones sociales y se utiliza, por ejemplo, en ámbitos eclesiales y jurídicos. En segundo lugar, se menciona la cita erudita, característica de los textos científicos que hacen referencia a otros textos de la misma índole. Este tipo de cita puede utilizarse para aludir a una autoridad cuya valía se considera irrefutable. Por último, se habla de la cita ornamental, que sirve solamente de elemento decorativo añadido a un texto y suele aparecer en cartas, en anuncios, o tarjetas de boda.

Como puede apreciarse, los puntos desarrollados por Plett en este capítulo enriquecen el estudio de la cita como ejemplo concreto de relación intertextual. El resto del capítulo lo dedica este investigador a estudiar modos de percibir la cita, además de a otros aspectos relacionados con los estudios intertextuales, los cuales no trataremos pues no nos conciernen directamente con el análisis que nos ocupa⁷.

7

Para un trato más riguroso de este capítulo véase el artículo de Fernando Galván titulado "Intertextualidad o subversión domesticada: Aportaciones de Kristeva, Jenny, Mai y Plett" (1997).

3.9.2. La alusión como componente intertextual.

En “Towards a Descriptive Poetics of Allusion” (1991) Udo J. Hebel trata de forma particular el aspecto de la alusión. A la hora de ofrecer una definición de la misma este investigador se remonta a su vez a Ziva Ben-Porat, quien la describía como la activación simultánea de dos textos, distinguiendo la alusión como instrumento para la formación de patrones intertextuales, por una parte, y como signo direccional o marcador, por otra. Este marcador siempre se identifica como un elemento o segmento perteneciente a otro texto independiente.

Los estudios de la alusión han dejado de explorar lo implícito o explícito de ésta, para prestar atención a su cualidad relacional. La crítica contemporánea se centra en el potencial de la alusión para guiar al lector a un referente adicional fuera del texto que alude, y en la posibilidad de que la alusión construya nexos semánticamente significantes entre el texto que alude y el texto aludido. Dentro del marco general de la teoría intertextual la alusión se entiende como una categoría que abarca instrumentos que establecen relaciones intertextuales comprobables. Genette trata la alusión y la cita como

Hacia un enfoque intertextual

subcategorías intertextuales. A este respecto, Hebel matiza que las citas pueden incluso incorporarse a la categoría de la alusión si se establece ésta última como el signo direccional que remite al lector a otro texto fuera del texto alusor. Las citas llenarían el espacio sintagmático del signo alusivo. Podría incluso argumentarse que las citas, especialmente las marcadas, son particularmente 'direccionales' puesto que, además de la literalidad, la referencialidad ha sido repetidamente enfatizada como una importante característica de las citas.

Al hablar de las alusiones como fragmentos que recuerdan al referente intertextual, se produce un cambio de enfoque en la teoría de la alusión que descarta el criterio de lo implícito y promueve el interés por la alusión como un instrumento intertextualmente relacional, enfatizando el potencial evocativo de las alusiones y la descripción del proceso dinámico de su actualización. A la hora de perfilar el estudio de la alusión, Hebel recurre de nuevo a Ben-Porat y se hace eco de cuatro premisas suyas: reconocimiento de un marcador que indique la presencia de la alusión, identificación del texto evocado en el proceso de la alusión, modificación de la interpretación inicial del signo, activación del texto evocado como un conjunto en un intento de formar un máximo de patrones intertextuales. Una alusión bien lograda no se

Hacia un enfoque intertextual

limita a dirigir al lector a otro texto a nivel puramente referencial, sino que enriquece semánticamente al texto alusor al ir más allá de la mera denotación. El éxito de una alusión radica en evocar asociaciones y connotaciones teóricamente ilimitadas e impredecibles.

De la misma forma que las alusiones literarias se consideran nexos evocativos entre textos, las alusiones no literarias, por ejemplo, a personajes o a acontecimientos históricos, sociales o políticos, pueden calificarse como nexos evocativos entre el texto y el referente intertextual. El sistema alusivo de un texto se convierte en el espacio de intersección verificable donde texto e intertexto se encuentran, y donde la dimensión intertextual del texto se vuelve tangible para el lector. En términos de teoría intertextual, las alusiones son manifestaciones del ideograma del texto que marca las coordenadas históricas y sociales de este último.

Hebel examina a continuación la relación entre las alusiones dialógicas y el lector como arqueólogo del texto. Si se concibe la alusión de forma dinámica se hace necesaria la participación activa del lector en el proceso de actualización, con el fin de llevar hasta el último extremo posible el potencial evocativo de la alusión. Las alusiones siempre presuponen un cierto conocimiento previo por parte del lector. Los esfuerzos del lector por apreciar

Hacia un enfoque intertextual

el potencial evocativo de la alusión con la ayuda de todas las fuentes extratextuales a las que pueda acceder, evitan la confusión de la competencia alusiva de un intérprete con el potencial de la alusión, y basa la interpretación de las alusiones en puntos más comprobables.

Otro aspecto a tener en cuenta en este campo es el que afecta a la verificación de alusiones intertextuales. La comprobación de que un elemento textual es una alusión relacionada intertextualmente es el prerequisite para actualizar un potencial evocativo independiente de la disposición individual del intérprete. El documentar alusiones y verbalizar su potencial evocativo está estrechamente unido, y en realidad presupone, la comprobación de aquellos elementos textuales como signos intertextualmente relacionados que impactan al lector como posibles alusiones al leer el texto de forma sintagmática. Cuando este supuesto inicial tenga lugar en alusiones no marcadas por medio de comillas, cursiva, mayúsculas, o incluso el comentario de un personaje, se resolverá generalmente gracias a la competencia alusiva del intérprete. Estos recursos facilitarán la comprobación de que nos hallamos ante una alusión en los títulos o citas marcadas por medio de ellos.

Una vez un signo es constatado como alusión intertextual y su potencial evocativo es actualizado, ha de describirse la alusión con relación a

Hacia un enfoque intertextual

su forma y función dentro del texto alusor, al que también podemos denominar hipertexto, así como con relación a su estatus original como un elemento del referente extraficcional. Se necesita un enfoque que defina de forma sistemática las alusiones con respecto a su funcionamiento dentro del hipertexto. La descripción se centra primordialmente en las alusiones explícitas en los textos narrativos.

La primera categoría descriptiva de una alusión concierne a su manifestación en el texto. Según este parámetro podemos distinguir las alusiones implícitas de las explícitas, las cuales se revelan con convenciones tipográficas como comillas, cursiva, uso de mayúsculas y espaciados, siendo éstos a su vez los medios más importantes de indicar una relación intertextual en la estructura superficial del texto. Las alusiones se subdividen a su vez en citacionales, titulares y onomásticas.

La distinción de alusiones marcadas, explícitas, versus no marcadas, implícitas, sólo es relevante para alusiones onomásticas porque, debido a su naturaleza particularmente referencial, los nombres propios pueden dirigir al lector a los referentes por sí mismos. Por lo tanto, los nombres propios que no se refieren a los personajes del mundo ficticio funcionan como signos alusivos. Las alusiones onomásticas son más complejas cuando un personaje de ficción

Hacia un enfoque intertextual

lleva un nombre que también funciona como una alusión intertextual. El grado de similitud entre el nombre de un personaje y el nombre de la persona referente puede variar enormemente: la equiparación e inversión de iniciales o la familiaridad fonética y gráfica de los nombres de los protagonistas, son dos de los múltiples recursos de los que disponen los autores para relacionar personajes de ficción con puntos de referencia intertextuales.

Las alusiones citacionales han de dividirse en citas no marcadas, cuyo reconocimiento depende casi por completo de la competencia alusiva del lector, y en citas marcadas por medio de comillas, de cursiva, de espaciados más amplios, o reproduciéndose en el idioma original si éste es distinto del que aparece en el hipertexto. Todos los recursos para indicar las citas pueden combinarse entre sí y/o con el nombre del autor, esto último con el propósito de llevar a un primer plano el nexo intertextual. Por otro lado, las alusiones titulares también han de ser descritas como signos marcados o no marcados. La mayoría de las alusiones titulares marcadas emplean las convenciones tipográficas mencionadas anteriormente para activar la competencia alusiva del lector. Las no marcadas figuran entre los signos más difíciles de reconocer en la estructura superficial del texto.

Las convenciones tipográficas también pueden ayudar a distinguir

Hacia un enfoque intertextual

alusiones léxicamente idénticas pero que tengan referentes distintos. Cuando una secuencia verbal ha sido reconocida como un signo intertextualmente relacionado basándose en comillas, las mayúsculas pueden servir de igual manera para decidir si una alusión ha de considerarse citacional o titular. La descripción sistemática de las alusiones de un texto como alusiones citacionales, titulares u onomásticas permite la evaluación de varias dimensiones de un texto: su referencialidad, su comunicatividad, y sus intensidades intertextual y metatextual. El análisis de los diversos marcadores intertextuales en la estructura superficial del texto permite tomar conciencia de que existe una relación intertextual tanto en el acto de producir el texto como en el de su actualización. La mención explícita de autores en relación con alusiones citacionales y titulares contribuye, además, a la intensidad intertextual de los signos en particular y del texto en general.

La segunda categoría a la que recurre Hebel para describir las alusiones guarda relación con la localización de las mismas. En este sentido, la interpretación de las alusiones debe tener en cuenta la situación narrativa del texto que alude. Debido a la naturaleza mediativa de todo acto narrativo, las alusiones no pueden considerarse como pistas pseudobiográficas de la lectura del autor ni de su intelecto, ni analizarse teniendo en cuenta únicamente su

Hacia un enfoque intertextual

efecto estilístico. La interpretación necesita, al contrario, considerar las consecuencias de la mediación de las alusiones y su cotextualización, término que Hebel prefiere al de contextualización, empleando asimismo la palabra cotexto en vez de contexto.

A la hora de hablar de las concurrencias textuales de la alusión, se tienen en cuenta algunos modelos estructuralistas, entre ellos el de Genette y su concepto de la paratextualidad. En este sentido, las alusiones pueden tener lugar en elementos de un paratexto, como elementos del sistema de comunicación externo, o como elementos del sistema de comunicación interno. Las alusiones paratextuales incluyen, principalmente, alusiones en los títulos, encabezamientos de los capítulos y epígrafes de capítulos, notas y prefacios. La mayoría de alusiones paratextuales, y especialmente los títulos intertextuales, epígrafes, y encabezamientos de capítulos, no suelen tomar parte en el proceso de narrar, y a menudo rozan el comentario autorial. Por lo tanto, no se agrupan con aquellas alusiones localizadas en el sistema de comunicación externo entre el narrador (cuyo campo de existencia no necesita ser idéntico al del mundo fictivo, pero que no se identifica con la persona histórica del autor) y el lector. Las alusiones a este nivel participan primordialmente en el acto narrativo, formando parte del discurso como la

Hacia un enfoque intertextual

concretización lingüística y semántica de los acontecimientos. Los personajes del mundo ficticio están ajenos a este tipo de alusiones, de las que se ofrecen como ejemplos los adjetivos “freudiano” y “epicúreo”.

Las alusiones que se localizan en el sistema interno de comunicación, es decir, aquellas cuyo referente se halla en los límites del texto donde aparecen, son accesibles para los personajes de ficción y presentadas como parte del mundo fictivo narrado. En principio, puede parecer irrelevante que los personajes, incluyendo los narradores en primera persona y los personajes focalizadores, citen textos y mencionen libros o figuras históricas en sus propios discursos, o que el texto del narrador haga referencia a libros o personas extrafictivas. Sin embargo, el alcance intertextual de la mención de un libro en el texto del narrador será menor que el de la discusión explícita de ese libro en el discurso de los personajes, puesto que las alusiones que se producen en este último contexto aumentan la intensidad de la relación intertextual.

La descripción de las alusiones con respecto a su localización permite la evaluación de su funcionamiento, bien como elementos discursivos en el sistema externo de comunicación, bien como elementos del mundo fictivo representados en el acto de narrar. El análisis de las alusiones discursivas

Hacia un enfoque intertextual

contribuye a la valoración de la dimensión artística del texto alusor y tiene que ver, entre otras cosas, con las técnicas de caracterización o la evocación de los emplazamientos. El análisis de las alusiones presentadas como parte del mundo fictivo enfatiza la dimensión metatextual del texto ya que están narradas, y por lo tanto comentadas, del mismo modo que los acontecimientos y personajes del mundo fictivo están narrados y comentados.

La dimensión de la referencia, que constituye la tercera categoría descriptiva de la alusión, se basa en la comprobación extrafictiva del punto de referencia y en la actualización de la alusión. El análisis sistemático del marco de referencia alusivo de un texto no sólo reemplaza el examen detallado de alusiones aisladas sino que revela la posición metatextual del texto dentro del referente intertextual. Será necesario definir la dimensión temporal de una alusión con más precisión con respecto al siglo al que pertenece su referente, y/o con respecto a la contemporaneidad de éste último con el texto alusor, esto es, con el tiempo de su producción y recepción inmediata. Por otra parte, el análisis del aspecto espacial sitúa las alusiones en los emplazamientos geográficos y lingüísticos del texto. Esta subcategoría requiere una modificación progresiva con cada nuevo texto examinado y presenta diferencias nacionales o lingüísticas básicamente inadecuadas. Junto al análisis

Hacia un enfoque intertextual

temporal, esta segunda subcategoría aporta información sobre las presuposiciones del texto.

La cuarta categoría descriptiva, la modificación, estudia las posibles diferencias entre las palabras que forman parte de la alusión en el hipertexto y las palabras que componen la cita de su cotexto original. Debido a que el enfoque de Hebel se centra en el texto alusor, este autor considera obsoletas cuestiones como la intencionalidad o no de tales modificaciones.

La quinta categoría versa sobre el significado semántico del signo dentro del flujo sintagmático del texto y enfoca la alusión sin depender de su actualización. Esta categoría se interrelaciona con la primera ya que la estructura semántica de las citas onomásticas, titulares y citacionales difieren en gran medida. Exceptuando apodos y nombres con un rango o estatus especial, las alusiones onomásticas suelen carecer de significado semántico en el sentido estricto del término. Los nombres propios son primordialmente referenciales y, al mismo tiempo, particularmente abiertos a procesos asociativos, dependiendo éstos de la competencia alusiva y la disposición personal del lector, más que de su competencia lingüística. A excepción de las citas constituidas sólo por nombres propios, las alusiones citacionales normalmente poseen un significado semántico gracias a elementos léxicos

Hacia un enfoque intertextual

incluidos en el signo. Aunque la actualización de una alusión siempre enriquece semánticamente al hipertexto en el que aparece, los extractos con alusiones citacionales no dependen de la actualización para su comprensión. Las alusiones titulares necesitan la interpretación de la interrelación entre su significado semántico y sus potenciales sugestivo y connotativo.

La sexta categoría se ocupa de la cotextualización de las alusiones. Se explica que, a excepción de los signos paratextuales, las alusiones pueden ser cotextualizadas por sus elementos léxicos colindantes y/o por sus relaciones con elementos estructurales, como los personajes o los emplazamientos. La situación particular en el que está inmersa una alusión puede también cotextualizar el nexo intertextual. Aunque este tipo de red estructural permanece un tanto indefinida en la mayoría de los casos, puede ser una herramienta de interpretación productiva si la definición del emplazamiento no se limita al tiempo y lugar de la acción o episodio, sino que incluye sus antecedentes intelectuales, sociales e históricos, además de su atmósfera y tónica generales. El análisis de la cotextualización de alusiones aclara la dimensión metatextual del hipertexto, ya que el diálogo entre éste y sus medios de cotextualización, por una parte, y el punto de referencia intertextual, por otra, evidencia la postura que adopta el texto alusor con

Hacia un enfoque intertextual

respecto a otro texto, persona, o acontecimiento.

Entre las funciones de la alusión, que constituyen la séptima categoría descriptiva, se distinguen tres tipos principales: la intratextual (caracterización, paralelismos temáticos, evocación de emplazamientos), la metatextual y la intertextual. Con el fin de agotar al máximo el potencial semántico de una alusión, su interpretación funcional debe basarse en su potencial evocativo. El investigador intertextual se convierte en el lector con competencia alusiva bien informado y desempeña en cierto modo el rol del lector implícito del texto. Las funciones de las alusiones pueden ser varias: respaldar el tema de una novela, avanzar la caracterización de los personajes, prefigurar acontecimientos o el final de una novela. Aunque la mera evocación de un punto de referencia intertextual ya implica un gesto metatextual, la cotextualización abre el diálogo entre el texto alusor y sus aspectos intertextuales. Como prerequisite para su interpretación metatextual las alusiones deben ser tratadas como signos intertextuales dinámicos dirigidos de forma bilateral. Una tercera perspectiva funcional, añadida a los niveles intratextual y metatextual, aprecia la contribución de la alusión al efecto realista del texto narrativo. Las alusiones verificadas de forma extraficcional anclan el mundo fictivo en el extrafictivo.

Hacia un enfoque intertextual

Este repaso exhaustivo a las alusiones como manifestaciones intertextuales pone de manifiesto la necesidad de estudiar este aspecto. Ya se constató en el apartado 3.9.1. la relevancia de la cita, categoría incluida en las alusiones. A este fenómeno se añade otro analizado someramente en este apartado de las alusiones, concretamente en el análisis de las alusiones onomásticas. En el próximo apartado nos ocuparemos de profundizar en este punto, como parte de las relaciones entre personajes de distintas obras.

3.9.3. Las relaciones interfigurales como intertextuales.

Al estudiar los postulados genettianos recogidos en *Palimpsestos*, vimos un caso de intertextualidad que consiste en la transvalorización de un personaje, es decir, el distinto trato que recibe un personaje al reaparecer en un intertexto. Genette se limita a describir someramente esta transformación, sin profundizar en pautas concretas para identificar los cambios que sufre un personaje al insertársele en un texto distinto del original. Es en este punto donde nos resulta de enorme utilidad el artículo de Wolfgang G. Müller “Interfiguralität. A Study on the Interdependence of Literary Figures” (1991).

Müller argumenta que las interrelaciones entre personajes de textos

Hacia un enfoque intertextual

distintos es una de las dimensiones más importantes de la intertextualidad. El hecho de que la teoría intertextual no haya prestado a estas interrelaciones toda la atención que merecen se debe, en parte, a prejuicios ideológicos. Con el objeto de evitar este tipo de cuestiones, este autor propone considerar al personaje como un elemento textual estrictamente estructural y funcional, denominándolo figura. Otra de las razones por las que se ha relegado a un segundo plano el estudio de la interrelación entre personajes literarios es la falta de un término crítico con el que denominar este aspecto de la intertextualidad, carencia que se subsana con el neologismo interfiguralidad. La necesidad de un nuevo término se justifica ya que sin él no se desvelarían importantes aspectos y problemas de la intertextualidad.

El primer tipo de relaciones interfigurales reciben el nombre de internímicas, otro neologismo creado por Müller, y se producen entre los nombres de personajes. El desplazamiento del nombre de un personaje de ficción a una figura de otro texto, ya sea de forma idéntica o alterada, puede compararse desde el punto de vista lingüístico al caso de la cita. Un nombre re-utilizado se asemeja a una cita, ya que repite un segmento derivado de un pretexto dentro de un texto posterior, es decir, el hipertexto. Este segmento está frecuentemente sujeto a alteraciones o transformaciones, siendo la

Hacia un enfoque intertextual

alteración, como en una cita, no sólo una cuestión de forma sino también de contenido. Otra afinidad existente entre la cita y las relaciones internímicas radica en que ambas provocan un conflicto entre la cita y su nuevo contexto, de modo que el desplazamiento del nombre de un personaje literario a un contexto fictivo nuevo implica tensión o conflicto. Esta analogía entre la cita y los nombres re-utilizados no debe, no obstante, enfatizarse en demasía ya que en literatura los nombres están relacionados con los personajes, que poseen una categoría propia.

Aunque no ha de darse necesariamente una relación entre el significante y el significado en los nombres literarios, existen muchas posibilidades de asignar nombres de figuras literarias con significado. Uno de los recursos más destacados para generar significado en la atribución de nombres literarios es unir el nombre de una figura literaria al nombre de una figura literaria anterior. La identidad total o parcial de nombres de distintas obras literarias es siempre un elemento interfigural, aunque la interfiguralidad puede funcionar de formas muy variadas según los casos individuales. La aparición en un texto dado de un nombre perteneciente a una obra anterior puede expresar afinidad con la figura así evocada.

Otro de los aspectos tratados dentro de las relaciones interfigurales es

Hacia un enfoque intertextual

el de la identidad de los nombres de las figuras relacionadas. Los cambios en los nombres de un personaje cuando éste es trasladado de un texto a otro pueden explicarse en términos de transformaciones, con lo que se recurre una vez más a las concomitancias entre los estudios interfigurales y los de la cita. Un procedimiento transformacional podría ser la sustracción, eliminándose, por ejemplo, algunas letras iniciales o finales del nombre en cuestión. La sustracción de letras finales puede realizarse para dotar al nombre de un aire de inglés moderno o americano⁸. Si se añaden diminutivos al nombre, el procedimiento puede también recibir el nombre de sustitución. El caso de la adición en las relaciones internímicas es menos frecuente que el de la sustracción.

La desviación internímica más común es la sustitución. La cantidad de elementos que pueden sustituirse en la transformación de un nombre puede ser mínima y cambiar sólo un fonema, o casi completa, alterándose casi todos los fonemas del nombre completo, excepto uno. Si la sustitución de los nombres afecta a la combinación de nombre y apellido, se pueden sustituir también palabras completas.

8

Téngase en cuenta que se cita el inglés por ser el idioma en el que está escrito el artículo originalmente, lo cual implica a su vez que la lengua de los textos en los que aparecen los nombres de los personajes es el inglés. No obstante, ello no impide que se utilice el mismo recurso en otras lenguas.

Hacia un enfoque intertextual

Otro tipo de sustitución es el que incluye la parodización de un nombre en un texto posterior. La ironía de la desviación internímica es perceptible sólo en el contexto de títulos de trabajos intertextualmente relacionados. También son transformaciones internímicas la adaptación de nombres extranjeros a un nuevo contexto, la identidad de sonidos iniciales, e incluso omitir el nombre de un personaje al que se hace referencia de forma intertextual.

Al caso de la sustitución paródica se añaden otros dos tipos de recursos internímicos. Uno de ellos consiste en hacer referencia a una figura del pretexto en el título del trabajo posterior, -o en el paratexto según la terminología genettiana que Müller recuerda en este caso-, mientras que el personaje tiene en la obra otro nombre distinto al de la referencia interfigural del título.

Un aspecto tenido en cuenta en las relaciones interfigurales es el de los “personajes re-utilizados”. Mediante esta expresión se indica que si un autor toma un personaje de un texto alógrafo y lo inserta en un trabajo propio, sitúa a ese personaje dentro de la estructura formal e ideológica de su propio producto, adaptándolo a sus propios intereses y necesidades, que pueden ir desde la parodia y la sátira hasta una reevaluación fundamental o

Hacia un enfoque intertextual

reexploración del personaje en cuestión.

Un campo de la literatura en el que reaparecen por definición figuras de otros trabajos es el de re-escrituras y continuaciones, “sequels”, de textos anteriores. Hay que distinguir dos tipos básicos de continuaciones, las escritas por el propio autor del pretexto, autográficas, y las escritas por otro autor, alográficas. Las continuaciones son normalmente interfigurales, girando en torno a uno o más personajes de sus pretextos. Entre los distintos tipos se dan aquellas en las que personajes secundarios se convierten en protagonistas en textos posteriores. Una continuación puede presentar un período de la vida de un personaje anterior o posterior al del pretexto, o puede llenar un hueco que el pretexto deja en la representación de la historia de un personaje. Müller alude una vez más a la terminología genettiana al explicar que estos tres tipos de continuaciones coinciden con los términos de analepsis, prolepsis, y elipsis.

La reaparición de una o más figuras de un pretexto es una característica de las continuaciones. Éstas presentan una intersección de dos contextos ficticios distintos, lo cual se manifiesta más claramente a nivel figural. Sería un error, no obstante, dar por sentado una identidad total de las figuras del pretexto con sus correspondientes figuras en el texto posterior, aunque puedan llevar los mismos nombres. Müller matiza que, tal y como ocurre con

Hacia un enfoque intertextual

otros fenómenos intertextuales, las figuras reutilizadas en continuaciones presentan algunas características en común con aquellas de las que derivan, mientras que al mismo tiempo presentan una distancia que las diferencia: “it is essential to realize that such figures are more than mere duplicates and that they are marked by a characteristic tension between similarity and dissimilarity with their models from the pre-texts” (109).

La identidad de un personaje de un pretexto con su nombre en el texto siguiente puede manifestarse de varias maneras. Hay ejemplos de total identidad, especialmente en los héroes estereotipados de la literatura popular. La consistencia de un personaje origina novelas en serie en las que el héroe funciona como el nexo de unión interfigural. En secuencias de novelas que narran el destino de una familia o de varias generaciones, la familia es el nexo multifigural que proporciona la coherencia de la narración.

Algunos autores contemporáneos sienten predilección por usar el mismo héroe en distintas novelas. Se mantiene también la identidad en las continuaciones que explotan el éxito comercial de un libro, que deben distinguirse de segundas partes de obras de literatura universal cuya motivación no es la económica, sino la intelectual. En cualquier caso, el nexo de unión entre el texto anterior y el posterior es figural. Pueden darse cambios

Hacia un enfoque intertextual

en una figura que reaparece en una continuación autográfica, secuencia, o series de los trabajos de un autor debido a una nueva intención o visión estética del mismo.

Otra de las formas que pueden adoptar las relaciones interfigurales es la del agrupamiento de personajes o configuración. Por medio de este recurso, personajes de distintas obras literarias pueden ser reunidos en un contexto fictivo nuevo, o una configuración de uno o más pretextos puede cambiarse o incluso invertirse en el texto posterior. La configuración de un pretexto en un texto posterior puede estar sujeta a varios tipos de inversión: de género, cambio del protagonista por su personaje antagónico, y la superposición o contaminación de distintas constelaciones de personajes.

Un importante y extenso campo de relaciones interfigurales lo constituyen las figuras literarias que, a consecuencia de intensas experiencias de lectura, se olvidan de los límites entre realidad y ficción, empatizando de tal manera con los héroes o heroínas de las obras leídas que los usan como modelos para guiar sus vidas y acciones, lo que puede llevarles a colisiones con la realidad. Este tipo de personajes originan múltiples líneas argumentales y conexiones interfigurales, como sucede por ejemplo en *El Quijote* cervantino. En casos como éste el campo de la interfiguralidad adopta un primer plano.

Hacia un enfoque intertextual

La interfiguralidad realizada dentro de un texto, o intratextual, puede presentar una contradicción terminológica. No obstante, es éste un importante fenómeno moderno que cuenta sólo con unos pocos precedentes en la literatura anterior. Se debe distinguir del fenómeno de la 'configuración', o agrupación de personajes de un texto fictivo. Sin embargo, cuando una obra literaria combina dos o más contextos fictivos y se establecen relaciones entre los personajes pertenecientes a los distintos contextos fictivos, se puede reconocer una forma especial de interfiguralidad. Un ejemplo ilustrativo es el de una obra de teatro dentro de otra. La interfiguralidad intratextual ofrece enormes posibilidades para la representación de la relación entre realidad y ficción, un potencial estético explotado por los trabajos postmodernistas.

3.10. Aplicación de las categorías genettianas a la obra de Ackroyd.

En el presente epígrafe, nos proponemos explicar cuáles son las categorías genettianas que aplicaremos en nuestro trabajo, según las pautas

Hacia un enfoque intertextual

descritas en el apartado 3.7.

En este sentido, hemos de indicar primeramente que las obras de Ackroyd que examinaremos son transtextuales, puesto que todas derivan de otras anteriores. Estas novelas son también intertextuales según la definición genettiana de “la presencia efectiva de un texto en otro” (10).

Ackroyd pone de manifiesto desde un comienzo el carácter hipertextual de las obras que nos proponemos analizar. En *The Great Fire of London* en un apartado titulado “the story so far”, que hace las veces de prólogo, Ackroyd explica que su novela es la segunda parte de *Little Dorrit*, escrita por Dickens entre 1855 y 1857. Según Ackroyd, la novela dickensiana estaría inconclusa, con lo que habría pues una “presencia efectiva” de *Little Dorrit* en *The Great Fire of London*. Asimismo, habría intertextualidad en *The Last Testament of Oscar Wilde* ya que desde el título se alude a otro autor que será el protagonista de la novela escrita por Ackroyd. También se aprecia en *English Music*, en el apartado inicial de los agradecimientos, cómo Ackroyd reconoce haberse apropiado de pasajes de autores como Lewis Carroll, Daniel Defoe, y Charles Dickens. Las obras de Ackroyd que analizaremos son, pues, transtextuales e intertextuales, en el sentido amplio del término. Para reconocerlas como tales, hemos recurrido a diversos elementos paratextuales:

Hacia un enfoque intertextual

el título en *The Last Testament of Oscar Wilde*, el prólogo en *The Great Fire of London*, los agradecimientos en *English Music*. Por lo tanto, las relaciones paratextuales serán aquellas en las que nos fijaremos en primer lugar, puesto que insertan cada novela en concreto en el contexto general de la intertextualidad.

No incluiremos en nuestro método de trabajo la categoría transtextual de la architextualidad ya que comprende aspectos del todo teóricos. Tampoco trataremos la metatextualidad tal y como la entiende Gennete, es decir, sin ningún tipo de alusión explícita entre dos textos. Esta categoría no puede ser aplicada a Peter Ackroyd, quien siempre reconoce sus fuentes, o bien da pistas suficientes para que el lector-investigador lo haga.

Donde nos detendremos de forma detallada será en las relaciones hipertextuales. Recordemos que, según este tipo de conexiones, cada texto se relaciona con otro anterior o hipotexto, que genera otro posterior, denominado hipertexto. Como ya hemos visto, el hipertexto es el equivalente al intertexto, mientras que el hipotexto es el texto origen. Así el hipotexto principal de *The Great Fire of London* sería *Little Dorrit*, mientras que *The Last Testament of Oscar Wilde* contendría hipertextos derivados de varias obras del artista irlandés y de otras fuentes. Por su parte, *English Music* presenta

Hacia un enfoque intertextual

numerosos intertextos escritos por autores ingleses, entre los que se hallan los mencionados en los agradecimientos. Nuestro corpus abarcará las relaciones hipertextuales que expongan la derivación del hipotexto al hipertexto de la forma más explícita posible. Ya que los textos origen sobre los que trabaja Ackroyd pertenecen mayoritariamente a autores ajenos a su persona, prácticamente todos los hipertextos ackroydianos que analizaremos en el presente trabajo presentan hipotextos alógrafos.

Uno de los casos de relación hipertextual de los que nos ocuparemos es la parodia. En este sentido, Ukko Hänninen analiza los aspectos paródicos de la obra ackroydiana, definiendo este fenómeno como una “imitation with a subversive, ridiculing change” (6). Según este crítico, Ackroyd emplea la parodia con el fin de restar credibilidad a la historia. Es más, el propósito del artista londinense es el de deconstruir la “verdad” del discurso histórico por medio de la parodia.

Veremos que en *The Great Fire of London* se recogen ejemplos de parodia de instituciones y de personalidades emblemáticas de las mismas. En este sentido, se caricaturiza, por ejemplo, el abuso de términos complejos en la crítica literaria y en el mundo universitario en general. En *The Last Testament of Oscar Wilde* se parodia a la sociedad inglesa. Recordemos que para Genette

Hacia un enfoque intertextual

la parodia no es una forma de imitación, sino de transformación, siendo ésta última la que cobrará especial importancia en esta ocasión. Al analizar *English Music* nos encontraremos también con ejemplos de parodia dirigida principalmente a los críticos literarios.

Nos centraremos en el caso de la prolongación al tratar *The Great Fire of London*. Ackroyd reconoce desde el prólogo que su novela es una “consequence” de *Little Dorrit*, de Charles Dickens. El hipertexto se prolonga hasta una conclusión. Según Genette, un tipo de prolongación como el realizado por Ackroyd en *The Great Fire of London* se justifica de la siguiente manera: “A veces se puede juzgar que una obra, en principio terminada y publicada como tal por su autor, pide, sin embargo, una prolongación y una conclusión” (216).

Al estudiar el caso de la prolongación, tendremos en cuenta además las transformaciones intramodales del modo narrativo que acompañen a la prolongación en cuestión. En este sentido, se prestará especial atención a las transformaciones intramodales de duración y frecuencia en *The Great Fire of London*. Ello se debe a que en la mencionada novela hay ejemplos de una escena del hipotexto que se convierte en sumario en el hipertexto. Detallaremos otros tipos de transformaciones en *English Music*, concretamente

Hacia un enfoque intertextual

las semánticas y las diegéticas, que en este caso aparecen interrelacionadas. Estos tipos de cambios en ambas novelas se engloban en las modificaciones heterodiegéticas.

Otro aspecto sobre el que trabajaremos será el de la transvalorización. Recordemos que mediante este tipo de transformación pragmática o psicológica, un personaje podría resultar más importante, o incluso “simpático”, en el hipertexto que en el hipotexto. Genette aduce que es el investigador quien debe decidir si un personaje adquiere más valor en el intertexto con respecto a su texto origen. Este caso nos atañe directamente al tratar *The Last Testament of Oscar Wilde*, donde la figura del autor irlandés es convertida en personaje, lo cual es ya en sí mismo un ejemplo de transvalorización.

Tal y como hemos apuntado con anterioridad, Genette trata someramente las subcategorías intertextuales de las que habla, es decir, la alusión, la cita y el plagio. Con objeto de estudiar los dos primeros aspectos en las novelas ackroydianas que nos ocupan, nos remitiremos a los postulados expuestos en el apartado 3.9. En este sentido, a la hora de hablar de la cita, aplicaremos en nuestras tres novelas primeramente el parámetro de la cantidad, especificando si el extracto citado incluye sólo unas palabras, una

Hacia un enfoque intertextual

frase, un párrafo, etc. Se estudiarán además los tipos de variaciones formales que sufre la cita en el hipertexto con respecto a su recurrencia original en el hipotexto. Recordemos que este tipo de alteraciones podían traducirse en adición, sustracción, permutación o repetición. A las variaciones formales se añadirán las cualitativas de contenido.

En cuanto al estudio de la alusión en los textos que nos ocupan, especificaremos en primer lugar si éstas son explícitas o implícitas. Seguidamente, procederemos a su clasificación según las tipologías establecidas por Hebel, es decir, onomásticas, citacionales o titulares. Ha de tenerse en cuenta que las alusiones citacionales serán consideradas como citas y las onomásticas como interfigurales. Nos ocuparemos además de las alusiones paratextuales, puesto que su recurrencia es importante en las obras a analizar.

Con respecto a los personajes, tendremos en cuenta la interfiguralidad de Müller. Estudiaremos las relaciones internímicas existentes en las novelas ackroydianas, tanto las que se presenten de forma idéntica como las alteradas. Con respecto a éstas últimas, explicaremos el tipo de alteración que se da en cada caso, pudiendo tratarse de sustracción, adición o sustitución. Daremos cuenta además de la recurrencia de personajes reusados. Como veremos,

Hacia un enfoque intertextual

Ackroyd no sólo inserta personajes ajenos en sus novelas, sino que además sitúa la acción en el mismo contexto que el del hipotexto en el que reconoce basarse. Nos encontramos con personajes creados un siglo antes, en el mismo lugar, aunque aproximadamente cien años después.

En los capítulos que siguen, procederemos al análisis de cada una de las novelas ackroydianas que nos ocupan. Nos centraremos en primer lugar en *The Great Fire of London*, a continuación de *The Last Testament of Oscar Wilde*, y, finalmente de *English Music*. Examinaremos cada novela siguiendo el orden cronológico de los capítulos en los que esté dividida. Con ello conseguiremos que el argumento de cada obra acompañe a su estudio.

IV

THE GREAT FIRE OF LONDON

The Great Fire of London

4.1. Análisis intertextual.

Aunque el título de *The Great Fire of London* sugiere una conexión con el gran incendio que asoló la ciudad de Londres en 1666, no será dicho acontecimiento histórico el tema principal de la trama. En un apartado preliminar, “the story so far”, se expone que el núcleo argumental de la narración es a su vez otra novela:

Little Dorrit, born in the Marshalsea prison, has lived there with her father for many years. He had been imprisoned for a small debt, but has now lost the will to rescue himself from his confinement. Although her father is a prisoner, Little Dorrit herself, known as the ‘Child of the Marshalsea’, can enter and leave the prison as she wishes. She is forced to find work in order to support her father, and is given employment in the household of the Clennams, a mercantile family over whom there hovers a dark and terrible secret - of which, it seems, Little Dorrit is an unwitting part. Arthur Clennam, the son of the household, determines to assist Little Dorrit and her father in any way he can. With the help of Pancks, an agent, he discovers that the Dorrits are in fact heir to a great fortune. As a result, they are released from the Marshalsea with much a celebration - although Little Dorrit faints as she is taken away from what, after all, is the only life she has ever known. She must leave behind, also, her only friend, a half-wit who has always relied upon her and calls her ‘Little Mother’.

This is the first part of the novel which Charles Dickens wrote between 1855 and 1857. Although it could not be described as a true story, certain events have certain consequences... (3)

Con este resumen de la primera parte de *Little Dorrit* (1857), de Dickens, se indica la presencia de una clara conexión intertextual. Ackroyd se plantea su primera novela como la prolongación de una ya existente, y por ello informa al lector de los detalles del principal hipotexto utilizado en esta

The Great Fire of London

ocasión. Asimismo, y como influencia de la estructura del hipotexto, *The Great Fire of London* presentará también dos partes.

La aparición de elementos intertextuales en el primer capítulo de *The Great Fire of London* tiene lugar en el párrafo inicial, donde se introduce al personaje llamado “Little Arthur”. El adjetivo “little” nos remite de inmediato al mismo que califica a Little Dorrit, funcionando como un elemento hipertextual que declara de manera abierta una relación entre ambos personajes. En el hipotexto dickensiano, Amy Dorrit es descrita como “little” desde el momento en que nace: “‘A very nice little girl indeed,’ said the doctor; ‘little, but well-formed.’” (102).

Por otra parte, el nombre de pila atribuido a Little Arthur constituye un caso de interfiguralidad, guardando relación con el de Arthur Clennam, uno de los personajes principales de *Little Dorrit*. La aparición del mismo nombre en estos personajes no implica en principio que compartan características en común. Así, vemos que el Little Arthur ackroydiano es dueño de un salón de juegos recreativos y padece trastornos de tipo psiquiátrico que le llevan a asesinar a una niña pequeña. El Arthur Clennam dickensiano es un hombre de mediana edad que regresa a Inglaterra después de una larga estancia en China, y cuya conducta no tiene nada de irregular.

The Great Fire of London

Sin embargo, pueden percibirse rasgos similares entre Little Arthur y Arthur Clennam, si tenemos en cuenta que ambos intentan salvar a una figura femenina indefensa, representadas por Amy Dorrit y por la niña a la que Little Arthur asesina. En este caso, Little Arthur sería una versión distorsionada de su referente hipotextual. Jeremy Gibson le ha preguntado a Ackroyd sobre esta hipotética relación entre ambas figuras y la respuesta deja abierta la posibilidad de que ello ocurra: “It’s perfectly possible. It’s completely unconscious on my part though” (Gibson & Wolfreys 228). Las conexiones intertextuales resultantes del nombre de Little Arthur son, pues, obvias siendo comentadas por estudiosos de Ackroyd como Susana Onega (*Metafiction* 22).

Little Arthur presenta además concomitancias con otro personaje dickensiano, Maggy, la mejor amiga de Little Dorrit en la primera parte de la novela de Dickens, ya que sufren una atrofia en el crecimiento que les ha dejado con la estatura de un niño. En el caso de Little Arthur esta anomalía ocurre a los ocho años: “Little Arthur stands upon a chair in order to wash himself properly at the kitchen sink. He had stopped growing when he was eight” (5). En *Little Dorrit* Amy cuenta cómo Maggy deja de desarrollarse a los diez años: “‘When Maggy was ten years old,’ said Little Dorrit, watching her

The Great Fire of London

face while she spoke, ‘she had a bad fever, sir, and she has never grown any older ever since.’”(143).

Otro elemento que funcionará como conexión intertextual en este primer capítulo de *The Great Fire of London* es la mención de una mosca que molesta a Little Arthur: “A fly is buzzing by the window [...] he shepherds the fly out into the morning air [...] The fly knows this, too, but still wants to escape” (5). La presencia de este insecto no tiene en principio nada de particular; no obstante, en el hipotexto dickensiano aparecen moscas en el relato del nacimiento de Little Dorrit: “The walls and ceiling were blackened with flies [...] ‘The flies trouble you, don't they, my dear?’” (101), “‘With the flies a falling into the gallipots by fifties!’” (101-02). La mención de este insecto configura un ejemplo del aspecto lúdico que Gibson y Wolfreys atribuyen a las recurrencias intertextuales empleadas por Ackroyd.

Al final de este primer episodio, Little Arthur recibe una carta en la que se le comunica que finaliza el leasing de su empresa, Fun City, ante lo cual reacciona de forma extraña: “There’s going to be electricity” (7). Estas palabras cumplen una función específica, ya que anticipan el final de la novela, donde tendrá lugar un cortocircuito provocado por este personaje.

El segundo capítulo de *The Great Fire of London* se inicia con la

The Great Fire of London

descripción de Audrey Skelton, uno de sus personajes principales. Su nombre propio constituye un caso de interfiguralidad al presentar una relación internímica con el de Amy Dorrit. Susana Onega señala que ambos nombres comparten la misma inicial además de una “relative phonetic similarity” (*Metafiction* 23). No obstante, a esto hay que añadir que comparten también sus letras finales, habiéndose producido la sustitución de la “-m-” del nombre del hipotexto por los caracteres “-udre-” del nombre del hipertexto. Esta relación internímica es la primera de una serie de convergencias entre ambos personajes, ya que a medida que la novela avance la conexión intertextual entre Amy y Audrey será cada vez más explícita.

Llama la atención el hecho de que la primera protagonista de una novela de Ackroyd se llame igual que su madre. Si preguntáramos al autor por esta coincidencia, probablemente la atribuiría al azar y no a una acción premeditada. Sin embargo, no nos parece casual que Ackroyd haya elegido este nombre, pudiendo estar homenajando de esta forma a su madre, sin carecer ello de un toque lúdico, pues ambas mujeres sólo tienen en común el nombre propio. En cuanto al apellido de Audrey, Skelton, nos parece interesante la asociación que hace Onega entre éste y el del poeta renacentista John Skelton: “and his Skeltonic verse, which curiously matches Audrey’s

The Great Fire of London

great difficulty to express her ideas fluently” (*Metafiction* 23). A lo largo de la narración de *The Great Fire of London*, el propio Ackroyd ofrecerá pistas para dar sentido al apellido de su protagonista femenina.

Audrey es una joven telefonista que se caracteriza por tener sueños frecuentes, que la hacen entrar en una especie de trance: “She became, as it were, possessed” (8). El hecho de soñar de manera recurrente es a su vez característico de un personaje secundario de *Little Dorrit*, Mrs Flintwinch, la ama de llaves de la familia de Arthur Clennam:

WHEN Mrs Flintwinch dreamed, she usually dreamed, unlike the son of her old mistress, with her eyes shut. She had a curiously vivid dream that night, and before she had left the son of her old mistress many hours. In fact it was not at all like a dream; it was so very real in every respect. (81)

Esta característica común a Audrey y Mrs Flintwinch sugiere una conexión intertextual que se confirma al analizar el nombre de pila de este personaje dickensiano, “Affery”, que comparte sus letras inicial y final con el de Audrey. Se produce una transformación en esta relación internímica, mediante la sustitución de las letras intermedias “-ffer-” del hipotexto por la secuencia “-udre-” en el hipertexto. Nótese además la repetición de las letras -er- del hipotexto, cuyo orden ha sido alterado en el hipertexto, -re-, factor que acentúa la similitud entre los nombres de Affery y Audrey. La recurrencia

The Great Fire of London

intertextual entre estos dos personajes se repetirá más adelante, ya que Audrey utilizará expresiones empleadas por Mrs. Flintwinch a lo largo de la novela dickensiana. La importancia del personaje de Audrey en esta novela es, pues, crucial puesto que a través de ella se reutilizan dos figuras hipotextuales.

Otro de los personajes presentados en el segundo episodio de *The Great Fire of London* es el novio de Audrey, Timothy Coleman. La narración sitúa a la pareja juntos viendo por televisión las imágenes de un incendio, a las que Tim parece ser el único que presta atención: “Audrey ignored the television. ‘Tim, did you know there used to be an old prison round here?’ [...] It's just off the high street” (9). Gracias a la mención que aquí se hace a una antigua prisión se conectan intertextualmente dos épocas en un mismo espacio. Ello se debe a que se lleva a cabo una alusión implícita a la cárcel de Marshalsea, centro en el que estuvo recluido por el impago de unas deudas el padre de Amy Dorrit. Se produce por lo tanto una transformación homodiegética de hipotexto a hipertexto, al mantenerse en ambos el mismo marco geográfico.

Tras la escena ante el televisor, el relato traslada a Tim y Audrey al salón recreativo de Little Arthur. Esa misma noche, la joven tiene uno de sus sueños visionarios:

The Great Fire of London

She dreamed that she was inside the old prison, except that it was lit up by rows of brilliant lights. Little Arthur was showing her some photographs. She kept on asking where her father was; he had spent all their money. She had to find him before something terrible happened.
(10)

Reaparece aquí la alusión implícita a la cárcel de Marshalsea en las palabras “the old prison”. Se aprecia además en este extracto una alusión implícita a Little Dorrit en la pregunta que Audrey hace sobre su padre, mostrándose preocupada por la falta de dinero. Estas son inquietudes propias de Amy, quien siempre se muestra pendiente de William Dorrit. Es asimismo interesante que en el sueño de Audrey se incluya a Little Arthur, pues ambos presentarán una serie de elementos que los conectarán con otros personajes dickensianos.

Al abrirse el capítulo tercero, nos encontramos con el protagonista masculino, Spenser Spender. Su nombre y apellido constituyen un nuevo ejemplo de interfiguralidad, en este caso con el poeta Stephen Spender¹. La relación internímica entre el protagonista ackroydiano y el poeta es más que obvia, ya que coinciden la totalidad de las letras de sus apellidos. El nombre propio del protagonista ackroydiano deriva del apellido del poeta, habiéndose

¹Susana Onega conecta también el nombre de este personaje con el del fundador de la teoría evolucionista Herbert Spencer y con el poeta renacentista Edmund Spenser. (*Peter Ackroyd* 28), (*Metafiction* 21-22).

The Great Fire of London

producido una simple sustitución de la letra “-d-” por la “-s-” en el apellido. La todavía reciente actividad poética de Ackroyd en el momento de publicarse *The Great Fire of London* es la causa de que se elija el nombre de un poeta, nacido además al igual que Spenser Spender en la ciudad de Londres, “it was in this area that he had been born” (11).

Spenser es un director de cine que se propone rodar una película basada en *Little Dorrit*, proyecto que servirá de nexo con el hipotexto dickensiano. Ejemplo de ello serán las citas de *Little Dorrit* que aparecerán en los diálogos de la película de Spenser, uno de cuyos escenarios será la cárcel de Marshalsea. La correspondencia intertextual por medio de una cita de la novela dickensiana se hace efectiva por primera vez en una frase que Spenser recuerda vagamente: “I never should have touched you, but I thought you were a child” (11). En la novela de Dickens, esta frase aparece en una escena en la que confunden a Little Dorrit con una niña, y en la que se pronuncian prácticamente las mismas palabras: “I never should have touched you, but I thought that you were a child” (218). La frase citada presenta una variación formal, al suprimirse el término “that” en el hipertexto. La cita presenta como marcadores explícitos el uso de comillas, ya que el propio Spenser recuerda finalmente la ubicación de esa frase: “And then he remembered, [...] the book

The Great Fire of London

with the prison, the book with the girl. It was *Little Dorrit*" (12).

El motivo que lleva a Spenser a recordar la procedencia de la frase anterior es su reencuentro con un antiguo compañero de colegio, Pally, que vivía en su mismo barrio durante su infancia. La descripción de esta figura muestra lo anómalo de su físico: "he was simple - or so everyone said - and the apparent haste came from a nervous disjointedness in all of his movements. His face was too large for his head, and it seemed as though his eyes had gone out -" (12). Este personaje presenta características comunes con Maggy, la mejor amiga de Amy Dorrit. Onega sugiere una conexión entre ambos: "Pally is another example of derivative reincarnation in his case of Amy Dorrit's friend, Maggie" (*Metafiction* 22). Si ahondamos en el análisis de estas figuras observamos de entrada una similitud en las letras que componen sus nombres, que coinciden en la segunda y en la última letra; en este sentido debemos recordar que en el original dickensiano el nombre de la amiga de Amy, Maggy, es deletreado con "-y" final. Por lo tanto, se ha producido una transformación interfigural de carácter internímico al sustituirse la inicial "M-" y las letras intermedias "-gg-" del hipotexto. La similitud de los nombres se ve reforzada por la elección de la repetición de una consonante.

Ambos personajes poseen, además, elementos comunes en su físico.

The Great Fire of London

Veamos cómo se describe a Maggy en *Little Dorrit*:

She was about eight-and-twenty, with large bones, large features, large feet and hands, large eyes and no hair. Her large eyes were limpid and almost colourless; they seem to be very little affected by light, and to stand unnaturally still. There was also that attentive listening expression in her face, which is seen in the faces of the blind, having one tolerable serviceable eye. (142)

Llama la atención, sin duda, las características que presentan en común estos dos personajes, en especial el adjetivo “large”. De esta forma se ejemplifica de nuevo la utilización de características similares entre personajes relacionados interfiguralmente.

En una escena posterior del capítulo tercero, Spenser le comunica a su esposa, Laetitia, su intención de rodar una película basada en *Little Dorrit*: “*Little Dorrit*. It’s the novel by Dickens. I’m going to turn it into a film” (14). Tras esta nueva mención del hipotexto, surgen en el relato una serie de reflexiones que nos indican la presencia del autor implícito tras las palabras de Spenser:

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? (16)

Como hemos visto en nuestra introducción a este autor, la atribución de

The Great Fire of London

un poder mágico, espiritual, a la ciudad de Londres es uno de los impulsos que llevan a Ackroyd a escribir sobre esta ciudad. Destaca además la mención de Hawksmoor, uno de los nombres que también sobresalen en la producción ackroydiana. Éste será sólo el principio de una serie de puntos en común entre el director de cine y el autor de la novela, que se corrobora con una frase que aparece poco después en labios de Spenser: “Dickens understood London” (16). Esta afirmación se asemeja a muchas de las pronunciadas por Ackroyd en diversas entrevistas cuando se le cuestiona sobre su inclinación por el novelista decimonónico. El lector intertextual encuentra en ejemplos como éste, trazos del ejercicio lúdico que este prolífico autor londinense lleva a cabo en todo momento.

Al avanzar la narración ackroydiana se introduce a un nuevo personaje, Job Penstone, profesor de un instituto politécnico londinense, donde imparte un curso sobre la historia social victoriana. Llama la atención de Spenser un libro que Penstone lleva consigo, *London Labour and the London Poor*. Este título corresponde al de un tratado sobre las condiciones sociales del Londres victoriano escrito por Henry Mayhew en 1862. Se abre así una línea intertextual que se hace eco de las valoraciones que la crítica ha realizado sobre el aspecto social de la obra de Dickens. Observaremos en ello un tono

The Great Fire of London

paródico que demostrará una vez más la destreza con la que Ackroyd maneja los textos en los que se basa.

Al comienzo del cuarto episodio la historia se centra en Rowan Phillips, un joven canadiense profesor de literatura inglesa en la universidad de Cambridge. Este personaje posee muchos puntos en común con Peter Ackroyd, destacando en primer lugar el hecho de que los dos estudian la obra de Dickens. En la habitación de Rowan abundan libros y ensayos relacionados con este autor decimonónico:

The London of Dickens, The World of Charles Dickens, Dickens in London: A Study in Structure, Dickens: The Baroque Lamp, The Burning Mirror: Charles Dickens, Hypothesis and Paradox in Dickens's London, Dickens and The Twisted Metastasis, The Flickering Flame: The Secret Dickens, Charles Dickens and Irony. (19)

Algunos de estos títulos son alusiones titulares a trabajos relacionados con el novelista victoriano. Uno de ellos es *The Secret Dickens*, escrito por Walter W. Crotch en 1919, que se corresponde con parte del penúltimo título incluido en el extracto anterior, tratándose pues de una alusión titular que presenta una transformación por adición. Se observa un fenómeno similar en *The England of Dickens*, de Walter Dexter, publicado en 1925; este título aparece en el hipertexto con una transformación que consiste en la sustitución de “England” por “London”. Otro de los trabajos que presenta alusiones

The Great Fire of London

titulares es *The Dickens World*, de Humphry House publicado en 1942. El nombre es prácticamente igual a *The World of Charles Dickens* en el fragmento que nos ocupa, habiéndose mantenido en el título los términos más importantes “World” y “Dickens”. Se produce además un cambio de genitivo sajón por el posesivo con “of”, entre *The London of Dickens*, y varios trabajos denominados *Dickens’s London*, como el de Francis Miltoun de 1904, y el de T.E. Pemberton de 1876.

En el terreno personal, autor y personaje comparten además otros detalles: Phillips vive en Cambridge, donde Ackroyd estudió; ambos son grandes conocedores de Dickens y de la literatura inglesa en general; combinan las facetas de novelista y biógrafo: “He had published a novel which, begun as ‘literary’ fiction, had ended as a thriller. He had also published a short biography of Wilkie Collins, and was now involved in a critical study of Charles Dickens” (19). Este último dato es especialmente destacable, pues los títulos que acabamos de analizar se hallan en la lista bibliográfica elaborada por Ackroyd en su biografía sobre Dickens. A todo esto hay que añadir que tanto Ackroyd como Rowan son homosexuales. Dada la existencia de estos puntos en común, la semejanza entre este personaje y su creador no debe ser pues pasada por alto.

The Great Fire of London

A pesar de estas concomitancias, no podemos afirmar que el personaje de Rowan haya sido creado con carácter autobiográfico, puesto que Ackroyd reconoce no estar interesado en este aspecto, siendo esta la razón por la cual escribe novelas y no autobiografías (Vékony 243). No obstante, coincidimos con Susana Onega en su valoración del personaje de Rowan como una versión paródica de Peter Ackroyd (*Peter Ackroyd* 28; *Metafiction* 23). Por otra parte, estas coincidencias no tienen nada de extraño, ya que responden al tono lúdico que Ackroyd imprime a sus trabajos.

Rowan, en calidad de futuro guionista de la película de Spenser, decide recorrer las calles londinenses para buscar la antigua ubicación de la cárcel de Marshalsea. Mientras pasea, sus pensamientos le conducen a la protagonista dickensiana: “It was here that Little Dorrit had once sought refuge - the door had been locked then, also - but where was the site of the old prison itself?” (23). Se produce aquí una alusión explícita a una ocasión en la que Little Dorrit se retrasó al regresar a la cárcel, teniendo que pasar la noche fuera en compañía de Maggy (capítulo 14 de la 1ª parte de *Little Dorrit*). En este contexto se menciona constantemente el nombre de Marshalsea, emulándose el recurso dickensiano de repetir un término concreto con objeto de llamar la atención del lector.

The Great Fire of London

Rowan y Tim, el novio de Audrey, se cruzan por la calle de manera fortuita. El guionista canadiense decide entablar conversación y pregunta por la antigua localización de la cárcel de Marshalsea, emplazamiento que encuentran poco después:

A blue metal notice had been fixed upon one wall: 'This site was originally the MARSHALSEA PRISON made famous by the late CHARLES DICKENS in his well known work "Little Dorrit". The prison was destroyed by fire on December 14 1885.' (25)

Destaca en este extracto el uso de mayúsculas en la mención de la cárcel de Marshalsea y del autor de *Little Dorrit*. La función de estas alusiones es la de insistir en la derivación intertextual declarada en "the story so far". Es asimismo importante la referencia al incendio que destruyó la prisión de Marshalsea en 1885, y que recuerda al título de la novela dickensiana que nos ocupa. En este sentido, hemos de apuntar que las alusiones al fuego cobrarán cada vez más importancia en la historia.

En el capítulo quinto Spenser gestiona los trámites para el rodaje de su película. Para ello se entrevista con un personaje llamado Iain St John Smart, empleado de la agencia cinematográfica Star International. El director de cine explica así sus planes con respecto a *Little Dorrit*: "[...] I want to film *Little Dorrit* [...] It's that one about the girl in the prison [...] filmed on location in

The Great Fire of London

London, all abbreviated from the book naturally [...]” (29). Mediante este comentario, se advierte que tanto la película de Spenser como la novela de Ackroyd contienen citas literales de *Little Dorrit*, factor que equiparará en más de una ocasión las actividades de ambos.

Rowan y Tim reaparecen al abrirse el relato del sexto episodio. En este contexto, se repite la alusión al pasaje de *Little Dorrit* en el que Amy pasó la noche fuera de la cárcel acompañada de Maggy:

And Rowan told Tim of the scene when Little Dorrit and Little Mother, locked out of the Marshalsea prison, had walked up and down Borough High Street all night, had crossed London Bridge, of the crazed woman who had whispered to them and of the strange, secretive men who whistled on the street corners and told each other to ‘mind the women.’
(31)

Esta peripecia es el sumario de la ya mencionada escena que tiene lugar en el capítulo catorce de la primera parte de *Little Dorrit*, titulado “Little Dorrit's Party”. Se produce aquí una variación temporal de duración en el hipertexto, donde se resume en sólo un párrafo una escena que ocupa varias páginas en el hipotexto (216-20).

En este capítulo sexto el personaje de Audrey presenta una serie de cambios aparentemente inexplicables, ya que aumenta la frecuencia de sus sueños visionarios y adopta nuevas formas de vestir y de peinarse que la hacen

The Great Fire of London

parecer otra persona:

Audrey had been living last night's dream for most of the day; she imagined herself the neglected child of a rich father, now down on his luck. She had done her hair in what she thought to be an appropriately plain style before setting off for work, and had worn one of her older dresses. The day's work had also tired her and now she sat, watching a fly as it buzzed idly around her sitting room. It was late, she thought, for a fly [...]. (31-32)

De nuevo se observan en los sueños de Audrey características de Amy Dorrit. En el hipotexto el padre de Little Dorrit pasa numerosos años en prisión por deudas, a pesar de poseer una gran fortuna. Por lo tanto, ese padre rico al que se hace referencia en este fragmento es una alusión al personaje de William Dorrit en la primera parte de la novela de Dickens. Asimismo, en esa “neglected child” que Audrey sueña haber sido, hay una nueva alusión a Little Dorrit, a quien su padre rechaza en más de una ocasión.

El personaje de Audrey se asocia también físicamente al de Little Dorrit. La joven telefonista comienza a vestir ropa desgastada, que se corresponde con el tipo de atuendo que solía llevar Amy Dorrit durante los años en que su padre estuvo preso. Esta apariencia era tan característica en la protagonista dickensiana, que ella misma la utiliza para ser reconocida al reencontrarse con Arthur Clennam al final de la segunda parte de *Little Dorrit* (825).

The Great Fire of London

Otro aspecto a subrayar del fragmento anterior es la aparición de una mosca. Ya se ha apuntado la presencia de este insecto al comienzo de *The Great Fire of London* y también en el momento de nacer Little Dorrit en el texto de Dickens. A pesar de que este insecto es un curioso elemento intertextual, pues no se trata de un personaje, ni de un nombre o texto alguno, no cabe duda de que su reaparición no es casual. Puede deberse una vez más al aspecto lúdico que se le atribuye a algunas conexiones intertextuales de Ackroyd, quien además demuestra conocer hasta el mínimo detalle el hipotexto sobre el que trabaja en *The Great Fire of London*.

A lo largo del sexto capítulo, Rowan y Audrey se conocen al ser presentados por Tim. El guionista comienza a hablar de Little Dorrit y de la cárcel de Marshalsea. La joven telefonista se muestra muy sorprendida al reconocer en el relato que escucha elementos de su último sueño:

Rowan began talking about Little Dorrit, the prison, the old church. Audrey gazed at him in astonishment, as if summoning her strength for one more effort. She told him of her dream, of being inside that same prison, worrying about money. And wasn't it the oddest thing, she had never heard of this Little Dorrit person. Strange really, wasn't it? (33)

Las concomitancias entre el extraño comportamiento de Audrey y la figura de Amy Dorrit son cada vez más obvias. Recordemos que las relaciones intertextuales entre ambos personajes se han ido sucediendo de forma

The Great Fire of London

implícita. En primer lugar, Audrey comienza a preocuparse por una cárcel cercana al supermercado que frecuenta; seguidamente sueña que es la hija menospreciada de un hombre que fue rico en un momento dado, pero que ahora sufre penurias económicas; más tarde comienza a ponerse ropas viejas. Por último, Audrey oye hablar de Little Dorrit por primera vez en el extracto que acabamos de citar, en el que se alude nuevamente de forma implícita a la cárcel de Marshalsea y, explícitamente, a la protagonista dickensiana. La función de todas estas alusiones continúa siendo la de poner de manifiesto la relación intertextual entre *Little Dorrit* y *The Great Fire of London*. Con ello se cumple constantemente en Ackroyd el requisito genettiano de que toda relación hipertextual sea declarada de forma abierta.

Al comienzo del séptimo episodio la narración presenta a Spenser leyendo con detenimiento *Little Dorrit*. Si analizamos el pasaje donde se detalla este hecho, observaremos de nuevo concomitancias entre la labor del director de cine y la del autor de *The Great Fire of London* al trabajar con *Little Dorrit*:

He went through the novel carefully now, making notes as he did so, in order to devise a scenario. He would remove all elements in the novel which took place outside London. He would, in fact, end the film at the close of the first book when the Dorrits, after the unexpected discovery of the fortune, are let out of the debtor's prison. It would close with Arthur Clennam carrying Little Dorrit over the portal of the Marshalsea, after

The Great Fire of London

she had fallen into a dead faint at the thought of the weary vacancy, the purposelessness, of her new freedom. (35)

Tanto Spenser como Ackroyd han obviado toda narración de *Little Dorrit* que tenga lugar fuera de Londres, coincidiendo incluso en elegir como punto de referencia la primera parte del hipotexto: Spenser finaliza su película justo en el mismo punto en el que Ackroyd inicia su prolongación de la novela dickensiana, según se expresa en “the story so far”.

Surgen más concomitancias poco después, cuando Spenser reflexiona sobre diversos aspectos de la novela de Dickens que recogerá en su película, con la firme convicción de que “the film needed a strong charge of contemporaneity” (35). El autor implícito comparte esta postura con Spenser ya que también se propone dotar al hipotexto que maneja de una perspectiva contemporánea.

Nos es, pues, de gran utilidad señalar los puntos en común entre Spenser y Ackroyd, ya que a través de ellos observamos los pasos que éste lleva a cabo para realizar el ejercicio intertextual de su primera novela. Entre los elementos dickensianos adoptados por Ackroyd en esta ocasión sobresalen los que afectan al emplazamiento de los personajes:

And there would be the scene when Little Dorrit, with her half-witted companion Little Mother, walked all night by the Thames, surrounded

The Great Fire of London

by the dangerous and the deranged from whom they fear no harm. There would be scenes in Bleeding Heart Yard, where the poor of London lived crowded together, and in Hampton Court, where the dilapidated remnants of aristocratic families were similarly crowded and lost. The film would be dark - perhaps in black and white? It would suggest an air of close confinement and decay but it would be, paradoxically, the only air which these poor souls could breathe. They were linked in common destiny, and from it derived solace in the face of that unknowable 'freedom' of which they were all, secretly, afraid. (35-36)

En este pasaje se enumeran algunos fragmentos de *Little Dorrit* que Spenser piensa insertar en su película. Se repite en la narración ackroydiana la alusión intertextual a la noche que Little Dorrit y Maggy pasaron fuera de la cárcel². Las dos alusiones onomásticas explícitas de este fragmento son los enclaves principales de la acción que transcurre en Londres en la primera parte de *Little Dorrit*. Uno de esos lugares es “Bleeding Heart Yard”, al que Dickens dedica un capítulo completo (176-84). En esa área londinense vivían los más desfavorecidos, de ahí la simbología de su nombre. Los aspectos de “confinement and decay” citados afectan a la mayoría de los personajes ackroydianos, quienes también se hallan “linked in their own destiny”. Este aspecto se cumple ya que todas las figuras de *The Great Fire of London* están enlazadas mediante algún que otro recurso, por ejemplo, al coincidir en un

²Se produce una alusión a esta peripecia en la segunda parte de *Little Dorrit* al recordarla la propia Amy: “I often look up at the stars, even from the balcony of this room, and believe that I am in the street again shut out with Maggy” (523).

The Great Fire of London

mismo lugar en la narración, o por medio de una alusión a *Little Dorrit*. Lo peculiar de esta situación es que no todos los personajes que se cruzan en el relato de Ackroyd se percatan de la conexión existente entre ellos.

Los aspectos en común entre Spenser y Ackroyd están dotados además de una dimensión autobiográfica. Así lo indican algunas afirmaciones en las que el autor implícito parece estar hablando de sí mismo a través de su personaje: “Spenser Spender had a sense of other people’s lives - of a different set of constrictions, of other and more difficult circumstances than his own. And yet his life was linked with theirs, and all who had preceded or would follow them.” (36-37). Esta percepción de sensibilidades ajenas en la propia, de esa unión con los antepasados recuerda a la conexión transhistórica, tratada por Onega (*Peter Ackroyd* 28), y se asemeja también a la “chronological resonance” de la que hablara Ackroyd en “The Englishness of English Literature” (Wright 339).

El capítulo octavo de *The Great Fire of London* se centra en Audrey. Es aquí donde se manifiestan abiertamente las hasta ahora implícitas conexiones entre ella y Little Dorrit. La protagonista ackroydiana acude en compañía de su amiga Margery a una sesión de espiritismo, en cuyo transcurso Little Dorrit se reencarna en Audrey, hecho que se aprecia inicialmente cuando se

The Great Fire of London

oye salir de sus labios una voz infantil:

‘I am so little but I was born here.’

Miss Norman, quite used to such revelations, looked at Audrey with a vague interest, as one might look at a stranger who has wandered into a party. ‘Who are you, dear?’

‘It is the first night I have ever been away from home. I hope there is no harm in it.’ The voice had a certain lightness to it, like that of a child or a mad woman. Margery felt quite dizzy and confused. She was worried that her hands were getting sweaty, locked as they were in the grip of the young man.

‘Tell us your name, dear, and all about yourself.’

‘Where do I come from and where do I go to? London is so large, so barren and so wild.’

‘Yes, I know, dear. Tell us a bit more about yourself.’

‘Why, sir, I am the child of this place.’

‘A little bit more, love. We’re interested. We want to help.’

‘Little Dorrit. I am the child of the Marshalsea.’ (40)

A lo largo de esta conversación se insertan una serie de oraciones correspondientes a *Little Dorrit*. Así sucede que en el hipotexto, al igual que en la primera frase de este extracto, Amy habla de su baja estatura y de su nacimiento en la cárcel. Estos comentarios sufren variaciones ya que no se incluyen en este orden ni tampoco en una misma oración en el hipotexto. En la novela dickensiana, la protagonista alude primeramente al lugar de su nacimiento durante una conversación en la que le pide a una presa de Marshalsea que le enseñe a coser: “but I was born here” (113). Varias líneas después, aunque en la misma página, tiene lugar la observación de Little Dorrit acerca de su corta estatura: “Yes, I am afraid I am very little indeed.”

The Great Fire of London

Por lo tanto, se ha producido una permutación en la distribución de estas dos frases en el hipertexto, ya que no aparecen en la misma línea, tal y como ocurre en el hipotexto. En este fragmento de *Little Dorrit* se repite un proceso de permutación similar. En Dickens la frase en la que Little Dorrit explica que es su primera noche fuera de su hogar aparece durante una conversación que Amy mantiene con Arthur Clennam. Nótese la presencia del relativo “that” en el hipotexto dickensiano, omitido en la versión ackroydiana, produciéndose por tanto una variación formal de sustracción: “It is the first night,’said Little Dorrit, ‘that I have ever been away from home.’”(212).

Durante el transcurso de ese mismo diálogo entre Clennam y Amy aparece la frase en la que ella manifiesta su remordimiento por haber mentado a su padre aquella noche, diciéndole que iba a una fiesta: “I hope there is no harm in it” (211). Esta afirmación se presenta de forma inalterada en el hipertexto. El siguiente comentario de Little Dorrit sobre lo desapacible que le resulta Londres, aparece también en esta charla que Amy mantiene con Arthur Clennam en *Little Dorrit*. La diferencia de esta misma observación en ambas novelas estriba en la presencia de la conjunción “and” en el hipotexto, que se elimina por sustracción en el hipertexto. Se produce otra variación formal en el uso del verbo “looks”, sustituido por “is” en el hipertexto: “And

The Great Fire of London

London looks so large, so barren and so wild” (212). La definición que Little Dorrit hace de sí misma al final del pasaje anterior es una alusión explícita a uno de los nombres que recibía en el hipotexto dickensiano. De hecho, el capítulo séptimo de la primera parte de *Little Dorrit* lleva por título “The Child of the Marshalsea”. De esta forma se hace totalmente explícita la reencarnación de Amy en Audrey.

En el capítulo nueve de *The Great Fire of London* se narra el asesinato que Little Arthur comete, a consecuencia de su enfermedad mental. La víctima es una niña pequeña. Llama la atención el énfasis en la palabra “little”, (41-44), que tiene lugar tras la fusión Amy/Audrey, recurso que ejemplifica la imitación que Ackroyd realiza del recurso dickensiano de repetición de un mismo término en un pasaje concreto. Por lo tanto, ese uso continuado del adjetivo “little” puede considerarse un mimologismo del estilo de Dickens.

La narración del capítulo décimo se centra inicialmente en la mujer de Spenser. Se observa una conexión entre ella y Little Dorrit, ya que Laetitia reconoce adoptar a veces “a ‘little girl’ manner”, comportándose como la hija que nunca tuvo con Spenser (45). Recordemos, en este sentido, que Amy Dorrit es descrita como una “little girl” desde el comienzo de sus días, por lo cual esta expresión puede considerarse como una alusión implícita a la

The Great Fire of London

protagonista dickensiana. La conexión entre ambas figuras se ve reforzada además si se observan las letras que componen el nombre de Laetitia y el adjetivo Little, pues ambos coinciden en las consonantes. Esta relación se ve reforzada por los apelativos cariñosos que Spenser le dedica a su esposa a lo largo de la narración, tales como Letty y Lettuce, cuya pronunciación se asemeja enormemente a la de Little. Esta similitud entre Laetitia y Little Dorrit se hará más estrecha a lo largo del relato ackroydiano.

Poco después Laetitia acude al ballet con su amiga Joan y un conocido de la misma, Andrew Christopher. Mientras tanto, Spenser lee una carta remitida desde un organismo llamado *Film Finance Board*, redactada en una “circumlocutory way” (46), expresión que constituye una alusión implícita a la *Circumlocution Office*, institución parodiada en *Little Dorrit*.

En este episodio Laetitia comienza a verse a sí misma como una mujer independiente y no como la mujer de Spenser. Ello viene motivado por la atracción que siente desde un inicio por Andrew Christopher. Esta experiencia la hará sentirse mal dentro de su matrimonio y la convertirá en uno de esos personajes ackroydianos cuya existencia se les antoja vacía, al igual que ocurre con algunas figuras dickensianas, como, por ejemplo, Affery Flintwinch, Maggy y la madre de Arthur Clennam.

The Great Fire of London

En el undécimo capítulo, Spenser visita la *Film Finance Board*, cuyas instalaciones son presentadas como los restos de una entidad en su momento poderosa, pero que ya no ejerce ningún papel relevante:

The offices of the Film Finance Board were in a small street off Piccadilly, a newly painted and primped street which still could not quite shake off the sordid and melancholy associations of an alley; the offices themselves were grand, but it was a forced and imposed grandeur. Like a prison or hospital, the stones of the place, the atmosphere of its corridors and its rooms, cast the same shadow over everyone, and that shadow was one of haughty purposelessness. (51)

Uno de los elementos intertextuales de este extracto es el hecho de que la *Film Finance Board* se encuentre situada en Londres. Se observa, además, la comparación de este edificio con una cárcel, que nos remonta implícitamente a la de Marshalsea. Como ya hemos apuntado, la *Film Finance Board* se asemeja a una entidad parecida en *Little Dorrit*, la *Circumlocution Office*, una institución que es también aparentemente poderosa, pero que en realidad no representa nada productivo:

This glorious establishment had been early in the field, when the one sublime principle involving the difficult art of governing a country, was first distinctly revealed to statesmen. It had been foremost to study that bright revelation and to carry its shining influence through the whole of the official proceedings. Whatever was required to be done, the Circumlocution Office was before-hand with all the public departments in the art of perceiving - HOW NOT TO DO IT. (145)

Tanto Ackroyd en su retrato de la *Film Finance Board* como Dickens en

The Great Fire of London

su definición de la *Circumlocution Office*, critican la irrelevancia de instituciones onerosas que en nada contribuyen a la sociedad. La *Circumlocution Office* era para Dickens el símbolo de la ineptitud y de la corrupción social que se proponía denunciar en su obra. El propio Ackroyd se hace eco de este hecho en la biografía que escribe sobre Dickens: “The Circumlocution Office was his attack upon that lethal combination of ineptitude, bureaucracy and snobbery which constituted the administration of England” (*Dickens* 799).

En los dos fragmentos anteriores puede apreciarse el tono irónico con el que se describe el aparente poder de cada una de estas organizaciones. Por una parte, Ackroyd habla de un “forced and imposed grandeur” cuyo único fin es el de una “haughty purposelessness”. Por otra, Dickens ridiculiza la pomposidad de la *Circumlocution Office*, “glorious establishment” y su “shining influence”, equiparables al “grandeur” de la *Film Finance Board*. Al igual que la institución ackroydiana, la dickensiana carece de propósito positivo alguno, al ocuparse primordialmente de enseñar “HOW NOT TO DO IT”, característica paralela a la “purposelessness” de la *Film Finance Board*.

Posteriormente, el hilo argumental de *The Great Fire of London* muestra a Spenser acudiendo a las dependencias de *Film Finance Board* para

The Great Fire of London

entrevistarse con su director, Sir Frederick Lustlambert, cuya apariencia se detalla de la siguiente manera:

Sir Friderick Lustlambert, a 'distinguished' man, who, like the building in which he was immured, took care that he looked so and that everybody knew so. His grey hair was curled into neat waves; his suit was of grey silk; his face was grey also, as if it had been conceived and grown in a committee room. His distinction was only marred by the suspicion of a hooked nose which, in profile, made him resemble Punch. (51)

Las características del edificio en el que trabaja Lustlambert son las mismas que se emplean para explicar el talante del personaje. La primera nota irónica de la cita se aprecia en el entrecomillado de la palabra 'distinguished', denotando la total ausencia de dicha cualidad. Se resalta así el afán de este personaje y, por extensión, del organismo al que representa, por guardar las apariencias. El énfasis en el uso del adjetivo "grey" a lo largo de la descripción de Lustlambert, no sólo se refiere a su color de pelo, sino también al ambiente en el que trabaja; por lo tanto, el empleo de este color enfatiza las connotaciones paródicas de la *Film Finance Board*. Se emplea de nuevo en la novela ackroydiana la notable repetición de un mismo término en un pasaje concreto. En este sentido, Ackroyd está imitando el estilo dickensiano e identificamos, pues, como mimologismo este recurso. Otro elemento adoptado del escritor decimonónico radica en la comparación de la nariz de

The Great Fire of London

Lustlambert con la figura de Punch. Ackroyd explica que Dickens se proclamó defensor de los espectáculos callejeros donde aparecía Punch, empleándolo además en la caracterización de otros personajes suyos, como Mr Spenlow en *David Copperfield* (Dickens 606).

El tono irónico empleado al detallarse la persona de Lustlambert abre un nuevo paralelismo entre hipotexto e hipertexto. La definición de esta figura como alguien que se preocupa por su imagen pública se asemeja a la descripción de Mr Barnacle, uno de los directivos de la *Circumlocution Office* en Dickens. Ambos son personas influyentes en las instituciones a las que pertenecen. Veamos la presentación de Mr Barnacle:

Mr Barnacle dated from a better time, when the country was not so parsimonious and the Circumlocution Office was not so badgered. He wound and wound folks of white cravat round his neck, as he wound and wound folds of tape and paper round the neck of the country. His wristbands and collar were oppressive; his voice and manner were oppressive. He had a large watch-chain and bunch of seals, a coat buttoned up to inconvenience, an unwrinkled pair of trousers, a stiff pair of boots. He was altogether splendid, massive, overpowering and impracticable. He seemed to have been sitting for his portrait to Sir Thomas Lawrence all the days of his life. (152)

Dickens detalla minuciosamente la forma de vestir de este personaje. Sirva este extracto como muestra de la ya mencionada repetición de un mismo término en un pasaje concreto en la narrativa dickensiana, con objeto de llamar la atención del lector, que relaciona de esta manera a un personaje

The Great Fire of London

con un vocablo definido. En este caso, se identifica a Barnacle con el adjetivo “oppressive”. La figura de Barnacle se asemeja, además, a la perspectiva que se ofrece de la *Circumlocution Office* al ser definido como “Splendid, massive, overpowering and impracticable”. Por lo tanto, Barnacle y Lustlambert son calcos humanos de los edificios en los que trabajan y de las instituciones a las que representan.

Este trato particular que Dickens da a las instituciones sociales en su novela ha llamado la atención de Raymond Williams:

And this is another aspect of Dickens’s originality. He is able to dramatise those social institutions and consequences which are not accessible to ordinary physical observation. He takes them and presents them as if they were persons of natural phenomena. Sometimes as the black cloud or as the fog through which people are groping and looking for each other. Sometimes as the Circumlocution Office, or Bleeding Heart Yard, where a way of life takes on physical shape. (34)

Williams opina que este método de caracterización dickensiano es una forma de ejercer crítica social, pues la ciudad refleja el sentir de sus habitantes. El espacio físico en la ficción dickensiana está siempre conectado con el ser humano, de ahí la importancia de la descripción y estructuración de ambos en sus trabajos. Si retomamos el pasaje de *The Great Fire of London* anteriormente citado, observamos que Ackroyd también ha creado un personaje a imagen y semejanza del edificio en el que trabaja, matizando que Lustlambert se

The Great Fire of London

comporta “like the building in which he was immured” (51).

Hemos de destacar, además, el nombre de pila de Lustlambert, atribuido también a uno de los personajes del hipotexto, Frederick Dorrit, tío de Little Dorrit. La relación internímica entre ambos personajes no implica analogías de otro tipo: el lujo en el que vive el Frederick ackroydiano contrasta con la miseria por la que atraviesa el tío de Little Dorrit, un músico fracasado que acabará siendo mantenido por su hermano en la segunda parte de *Little Dorrit*.

A la descripción del personaje de Lustlambert se le aplica un toque de humor al definírsele como “The profile of Punch” (52). Poco después se expone su opinión sobre *Little Dorrit*: “a great English classic, a wonderful book, a work of art being filmed in this country, with our superb reservoir of English actors, our pool of English technicians. It could be a triumph, Mr Spender, an absolute triumph” (52). Lustlambert considera a *Little Dorrit* como una “English epic”, pero su verdadera intención es hacer negocio con la película, y no la de rescatar la esencia de lo inglés al llevar la novela a la gran pantalla. En *The Great Fire of London*, es el propio Ackroyd quien alaba a Dickens como símbolo del carácter inglés de la época en que escribió, de ahí que lo utilice como hipotexto en esta ocasión.

The Great Fire of London

Spenser conocerá pronto a Rowan Philips, designado por la *Film Finance Board* como guionista de su película. Lustlambert describe a Rowan como “a promising young novelist who was writing about Dickens” (54). Se observa en este comentario una nueva coincidencia entre Rowan y Ackroyd, quien encaja perfectamente con esta descripción en el momento de publicarse *The Great Fire of London*.

Seguidamente, el relato muestra a Spenser acudiendo a la cárcel donde está ingresado Little Arthur, descrito en esta ocasión como “the little prisoner” (55). Esta coincidencia refuerza la conexión entre Little Arthur y Little Dorrit. Se observa en esta ocasión una relación entre hipotexto e hipertexto, pues Spenser rodará su película en la misma prisión donde nació Little Dorrit: “It had been agreed that Spenser could use the abandoned wing of the prison in order to film those sequences which took place inside the Marshalsea debtors' prison, where Little Dorrit had been born” (55). Por otra parte, Spenser se cruza de nuevo con Pally, encarcelado por robo en la misma penitenciaría que Little Arthur. Ambos reos entablarán amistad y liberarán a muchos presos al final de la novela.

Al abandonar la cárcel, Spenser sufre un profundo malestar: “there still lingered with him that depression which affects the spirits of all those who

The Great Fire of London

enter a prison” (57). De esta forma, el protagonista dickensiano comparte el sufrimiento de los que están o se sienten encarcelados. Bajo el influjo de tal estado anímico, Spenser reflexiona sobre cómo gracias a un mismo edificio pueden unirse épocas distintas: “Such places will always exist -once the Marshalsea, now here. Only a small time - an historical moment - separated the two; and they represented the same appalling waste of human life. Nothing had really changed in a society which had such places as its monuments” (57). Se aprecia en estas palabras la presencia del fenómeno de la conexión transhistórica, que se hace posible gracias a lugares como Londres. A lo largo de esta novela veremos que la cárcel es un aspecto que conecta a personas de épocas distintas, funcionando a la vez como símbolo de otro tipo de encarcelaciones de carácter psicológico.

Al comienzo del capítulo doce nos encontramos a Audrey después de la sesión de espiritismo en la que Little Dorrit se reencarnara en ella, repitiendo frases como “Bless you, my love, my dearest love” y “Poor, poor creature” (59). Expresiones como éstas son las que Amy le dirige cariñosamente a su padre cuando cuida de él. El texto dickensiano explica que Little Dorrit se sienta junto a William Dorrit “calling him in a whisper by some endearing name” (276).

The Great Fire of London

Audrey reconoce haber sido “taken over by someone” (61). Este comentario es recibido con incredulidad por sus compañeras de trabajo cuyos nombres, Doreen y Margery, hacen referencia respectivamente, al apellido Dorrit y a Maggy. La semejanza en el primero de ellos se observa en la inicial y en la pronunciación; con respecto al segundo, tanto Margery como Maggy comparten las dos letras iniciales y la final. Por lo tanto, las relaciones internímicas no se limitan sólo a los personajes principales ackroydianos.

A partir de ese día se aprecian nuevos cambios en Audrey al desempeñar su trabajo:

It was after this that things started to go wrong. Some days, Audrey would just stare at her board for minutes at a time; she would try and engage certain callers in conversation and she would give others deliberately false information. She had bought a shawl, second-hand, and would work with it wrapped around her. The girls in the canteen said that they felt more sorry for Tim, really, than anything else. (61)

La obsesión de Audrey llega a ser tal, que incluso le compra a su novio una copia de *Little Dorrit*. Además, La voz de Audrey cambia al estar poseída por Amy: “She would adopt various voices and make strange noises, while she did so; and, when she acted Little Dorrit herself, her voice would take on a curious pleading and whispering quality which was, to Tim, quite disagreeable. It didn't seem right, or natural” (61). Ese tono susurrante

The Great Fire of London

coincide con el que adopta Little Dorrit al rezar o al alentar a su padre en los momentos difíciles (276).

Cabe destacar, asimismo, que el chal mencionado en el extracto anterior es una alusión a los que solían llevarse en la época que Dickens refleja en su novela. Muestra de ello son las múltiples ilustraciones que aparecen en la edición de *Little Dorrit* que hemos manejado para nuestro análisis, en las que se puede apreciar a Amy Dorrit y a su amiga Maggy llevando dicha prenda. Además, Dickens describe a los miembros de las clases más desfavorecidas vistiendo “fusty gowns and shawls” (131); también usaban chal las mujeres de clase media, como la novia de juventud de Arthur Clennam: “Flora had spread her bonnet and shawl upon the bed” (745).

La trama de *The Great Fire of London* prosigue cuando Tim recibe una llamada de Rowan, con quien decide conversar sobre la extraña conducta de su novia. El lugar donde acuerdan encontrarse resulta ser “by the Marshalsea tube? - you know, where all the tramps are” (63). El nombre de la estación de metro es una nueva conexión intertextual con el de la cárcel que está presente tanto en la novela de Dickens como en la de Ackroyd. La mención de esos “tramps” constituye a su vez una alusión al hipotexto, aunque en este caso implícita. En *Little Dorrit* también se cuenta cómo se agolpan los vagabundos

The Great Fire of London

a las puertas de la prisión:

Mendicity on commission stooped in their high shoulders, shambled in their unsteady legs, buttoned and pinned and darned and dragged their clothes, frayed their button-holes, leaked out their figures in dirty little ends of tape, and issued from their mouths in alcoholic breathings.(131)

El decimotercer episodio de *The Great Fire of London* narra la relación que Laetitia Spender mantiene con Andrew Christopher, hombre por el que abandonará a Spenser. En una de sus primeras salidas con su nuevo compañero, Laetitia conoce a un personaje cuyo apellido llama nuestra atención, Marisa Cambridge. Lo atractivo del mismo es que fue en Cambridge donde Ackroyd cursó sus estudios universitarios y también es allí donde trabaja Rowan. A esto se añade que parte de la narración de *The Great Fire* tiene lugar en esa ciudad universitaria. Por lo tanto, el apellido en cuestión evoca algunas relaciones, configurando sin duda un ejemplo más de lo lúdico en Ackroyd, para quien en su juego intertextual todo tiene relación y nada es casual.

El nombre de Marshalsea se repite al comienzo del décimocuarto capítulo, donde vemos a Rowan llegar con demasiada antelación a la cita acordada con Tim: “He walked towards the park which had once been the site of Marshalsea Prison” (67). En el relato ackroydiano se enlazan los siglos XIX

The Great Fire of London

y XX cuando Tim y Rowan deciden ir a un pub donde hay una televisión encendida:

The programme seemed to be some kind of mock-Victorian music-hall, and the tinny sounds of a small orchestra echoed through the vast saloon bar. A young woman, dressed in an approximation to Victorian costume, was singing a sentimental ballad: 'who passes by this road so late? Always gay! (68)

Se producen en este extracto dos alusiones a la época victoriana reflejada en la novela de Dickens. La canción aquí mencionada es una cita de *Little Dorrit*, tomada de uno de los capítulos iniciales durante la presentación de uno de los personajes secundarios, reo en una prisión francesa, cuyo carcelero canta esas estrofas: "Who passes by this road so late? compaignon de la Majolaine! Who passes by this road so late? Always gay!" (45). Esas mismas líneas aparecen una segunda vez en el hipotexto de Dickens, en el vigésimo segundo capítulo de la segunda parte (738), contexto en el que sirven para relacionar hechos relatados en la primera parte de *Little Dorrit*.

En la narración ackroydiana se hace constar nuevamente la convivencia de dos épocas distintas, la victoriana y la contemporánea: "The music from a juke-box collided with that from the television set, making an awkward counterpoint between the fake Victorian tune and the real contemporary one" (68). Se continúa ejemplificando, pues, esa conexión transhistórica de la que

The Great Fire of London

hablabamos anteriormente, al unirse dos siglos distintos en un mismo espacio, en este caso mediante el recurso de una canción. Aunque combinaciones de esta clase son un elemento típico de la metaficción historiográfica, Ackroyd manifiesta que en su caso son fruto de su gusto por la identidad inglesa:

This combination of high and low, farce and tragedy, is something which is innate in the English tradition. Dickens, of course, is the great example. Shakespeare, too. And you talk about pantomime and vaudeville. That's also a very innately English sensibility at work. And as far as I am concerned, it's just part of the inheritance that goes back as far as a thousand years. It's nothing really to do with postmodernism. (Onega, *Interview* 217-18)

Esa mezcla de lo pantomímico con la televisión, fusionando manifestaciones artísticas de distintas épocas no es, pues, postmoderno para Ackroyd, sino inglés. Este escritor perfila esta tradición inglesa y la concretiza más en la londinense: “The London sensibility has also been characterized by a sort of fierceness and gaiety in the old-fashioned sense, sort of heterogeneity” (Schütze 173).

Volviendo a la narración de *The Great Fire of London*, observamos que Tim le cuenta a Rowan detalles del extraño comportamiento de Audrey: “She uses all these strange words and talks about some little porridge or little forehead” (69). Esta doble repetición del adjetivo “little” constituye una nueva alusión al que califica a la protagonista dickensiana, lo cual refuerza la fusión

The Great Fire of London

entre ésta y Audrey. Una vez que Rowan regresa a su casa, se menciona un libro cuyo título ejerce de nota metatextual: “*The Sacred Changeling: Themes of Reversal in ‘Little Dorrit’*” (73). Esos “themes” están sin duda presentes en *The Great Fire of London*, al darse en esta novela aspectos del texto dickensiano que están siendo alterados por medio del “reversal” que Ackroyd está llevando a cabo. En esta ocasión el personaje de Rowan introduce este tipo de temas en la narración. Ello se debe en parte a las características que tiene en común con Ackroyd. Otro aspecto a comentar de este título es que recuerda a los que suelen aparecer en los listados típicos que se dan a los alumnos como opciones para redactar ensayos académicos, y también evoca las guías que ofrecen pautas para estudiar obras concretas, dirigidas especialmente a estudiantes. Como podemos deducir de ejemplos así, Ackroyd no cesa de ejercer el talante lúdico que le caracteriza.

En el capítulo decimoquinto Spenser decide visitar a Job Penstone, con el fin de obtener un punto de vista diferente al suyo propio que le ayude a enfocar mejor su película. Penstone ofrece una visión social de la obra dickensiana: “*Little Dorrit* is a powerful exposé of social conditions - of social conditioning, one might say. An indictment, one might add, of industrial capitalism. And yet here we are planning a film version - which is, you might

The Great Fire of London

say, an expression of Western capitalism” (80). La opinión de Penstone se ve ampliada en los siguientes términos:

Dickens was attacking the use of brute power by the ruling classes to preserve its own interests; at the same time, Mr Spenser, he was describing the struggle of the working classes to preserve themselves - their native culture, their powers of vernacular expression, all the rich ambience of working class life. (81)

Ackroyd pone en boca de Penstone las palabras de numerosos críticos. El transfondo social de la obra de Dickens es, de hecho, uno de los aspectos que más ha ocupado a los estudiosos de este autor londinense. Uno de ellos es Lionel Trilling, quien matiza que *Little Dorrit* es la novela más social de Dickens, pues se ocupa de este aspecto “in its very essence” (147). Esta esencia se traduce en las distintas capas sociales que describe Dickens, destacando las injusticias que sufren los menos favorecidos y las irregularidades que cometen los más beneficiados. Ackroyd cita las palabras que Dickens pronuncia al hablar de la sociedad en la que vive, y que manifiestan explícitamente su actitud hacia ella:

My faith in the people governing, is, on the whole, infinitesimal; my faith in The People governed, is, on the whole illimitable.” In print the use of capitals, as later explained by Dickens, makes his sense reasonably clear; he had no trust in the governors, every faith in the governed. (*Dickens* 1125)

Pero en las palabras de Penstone también está hablando el propio

The Great Fire of London

Ackroyd, quien explica cómo enfoca Dickens la problemática social:

He was a radical by reason of his own position in society, and his own determination to transcend it. But it was not simply a question of individual ambition - in his novels, by that act of general identification which makes him so much the most powerful writer of his period, he infuses the whole of the struggling middle-class with his own life and animation, so that instinctively he embodies their concerns and expresses the changes which were even then altering the country beyond recognition. (*Dickens* 146)

Son, pues, las propias circunstancias personales de Dickens las que le llevan a preocuparse por su nación y a reflejar estas inquietudes en su obra. Sus motivaciones ideológicas parten de experiencias vitales y, sin duda, conocer de cerca la problemática que denuncia hace que su obra sea celebrada por los críticos.

Un nuevo enfoque de la obra dickensiana tiene lugar cuando una estudiante de Penstone califica a Dickens de antifeminista, ya que “There are no women in his books - no real women, that is, just male stereotypes [...] Dickens’s women are always pathetic, or pseudo-masculine, figures” (83). En estas palabras se encierra otra de las tendencias de la crítica sobre la obra de Dickens. Con respecto a sus personajes femeninos, el propio Ackroyd en calidad de biógrafo observa una diferencia en el habla de las mismas con respecto a la masculina. En este sentido, las figuras masculinas de las

The Great Fire of London

narraciones dickensianas poseen un discurso cuidado, con frases bien construidas, mientras que las femeninas suelen caracterizarse por una verborrea incontinida, incluso con errores gramaticales. Como contrapartida, Ackroyd señala que aun a pesar de esta diferencia, los personajes femeninos dickensianos salen mejor parados, pues parecen más reales. La perfecta diferenciación del habla masculina y femenina ejercida por Dickens se debe a su temprana capacidad de observación, gracias a la cual prestaba atención a la forma en que le hablaba cada uno de sus progenitores.

Por lo que respecta a una posible aversión a la mujer por parte de Dickens, Ackroyd explica en su biografía que aquél se sintió abandonado por su madre cuando ella se quedó en la cárcel junto a su padre, encarcelado por deudas, y a él le enviaron fuera a trabajar. Este primer abandono vendría seguido por el de su hermana Fanny, cuando ésta ingresó en una academia de música. Su matrimonio le reportaría también un fuerte desengaño, pues su esposa sufría de constantes depresiones. Teniendo en cuenta estos antecedentes no es de extrañar que Dickens utilizara prototipos femeninos no muy favorecidos.

Curiosamente, al propio Ackroyd se le ha atribuido ese mismo trato a la mujer en su obra. En este sentido, se le ha preguntado por las razones que

The Great Fire of London

le llevan a crear personajes femeninos poco convencionales. Así por ejemplo, Gibson le pregunta a Ackroyd el por qué de tantas “bitchy ladies” en sus textos, a lo cual responde que es “quite accidental” (Gibson & Wolfreys 228). El autor confiesa que le es difícil trabajar con personajes femeninos en general, puesto que normalmente escribe sobre sí mismo y, al no poder verse como mujer, le cuesta escribir sobre ellas.

Durante la conversación entre Penstone y Spenser, nos encontramos con nuevas similitudes entre éste y el autor de *The Great Fire of London*, ya que para ambos “the whole direction of the film, actually, will be to make a contemporary point” (80). El director de cine lleva a cabo la misma labor que Ackroyd al contextualizar *Little Dorrit* en el siglo XX; así parece que la novela de Ackroyd que nos ocupa es la “consequence” y *Little Dorrit* el “event” anunciados en “the story so far”. Ackroyd plasma de este modo aspectos de su faceta de autor en un personaje, haciendo gala de su talante lúdico y mostrando con este tipo de recursos su intencionalidad intertextual.

En el capítulo decimosexto, Spenser acude a Rowan, con el fin de obtener una interpretación de *Little Dorrit* que le ayude a trabajar en su futura película. A lo largo de la conversación entre ambos podemos apreciar una serie de aserciones en boca de Rowan que bien podrían venir de Ackroyd: “I

The Great Fire of London

see *Little Dorrit* really in terms of its symbolic structure, the ambiguity of its images” (88); este comentario va seguido de otro no exento de un toque de ironía, “this is the academic in me talking” (88). Ackroyd parodia de este modo a los críticos académicos, haciendo gala además de su talante lúdico. Es curioso que en todas sus entrevistas niegue emplear conscientemente las corrientes literarias contemporáneas, de las que, sin embargo, está al corriente. El mundo académico es a la vez para este novelista un campo del que prefiere mantenerse alejado. Ackroyd ejemplifica así ser un autor individualista, que va en cierto modo contra la corriente de sus tiempos, como uno de los típicos escritores londinenses de los que habla en “London Luminaries and Cockney Visionaries”.

Los comentarios de Rowan sobre la novela continúan poco después: “the characters may have to say things which in the book Dickens says for them” (88). Esta posibilidad refleja el fenómeno que tiene lugar en *The Great Fire of London*, donde existen citas directamente extraídas de la novela de Dickens. Aparece otro comentario proveniente del autor implícito cuando Spenser comenta: “I want to end the film, Rowan, when Little Dorrit and her father leave the Marshalsea after their debts have been paid” (88); recordemos que en ese punto concluye la primera parte de la novela dickensiana a partir

The Great Fire of London

del cual Ackroyd construye su obra. Ackroyd y Rowan coinciden una vez más al pensar que el final de la primera parte de *Little Dorrit* “seems to be the climax of the text” (88-89). Con ejemplos como éste se pone de manifiesto que Ackroyd no sólo juega con el texto, sino también con el lector.

A lo largo de la conversación entre Spenser y Rowan, éste último alude a la cárcel: “some of those faces I saw in Marshalsea could have come straight out of Dickens -that pale, rather noble, look amongst the boys and of course the girls too” (89). La cárcel de Marshalsea sigue siendo la localización diegética común, en una situación temporal distinta.

Después de su conversación sobre *Little Dorrit*, Rowan le presenta a Spenser otros colegas de su facultad. Uno de ellos aporta una opinión sobre la obra dickensiana, y en sus palabras podemos apreciar otro ejemplo de la ironía y parodia dirigidas a los académicos:

[...] it seems to me that the verbal associations without wishing to sound too pretentious are locked in as it were to a mode of discourse which do please correct me if you disagree I was reading an essay of Derrida's do you know his work yesterday at least I think it was yesterday. (90-91)

En estas palabras Ackroyd está imitando a la par que ridiculizando la verborrea académica en la que se habla de textos cuya complejidad confunde, e incluso aburre, a los interlocutores como Spenser, quien se evade pensando

The Great Fire of London

cómo le gustaría que su mujer estuviera allí.

En el capítulo decimosexto Laetitia Spender le comunica a marido que se va a vivir con su amante, Andrew Christopher. El impacto de esta noticia lleva a Spenser a recordar que fue abandonado por su madre. Vemos aquí un elemento en común entre la biografía de Spenser y la de Ackroyd, el cual recordemos fue también abandonado en su infancia, aunque en su caso por su padre. El texto ackroydiano recoge el hecho de la siguiente forma: “He was the baby and his parent had left him” (95). Spenser decide concentrarse del todo en su película para superar la nueva situación, repitiéndose constantemente el nombre de Little Dorrit (96).

Al abrirse el capítulo decimoctavo, se observa que la protagonista ackroydiana está mentalmente enferma: “Audrey knew now that a plot was being hatched against her” (97). Las alusiones intertextuales se suceden cuando la joven pasea por los alrededores de Marshalsea, encontrando lugares donde se recuerda la novela dickensiana: “She noticed for the first time that there were a great many plaques on the pubs and houses near her – ‘As Commemorated in Charles Dickens’s “Little Dorrit” (97). Durante la narración de este episodio Tim y Rowan comienzan una relación íntima.

La segunda parte de *The Great Fire of London*, que comienza con el

The Great Fire of London

capítulo decimonoveno, se inicia durante la primavera. Se ha producido una elipsis en la narración, que ocupa los meses transcurridos desde el principio de la novela, en octubre, hasta el comienzo de esta segunda parte. Durante el lapso temporal que separa ambas secciones de la novela, Spenser inicia el rodaje de su película. La narración nos muestra los pormenores de la producción del guion y su resultado:

It turned out that the melodramatic elements had been essential to the story of *Little Dorrit*, and Spenser had decided to make a cinematic virtue out of necessity by emphasising the theatrical, almost caricatured, elements in the plot. Rowan Philips's script had been serviceable, a useful aid. He had simplified the plot and retained the language, as Spenser had instructed. He had produced a skeleton which Spenser was now busy disguising, using his actors and his cameras as the multi-coloured cloths of his design. He had not yet filmed the prison sequences, nor had he done any sustained work on location. These two aspects of the film - the prison and the city - were the ones which would lend it atmosphere and authority. (105-06)

Este pasaje ejemplifica nuevas concomitancias entre el autor implícito y algunos de sus personajes en relación a *Little Dorrit*. En este caso, coinciden Spenser y Ackroyd “emphasising the theatrical, almost caricatured, elements in the plot”. Una muestra de lo teatral y caricaturesco en *The Great Fire of London* son las descripciones de la *Film Finance Board* y del personaje de Lustlambert. El autor implícito coincide también en su tarea con otra de sus figuras, Rowan. Este personaje “had simplified the plot and retained the

The Great Fire of London

language” de la primera parte de *Little Dorrit* para elaborar el guión de la película de Spenser, lo mismo que hiciera Ackroyd con el hipotexto dickensiano al escribir *The Great Fire of London*. El lenguaje de *Little Dorrit* se ha conservado en las citas del hipotexto y en frases pronunciadas por Audrey cuando Amy hablaba a través de ella. Hay otros ejemplos del lenguaje decimonónico, como esa canción victoriana que sonaba en la televisión encendida en un pub en el capítulo catorce.

En este extracto hay además un término que llama especialmente nuestra atención. Al explicarse la labor de guionista de Rowan, se comenta que ha elaborado un “skeleton” a partir del cual Spenser trabaja en su película, y que configura su pieza central. Ese “skeleton” es el guión, el punto de conexión entre Dickens y la película. El equivalente para Ackroyd, el eje central de su relación con el hipotexto, es el personaje de Audrey Skelton. Su apellido se pronuncia prácticamente de la misma manera que esa palabra que Ackroyd ha utilizado para describir el guión de Rowan. Este dato no nos parece casual, sino una sutil muestra de que Ackroyd está continuamente jugando con las palabras y con las identidades. Otro término a subrayar es “disguising”, aplicado a la labor de Spenser, pues Ackroyd también disfraza, o disimula, identidades anteriores en otras nuevas, como las de Amy y Affery en

The Great Fire of London

Audrey, y la de Maggy en Pally. Por último, se hace referencia a los dos aspectos de la película que se consideran más importantes, “the prison and the city”, sin duda los dos elementos cruciales para Ackroyd en la composición de esta su primera novela

La cárcel de Marshalsea cobra en ocasiones mayor protagonismo. La elección de este emplazamiento en el hipotexto no es arbitraria, pues el propio padre de Dickens estuvo encarcelado en esa prisión, precisamente por los mismos motivos que William Dorritt, impago de deudas. La carga autobiográfica en esta novela decimonónica es evidente. La familia de Dickens vivió en la cárcel, al igual que los Dorrit, aunque el joven Charles la abandonaría para empezar a trabajar. El emplazamiento carcelario es además un elemento metafórico del que se han ocupado ampliamente los críticos literarios.

El propio Ackroyd analiza este aspecto en su biografía sobre Dickens y observa que el enfoque dickensiano de la cárcel de Marshalsea no es del todo fiel a los hechos acontecidos en su vida. Así, por ejemplo, aprendemos que John Dickens nunca mantuvo la actitud de Dorrit de resignarse a permanecer entre rejas toda su vida, y poco después de su entrada en prisión “he was preparing for his freedom under the Insolvent Debtors Act” (*Dickens* 89). La

The Great Fire of London

cárcel de Marshalsea se erige así en símbolo de una prisión que está siempre presente y de la que todos quieren salir. Se produce una combinación de cárcel real y prisión metafórica, de la que Dickens es consciente y de la que Ackroyd se hace eco: “Of the continuing presence of the Marshalsea Prison in lives that should be quite at liberty. It has often been suggested that the novel is itself filled with images of imprisonment” (*Dickens* 798). Esta simbología del sentimiento de aprisionamiento se extiende, según Ackroyd, a otras novelas dickensianas, en las que los reos son tratados con una sensibilidad especial. En ocasiones habrá presos reales, en otras, espirituales:

If there are times when the world is constructed in his fictions as if it were itself a kind of prison, so the most forceful and the most imaginative of his own creations are prisoners either in fact, Like Magwitch, or in spirit, like Miss Havisham. For there is a sense in which Dickens, too, seems imaginatively to share their fate. (398)

Ackroyd comenta la simbología de Londres como una cárcel en la tradición literaria inglesa:

That's been a constant amongst London writers at least since Thomas More, it emerges again and again. More has this long description of London as a prison in one of his religious tracts, and this is, as far as I can see, one of the first real, essential fictions of London or the world as prison, and, again, it's something to do with London which creates this metaphor. (Gibson & Wolfreys 259)

La utilización de este recurso no es, pues, casual y surge de la voluntad

The Great Fire of London

del autor de recrear uno de los significados tradicionalmente atribuidos a la ciudad en la que se desarrolla gran parte de su obra. Ackroyd demuestra de este modo ser gran conocedor de la historia y la simbología de su ciudad natal y su voluntad de escribir sobre estos aspectos.

La metáfora de la cárcel en *Little Dorrit* ha sido analizada por otros estudiosos de Dickens como J. Hillis Miller (1958), quien coincide en que los personajes de *Little Dorrit* están encarcelados en sus propias vidas. Las circunstancias de unos limitan a otros, de manera que la ciudad de Londres al completo se torna en una prisión. Según Hillis Miller, Dickens inserta en esta novela “a profound symbol for the universal condition of life in the world of his imagination: imprisonment” (228). Por esta razón, encontramos en *Little Dorrit* personajes cuyas vidas se hallan limitadas de una u otra manera, cual si de una inmensa cárcel se tratara. Se enfatiza, además, que este modo de pensar no se limita a esta novela, y que refleja la concepción dickensiana del mundo como una prisión, entendiéndose que el encarcelamiento es para este autor un estado mental. Por todo ello Hillis Miller opina que “all the many forms of imprisonment in this novel are primarily spiritual rather than physical” (230). Debido a este sentimiento general y a esa concepción de un mundo limitado que nos oprime, muchos de los personajes dickensianos se sienten prisioneros,

The Great Fire of London

angustiados, insatisfechos y vacíos, siempre en búsqueda de algo mejor, con actitud vacilante y sensación de fracaso. Hillis Miller da como ejemplos a Arthur Clennam y William Dorrit. Ackroyd extrapola este tipo de sensaciones a algunos de sus personajes, sobre todo a los secundarios, como Tim y Laetitia, cuyas vidas adoptan ese cariz de desencanto al relacionarse con Rowan y Christopher, respectivamente.

La simbología de la cárcel en *Little Dorrit* es, asimismo, analizada por Lionel Trilling. Según él, la prisión es un emblema que guarda relación con el aspecto de la voluntad. Es interesante ver las consecuencias que esta opinión tiene en la sociedad de la época:

The prison is an actuality before it is ever a symbol; its connection with the will is real, it is the practical instrument for the negation of man's will which the will of society has contrived. As such, the prison haunted the mind of the nineteenth century, which may be said to have had its birth at the fall of the Bastille. (149)

Otras observaciones interesantes son las realizadas por Sylvia Bank Manning, para quien la metáfora de la cárcel es a su vez un sinónimo del estancamiento social de la época. Manning enclava la presencia de la prisión metafórica sobre todo en la segunda parte de *Little Dorrit*: "Interest in the prison in *Little Dorrit* is confined almost wholly to its reflections of and upon the prisoner's mind; the main theme of Book II is the psychological nature of

The Great Fire of London

its bars” (157). Esta observación nos parece muy acertada, pues al leer la segunda parte de *Little Dorrit* nos percatamos de que la cárcel de Marshalsea sigue presente en la psicología de los personajes. Amy la echa de menos con frecuencia y su padre termina por verse perdido en un mundo que no tiene muros que limiten su existencia y que a la vez le confieran autoridad. Manning señala que los encarcelamientos metafóricos de los personajes ackroydianos son autoimpuestos, como, por ejemplo, el regreso de Arthur Clennam a su ciudad natal, que le hace estancarse de nuevo en el pasado; o el bienestar que William Dorrit encuentra en la rutina.

La importancia de la cárcel para Dickens es, pues, obvia, no sólo en *Little Dorrit* sino en su obra en general. El carácter metafórico de la prisión cobra importancia igualmente en *The Great Fire of London*. Muchos de sus personajes tienen esa sensación de estar prisioneros, o bien son realmente encarcelados, precisamente en Marshalsea, como es el caso de Little Arthur y de Pally. Ahondar en esta simbología nos hace caer en la cuenta de que Ackroyd no está sólo retomando un personaje y una trama, sino toda una carga simbólica. Sin duda, su labor de biógrafo le es aquí de gran utilidad, y también al lector. A través de esta novela no sólo estamos aprendiendo cómo era Dickens, sino también cómo es el propio Ackroyd.

The Great Fire of London

Muy pronto nos encontramos con uno de esos ejemplos en los que la novela de Ackroyd refleja las palabras de Dickens en *Little Dorrit*. Spenser rueda la escena que recuerda vagamente al principio de la novela, en la que confunden a Amy con una niña:

‘Why, you're a woman!’
‘Don't mind that,’ the thin one replied and moved one step towards her. She took her hand. ‘I'm not afraid of you.’
‘Then you had better be. Have you no mother?’
‘No.’
‘No father?’
‘Yes, a very dear one.’
‘Then go home to him and be afraid of me. I never should have touched you but I thought you were a child.’ (107)

Si comparamos este extracto con el hipotexto original podemos apreciar prácticamente las mismas palabras en la novela dickensiana:

‘Why, my God!’ she said, recoiling, ‘you're a woman!’
‘Don't mind that!’ said Little Dorrit, clasping one of her hands that had suddenly released hers. ‘I am not afraid of you.’
‘Then you had better be,’ she answered. ‘Have you no mother?’
‘No.’
‘No father?’
‘Yes, a very dear one.’
‘Go home to him, and be afraid of me. Let me go. Good night!’
‘I must thank you first; let me speak to you as if I really were a child.’
‘You can't do it,’ said the woman. ‘You are kind and innocent; but you can't look at me out of a child's eyes. I never should have touched you, but I thought that you were a child.’ (218)

La primera frase de ambos fragmentos es prácticamente idéntica, a excepción de la expresión “My God” que se aprecia en la interlocutora de Little Dorrit en el hipotexto, y que se ha omitido, mediante el fenómeno de la

The Great Fire of London

sustracción, en la cita del hipertexto. El resto de la conversación en ambas novelas se mantiene inalterada hasta llegar a las últimas frases. En *The Great Fire of London* la interlocutora de Little Dorrit expresa en un mismo acto de habla su deseo de marcharse y el haber pensado que Little Dorrit era una niña; en el hipotexto dickensiano ambas frases están mediadas por una intervención de Little Dorrit. En esta ocasión se ha producido en el hipertexto una variación formal por la que se ha permutado el orden de aparición de las frases en cuestión. Mediante el recurso de la adición, se aprecia el adverbio “then” en la penúltima frase de la cita del hipertexto, elemento que no aparece en el original. Se omite por sustracción en el hipertexto la penúltima frase del hipotexto dickensiano. La frase final en ambos extractos es ligeramente distinta, debido a la presencia de “that” en el hipotexto, término que ha sido omitido por sustracción en el hipertexto.

Este diálogo se repite muchas veces en el rodaje de la película, “the same conversation was repeated over and over” (107). La peripecia nocturna de Amy es también recogida en varias ocasiones en *The Great Fire of London*. El hecho tiene una trascendencia significativa, pues se trata de la primera noche que Amy Dorrit pasa fuera de la cárcel. La mujer con la que se encuentran Amy y Maggy es una prostituta, que se muestra horrorizada al

The Great Fire of London

haber confundido a una mujer con una niña. Hillis Miller atribuye a esta escena una significación importante, pues en ella se contraponen los valores del bien y del mal, representados, respectivamente, por Amy y por la prostituta.

El relato se centra a continuación en el personaje de Audrey, que en la segunda parte de *The Great Fire of London* se revela como una persona mentalmente enajenada y obsesionada con Little Dorrit. Esta fijación lleva a la protagonista ackroydiana a los escenarios donde Spenser está rodando su película. Al observar a las actrices, Audrey identifica a la que interpreta el papel de Amy: “this was Little Dorrit. It had to be her” (109). La protagonista ackroydiana absorbe cada vez más características de Little Dorrit, hasta el punto de conocerla tan bien como para criticar a la actriz que encarna su papel: “You don't behave like her” (110).

Poco después, se nos muestra a Tim, inmerso en ese estado de cárcel simbólica que hemos discutido anteriormente. El joven se siente metafóricamente preso entre su amor por Audrey y la relación homosexual que está manteniendo con Rowan: “like a prisoner waking up each morning in the same cell, he saw no way out of his predicament which would not cause even more unpleasantness and retribution” (110).

The Great Fire of London

La fijación de Audrey por la protagonista de Dickens la lleva a asumir que Little Dorrit es un ser de carne y hueso ya fallecido, que quizá se había reencarnado en su persona:

It was now firmly established in Audrey's mind that Little Dorrit was a real person - dead, probably, or she wouldn't have taken her over at the seance. It might be something to do with reincarnation, she wasn't exactly sure. Or perhaps Little Dorrit had some message to pass on - perhaps it was about jewels or a lost inheritance. Something important. Audrey knew also that the others, the clever ones, wanted to get hold of the secret. That was why they had brought their big lights and cameras to search the area. At certain times, when her paranoia reached the stage of panic, Audrey would become Little Dorrit. She would kneel on the floor, and pray for her father and herself, pray to God that they would reap their just reward and that it would not be taken from them. (113)

El recurso de la reencarnación explicaría el atípico comportamiento de Audrey, las extrañas vestimentas que utiliza, y esas palabras sin sentido que salen de su boca. La posibilidad de que Amy tuviera “some message to pass on”, podría ser una de las “consequences” anunciadas en “the story so far”, conectado a su vez con esa “lost inheritance” que Audrey postula. Sin duda, a través de todos los elementos dickensianos que se rescatan en *The Great Fire of London*, se recupera parte de esa herencia cultural londinense decimonónica a la que Ackroyd hace un repaso y que estamos viendo a lo largo de nuestro análisis.

Por otra parte, vemos que Audrey no sólo es un recurso para redefinir

The Great Fire of London

el personaje de Amy, sino también el de Affery Flintwintch. Los "clever ones" a los que se hace referencia en el pasaje anterior son los componentes del rodaje de la película de Spenser que, según Audrey, usan las luces para buscar un supuesto secreto. Por medio de esta expresión, "clever ones", se refuerza la relación interfigural entre el personaje de Audrey y el de Mrs. Flintwinch en *Little Dorrit*, ya que ésta última designa con los mismos términos a su esposo y a la madre de Arthur Clennam: "Then stand up against them! She's awful clever, and none but a clever one durst say a word to her. *He's* a clever one - oh, he's a clever one! -" (76); "If them two clever ones [...]" (78); "he's a clever one [...] them two clever ones" (79). La interfiguralidad entre Audrey y Mrs. Flintwinch se enfatiza, además, por el hecho de que también los personajes que rodean a ésta última piensan que está perdiendo la razón:

The state of mind into which Mr Flintwinch's dazed lady had fallen, had now begun to be so expressed in all her looks and actions that she was held in very low account by the two clever ones, as a person, never of strong intellect, who was becoming foolish. (389)

Otro aspecto a comentar de este fragmento es la actitud de oración que Audrey adopta al comportarse como Amy. En *Little Dorrit* encontramos una escena donde la protagonista dickensiana reza por su padre y por el fin de sus penurias: "At the thought of that time, she kneeled beside his bed again, and

The Great Fire of London

prayed, ‘O spare his life! O save him to me! O look down upon my dear, long-suffering, unfortunate, much-changed, dear dear father!’”(276).

Audrey está inmersa en su papel de Little Dorrit incluso cuando trabaja, cantando estrofas que se asemejan a las que aparecen en el hipotexto dickensiano: “Who bleeds in the yard? Always she! Whose life is marred? Always me!” (114). Esta canción es pues una variación de “who passess by this road so late?” (45). En *The Great Fire of London* la letra de la canción alude a “Bleeding Heart Yard”, uno de los emplazamientos de la acción transcurrida en Londres en la primera parte de *Little Dorrit*.

La narración del vigésimo capítulo de *The Great Fire of London* se centra en Laetitia Spender, quien ya lleva cuatro meses conviviendo con Andrew Christopher. Su nueva experiencia no ha sido tan excitante como ella había pensado, por lo que Laetitia se siente vacía. En este contexto podemos apreciar cómo este personaje es uno de esos seres tristes y atormentados que guardan semejanza con personajes análogos dickensianos. Laetitia es un personaje ackroydiano en el que se advierten claramente los elementos de la cárcel metafórica que se despliega en esta novela.

Al iniciarse el episodio vigésimo primero, Spenser continúa trabajando en su película. Aparece un resumen de una escena de *Little Dorrit* al narrarse

The Great Fire of London

parte del rodaje de la película de Spenser: “The other scene would be between Little Dorrit and her father; he collapses and, in the moment of physical suffering and peril, faces the truth about himself which he has concealed for so long” (121). Este momento en el que William Dorrit se sincera con su hija tiene lugar en el capítulo diecinueve de la primera parte de *Little Dorrit* (272). Los diálogos de esta conversación son adoptados casi literalmente por Ackroyd en su novela:

‘What does it matter whether I die here or not - now, next week, next year? What am I worth to anyone?’
Little Dorrit kneels beside him and wipes his face with a cloth. Here, the actor playing Mr Dorrit seems to notice his daughter for the first time.
‘Amy, I tell you, if you could see me as your mother saw me, you would not believe it to be the creature you have only looked at through the bars of this cage.’
Little Dorrit tries to take his hand, but he resists it.
‘Unless my face, when I am dead, subsides into the long departed look - they say such things happen, I don’t know - my children will never have seen me.’
‘Father, don’t say so much. Please, father.’
The man’s eyes wander, and his face seems to lose some of its expression, as the camera moves now towards him.
‘If you could be persuaded to smarten yourself up a little, Amy.’
‘Yes, yes, father. But it can’t be. It can’t be. Don’t talk so
That’s all over.’
‘Cut’. (122)

Este diálogo coincide casi en su totalidad con el que mantienen Amy y su padre en *Little Dorrit*, ya que “Rowan Phillips had taken it almost directly from

The Great Fire of London

the novel” (122). En este sentido, Ackroyd realiza una labor paralela a la de Rowan, al adoptar en su novela casi las mismas palabras que Dickens en la suya. Recogemos a continuación la conversación original del hipotexto:

‘What does it matter whether I eat or starve? What does it matter whether such a blighted life as mine comes to an end, now, next week, or next year? What am I worth to anyone? A poor prisoner, fed on alms and broken victuals; a squalid, disgraced wretch!’

‘Father, father!’ as he rose she went on her knees to him, and held up her hands to him.

‘Amy,’ he went on in a suppressed voice, trembling violently, and looking at her as wildly as if he had gone mad. ‘I tell you, if you could see me as your mother saw me, you wouldn’t believe it to be the creature you have only looked at through the bars of this cage. I was young, I was accomplished, I was good looking, I was independent - by God I was, child! - and people sought me out, and envied me!’

‘Dear father!’ She tried to take down the shaking arm that he flourished in the air, but he resisted, and put her hand away.

‘If I had but a picture of myself in those days, though it was ever so ill done, you would be proud of it, you would be proud of it. But I have no such thing. Now, let me be a warning! Let no man,’ he cried, looking haggardly about, ‘fail to preserve at least that little of the times of his prosperity and respect. Let his children have that clue to what he was. Unless my face, when I am dead, subsides into the long departed look - they say such things happen, I don’t know - my children will have never seen me.’ (273)

Al comparar estos dos pasajes se aprecia en ambos un mismo tono de autocompasión por parte de William Dorrit. Los únicos segmentos del hipotexto que se mantienen inalterados en el hipertexto en esta primera intervención de William Dorrit son su pregunta de a quién le importa su persona, además de los adverbios de tiempo ‘now’, ‘next week’ o ‘next year’. El resto de las frases de esta primera interlocución no son literales. Las palabras

The Great Fire of London

“eat or starve” de *Little Dorrit* son sustituidas mediante una variación formal de permutación por “die here or not” en *The Great Fire of London*. En ambas novelas se repite literalmente la pregunta de a quién le importa la persona de Dorrit, ante lo cual su hija se arrodilla en ambos contextos. Sin embargo, la reacción de Amy tras arrodillarse difiere. Dickens hace que Little Dorrit seque las lágrimas de su padre, mientras que en el guión de Rowan y, por lo tanto, en el hipertexto ackroydiano, la protagonista dickensiana le tiende los brazos a su padre; se produce así un proceso de sustitución.

Ackroyd se hace eco casi literalmente de la frase “Amy, I tell you [...] of this cage”. Nótese, sin embargo, que en el hipotexto se contraen el auxiliar y la negación “wouldn't”, mientras que en el hipertexto aparecen separados. Se puede apreciar otra ligera variación formal en el hipertexto con respecto a su hipotexto en la expresión “my children will never have seen me”, ya que en Dickens el adverbio de tiempo se sitúa después de los auxiliares, “will have never seen me”, debido a la permutación del orden de los elementos citados.

Las dos últimas frases del guión, en las que William Dorrit sugiere a su hija que cuide su aspecto personal, no aparecen en *Little Dorrit*. Estos consejos parecen ser más bien cosecha del guionista, quien siempre elige cuidadosamente la ropa que lleva según la ocasión, dependiendo de la

The Great Fire of London

impresión que quisiera causar:

He put on his leather jacket, borrowed from his father some years before and never returned, a white T-shirt and blue jeans. He pulled on, with some difficulty, a pair of Canadian cowboy boots and attached an old and useless bunch of keys to his belt. (73)

He hadn't decided how to appear to Spenser Spender - as the academic blanching at the idea of scripts and cameras and actors but willing to be slowly won over, or as the professional novelist and critic at home in the 'media', brisk and self-confident, perhaps even slightly condescending. (85)

El guionista añade de este modo elementos de su personalidad a su trabajo, produciéndose una transposición de identidades. El propio Spenser desconfía de estas últimas palabras del guión de Rowan: “Spenser Spender was not quite sure about the dialogue at this point. He knew that Rowan Phillips had taken it almost directly from the novel but as a result it sounded somewhat artificial, contrived” (122). Rowan presenta, en este sentido, otra característica ackroydiana, al adoptar el hipotexto a sus propósitos personales, haciendo los cambios que considera necesarios, no exentos de un toque de humor, en consonancia con el aspecto lúdico que caracteriza a Ackroyd.

Poco después se narra un incidente que tiene lugar durante el rodaje de la película de Spenser. Debido a un problema de tipo eléctrico, uno de los operadores del equipo técnico sufre una herida en la cara. Las reacciones son de lo más diversas, llamando especialmente la atención las de Little Arthur y

The Great Fire of London

Pally, que se alegran de lo ocurrido, pues para ellos representa una puerta abierta a su escapatoria de la prisión.

En el vigésimo segundo capítulo hay una alusión a esa cárcel metafórica de la que hemos hablado con anterioridad, y que se manifiesta cuando Tim visita a Rowan en Cambridge durante un fin de semana. La estancia en la ciudad universitaria no cumple las expectativas de Tim: “a walk through the colleges which seemed to Tim like a large open-air prison” (130). Esta nueva mención de una cárcel metafórica pone una vez más de manifiesto la relevancia de la simbología de la prisión tanto en el hipotexto como en el hipertexto.

En el capítulo vigésimo tercero Londres vuelve a ser el contexto donde se centra la narración. Nos encontramos de nuevo con Laetitia Spender, descontenta con su relación con Andrew, el hombre por el cual ha abandonado a Spenser. Ante su desesperación y el vacío que le provoca su vida Laetitia intenta suicidarse. Cuando Spenser va camino del hospital a interesarse por la salud de su esposa, se percató de que el centro se encuentra muy cerca de la cárcel donde ha estado rodando su película:

The hospital itself, he realised as he drew up in a taxi, he knew only from the outside. It was next to the prison and had, in his imagination, always been part of it. The whole of his life seemed to merge at his one point, this small area of the world - and was it simply fortuitous that he had also

The Great Fire of London

been born here? (138)

El hecho de que casi toda la vida de Spenser haya estado vinculada a una zona concreta de Londres, aunque sólo fuese por un instante, refleja una de las constantes en la ficción ackroydiana. El propio Ackroyd reconoció años más tarde de la publicación de *The Great Fire of London* que siempre siente la necesidad de centrarse en una zona específica de la ciudad para producir su trabajo:

I need to have a place, a definite place: Clerkenwell in *Dr Dee*, Limehouse in *Dan Leno*; I always try and focus on a specific locality as much as possible. I don't know why that is, I just have a predilection for that, rather than seeking to see the city as a whole. (Gibson & Wolfreys 251)

Esta predilección por una localización concreta le diferencia de Dickens, quien optaba por focalizar la ciudad en su conjunto.

En el capítulo vigésimo cuarto Audrey le cuenta a Tim que la han despedido. La joven sigue actuando de forma extraña, empleando continuamente palabras de *Little Dorrit*. Así, reaparece la expresión “the clever ones”, que Affery Flintwinch emplea en la novela de Dickens. Audrey repite esos términos al explicar la razón de su despido: “I told you, didn't I, about the clever ones. Now they've gone and told the Post Office to give me the push” (142).

The Great Fire of London

El vigésimo quinto episodio se centra en Little Arthur en prisión. Llama la atención en primer lugar su obsesión por el fuego. Ello se puede apreciar mediante el recurso de una pregunta que Little Arthur le formula al capellán de la cárcel: “‘And how will the world end?’ ‘Certain authorities, Feather, have declared that it will end in fire [...].’” (146). Este interés le une a Pally, con quien entabla amistad en la cárcel. Little Arthur será ocasionará un incidente al manipular la instalación eléctrica, con la ayuda de Pally.

Little Arthur, repara especialmente en la actriz que encarnará el papel de Amy, a la que está convencido ha de rescatar. Por esta razón le escribe una carta, que recuerda una reacción similar a la que tuviera este personaje al comienzo de la novela:

As he writes the letter, he understands what to do. He knows all about electricity, and he knows it will obey him. He is thinking of this, and laughing, when the arc-light falls from its mounting, and the cable lashes across Spenser Spender's crowded film set. (148)

De esta forma se cumple lo que se anunciara en el primer capítulo, cuando Little Arthur lee una carta en la que se le comunica el cese del préstamo para su negocio: “‘There’s going to be electricity. He hardly knows what he is saying’” (7).

La conclusión de la historia sigue siendo anunciada a medida que la

The Great Fire of London

narración avanza. Al comienzo del vigésimo sexto episodio los actores que participan en la película de Spenser han decidido ponerse en huelga, pues ya han ocurrido varios accidentes que les hacen sentirse inseguros. El director de cine acude a Lust Lambert en busca de apoyo, pero éste le da la espalda, razón por la que Spenser se siente frustrado al ver truncado su sueño de rodar: “*Little Dorrit* had been his vision - he had caught it before it had flown into the vast sphere of unremembered wishes - but, soon, the vision might be all that remained” (155). Observamos en este contexto la presencia del autor implícito, ya que *The Great Fire of London* también ha sido para Ackroyd una visión fruto de una profunda investigación y exhaustiva lectura de *Little Dorrit*.

El anuncio del final del proyecto de Spenser se hace más explícito cuando el director cinematográfico recuerda una vivencia sucedida en el mismo lugar donde se encuentra en ese momento. Se aprecia así una estructura circular en la novela:

And that sense of harmony and completeness, which had rested with him on Charing Cross Bridge so many months before, returned now. He had walked for some miles, and when he looked back he saw the sky glowing with that orange which is the city's reflected light. It was like a furnace burning and turning, destroying everything which it touched, but becoming also a source of energy and light. He walked quickly back. (156)

La mención de verbos como “burning” y “destroying” constituye un nuevo

The Great Fire of London

indicativo de la forma en que acabará todo, no sólo los decorados de su película, sino la trama de la novela.

Los indicios de un cierre próximo se repiten al comienzo del capítulo vigésimo séptimo, cuando Rowan y Spenser se encuentran para hablar de la nueva situación de la película:

And so they met, one afternoon in late spring, and walked beside the Thames together, towards the empty set of *Little Dorrit*. It was here that Spenser still planned to make the scene which would act the final panoramic vision of the film - a view of London, crowded, packed with life, with the figures of Little Dorrit, Mr Dorrit and Little Mother the simpleton moving haphazardly through the crowd - but not lost within that crowd, rather sustained by its energy and momentum, feeling the impetus of a shared life. (157)

En este contexto en el que todo acaba, la equiparación Rowan/Ackroyd entra de nuevo en escena, cobrando más fuerza que nunca en el relato. Ello se debe a que “Rowan Phillips had begun the process of self-analysis” (158), lo cual explica el proceso que a su vez Ackroyd lleva a cabo como escritor al cierre de su novela. Rowan resume cual fue su intención al escribir el guión para la película de Spenser: “I tried to capture the spirit of Dickens” (158). Este comentario encierra otra opinión en común entre Rowan y Ackroyd. Sin duda, ambos tiene una razón poderosa para haber trabajado sobre Dickens de la forma que lo han hecho, y Ackroyd, en particular, ha intentado plasmar lo más importante de Dickens en su novela. Cuando Gibson le pregunta qué

The Great Fire of London

elementos de Dickens buscaba, Ackroyd responde:

I wasn't looking for anything in particular, I must say, in the Dickens novel. I was simply looking for any Dickens novel which I could use because it could easily be filmed, and one which... well, I suppose I was looking for something. I was looking for a novel which, to use at least in parts because it might be really inside my own preoccupations primarily, that's of course London and the London dispossessed, the poor. And of all Dickens's novels, [*Little Dorrit*] that's the one, for me, which most readily encompasses all of these various realities. (Gibson & Wolfreys 222)

Ackroyd ha elegido transmitir las preocupaciones de Dickens, sin intentar alterar la identidad original del autor, puesto que ello habría sido un error, tal y como afirma Rowan/Ackroyd: "I can't really see any proper way of bringing Dickens to life - he is not our contemporary, and it may have been a mistake to make him sound like one" (158). Tanto el guión de Rowan, como la novela de Ackroyd coinciden en ser su "own contribution"(159) para un mejor acercamiento a la obra de Dickens.

A partir de estas reflexiones los hechos que llevan a la conclusión de *The Great Fire of London* se suceden rápidamente. Audrey reaparece presentando una vez más conexiones con el hipotexto dickensiano. Así, por ejemplo, vemos de nuevo el chal que la conecta con *Little Dorrit*, al describirse a Audrey "hunched up in a chair with the shawl wrapped round her" (159).

The Great Fire of London

También al final de la novela reaparece la alusión a las moscas, que se vieron no sólo al comienzo de *The Great Fire of London*, sino también al narrarse en el hipotexto dickensiano el nacimiento de su protagonista. En esta ocasión Audrey se encuentra “stabbing at two flies with her lighted cigarette” (159). Por lo tanto, la novela ackroydiana presenta una estructura circular en la selección de algunos intertextos, como el chal, las moscas, y la expresión “clever ones”: todos ellos aparecen al principio de la narración y vuelven a darse al final de la misma.

Audrey le cuenta a Tim su intención de quemar todo el decorado de la película: “I’m going to burn it down, Burn the whole lot down before they do any more damage - that lot, by the river” (160). Con objeto de acometer su plan, la joven habla con unos vagabundos y les convence para que la ayuden a prender las llamas. El fuego se extiende rápidamente y Spenser ve en la destrucción de los decorados el final de todo su proyecto: “If all this were destroyed, it would mean the end of *Little Dorrit*” (163). Con este hecho concluye también la historia que cuenta *The Great Fire of London*. Al final de la novela su título cobra sentido:

Spenser Spender lay dead in the ruins of *Little Dorrit*: he was the first victim of what came to be known as the Great Fire. The cause of the fire was never discovered, but it inflicted disaster and destruction upon the city, razing offices and homes, blasting the lives of those who worked and

The Great Fire of London

lived in them. It destroyed much that was false and ugly, and much that was splendid of beautiful. Some longed for it to burn everything, but for others a new disquieting sense of impermanence entered their lives. Eventually, legends were to grow around it. It was popularly beleived to have been a visitation, a prophecy of yet more terrible things to come. (165)

Este gran incendio recuerda al que asoló Londres en 1666 y que da título a la novela ackroydiana. En *Little Dorrit* se menciona también este incendio por medio de un personaje secundario, la tía política de la novia que Arthur tuvo en su juventud. La anciana es “amazingly little” (198), lo mismo que Amy Dorrit. Su alusión al incendio es aparentemente un comentario incongruente, producto de su demencia senil: “‘The Monument near London Bridge?’, that lady instantly proclaimed, ‘was put up after the Great Fire of London; and the Great Fire of London was not the fire in which your uncle George's workshops was burned down.’” (200). Ackroyd demuestra nuevamente que conoce hasta el más mínimo detalle el texto origen y que en la estructura de su ejercicio intertextual no hay cabida para las coincidencias.

El personaje de Little Arthur aparece al comienzo del último episodio de *The Great Fire of London*. Recordemos que es precisamente éste el primer personaje que aparece en la narración ackroydiana, por lo cual se confirma que la misma presenta una estructura circular. Little Arthur tiene la intención de liberar a sus compañeros de la prisión, entre ellos Pally, lo cual logra

The Great Fire of London

provocando un cortocircuito. La locura de Little Arthur le lleva a su libertad:

This is not a true story, but certain things follow from other things. And so it was that, on that Sunday afternoon, that same Sunday when Spenser Spender had died in the Great Fire caused by Audrey, Little Arthur set the prisoners free. (169)

El final de *The Great Fire of London* coincide con la liberación de los presos de Marshalsea. Asimismo, la primera parte de *Little Dorrit* concluye con una excarcelación, la de William Dorrit y la de su familia: “And now the day arrived when he and his family were to leave the prison for ever” (476). El gran incendio con el que finaliza la novela de Ackroyd tiene lugar en domingo, y los personajes de Dickens llevan sus atuendos dominicales al abandonar William Dorrit la cárcel de Marshalsea: “The latter class of gentlemen appeared in their Sunday clothes” (476).

Ackroyd confiesa no sentirse satisfecho con el final de su primera novela: “*The Great Fire of London*, my first novel, is a very obvious warning of how you can create a bad ending” (Gibson & Wolfreys 227). No obstante, en años sucesivos ha intentado mejorar este aspecto. Ackroyd confiere gran importancia a los finales de las novelas y quizá haya tomado conciencia de ello a través de su labor como biógrafo:

The endings of novels are extremely important clues to a writer’s real intentions, because it is often at that concluding point (when the novelist

The Great Fire of London

has, as it were, come to an end of the self-imposed tasks and the necessary difficulties) that real meanings emerge in the most relaxed way. (*Dickens* 301)

4.2. Conclusiones.

The Great Fire of London es una novela en la que Peter Ackroyd nos va dando pistas de cuáles son sus motivaciones a lo largo de todo su relato. La primera de ellas aparece en “the story so far”, con el anuncio: “certain events have certain consequences...” (3). De esta forma se pone de manifiesto la voluntad de llevar a cabo una prolongación de *Little Dorrit* y se declara la principal fuente de derivación intertextual. *The Great Fire of London* no guardaría relación con el gran incendio que arrasara la ciudad en el siglo XVII, sino que se tratará de una novela en la que Ackroyd nos mostrará su capacidad de llevar a cabo relaciones intertextuales al amparo de su talante lúdico.

Esas consecuencias de las que Ackroyd habla al comienzo de su novela se hacen notar en los nombres de los personajes, sobre todo en aquellos que están relacionados con otros de *Little Dorrit* y que configuran importantes conexiones interfigurales. En este sentido, hemos visto que prácticamente

The Great Fire of London

todos los nombres elegidos por Ackroyd evocan a otros seleccionados por Dickens en el hipotexto. Algunas de las figuras ackroydianas cuyos nombres son similares a los de otras dickensianas comparten con ellos características concretas. El caso más importante, es sin, duda Audrey Skelton.

El papel de esta figura es fundamental, pues en su evolución se desarrolla principalmente la prolongación del hipotexto. El detallado análisis que hemos llevado a cabo de la conexión interfigural Amy/Audrey ha demostrado la voluntad del autor de realizar un ejercicio del todo intertextual. Por medio del recurso de la reencarnación, fruto del gusto de Ackroyd por los temas esotéricos, Audrey hace que un personaje victoriano resurja en una historia ambientada en pleno siglo XX. Este hecho viene, además, a probar una de las convicciones de este autor, quien, como ya hemos visto, defiende que todos vivimos bajo la influencia de épocas pasadas, y que en nuestras vidas se percibe una “chronological resonance”, equiparable al concepto de conexión transhistórica.

Por otra parte, los detalles que enlazan a Audrey con Mrs Flintwinch responden a la propensión de Ackroyd a insertar elementos lúdicos en su obra. El autor juega continuamente y en este caso lo hace al dotar a un personaje suyo de características tomadas de varias figuras hipotextuales.

The Great Fire of London

Este mismo fenómeno se ha empleado con personajes secundarios: Little Arthur/Maggy, Pally/Maggy, Laetitia/Little Dorrit. Llama la atención que algunas figuras de *The Great Fire of London* posean características del hipotexto, careciendo sus nombres de relación internímica alguna, como es el caso de Tim. No obstante, nos encontramos con otras cuyos rasgos distintivos no están basados en el hipotexto, sino en el propio Peter Ackroyd.

El estudio de los personajes de Spenser Spender y Rowan Phillips ha revelado que en ambos se imprimen opiniones, hechos y labores compartidas por el autor implícito. De este modo se ha dejado traslucir parte de la identidad de este novelista inglés, que ejercita así sus habilidades lúdicas. Sus personajes han actuado como portavoces de sus inquietudes personales y literarias. A través de ellos Ackroyd ha hecho un repaso, no exento de toques irónicos y paródicos, a la crítica sobre *Little Dorrit*. Esta labor ha dejado traslucir el escepticismo de este novelista londinense hacia el sector crítico.

Sin embargo, las relaciones interfigurales no son los únicos elementos intertextuales presentes en *The Great Fire of London*. Entre ellos hemos de incluir las citas del hipotexto, y la reutilización de los emplazamientos de Londres y la cárcel de Marshalsea. La combinación de ambos lugares dota al hipotexto de una importante simbología consistente en concebir a la ciudad

The Great Fire of London

como una prisión metafórica. Recordemos que esta idea prevalece a lo largo de todo el relato ackroydiano.

Todos estos factores ponen de manifiesto que Peter Ackroyd es un perfecto conocedor del hipotexto que maneja en esta su primera novela. En ella, no sólo se habla de las consecuencias anunciadas al principio, sino de cuestiones relacionadas con inquietudes de su autor: su identidad y la del país que le vio nacer.

Si bien es cierto que Ackroyd afirma que no escribe novelas autobiográficas, es innegable la presencia de rasgos de esta índole en *The Great Fire of London*. Sin ir más lejos, ha dado a su primera protagonista el nombre de su madre. Ya hemos comentado que este hecho puede estar motivado por la intención de rendirle un homenaje a la misma. No obstante, existen otros datos personales insertados sutilmente en la narración y que responden a la voluntad del autor de que sean sólo esos aspectos suyos los que se conozcan. De este modo el autor contrarresta el tono esquivo con el que se niega a responder cualquier pregunta sobre su intimidad en las entrevistas que concede.

Por otra parte, la cuestión de la identidad inglesa en *The Great Fire of London* está representada en la elección del autor en el que Ackroyd se

The Great Fire of London

inspirara para escribir, Charles Dickens. Este novelista victoriano engloba valores inherentes al carácter inglés: nacido en Londres, muestra en su trabajo una gran consciencia social y refleja fielmente no sólo los edificios, las calles y la forma de vida de la ciudad, sino además su espíritu. Dickens combina, además, en su escritura distintas formas que configuran la esencia de lo inglés, como, por ejemplo, la combinación de lo teatral y caricaturesco con el drama. En definitiva, Ackroyd admira profundamente a Dickens por poseer todas las características que considera primordiales en un artista inglés, y que él mismo cultiva. Al realizar esta tarea, Dickens se configura como un ejemplo a seguir. Por todo ello, Ackroyd ha rendido homenaje a este novelista victoriano al recrear *Little Dorrit* en *the Great Fire of London*, llevando a cabo un ejercicio del todo intertextual.

The Great Fire of London

V

THE LAST TESTAMENT OF OSCAR WILDE

The Last Testament of Oscar Wilde

5.1. Análisis intertextual.

En nuestra introducción a la obra ackroydiana hicimos un repaso a distintas aportaciones críticas sobre *The Last Testament of Oscar Wilde*. Todas ellas coinciden en destacar la certera imitación del estilo de Wilde que Ackroyd lleva a cabo, así como la combinación de datos reales con otros ficticios, que demuestran sus dotes de biógrafo y contribuyen a fomentar en el lector una actitud de empatía hacia Oscar Wilde. Sin embargo, la finalidad de esta labor difiere según cada investigador, ya que Onega interpreta la novela como una muestra de la influencia de Wilde en Ackroyd, mientras que Gibson y Wolfreys advierten en ella un ejemplo de la construcción de la identidad como algo variable para el novelista londinense. Por último, Hänninen valora la labor crítica desempeñada por el Wilde ackroydiano. En el presente capítulo nos proponemos demostrar de qué forma se cumplen en *The Last Testament* todas estas premisas e iremos detallando el contenido del argumento, subrayando paralelamente las recurrencias intertextuales presentes en el texto, analizando únicamente aquellas que tengan como hipotextos ejemplos de la obra de Wilde. Haremos alusión a la biografía que Richard Ellmann publicó sobre el dramaturgo irlandés con objeto de ilustrar una interesante relación intertextual. Se advertirá en algunos ejemplos que las

The Last Testament of Oscar Wilde

palabras del Wilde ackroydiano coinciden casi literalmente con las expuestas por Ellmann. Ello se debe a que tanto este biógrafo como Ackroyd consultaron las mismas fuentes a la hora de documentarse para sus respectivos trabajos. Así se explica que, a pesar de que la fecha de publicación de la biografía sea posterior a la de la novela, en algunos casos Ackroyd parezca estar citando literalmente a Ellmann.

Otro dato a tener en cuenta es que la naturaleza de las fuentes hipotextuales con las que se trabaja en esta novela no es sólo literaria, ya que Ackroyd hace uso de los textos críticos de Wilde y de publicaciones de la misma índole pertenecientes a otros autores. El tipo de relación intertextual que se establece en *The Last Testament* difiere en cierto modo del empleado en *The Great Fire* y en *English Music*. En esta ocasión comprobaremos que Ackroyd no siempre toma citas literales de la obra de Wilde, sino que las adapta con el fin de aportar su interpretación de los textos wildeanos. La intertextualidad se traducirá además en una imitación estilística del artista irlandés, como, por ejemplo, de su humor y de su actitud hacia la literatura, el arte, la sociedad y hacia su propia obra. Con todo ello se aspira a ofrecer un cambio en la percepción de la figura del dramaturgo dublinés, intentando

The Last Testament of Oscar Wilde

borrar su imagen empañada por el escándalo de los juicios tras los que fue condenado por homosexual.

La narración de *The Last Testament* se inicia con la fecha “9 August 1900” en el “*Hotel d’Alsace, Paris*” (1). De esta manera comienza Ackroyd a aportar datos verídicos a su obra pues si consultamos la biografía *Oscar Wilde*, de Richard Ellmann, nos percatamos de que el artista irlandés se encontraba por aquel entonces en ese hotel: “After ten days at Gland with Mellor, Wilde returned to Paris, and to the Hôtel d’Alsace” (542). Lo primero que nos cuenta el Wilde ackroydiano es una visita que ha realizado esa misma mañana a la iglesia de St Julien-le-Pauvre y la historia del santo que da nombre a esa parroquia.

Posteriormente, el protagonista se cruza con tres jóvenes ingleses que se burlan de él por ser homosexual. Este hecho se debe a que la sociedad del momento considera al protagonista “the painted image of sin” (1). Nótese en estas palabras una alusión implícita no marcada a *The Picture of Dorian Gray*. La nacionalidad inglesa de los muchachos que se mofan de Wilde es crucial ya que *The Last Testament* presenta muchísimos ejemplos de ataques de la sociedad inglesa hacia el artista irlandés, y viceversa. Uno de ellos es una carta que recibe el protagonista ackroydiano durante los juicios a los que es

The Last Testament of Oscar Wilde

sometido y que contiene una ilustración de una bestia prehistórica. Este hecho le lleva a declarar: “That was how the English thought of me. Well, they tried to tame the monster. They locked it up” (2). Ackroyd capta en este caso la antipatía que Oscar Wilde siente hacia los ingleses, comprobable, asimismo en unas palabras suyas citadas en la biografía de Ellmann:

[...] Though I have English friends, I do not like the English in general. There is a great deal of hypocrisy in England which you in France very justly find fault with. The typical Briton is Tartuffe, seated in his shop behind the counter. There are numerous exceptions, but they only prove the rule. (352)

En ambos extractos se observa una misma aversión hacia los ingleses, aunque se les critique por motivos distintos en cada uno de ellos. El elemento intertextual se halla, pues, en este caso en la actitud que Wilde mantiene hacia la sociedad que le condenó. Este tipo de conexión, que se repetirá a lo largo de la novela, permite apreciar los diversos tipos de relaciones de esta índole que pueden darse. Ackroyd no siempre copia literalmente textos de otros sino que, como en esta ocasión, los adapta, aportando así su propia inventiva y originalidad al hipotexto seleccionado.

Otra muestra del rechazo hacia la sociedad inglesa en *The Last Testament* surge cuando el protagonista relata cómo es obligado a abandonar lugares en los que se encuentran turistas ingleses: “I go to fashionable places

The Last Testament of Oscar Wilde

only when accompanied by rich friends – the English will always bow to wealth” (12). Wilde también reflejó en su obra duras críticas a los ingleses, como por ejemplo en “The Critic as Artist”:

The English public always feels perfectly at its ease when a mediocrity is talking to it; (1108)

For the real weakness of England lies, not in incomplete armaments of unfortified coasts, not in the poverty that creeps through sunless lanes, or the drunkenness that brawls in loathsome courts, but simply in the fact that her ideals are emotional and not intellectual. (1141)

Estas declaraciones reflejan nuevamente cómo Ackroyd emplea ideas de Wilde, insertándolas según su propia interpretación, lo que evita la aparición de citas literales como ejemplos de hipertextos.

El propósito de lograr un cambio de actitud por parte del público con respecto a la figura histórica de Oscar Wilde se establece mediante varios recursos, siendo uno de ellos la inclusión de extractos en los que el protagonista ackroydiano muestra su reacción ante el sufrimiento padecido:

The simplest lessons are those which we are taught last. [...] I thought, in my days of purple and of gold, that I could reveal myself to the world and instead the world has revealed itself to me. But although my persecutors have tormented me, and sent me into the wilderness like a pariah dog, they have not broken my spirit – they could not do that. [...] I have no past. My former triumphs are of no importance. My work has been quite forgotten [...] I am an ‘effect’ merely: the meaning of my life exists in the minds of others and no longer in my own. (2)

The Last Testament of Oscar Wilde

En este pasaje de *The Last Testament* nos encontramos inicialmente con una frase que refleja el estilo de los aforismos wildeanos, “The simplest lessons are those which we are taught last”. Esta oración presenta una cierta similitud con otra perteneciente a *De Profundis*: “One of the many lessons that one learns in prison is that things are what they are, and will be what they will be” (1008). Nótese que ambas comparten el término “lessons” y una valoración del hecho de aprender. Este tipo de afirmaciones en las que se aportan conclusiones de forma categórica son típicas de este autor irlandés. Así lo confirma Ellmann: “Wilde fell into stylish phrasing. [...] He moves constantly towards epigram, not so rehearsed as later, but already condensing large subjects into small, pungent and cadenced phrases [...]” (41). El propio Wilde manifiesta en *De Profundis* la necesidad de ser cuidadoso con el lenguaje que se emplea, reflejando la atención que presta al mismo en todo momento: “Language requires to be tuned, like a violin: and just as too many or too few vibrations in the voice of the singer or the trembling string will make the note false, so too much or too little in words will spoil the message” (1051).

La adaptación del lenguaje wildeano que Ackroyd lleva a cabo en esta novela es analizada por Hänninen, quien encuentra en *The Last Testament* el típico argumento ingenioso y burlón del artista irlandés, cuya forma sigue un

The Last Testament of Oscar Wilde

patrón determinado: “the statement, the elaboration in two parts, and the final punch-line” (8). Otros elementos tomados del estilo de Wilde son sus aforismos, sus paradojas, su sátira, su ingenio y su humor. No obstante, las versiones ackroydianas, según apunta Hänninen, difieren en cierto modo de las originales. Mientras que el verdadero Wilde arremete contra la sociedad, las zonas rurales, el matrimonio, la moralidad y los ingleses, el ficticio ataca principalmente aspectos relacionados con la literatura, aunque esta disciplina también sea objeto de la sátira wildeana. El protagonista ackroydiano combina la imitación y la crítica, forjando así un estilo propio que copia al de Wilde a la par que interpreta los contenidos de su obra.

La siguiente afirmación de ese pasaje, “I thought, in my days of purple and of gold, that I could reveal myself to the world and instead the world revealed itself to me”, ilustra otra de las lecciones que Wilde aprendiera, y que Ackroyd interpreta en su novela. En la próxima frase de este fragmento, “although my prosecutors have tormented me, and sent me into the wilderness like a pariah dog”, se refleja la humillación a la que se le somete. Esta discriminación también se deja sentir en *De Profundis*, donde se recuerda una vivencia especialmente degradante acontecida durante el traslado de Wilde a la cárcel de Reading:

The Last Testament of Oscar Wilde

On November 13th 1895 I was brought down here from London. From two o'clock till half-past two on that day I had to stand on the centre platform of Clapham Junction in convict dress and handcuffed, for the world to look at. I had been taken out of the Hospital Ward without a moment's notice being given to me. Of all possible objects I was the most grotesque. When people saw me they laughed. Each train as it came up swelled the audience. Nothing could exceed their amusement. That was of course before they knew who I was. As soon as they had been informed, they laughed still more. For half an hour I stood there in the grey November rain surrounded by a jeering mob. For a year after that was done to me I wept every day at the same hour and for the same space of time. (1040)

Sin duda, experiencias como ésta son un claro referente de esa acusación de tormento formulada por el Wilde ficticio, quien afirma seguidamente que, a pesar de todo, sus agresores “have not broken my spirit”. Esta determinación de no dejarse minar por las calamidades vividas también se percibe en otro fragmento de *De Profundis*: “*At all costs I must keep Love in my Heart. If I go into prison without Love what Will become of my soul?*” (1004). Ackroyd demuestra haber estudiado detenidamente la obra de Wilde para escribir su novela, prueba de ellos son los ecos de *De Profundis* que hemos señalado. No en vano, el propio Ellmann ha descrito esta obra de Wilde como “a sort of testament” (xiii), lo cual la equipararía a *The Last Testament*.

De Profundis es, en efecto, uno de los textos wildeanos que Ackroyd ha tenido más en cuenta a la hora de escribir su novela. Si bien las recurrencias intertextuales no son siempre en forma de cita literal, sin duda se translucen

The Last Testament of Oscar Wilde

en esta obra ackroydiana expresiones e impresiones que Wilde escribiera en esa larga carta a Douglas, y tanto ésta como *The Last Testament* se caracterizan por un mismo tono confesional, que crean en el lector un sentimiento de empatía, y a veces incluso compasión, hacia Oscar Wilde. El diario del Wilde ackroydiano es un texto que el protagonista escribe para sí mismo y para el lector, con una gran carga autobiográfica, características a su vez de *De Profundis*. Esto último es comentado por críticos de la obra de Wilde, como Peter Raby:

De Profundis was, from the start, in some sense both personal and public. It was Wilde writing to (and for) Douglas; to his close friends; to and for himself. Undoubtedly, in view both of the form and content of the letter and his plans for its immediate copying, Wilde anticipated the possibility that it might, in whole or in part, be put before a wider public as an essay in literary autobiography. (133)

Un último aspecto a considerar del fragmento de *The Last Testament* del que nos venimos ocupando son sus frases finales, en las que el protagonista afirma ser un “effect” y, lo que es más significativo, “the meaning of my life exists in the minds of others and no longer in my own”. Se transluce aquí la figura del autor implícito manifestando su intención de aportar una interpretación propia del significado de la vida de Wilde.

En *The Last Testament* se observa poco después una nueva denuncia del maltrato al que Inglaterra sometiera a su protagonista: “the English treat me

The Last Testament of Oscar Wilde

as a criminal” (2). A continuación se dan nuevos ejemplos de frases en las que se imita a Oscar Wilde, ya que su homólogo ficticio afirma haber conocido “the emptiness of pleasure and the reality of sorrow” (2), y también haber experimentado “brilliant success and horrible failure” (2), expresiones en las que se combinan elementos opuestos para establecer una conclusión, giro típico del estilo wildeano. A todo ello se suma una alusión a la obra de Shaw, *Mrs. Warren’s Profession*: “I look like Mrs Warren but without, alas, the profession” (2).

El Wilde ficticio habla de algunos nombres bajo los que ha ocultado su verdadera identidad en el pasado, “Sebastian Melmoth and C.3.3.” (2). El primero de ellos surge ante la necesidad de Wilde de cambiar de nombre tras salir de prisión. Para ello, adoptó el de nombre de su santo favorito, San Sebastián, y el apellido de Melmoth, como influencia de la obra de su antepasado Charles Maturin. La letra y las cifras que siguen se corresponden con su número de celda en la cárcel de Reading. De esta forma Ackroyd inserta nuevamente en su novela datos reales, que contribuyen a dar veracidad a la historia. En el momento de escribir su diario el personaje muestra un rechazo hacia su verdadero nombre: “But I am tired of it now and, sometimes, I recoil from it in horror” (3). Esta misma actitud se refleja en el protagonista

The Last Testament of Oscar Wilde

de *The Picture of Dorian Gray* (1891): “He was tired of hearing his own name now” (241). Esta frase se utiliza como hipotexto en *The Last Testament*, habiéndose sustituido la tercera persona del original por la tercera en el hipertexto, y cambiándose el tiempo verbal “was” por “am”, al tiempo que se mantienen inalterados el adjetivo “tired” y el adverbio “now”. En el hipertexto se permutan las palabras “his own name” originales por “it”. El Wilde ackroydiano presenta de esta forma una característica extraída de un protagonista wildeano, fenómeno que se repetirá más adelante en *The Last Testament*.

El Wilde ficticio prosigue con su diario hablando de lo insoportable que es ver su nombre en los periódicos. Compara su dolor con el de un hombre al que observa gritando en la calle. Este personaje está situado “opposite the Café where I sit” (3). El hecho de que se nos informe del lugar desde donde escribe el protagonista es revelador, ya que el verdadero Oscar Wilde durante sus últimos meses en París solía acudir diariamente a más de un Café, tal y como se detalla en Ellmann: “At five Wilde went to the Café de la Régence, then dined at the Café de Paris, usually until two or three in the morning” (542). Este tipo de detalles muestran la combinación de las facetas de novelista y biógrafo que Ackroyd lleva a cabo en *The Last Testament*.

The Last Testament of Oscar Wilde

El diario adopta, seguidamente, un tono confesional, ya que su autor reconoce haber sido el responsable de su caída. Por esta razón, decide adoptar una nueva actitud ante su pasado y dejar de mentirse a sí mismo: “I must look upon my past with different eyes. I have played so many parts. I have lied to so many people - but I have committed the unforgivable sin, I have lied to myself. Now I must break the habit of a lifetime” (3). Reconocemos en esa intención de mirar al pasado desde una perspectiva diferente al autor implícito, pues Ackroyd desarrolla esa misma labor a lo largo de toda su obra, como vimos, por ejemplo, en *The Great Fire of London*. Por lo tanto, se adivina en estas palabras la intención de este novelista de dar una visión distinta del pasado de su protagonista.

Estas reflexiones van seguidas del relato de las vivencias del Wilde ackroydiano, el cual nos habla de un hombre que le suele acompañar, Maurice. Este nombre se corresponde con el de uno de los conocidos de Oscar Wilde, Maurice Gilbert. El protagonista alude a la juventud de su amigo, “the dear boy” (3), dato que coincide con su verdadera edad según se desprende de la información aportada por Ellmann: “Maurice Gilbert, a young soldier in the marine infantry” (528). La aparición de este personaje es uno de tantos datos verídicos de la vida de Oscar Wilde que dotan a la novela

The Last Testament of Oscar Wilde

de una gran dosis de credibilidad. A ello contribuyen también las alusiones a dos de los que fueron los mejores amigos de Oscar Wilde, Robbie Ross y More Adey, y la mención de sus obras *Intentions* y *Salomé*. Otro de los elementos biográficos de Oscar Wilde que se insertan en la novela es su adicción al tabaco: “we lie on my narrow bed and smoke cigarettes” (4). Ellmann cuenta que en sus últimos meses de vida el artista irlandés mantenía sus vicios, y que no se conformaba con cualquier tipo de cigarrillos, puesto que jamás renunció a su voluntad de ser extravagante (542).

El protagonista expone a continuación la forma en que desea desarrollar su diario y la finalidad del mismo:

I can of course begin this apologia with some confidence. De Quincey has done it, Newman has done it. Bernard Shaw does it continually [...] But I must discover a new form. I do not want to write in the style of Verlaine's confessions [...] There are some artists who ask questions, and others who provide answers. I will give the answer and, in the next world, wait impatiently for the question to be asked. Who was Oscar Wilde? [...]. (5)

La primera persona que habla en este pasaje se corresponde con la del autor implícito, quien manifiesta aquí sus intenciones en *The Last Testament*. Uno de los términos que lo ilustra es “apologia”, pues la novela se plantea como una defensa del artista irlandés. Las alusiones a De Quincey, Newman, Shaw y Verlaine muestran los modelos que Ackroyd no pretende seguir en

The Last Testament of Oscar Wilde

esta ocasión. Se expone la necesidad de descubrir “a new form” bajo la cual llevar a cabo la revisión de su pasado. Esta perspectiva innovadora saca a relucir una vez más el profundo conocimiento que Ackroyd posee de las ideas de Wilde, quien propugnaba la necesidad de mirar al pasado desde un nuevo ángulo. Así ocurre, por ejemplo, en la segunda parte de “The Critic as Artist”, donde se dice lo siguiente de la labor de un crítico: “He will be always showing us the work of art in some new relation to our age” (1132). En esta frase se observa una clara correspondencia con la idea expresada en el diario, manifestandose un aspecto concomitante entre Ackroyd y Oscar Wilde. Pero es de nuevo en *De Profundis* donde hallamos la correspondencia más clara con esta idea del Wilde ackroydiano: “What lies before me is my past. I have got to make myself look on that with different eyes, to make the world look on it with different eyes, to make God look on it with different eyes” (1059). La pregunta planteada al final del extracto anterior de *The Last Testament*, sobre quién fue Oscar Wilde, refleja que la motivación de Ackroyd al escribir este testamento apócrifo es dar respuesta a la misma. Con este interrogante finaliza el recuento del primer día de este diario.

La segunda jornada en la que el Wilde ficticio escribe es “10 August 1900” (6). Se observa primeramente una alusión a André Gide, otro de los

The Last Testament of Oscar Wilde

amigos de Oscar Wilde. Los apuntes de esa fecha son muy breves ya que sólo se explica cómo sería confeccionada la portada del diario en el caso de que fuera publicado:

THE MODERN WOMAN'S GUIDE
TO OSCAR WILDE
A Romance (6)

Sin duda, llama la atención que el protagonista ackroydiano considere el recuento de su vida como una guía válida para la mujer moderna. Susana Onega explica del siguiente modo esta curiosa portada: “This ‘frontispiece’ displays not only Oscar Wilde’s sardonic wit and characteristic ability to dismiss the most serious matters in a flourish of self-directed mockery and laughter, but also his incapacity to separate life from art” (*Metafiction* 35). De este apunte se desprende que Ackroyd ha sabido captar una vez más la esencia del sentir de su protagonista, como, por ejemplo, su ironía al predecir algunas hipotéticas alabanzas a este diario en el caso de que saliera a la luz. El protagonista imagina que una de ellas podría estar formulada por Bernard Shaw, “I owe everything to it” (6), y otra por la actriz inglesa Mrs Patrick Campbell, “I always consult this book when I travel” (6). Sin embargo, el elemento más irónico radica en que el Wilde ficticio quiere que se edite

The Last Testament of Oscar Wilde

solamente un ejemplar “on Japanese vellum” (6), voluntad que bien podría provenir de la extravagancia y excentricidad propias de Oscar Wilde.

En el resumen del día siguiente, “11 August 1900” (7), el protagonista ackroydiano comienza hablando de la condición de exiliado irlandés. Para ello alude a una conversación suya con William Yeats:

What captivity has been to the Jews, exile has been to the Irish. For us, the romance of our native land begins only after we have left home; it is really only with other people that we become Irishmen. I once said to William Yeats that we were a nation of brilliant failures: but I have since discovered that in failure there is a great strength to be earned. The Irish nation has sought its bread in sorrow; like Christ, it knows how weary the way has been and, like Dante, how salt the bread when it has been found -- and yet out of these sufferings has sprung a race of incomparable poets and talkers. (7)

La primera frase de este fragmento aparece recogida en *Oscar Wilde: Quotations* (9). Se inserta así en la narración una cita literal de Oscar Wilde, con la que Ackroyd subraya la identidad irlandesa de su protagonista. Esta nacionalidad se conecta en este contexto al exilio, resaltándose así la marginación y el sufrimiento de este pueblo a lo largo de la historia. Con esta postura se va creando en el lector un efecto de empatía hacia el Wilde ficticio, que contribuirá a una paulatina transvalorización de su referente real. Sin ir más lejos, el propio Wilde pasó los últimos meses de su vida exiliado en París,

The Last Testament of Oscar Wilde

precisamente el periodo de tiempo en el que está ambientado *The Last Testament*.

Aunque Ackroyd enfatiza la nacionalidad de su protagonista desde un primer momento, contraponiéndola a la inglesa, el verdadero Oscar Wilde no siempre antepuso su condición de irlandés a otras características. Ellman explica que el joven Wilde se despojó de su acento original mientras vivió en Oxford, y que fue durante su primer viaje a América cuando se redescubrió como irlandés: “An unexpected result of his tour was that he rediscovered himself as an Irishman. Having erased his Irish accent at Oxford, he had tended also to minimize the difference between English and Irish” (185).

Otra de las frases de este pasaje citadas del Wilde original es su comentario a Yeats de que pertenecen a un país de “brilliant failures”. Ellmann recoge esta afirmación: “We Irish are too poetical to be poets; we are a nation of brilliant failures, but we are the greatest talkers since the Greeks” (284). Este ejemplo nos muestra que en *The Last Testament* Peter Ackroyd utiliza como hipotextos no sólo los textos ficticios de Wilde, sino también opiniones suyas vertidas en otros contextos, tales como conversaciones o, según veremos más adelante, en sus textos críticos. La siguiente declaración del extracto anterior, “in failure there is a great strength

The Last Testament of Oscar Wilde

to be earned”, recuerda a un testimonio en la misma línea de *De Profundis*, cuando su autor comenta: “Now I find hidden away in my nature something that tells me that nothing in the whole world is meaningless, and suffering least of all. That something hidden away in my nature, like a treasure in a field, is Humility” (1018). Los conceptos de “failure” y “suffering” son equiparables, pues en ellos se advierte pena y aflicción. Sin embargo, en ambos casos se encuentra un sentido positivo a la adversidad, ya que el Wilde ackroydiano logra “strength” mientras que su referente real aprende lo que significa “Humility”. Se ejemplifica, así, la interpretación que se realiza en *The Last Testament* de algunos textos de Wilde que, como veremos en otros ejemplos, no siempre aparecen en la novela en forma de cita literal. En este fragmento se alude a dos figuras influyentes en Oscar Wilde: Cristo y Dante. Se concluye con una opinión que proviene del autor implícito, según el cual esa penuria irlandesa ha dado como fruto “a race of incomparable poets and talkers” (7). De ahí que se proponga hacer justicia a uno de ellos en esta novela.

El protagonista ackroydiano prosigue con su exposición del significado que para él tiene el exilio: “Of course exile, for me, has been a life-long romance” (7). El término “romance” se repite nuevamente, poniendo de

The Last Testament of Oscar Wilde

manifiesto el carácter literario que Ackroyd imprime a su personaje, y presentando, a su vez, ecos intertextuales con uno de los aforismos originales del dramaturgo dublinés incluido en “Phrases and Philosophies for the Use of the Young”: “To love oneself is the beginning of a life-long romance” (1245). En este aforismo se advierte la misma expresión “life-long romance”, habiéndose sustituido el resto del contexto en el hipertexto. Lo imaginativo del romance que se propone en *The Last Testament* se funde de nuevo con datos verídicos, pues el Wilde ficticio nos habla desde un lugar que ya hemos constatado como real, “my hotel” (7), e incluye una cita de Goethe.

El talante del Wilde ficticio se revela cuando comenta lo que siente al estar en esa habitación del hotel de París, “I would go mad If I sat in this room for too long” (7). En afirmaciones como esta se aprecia la imaginación e interpretación que Ackroyd realiza sobre lo que el artista pudo haber sentido durante su exilio en la capital francesa. El miedo a la locura de Wilde al estar encerrado se plasma en su etapa en Reading, según comenta Ellmann: “His main fear was insanity” (475). Las reflexiones plasmadas en su diario reflejan recuerdos de tiempos pasados que le llevan a redefinir su situación presente: “I am positively Whitmanesque. I contain multitudes” (8). La alusión a Whitman, a quien Wilde conoció en América es, sin duda, un dato biográfico

The Last Testament of Oscar Wilde

del artista. No obstante, esas “multitudes” de las que habla son apreciaciones del autor implícito, quien de esta forma anuncia las distintas facetas de Oscar Wilde que se desvelarán en *The Last Testament*.

Otra de las características de la vida de Wilde en París en 1900 mostrada en la novela es la falta de dinero: “Only the other day I was forced to borrow a few francs from Maurice [...] I ask for money [...]” (8). Ya antes de salir de la cárcel de Reading Oscar Wilde recibe en préstamo de sus amigos libros y ropa, de lo cual no se avergüenza, al tomarlos como muestras de cariño, según confiesa en *De Profundis*: “The very books in my cell are paid for by Robbie out of his pocket-money. From the same source are to come clothes for me, when I am released. I am not ashamed of taking a thing that is given with love and affection. I am proud of it” (1044). Ellmann apunta que sus amigos recolectaron 800 libras para ayudarlo cuando saliera de la cárcel, suma que Wilde gastaría en poco tiempo (502). Otra de las anécdotas relacionadas con este aspecto recogidas por este biógrafo tiene lugar en París. La cantante de ópera Nellie Melba recuerda cómo Wilde se acercó a ella para pedirle dinero:

A tall Shabby man lurched around the corner, his collar turned up to his neck. ‘Madame Melba, said a voice, ‘you don’t know who I am? I’m Oscar Wilde, and I am going to do a terrible thing. I’m going to ask you for

The Last Testament of Oscar Wilde

money.’ She took all she had in her purse and gave it to him; he muttered his thanks and went. (538)

El Wilde ficticio reconoce poco después: “Poverty teaches many bitter lessons” (8). De nuevo se repite el término “lessons” en la narración, enfatizándose la actitud del protagonista de buscarle sentido a su pasado, en este caso obteniendo un aprendizaje de la experiencia vivida. Parte de esas “lessons” es la humildad mencionada, como vimos anteriormente en *De Profundis*.

The Last Testament presenta a continuación una conversación entre Wilde y un personaje, que se corresponde con su amante en la vida real, Lord Alfred Douglas, Bosie, a quien pide dinero. A lo largo del diálogo se dejan entrever trazos del desprecio con el que Douglas trata a Wilde: “He took out from his pocket some franc notes, threw them upon the ground, and left the café, shouting as he did so, ‘You know, Oscar, you have the manners of a prostitute’” (9). Este maltrato refleja situaciones similares en la relación Wilde/Douglas, como, por ejemplo, el hecho narrado en *De Profundis* (991-93), donde el artista irlandés recuerda una ocasión en la que cuidó a Bosie enfermo de gripe, mientras que éste le dejó solo cuando Wilde cayó víctima de la misma enfermedad.

The Last Testament of Oscar Wilde

El Wilde ficticio reflexiona una vez más sobre su situación: “When you can no longer change the world, the world changes you” (9), pensamiento que recuerda los aforismos wildeanos, aportando otro ejemplo de intertextualidad al relato, ya que se reproduce el estilo del lenguaje del dramaturgo dublinés. Por otra parte, se hacen alusiones a figuras mitológicas, “Bellerophon”, “Zeus”, “Apollo” (9), en cuyo estudio Oscar Wilde profundiza desde su juventud. La empatía hacia el artista irlandés en la novela se acrecienta cuando se describe su reacción al fijarse en aquellos que están solos y perdidos: “And I weep. I admit it: I weep” (10). El verdadero Oscar Wilde también lloró, tal y como cuenta en *De Profundis*: “To those who are in prison, tears are a part of every day’s experience. A day in prison on which one does not weep is a day on which one’s heart is hard, not a day on which one’s heart is happy” (1040). El eco de las palabras que Wilde escribiera aparece de esta forma nuevamente en *The Last Testament*. Si bien no se aporta una recurrencia intertextual de forma literal, se refleja, sin embargo, una misma actitud en el Wilde ackroydiano y en el real, pues ambos confiesan llorar ante una situación que les conmueve. Este comportamiento en el Wilde ficticio favorece sin duda una empatía hacia su referente histórico por parte del lector.

The Last Testament of Oscar Wilde

El recuento de esta jornada en el diario contiene alusiones a Balzac, Poe y Dante (10). Prosigue la actitud de introspección y observación del estado en el que se encuentra el protagonista, quien afirma: “I explore my position with some interest” (10). Tras esta frase se encuentra el autor implícito, realmente interesado por las vivencias de Wilde en sus últimos días de vida.

El diario pasa a continuación a “13 August 1900” (11), donde su protagonista rememora algunas de las obras que escribiera: “when I wrote my long letter to Bosie” (11), en clara alusión a *De Profundis*. Otras de las producciones wildeanas mencionadas son *The Ballad of Reading Gaol* y *Salomé*: “I wrote my Ballad”, “my *Salomé*” (11). Poco después se cita una frase bíblica, “the waters have flowed over my head” (11), tomada del Libro de las Lamentaciones, (Lam. 3.54). El Wilde ficticio se lamenta de haber perdido su capacidad creativa: “to lose one’s powers as an artist – that is the unendurable punishment” (12). De hecho, el último trabajo producido por Oscar Wilde es, en efecto, *The Ballad*. El Wilde ackroydiano admite que únicamente los jóvenes se interesan ahora por su trabajo, a lo que añade: “I have always been interested in them” (12). Este apunte refleja las relaciones que Oscar Wilde mantuvo con hombres jóvenes durante su exilio en París. Ellman puntualiza

The Last Testament of Oscar Wilde

que el artista irlandés buscó refugio en ellos y en el alcohol en esa última época de su vida:

Wilde had only enough energy to live out the day, or rather the night, for like his mother he did not get up till afternoon. Increasingly he sought assistance from stimulants, the favorite being the Dutch liqueur Advocaat, though he then switched to brandy and absinthe. They did not make him drunk, but they offered consolation. So did the young men he picked up. (528)

En su diario el protagonista nos relata que suele cenar solo o en compañía de jóvenes a los que les cuenta sus “most perfect stories” (13). Se adelanta así la presencia de algunas historias en forma de cuento posteriormente en la novela. Además de las ofensas anteriores, Wilde es objeto de otra por parte de William Rothenstein, quien pretende no haberle visto al cruzarse con él: “I was sitting outside the Grand Café some weeks ago, when William Rothenstein passed my table [...] He saw me, but he looked through me” (13). Este incidente tiene una correspondencia real, según consta en la biografía de Ellman: “The next time they came to Paris [Will Rothenstein and his wife] they decided to avoid him, but he was unavoidable on the *grands boulevards*, and he looked hurt as he realized that they would have liked to elude him” (541). Nótese que la versión de este mismo hecho es ligeramente distinta en *The Last Testament*, donde sólo se menciona a

The Last Testament of Oscar Wilde

Rothenstein y no a su mujer, quien sí está presente en la anécdota real, variando además el lugar donde transcurre la acción en el diario, el “Grand Café”, que no obstante comparte en su nombre el mismo adjetivo, “*grand*”, con el que se designa al escenario original. De esta forma se demuestra que Ackroyd adapta hechos de la vida de Oscar Wilde de acuerdo con la interpretación de los mismos que lleva a cabo. Se alude, además, a otros desplantes similares sufridos por el protagonista como, por ejemplo, el de Whistler (13), que también tuvo lugar en vida de Oscar Wilde y es relatado por Ellmann (540-41). Lo mismo sucede cuando el Wilde ficticio recuerda: “Even Beardsley avoided me in Dieppe” (14). Ellmann explica que precisamente en esa ciudad Wilde comienza a sufrir este tipo de desprecios por parte de otros artistas, entre los que figura, precisamente, Beardsley:

Dieppe, as he had feared, was not the best place for him. His friends might greet him effusively, other English tourists would not. He soon discovered that he could not rely upon the freemasonry of fellow artists, who could be as hypocritical as the inartistic in their gratuitous preference [...] Beardsley and Conder, walking with Blanche and aware that Blanche wished to show sympathy for Wilde, steered Blanche into a side street to prevent a meeting. (503-04)

Una vez más se demuestra la correspondencia de los hechos narrados en *The Last Testament* con los aportados en la biografía del artista. Ello ilustra la labor de novelista-biógrafo que Ackroyd lleva a cabo en la producción de

The Last Testament of Oscar Wilde

esta novela. Esta actividad se vislumbra poco después cuando el Wilde ficticio se queja de que incluso sus amigos franceses han dejado de visitarle: “Pierre Louys, Marcel Schwob, Mallarmé – none of them cares to visit me now. Even Gide crosses the street when he sees me approaching” (14). Estos mismos nombres aparecen en la relación de amigos de Wilde en París que figura en la biografía de Ellmann: “The principal friendships Wilde made in Paris were with Schwob, Pierre Louÿs, and André Gide” (333). Con respecto a Gide, se recuerda en el diario que “he had decided to burn the pages of his journal for that one fiery-coloured month we spent together, some eight or nine years ago” (14). Este hecho ocurrió en efecto en la fecha indicada, pues Ellmann indica que Gide y Wilde se conocieron en 1891 (333). En esta fuente se menciona también que Gide destruyó las páginas de su diario que relataban parte de su relación con Wilde: “His finest tribute may however be not what he [Gide] published, distinguished though that is, but his removal from his journal of those pages dealing with the first three weeks of their friendship” (336).

El recuento de estas vivencias da paso a nuevas reflexiones del Wilde ficticio sobre su pasado y su presente. Recuerda que su poder en la sociedad dependía de su posición y, al desaparecer ésta, lo hizo también su

The Last Testament of Oscar Wilde

protagonismo. Por este motivo menciona otra de las lecciones aprendidas de toda su experiencia: “The fact that I discovered within myself the strength to continue my life, that I have raised myself from humiliation in order to face the world, is a standing reproach to the modern age” (14). En estas palabras se aprecia la intención de crear empatía hacia la figura de Wilde. Se vislumbra también la figura del autor implícito quien manifiesta su voluntad de borrar esa humillación a la que fue sometido Oscar Wilde.

La transvalorización de este personaje no sólo se logra con anécdotas en las que se muestran las humillaciones que padeció, sino también con fragmentos en los que plasma su dolor por haber destrozado las vidas de aquellos a quien quería:

I have destroyed every life that I have touched – my wife, Constance, lies dead in a small grave near Genoa beneath a stone which bears no trace of my name; the lives of my two sons have been blasted, my name taken from them also. And my mother – I killed her as if I had stabbed a knife in her back. (15)

Estos datos se corresponden con los de la vida real de Wilde. El primero de ellos se constata al consultar la biografía de Ellman. En ella se narra la visita de Oscar Wilde a la tumba de su mujer, en cuya lápida no figura el nombre de su marido: “The inscription on the stone seemed to him altogether ‘tragic’: ‘Constance Mary, daughter of Horace Lloyd, Q.C.’ Wilde

The Last Testament of Oscar Wilde

was not mentioned” (537). La pena que Oscar Wilde sintió por la pérdida de sus hijos es reflejada en *De Profundis*: “my two children are taken from me by legal procedure. That is and always will remain to me a source of infinite distress, of infinite pain, of grief without end or limit” (1016). En esta obra habla también del intenso dolor padecido por la muerte de su madre:

Her death was so terrible to me that I, once a lord of language, have no words in which to express my anguish and my shame. Never [...] could I have had words fit to bear so august a burden, or to move with sufficient stateliness of music through the purple pageant of my incommunicable woe. (1010)

Una vez más, la carta que Wilde escribió a Douglas en prisión funciona como hipotexto en *The Last Testament*, donde se insertan las interpretaciones que Ackroyd lleva a cabo de las palabras del artista irlandés en lugar de citarlo literalmente. Debido a todas estas calamidades el protagonista ackroydiano afirma que “if anyone were foolish enough to write my biography, then the fatefulness of my life would touch him, also” (15). Quizás por esta razón el autor implícito ha decidido no escribir una biografía sobre Wilde, sino una novela en la que, como estamos viendo, los trazos biográficos son constantes.

El diario del Wilde ackroydiano habla a continuación de la muerte del padre de Bosie, Queensberry, quien le llevó a prisión: “I am told that on his deathbed he spat at his own son and then called out my name in his final

The Last Testament of Oscar Wilde

agony” (15). Según consta en la biografía de Ellman, es cierto que Queensberry le escupió a su hijo Percy en su lecho de muerte. Sin embargo, no hay mención alguna a Wilde por parte del moribundo: “Before his death on 31 January Queensberry was said to have renounced his agnostic views, professed his love for Christ [...] and received conditional absolution by a Catholic priest” (542). He aquí una nueva muestra de cómo Ackroyd imagina algunos de los hechos relacionados con la vida de Wilde.

La faceta de crítico que Ackroyd desarrolla en *The Last Testament* se observa en los apuntes que su protagonista hace en relación a *The Picture of Dorian Gray*: “That odd little story was meant to be taken quite literally: it is about the corruptibility of art, not of the corruptibility of the artist” (15). Según esta premisa, no hay artista corrupto, lo cual se puede aplicar también a Oscar Wilde, a quien se defiende de nuevo.

El siguiente día detallado en el diario del Wilde ackroydiano es el “14 August 1900” (16). El protagonista cuenta cómo esa mañana le ha despertado a gritos la hija del dueño del hotel en el que se aloja, “Agnes, the daughter of M.Dupoirier” (16), para comunicarle que tiene un telegrama. El apellido aquí mencionado coincide, según la biografía de Ellmann (541), con el del verdadero dueño del hotel. No obstante no hay en dicha obra referencia

The Last Testament of Oscar Wilde

alguna a la hija. El telegrama es de Frank Harris y en él se piden explicaciones sobre la obra de Wilde *Mr and Mrs Daventry*. Harris estaría preparando su versión de este trabajo de Wilde, hecho que se ajusta a la realidad, según Ellmann (544). Se alude nuevamente al hecho de que el protagonista se ha cambiado el nombre por el de Sebastian Melmoth, dato que ya hemos comentado con anterioridad. Por este motivo se advierte una alusión a la obra de la que se tomó este apellido, *Melmoth the Wanderer* (16) y también a su autor, “My mother was the niece of Maturin, the Irishman who composed that fantasy” (16).

La mención de este libro lleva al protagonista ackroydiano a recordar una escena de su infancia. En ella su madre lee un extracto de *Melmoth* a sus hijos, aludiéndose así al hermano de Wilde, Willie (17). La imaginación de Ackroyd juega aquí un papel principal al imaginar los más mínimos detalles de la vida de su personaje, perceptible en detalles como olores y sonidos: “the faint, musty smell of the carpet and the whisper of the gas when it had been turned low acted on me as a narcotic” (17). Mediante estos recursos se logra aportar al relato una credibilidad tan elevada que el lector puede llegar a olvidar que lo que está leyendo ha sido escrito por Ackroyd. La veracidad se ve incrementada por la inclusión de una cita del trabajo de Maturin: “Where he

The Last Testament of Oscar Wilde

treads, the earth is parched! Where he breathes, the air is fire!” (17), que ha sido tomada literalmente del original (8).

El Wilde ficticio reflexiona sobre la figura de Melmoth y cuenta que no fue aceptado por la sociedad porque observaba la realidad desde una perspectiva distinta a la de los demás. Su enfoque diferente de la existencia no fue aceptado por sus contemporáneos. Algo parecido le sucede al protagonista: “It is a mistake to demonstrate to others that their ideals are illusion, their understanding all vanity. For then they will crush you” (17). De nuevo el autor implícito manifiesta su interpretación de cómo pudo sentirse Oscar Wilde al ser rechazado por sus ideales, fomentando un sentimiento de empatía hacia él y culpando a la sociedad en la que vivió el artista irlandés.

El diario continúa con el tema de la infancia y de cómo el protagonista la recuerda, afirmando haber sido un niño triste y solitario. Su independencia le llevaba a vagabundear por las calles de su Dublín natal. Es interesante el verbo que se utiliza para describir esta actividad “wander” (18), pues contribuye a conectar este hecho con la obra de Maturin y a forjar un aspecto de la identidad del Wilde ficticio, su carácter errante. Este hábito de pasear por las calles recuerda a otras obras ackroydianas como, por ejemplo, *The Great Fire*. En *The Last Testament* el protagonista recuerda: “But I would walk

The Last Testament of Oscar Wilde

through its streets quite unaware of the poverty and wretchedness around me, yet deeply moved by my own melancholy state” (18).

Estos paseos por las calles del Wilde ficticio son también comentados por Heike Hartung: “walking the streets of cities provides the topographical coordinates for Wilde’s confessional” (152). Andar y reflexionar se muestran como actividades conjuntas. Recorrer las calles de la ciudad es un ejercicio físico que va acompañado de otro mental: los pies recorren distancias físicas mientras los pensamientos fluyen por la mente del caminante. Esta es también una de las características de los personajes ackroydianos, que vagabundean por las calles al sentirse perdidos. Recordemos que este dato se aprecia en personajes como Laetitia Spender y Tim en *The Great Fire*. Por lo tanto, no es de extrañar que el Wilde ackroydiano pasee por la ciudad mientras recapacita sobre su estado. El protagonista llega a “St Patrick’s Cathedral” (18), cuyo significado es el de ser su “first intimation of the terrible consolations of the religious life” (18). Así se retoma el tema de la religión en la vida de Wilde, ya anticipado al principio de la novela con su visita a “St- Julien-le Pauvre”.

El Wilde ficticio recuerda durante uno de esos paseos por las calles de Dublín cómo, ya de vuelta a su casa, una joven pasó corriendo y le quitó el sombrero que llevaba puesto. Acto seguido un grupo de niños le cercaron

The Last Testament of Oscar Wilde

gritando. Su reacción fue la de salir corriendo y como resultado sufrió una caída. Un joven desconocido le ayudó a levantarse, le animó y le consoló. La imaginación del autor implícito sale a relucir cuando su personaje concluye: “I have been searching for that boy all my life” (19).

La narración de los paseos del protagonista dan paso a más recuerdos de su infancia y de la influencia de su madre: “she was the dominant note in my life” (19). De esta forma se resume en la novela la importancia de la figura materna en la vida del artista irlandés. Otra de las anécdotas de su niñez recogida en este diario es la costumbre de Lady Wilde de permitirle sentarse a la mesa cuando había invitados: “She would allow me to sit under the table beside her as she talked to her guests” (19). Si contrastamos este mismo hecho en la biografía de Ellmann, comprobamos que tal circunstancia le aconteció a Oscar Wilde: “He and his brother were allowed at an early age to sit at the foot of the dinner table, and so, as Oscar Wilde said, he heard as a child all the important questions of the day discussed. He and Willie were not allowed to speak [...]” (20). El Wilde ficticio no incluye en la escena a su hermano, queriendo así adoptar protagonismo y centrar en él toda la atención de su madre. En su imaginación rememora cómo ella le comentó que su padre había sido investido caballero, hecho que tuvo lugar en 1864. También recuerda la

The Last Testament of Oscar Wilde

apariencia física de su madre: “She was a large woman who always seemed aware of her stature” (19). La estatura de Lady Wilde, además de otros rasgos físicos, es comentada por Hesketh Pearson en *The Life of Oscar Wilde* (1946) al compararla con su marido: “His wife was tall, stately, aloof, dignified and handsome” (18).

Entre esos recuerdos relacionados con Lady Wilde se cuenta que solía leerle a su hijo “passages from her translation of *Sidonia the Sorceress*” (20), obra que, en efecto, tradujo la madre de Oscar Wilde. Entre las lecturas de la infancia del protagonista se encuentran los poemas de Tennyson, cuyo verso “And the wind took the reed tops as it went” (20) le impactó especialmente. Esta línea pertenece a un poema original de Tennyson, “The Dying Swan” (10). Mediante esta alusión se anuncia una de las futuras actividades literarias de Wilde: “For I knew that I wanted to be a poet, and it was then that my destiny was cast among the stars” (21).

En consonancia con las vivencias de su niñez el protagonista ackroydiano nos habla de su relación con su hermano Willie: “In our early years he thought himself my superior and so became patronising” (21). Si comparamos esta afirmación con la realizada por Ellmann al hablar de la relación entre los dos hermanos, “Willie patronized Oscar, who patronized

The Last Testament of Oscar Wilde

Willie” (21), nos percatamos nuevamente de las grandes semejanzas entre la biografía y la novela. El recuento de la niñez del Wilde ficticio se pone de manifiesto también al hablar de su hermana Isola (22), de la relación que tenía con ella y de cómo su madre le llevó a ver su cadáver. El único dato constatable de todos los narrados en torno a estos acontecimientos es que su hermana era considerada, tal y como se recoge en Ellmann, “the pet of the house” (20) y que murió en 1867.

El diario trata, además, de Sir William Wilde, de quien se comenta en primer lugar su falta de higiene: “He was a most untidy and dirty man, given to snorting while holding one finger to his nostril” (22). En efecto, el padre de Oscar Wilde tenía fama de sucio. No obstante, según explica Ellmann, personalidades como Shaw y el padre de Yeats atribuían este rumor a alguna enfermedad de la piel típica de los médicos, y también a su apariencia desaliñada (11). El Wilde ficticio manifiesta un rechazo hacia este hombre, a quien alude en todo momento como “Sir William Wilde”. El propio Oscar Wilde haría lo mismo en las cartas dirigidas a su madre con la intención de celebrar su investidura como caballero.

La mención de William Wilde se relaciona con otra de las anécdotas de la infancia del protagonista ackroydiano. El padre solía llevar al niño a una

The Last Testament of Oscar Wilde

casa que tenían en Moytura, donde una vez encontraron una cruz celta. En medio de esta supuesta peripecia se menciona a “Annie, the housekeeper” (23) de cuya existencia no hay constancia alguna en la biografía de Ellmann, como tampoco la había de Agnes, la hipotética hija de M. Dupoirier. La capacidad imaginativa de Ackroyd al recrear los hechos de su protagonista sale así a la luz, en consonancia con el talante lúdico de este novelista inglés. Por el contrario, sí coinciden los sitios visitados en la ficción y en la realidad. En el diario se recuerda que los Wilde llevaron la cruz que habían encontrado a “the shore of Lough Corib” y que posteriormente “we left for Dublin” (23). Estos lugares figuran en el mismo orden en la biografía de Ellmann: “He could travel freely between Moytura House near Cong, where the view of Lough Corrib was magnificent [...] In August he returned to Dublin” (55).

La anécdota sobre la cruz celta concluye contando que la envolvieron cuidadosamente y la llevaron de vuelta a Dublín. El Wilde ficticio manifiesta que desde aquel entonces siempre le han fascinado los envoltorios, estableciendo una curiosa comparación: “one always expects something of a sensational nature, and one is always disappointed. In that respect, they resemble the modern novel” (23). Esta insatisfacción con respecto a la novela moderna también la comparte el Wilde real en “The Decay of Lying”: “I

The Last Testament of Oscar Wilde

quite admit that modern novels have many good points. All I insist on is that, as a class, they are quite unreadable” (1076). Apreciamos aquí un nuevo ejemplo de la adaptación que Ackroyd realiza en su novela de declaraciones del artista irlandés, insertando hipertextos en los que no se copian, sino que se interpretan los fragmentos originales seleccionados. En este sentido, hemos de subrayar que en *The Last Testament* se emplean como hipotextos no sólo la obra literaria de Wilde, sino también sus trabajos de índole crítico, como ocurre en este caso. La relación intertextual en esta novela ackroydiana abarca, pues, toda la producción wildeana.

Otro de los aspectos relacionados con la familia Wilde que se mencionan en el diario es la burla de la que era objeto en la sociedad dablínesa (23), dato que verifica Pearson: “The dress, habits, and manners of both were out of the ordinary, and they were probably the most talked-of people in Dublin” (20). El protagonista recuerda que existía un motivo especial por el que se hablaba de ellos en todo el país: “In my first year at Portora, the terrible scandal about Sir William’s seduction of a patient was known throughout Ireland” (24). La novela se hace así eco del escándalo provocado por Sir William Wilde y su idilio con una joven llamada Mary Travers, también relatado por Hesketh Pearson, en cuyo trabajo se demuestra

The Last Testament of Oscar Wilde

que las fechas y acontecimientos del diario coinciden con los reales: “The case was tried in December 1864. Their son Oscar, aged ten, had just gone to Portora Royal School [...]” (23). Debido a hechos como éste los compañeros de colegio del pequeño se mofaban de él y de los suyos. Como contrapartida, él se reía de ellos contándoles historias falsas. Sus fantasías llegaron a obtener cierta maestría ya que el niño “fancifully blurred the distinction between what was true and what was false” (24), del mismo modo que el propio Ackroyd combina realidad y ficción en *The Last Testament*.

En el diario se recuerda poco después el mote que le pusieron al protagonista en el colegio: “they called me ‘Grey Cow’ because of the pallor of my skin” (24). Este dato se verifica en Ellmann, quien, además, encuentra en ese sobrenombre un antecedente para *The Picture of Dorian Gray*: “His own nickname, which annoyed him, was ‘Grey Crow,’ perhaps premonitory of Dorian’s surname” (21). Nótese que en *The Last Testament* este apelativo ha sido ligeramente modificado al cambiarse el término original “Crow” por “Cow”, habiéndose suprimido la letra “-r-”, con la consecuente alteración de significado. Haciendo gala de su talante lúdico, Ackroyd adapta así nuevamente otro de los detalles de la vida del dramaturgo dublinés con el fin de darle una personalidad propia a su personaje.

The Last Testament of Oscar Wilde

En sus primeros años de estudiante el Wilde ackroydiano descubre varios temas que le interesan: “Plato and the pre-Socratic philosophers” y “the philosophy and drama of the Aethenian people” (25). Estas inclinaciones temáticas son reflejo de las que sintiera el verdadero Oscar Wilde, según constata Ellmann:

What distinguished him was his excitement over the literary qualities of Greek and Latin texts [...] Not until his last two years at Portora, 1869-71, when he began to make deft and mellifluous oral translations from Thucydides, Plato, and Virgil, did his fellow students realise his talent. (21)

Otra de las lecturas de la etapa escolar del protagonista es “the Bible for recreation merely” (25), alusión que motiva una cita de la misma: “I also will laugh at your Calamity: I will mock when your fear cometh” (25), frases pertenecientes al Libro de los Proverbios (Prov. 1.26). Otra de las influencias literarias mencionadas en el diario es Disraeli y su obra *Vivian Grey* (26). Este artista es admirado por Wilde tanto en la ficción como en la vida real, tal y como se observa en la biografía de Ellmann: “[...] Disraeli, a man who could write a novel and govern an empire with either hand” (25).

El diario pasa a continuación a situarse en “17 August 1900” (27). El joven Maurice le lleva al Wilde ficticio noticias acontecidas en los alrededores. Se aportan así nombres de lugares parisinos que contribuyen a dar veracidad

The Last Testament of Oscar Wilde

al relato: “Boulevard Sébastopol”, “Petits Agneaux” (27). El protagonista ackroydiano se caracteriza en esta ocasión por sentir unas fuertes ganas de fumar. Este hábito se ha convertido para él en algo imprescindible, y su mención le lleva en esta ocasión a recordar sus años de cárcel: “I cannot exist without cigarettes: the first, and I think the most awful, experience of prison life came when I was denied them” (27). De esta forma el Wilde ficticio conecta el hecho de fumar insistentemente con su experiencia en prisión. Curiosamente, encontramos frecuentes alusiones al tabaco en la obra de Wilde, por ejemplo, en “The Critic as Artist”: “Cigarettes have at least the charm of leaving one unsatisfied” (1118). También *The Picture of Dorian Gray* presenta numerosas referencias al hábito de fumar tabaco relacionadas especialmente con el personaje de Lord Henry Wotton, llamando particularmente la atención la siguiente: “I smoke a great deal too much. I am going to limit myself, for the future” (197), elemento que conecta a este personaje con el protagonista ackroydiano. Ackroyd se ha basado nuevamente en un hipotexto wildeano a la hora de adoptar elementos con los que caracterizar a su protagonista. Mediante este recurso se establece una curiosa relación que podríamos llamar interfigural entre los personajes que creara el dramaturgo dublinés y el ackroydiano que nos ocupa, aunque las

The Last Testament of Oscar Wilde

concomitancias no vienen dadas por sus nombres, sino por sus palabras y hábitos. Posteriormente se observarán más coincidencias de esta clase.

Otro de los aspectos que caracterizan al protagonista ackroydiano es su delicado estado de salud. Su diagnóstico así lo muestra: “My little Jewish doctor tells me that I suffer from neurasthenia” (28). Ellmann ofrece algunos detalles más específicos sobre la misma situación:

The other subject which became alarming in these months was his health. The mussel poisoning – as he persisted on calling it – which had begun in the summer of 1899 had brought great red splotches on his arms, chest and back. It was impossible not to scratch himself [...] One doctor thought it was neurasthenia, not mussel poisoning. (544-45)

La salud del artista irlandés no sólo se vería dañada por su afección de oído sino también por otras enfermedades como la sífilis. Mientras Ellmann confirma este punto (88), Elaine Showalter se limita a sugerirlo, indicando rumores de que padecían esta enfermedad otras figuras relevantes como Stevenson, Bram Stoker y James Joyce (198).

La fecha “18 August 1900” se caracteriza por la vuelta al recuento de la infancia del protagonista. Se alude a un hombre que trabaja para su padre, Frank Houlihan, del que no hay mención alguna en la biografía de Ellman ni en la obra sobre Oscar Wilde de Pearson. Este personaje lleva al pequeño a una vidente, la cual le augura un futuro “magnificent and terrible” (29). El

The Last Testament of Oscar Wilde

Wilde ackroydiano adopta un tono confesional al afirmar que nunca antes había hablado de su infancia. Al sincerarse en su diario, relata un hecho que su madre le reveló antes de su entrada a la cárcel: “I was not Sir William’s child. I am illegitimate” (29). El supuesto padre del Wilde ackroydiano es un poeta irlandés llamado Smith O’Brien (30), quien les visitaba en “the little farmhouse which we owned in the vale of Glencree” (30). Hay constancia de esta casa en la biografía de Ellmann: “They took a farm house, probably Lough Bray Cottage, at the foot of the vale of Glencree” (18). No obstante, según esta fuente quien solía visitar a los Wilde durante su estancia allí era el reverendo L.C. Prideaux Fox (18). En cuanto a O’Brien, Ellman sólo lo menciona entre los poetas irlandeses que frecuentaban el hogar de los Wilde: “He could remember some of the oldest of these poets coming to his house, such as Smith O’Brien and John Mitchel and Charles Gavan Duffy” (186).

La hipotética ilegitimidad de Oscar Wilde tampoco está recogida en la que fue la obra más confesional del artista irlandés, *De Profundis*, donde, por el contrario, se hace una gran alabanza a su madre y a Sir William Wilde, al que reconoce como padre: “She and my father had bequeathed me a name they had made noble and honoured not merely in Literature, Art, Archaeology and Science, but in the public history of my own country in its evolution as a

The Last Testament of Oscar Wilde

nation” (1010). El autor implícito incluye, así, un dato no verídico en su versión de la figura de este artista. Ello viene motivado por la recreación imaginativa de la vida del protagonista llevada a cabo en la novela. La finalidad de la hipotética ilegitimidad del personaje se expresa poco después en el diario: “The illegitimate are forced to create themselves” (30). Según esta premisa el Wilde ackroydiano se ve obligado a proyectar su propia imagen de sí mismo, recurso que justifica la visión que de su figura se nos está ofreciendo en *The Last Testament*.

La inclusión en esta novela de aspectos que no se adaptan a la vida del verdadero Oscar Wilde es comentada por Hänninen. Según este investigador, Ackroyd lleva a cabo un riguroso recuento de muchos de los hechos cruciales en la vida del dramaturgo dublinés, pero también va más allá:

Wilde’s childhood, for example, or his memories and emotions in general are more vividly portrayed here than in Ellmann’s (1987) biography, for example, which – despite its impressive amount of factual details – cannot achieve the same immediacy as Ackroyd’s Wilde’s first person narrative. But then again, *Last Testament* is a fictional re-interpretation of Wilde’s career, and at that it exceeds the conventional limits of history of biography writing. (5)

The Last Testament consigue, pues, un efecto más cercano al lector, en parte debido a la primera persona narrativa que se dirige a él. Además, gracias a la licencia que le otorga el hecho de escribir ficción, Ackroyd agrega a los

The Last Testament of Oscar Wilde

apuntes reales relacionados con Wilde otros de su propia cosecha que son producto de su imaginación, dando como resultado un relato más creíble si cabe. La novela llega, por lo tanto, a límites donde la biografía de Ellmann no alcanza; de ahí que algunos acontecimientos no puedan contrastarse entre esa obra y la novela que nos ocupa. En este sentido, nos parece interesante añadir que, a pesar de su reconocida valía, hay quien encuentra fisuras en la obra de Ellmann, como, por ejemplo, Guy y Small. Estos críticos aducen que la biografía gira principalmente en torno a la homosexualidad de Wilde, lo que hace que quedaran en ella sin cubrir otros aspectos interesantes:

Ellmann consistently employed the work to understand the sexual constitution of the author, although the value that he placed on that sexuality changed. One consequence of this pattern of treatment [...] is that Ellmann's biography overlooked many of the details often thought to be important to a *writer's* life. The industry which published Wilde's work, the precise details of his contracts and sales, the nature of his composition, and the extent of his revisions – this kind of information, because it is not in any obvious way linked either to a sexual identity or to a sexual understanding of creativity, was largely ignored. In Ellmann's biography whole areas of Wilde's *oeuvre* (most glaringly the three volumes of short fiction) are to all intents and purposes erased. (2-3)

Por lo tanto, la biografía de Ellmann no profundizaría en todos los aspectos de la personalidad de su protagonista. Ackroyd parece estar al tanto de esta circunstancia y aporta en su novela información que no podría ofrecer

The Last Testament of Oscar Wilde

si se limitara a ejercer de biógrafo, haciendo uso de su imaginación y capacidad interpretativa de la vida y la obra del artista irlandés.

Bajo la entrada del diario “21 August 1900” (31) el protagonista nos cuenta: “In 1871 I entered Trinity College, Dublin” (31), dato verídico, según Ellmann (25). El Wilde ficticio alude a su tutor en aquella institución: “My tutor there, Mahaffy, spoke to me of Greek things” (31). Esta información aportada por el protagonista ackroydiano coincide con palabras textuales del verdadero Oscar Wilde, citadas en la obra de Ellmann: “He complimented him as ‘my first and best teacher’ and ‘the scholar who showed me how to love Greek things’” (27). De nuevo se aprecia la exactitud con que se insertan en *The Last Testament* las opiniones del artista irlandés, que se convierten así en hipotextos, hecho que demuestra una vez más que Ellmann y Ackroyd se han nutrido de las mismas fuentes a la hora de llevar a cabo sus respectivos trabajos, relacionados intertextualmente por este motivo. Se alude a varios autores y obras clásicas: “Plato”, “the *Phaedo*”, “Aristophanes”, “Virgil”, “Ovid”, “Cicero”, “Caesar”, “Elogabulus”, “Petronius”, “*Satyricon*” (31). Ellmann confirma las grandes aptitudes de Oscar Wilde para los estudios clásicos: “Wilde’s excellence as a classicist made itself obvious at Trinity” (28).

The Last Testament of Oscar Wilde

El relato de la juventud del Wilde ackroydiano retoma la alusión a su familia. Se menciona la adicción de su madre al alcohol: “My mother was drinking, and attempted to hide the fact by retiring to her room in the early afternoon” (31). Sin embargo, este hecho no se corresponde con la realidad. Hesketh Pearson cuenta que quien bebía era su padre, mientras que su madre se dedicaba a la poesía: “If the doctor was conscious of his importance, garrulous, quick-tempered, and addicted to alcohol, his wife was certain of her genius, majestic, self-contained, and addicted to poetical recitations” (20).

A continuación el protagonista recuerda sus días en Oxford y habla de sus relaciones allí. Se alude, así, al Magdalen College, donde reside en esa época, y a uno de los nombres más influyentes para él, Ruskin (32). Uno de sus grandes intereses en Oxford es la Iglesia Católica, “The Roman Church in those years entranced me with the poetry of its ritual and the power of its liturgy” (33). Precisamente la atracción del Wilde ackroydiano por esta religión es uno de los elementos que Oscar Wilde aplica a su protagonista en *The Picture*, donde encontramos una frase similar a la de *The Last Testament*: “It was rumoured of him once that he was about to join the Roman Catholic communion; and certainly the Roman ritual had always a great attraction for him” (146). En ambas frases se advierte la presencia de los términos “Roman”

The Last Testament of Oscar Wilde

y “ritual”. Este último se emplea con objeto de enfatizar dónde radica la verdadera relación de Wilde con esta religión, ya que se sentía más atraído por las formas en las que se expresaba esta religión que por sus dogmas de Fe. Mediante este recurso se utiliza nuevamente una característica de un personaje wildeano en el ackroydiano, dándose la especial circunstancia de que Wilde atribuyó en este caso a su personaje un elemento autobiográfico.

Ellmann recoge la relación de Wilde con el catolicismo. Uno de los primeros antecedentes que aporta es la posibilidad de que el pequeño Oscar fuera bautizado en una ceremonia privada, aunque no haya constancia escrita de este hecho (19). Sin embargo, este biógrafo confirma la idea del joven Wilde de convertirse a esta religión, aunque su verdadero interés radique en “a delight in the *forms* of Catholicism, rather than its content” (32). Observamos aquí otro aspecto en común entre Wilde y Ackroyd, ya que éste no se reconoce católico practicante, sino que presta atención a las manifestaciones artísticas derivadas del catolicismo que han influido en el desarrollo de la literatura y la cultura inglesas. Ellman apunta la continua atracción de Wilde por esta religión: “Roman Catholicism attracted him more powerfully at Oxford than at Trinity, and his letters frequently betray his anxiety” (51). Por este motivo Oscar Wilde visita a Pío IX, gracias a su amigo

The Last Testament of Oscar Wilde

Hunter Blair. Este contacto con el Papa le inspiró para componer un poema publicado en septiembre de 1876 bajo el título “Graffiti d’Italia”.

Uno de los autores a los que el Wilde ficticio lee impulsado por su interés religioso es Thomas à Kempis (33), mencionado también por Ellmann (63). Se alude de nuevo a John Ruskin: “It was to John Ruskin that I went first” (33). Una de las experiencias vividas junto a Ruskin fue ayudarlo “with building his road to Ferry Kinskey” (34), quehacer que también ocupó a Oscar Wilde, de acuerdo con la obra de Ellmann (48). La motivación del Wilde ficticio para apoyar a Ruskin en esta empresa es personal: “I knew that, if I could spend some hours with him, I could fortify my own character by imitation” (34). Esta intención contrasta con la del verdadero Oscar Wilde, quien, según Ellmann, aprendió a raíz de esta labor que el arte podía prestar algún tipo de servicio a la sociedad: “The roadbuilding fostered Wilde’s conviction that art had a rople to play in the improvement of society” (48). El protagonista ackroydiano recuerda su amistad con Ruskin y lo describe como “a familiar sight in Oxford” (48). Esta relación fue para Oscar Wilde, según consta en su biografía, “gratifying and instructive” (48). Todos estos recuerdos son interrumpidos por una llamada de teléfono en la que Charles Ricketts, el que fuera uno de los amigos de Oscar Wilde, le invita a una fiesta.

The Last Testament of Oscar Wilde

La siguiente jornada del diario es “22 August 1900”. El protagonista continúa hablando de Ruskin, a quien relaciona con otra de sus grandes influencias en Oxford: “But if at Oxford I learned from Ruskin the integrity of individual perception, it was from Walter Pater that I learned the poetry of feeling” (36). Para Oscar Wilde la diferencia entre ellos era también muy importante, hecho que Ellmann plasma estableciendo un claro contraste entre ambos:

Wilde could see that he was being offered not only two different doctrines, but two different vocabularies. Though both Ruskin and Pater welcomed beauty, for Ruskin it had to be allied with good, for Pater it might have just a touch of evil. Pater rather liked the Borgias, for example. Ruskin spoke of faith, Pater of mysticism, as if for him religion became bearable only when it overflowed into excess. Ruskin appealed to conscience, Pater to imagination. Ruskin invoked disciplined restraint, Pater allowed for a pleasant drift. What Ruskin reviled as vice, Pater caressed as wantonness. (47)

Por lo tanto, Ruskin posee tintes más conservadores que Pater quien parece más permisivo. El Wilde ackroydiano reconoce tener una gran deuda con Pater, ya que “it was through his eyes that I saw myself as an artist” (36). El verdadero Oscar Wilde también alaba la figura de Pater, a quien califica en “The Critic as Artist” como “the most perfect master of English prose now creating amongst us” (1115). Esta consideración cambiaría posteriormente, ya

The Last Testament of Oscar Wilde

que Wilde rechazaría a Pater, según apunta Ellmann, como hombre, como escritor y como influencia (50).

Otro de los intereses del protagonista durante su etapa en Oxford es la poesía. Su dedicación a la misma obtuvo un importante reconocimiento, el “Newdigate Prize for an elegy on Ravenna” (37), galardón que le fue concedido a Oscar Wilde, según constata Ellmann (93). El Wilde ficticio reflexiona a continuación sobre esa elegía y realiza unos comentarios en los que se revelan trazos del autor implícito: “There is something both magnificent and terrible about one’s first book – it goes out into the world unwillingly because it takes so much of its creator with it also, and the creator always wishes to call it home” (37).

Ackroyd y su personaje comparten algunos aspectos, tal y como se advierte en la conclusión que ofrece el Wilde ficticio tras su premio: “I found myself by borrowing another’s voice. And I was applauded for it: here we have the wonderful beginnings of an artist, do we not, [...]?” (37-38). He aquí una de las características de la obra del artista irlandés, tal y como apunta Josephine M. Guy, quien encuentra en Wilde un intento de evadir la tradición en la literatura “blatantly and self-consciously re-writing the work of his predecessors” (*British* 152). Esta es precisamente la actividad que Ackroyd

The Last Testament of Oscar Wilde

desarrolla en su producción, tomar prestado de otros para crear su propio texto. Prueba de ello es la recreación de *Little Dorritt* en *The Great Fire*, además de todos los extractos de los escritos del propio Oscar Wilde que están presentes en *The Last Testament*.

El protagonista ackroydiano entra en otro tipo de reflexiones cuando escribe el “23 August 1900” (39). La primera de ellas es el hecho de que en Oxford dejó atrás algunos aspectos de su vida, como por ejemplo su acento irlandés: “I learned to lose, by stealth, the remnants of an Irish accent” (39). Otro de los cambios ocurridos durante esta etapa afectan su forma de vestir, que adecuará según la impresión que quiera dar: “I dressed for effect, I admit it, but the only person I wished to affect was myself” (39). El matiz último proviene, sin duda, del autor implícito que interpreta de esta manera la extravagancia del vestuario de Wilde. Ellmann recoge estas dos cualidades de la etapa de Oscar Wilde en Oxford:

Wilde determined to be beyond rather than behind the English. His lisp and native intonation disappeared. ‘My Irish accent was one of the many things I forgot at Oxford,’ he said [...] In the course of remaking his speech Wilde adopted that stately and distinct English which astonished its hearers. [...] He developed a great appetite for formal wear [...]. (37)

El refinamiento de la personalidad del joven Oscar Wilde es así reflejado en este testamento apócrifo. Como contrapartida se produce en el

The Last Testament of Oscar Wilde

relato un nuevo ataque a los ingleses, a los que se acusa de haberle ridiculizado por su extravagancia (39). Ellmann explica que el joven Wilde sabía que su modo de pensar sorprendía a los ingleses, pero que él consideraba que eran ellos quienes debían cambiar: “He knew perfectly well that his ideas were shocking to the English, provincial in their conventionality, piety, and conservatism, as he, an Irishman, was not. He had no intention of changing. They must change” (142).

El Wilde ackroydiano pasa a hablar del que considera su mejor amigo en Oxford, el pintor Frank Miles, y recuerda su muerte “in a private asylum in Ongar” (39), dato basado en la realidad y que se recoge en Ellmann: “He had to be taken to Brislington asylum near Bristol in 1887, and died there four years later” (142). Se narra una visita a su amigo en ese lugar, el cual debido a su débil estado de salud pronuncia frases aparentemente inconexas, como, por ejemplo, “The dog it was that died” (40). Esta oración constituye una cita de un poema de Oliver Goldsmith titulado “Elegy on the Death of a Mad Dog” (1766), cuya aparición en la novela se debe al talante lúdico de Wilde que Ackroyd está imitando en esta ocasión. Se alude también en el diario a otro de los amigos de Wilde en Oxford, Ronald Gower, con quien recuerda haber estado “on terms of the closest intimacy” (40). En efecto, existió una relación

The Last Testament of Oscar Wilde

de amistad entre ellos y la posibilidad de que pudiera haber alguna relación homosexual no sería de extrañar, ya que Ellmann encuentra en Miles y en Gowers trazos de esta inclinación sexual: “His friends in Magdalen were not homosexual, but the artist Frank Miles probably hovered on the edges, as might be inferred from the great interest taken in him by Lord Ronald Gower, with whom he went off to Paris” (57). Sin embargo, el Wilde ficticio se encarga de desmentir una relación íntima entre él y Frank Harris. En el diario se recuerda la influencia de este pintor como alguien coetáneo de quien se podía aprender y quien siempre le animaba.

El protagonista ackroydiano pasa a continuación a hablar de los días en que se trasalada de Oxford a Londres en la entrada de su diario correspondiente al “24 August 1900” (42). Una de las actividades desempeñadas por el protagonista en esta ciudad es su costumbre de vagabundear por la calles. En esta ocasión se asocia este hábito a la búsqueda de aspectos sombríos e incluso sórdidos:

I took a nervous delight in walking through narrow courts and alleys, among men and women of evil aspect. In these ancient streets off the main throughfares, I saw squalor and shame [...]. Here ragged boys, without shoes or stockings, sold newspapers or turned cartwheels for a penny; here also young children would stand in silence around Italian organs, and then be called by strange voices into the public houses where I dared not follow (42).

The Last Testament of Oscar Wilde

Las calles que recorre el protagonista ackroydiano muestran los aspectos más escondidos de la ciudad, relacionados con la corrupción y la miseria. Este lado oscuro de Londres no se le escapa a Ackroyd, quien considera esta ciudad parte central de su obra. Encontramos un pasaje similar en *The Picture of Dorian Gray*, donde se narra una tendencia paralela en su protagonista. El propio Dorian Gray sale a las calles londinenses y se pierde por sus aledaños, tras haber abandonado a Sybil Vane:

Where he went to he hardly knew. He remembered wandering through dimly-lit streets, past gaunt black-shadowed archways and evil-looking houses. Women with hoarse voices and harsh laughter had called after him. Drunkards had reeled by cursing, and chattering to themselves like monstrous apes. He had seen grotesque children huddled upon doorsteps, and heard shrieks and oaths from gloomy courts. (99)

Estos dos fragmentos presentan claras concomitancias. En primer lugar, destaca la presencia en ambos del adjetivo “evil”, aplicado a las casas en el hipotexto, “evil-looking houses”, y al aspecto de las mujeres en el hipertexto, “women of evil aspect”. Precisamente la mención de las mujeres con las que se encuentra el personaje de Dorian Gray es otro de los puntos que lo asemeja al Wilde ackroydiano. Ambos protagonistas se fijan en la apariencia de las mujeres con las que se cruzan y también en los niños. Estos últimos son descritos en *The Picture of Dorian Gray* como “grotesque children”, mientras que en *The Last Testament* se alude a “young children”.

The Last Testament of Oscar Wilde

Otra de las semejanzas entre estos pasajes es que sus dos protagonistas se percatan de las voces que oyen al caminar. Mientras que Dorian Gray escucha “hoarse voices”, el Wilde ackroydiano oye “strange voices”. Con estas similitudes se demuestra una vez más la cualidad intertextual que encierra esta novela al emplearse *The Picture* como hipotexto y al trasladarse actividades desarrolladas por los personajes de la misma al protagonista ackroydiano.

Poco después se observa un comentario tras el cual se vislumbra la figura del autor implícito, al hablar de la imaginación y de dos de los aspectos de Londres por los que Ackroyd se interesa, el teatro y el mundo del music-hall: “But, if I shrank back from a life I could not understand, I could at least experience it in my imagination. The world of the theatres and the music halls was my principal delight” (42). Los gustos de autor y personaje se funden de este modo en la novela. En este contexto se hace referencia a Arthur Roberts (43), uno de los comediantes de la época quien fuera uno de los conocidos de Oscar Wilde.

El Wilde ficticio cuenta que alquiló unas habitaciones durante una temporada con Frank Miles situadas “near the river, behind the Strand”, y llama a este lugar de residencia “Thames House” (43). Una vez más nos sorprende la exactitud de los datos biográficos de este personaje si los

The Last Testament of Oscar Wilde

comparamos con los aportados por Ellman: “In the early months of 1879, he and Miles found a place at 13 Salisbury Street off the Strand. [...] Wilde promptly named it Thames House, since they had a view of the river” (105).

El protagonista relata la amistad que mantiene con diversas mujeres por esa época: “The Duchess of Westminster”, “the Duchess of Beaufort”, “Lily Langtry and Ellen Terry” (43), y recuerda especialmente un paseo que diera con esta última por los alrededores de su casa. En el diario aparecen los nombres de otros artistas a los que Wilde conociera en Londres, como Meredith, Arnold y Swinburne. El protagonista comenta que este último fue obligado a vivir en Putney y opina: “I see now that his tragedy was similar to my own: he suddenly lost his genius, and with it his ability to dominate his own life. I should have seen that, and loved him for it” (45). En esta interpretación del Wilde ficticio sobre su destino hallamos un reflejo de la del autor implícito, quien encuentra en esta reflexión la razón del declive de Wilde.

El Wilde acrkoydiano escribe seguidamente sobre su trabajo durante aquellos años: “I was to publish a volume of poems and I was completing my first play, *Vera*, but my literary work was considered of no importance” (45). Nótese en este comentario una alusión implícita a *A Woman of No Importance*.

The Last Testament of Oscar Wilde

Nos encontramos poco después con una referencia a los autores de *Patience*, una sátira sobre el esteticismo: “I became an aesthete, but neither Gilbert nor Sullivan could have mocked me as much as I mocked myself” (46).

El Wilde ficticio recuerda que su amiga Lily Langtry no vio con buenos ojos su obra *Vera*. El propio artista se muestra escéptico con respecto a este trabajo, comentando aspectos del mismo que revelan la presencia de un talante autocrítico: “I cannot think of that play without embarrassment. There was poetry in it, but unfortunately none of it was my own” (46). El tinte crítico de estas afirmaciones es reconocido por estudiosos de *The Last Testament* como Hänninen (1). El recuento de los primeros años en Londres prosigue con una alusión a Whistler (47).

Bajo la entrada del diario perteneciente al “25 August 1900”, el Wilde ficticio reflexiona sobre lo que está escribiendo y se atisban en sus comentarios trazos del talante lúdico de Wilde que Ackroyd imita en su novela: “This journal is, in any event, quite exhausting my powers of invention – having written about London yesterday morning, I was compelled to dream about it all night” (47). El protagonista tiene una pesadilla en la que se ve atrapado entre las luces de una calle y durante la cual le habla un personaje salido de la foto de cierto anuncio. La reacción ante este hecho posee tintes de humor: “I

The Last Testament of Oscar Wilde

shall at once report the incident to the Society of Psychical Research” (47). El protagonista ackroydiano presenta de este modo una dimensión cómica, reflejo de la ejercida por el verdadero Oscar Wilde, que contrasta con el dramatismo que se desprende de su figura a lo largo de la novela.

Tras la narración de esta pesadilla el protagonista decide escribir sobre sus primeros pasos en el esteticismo, hecho que se detalla en el diario el “27 August 1900” (48). El Wilde ficticio subraya que por aquel entonces su voluntad era distanciarse de la sociedad en la que vivía. En estas páginas de su diario el Wilde ackroydiano refleja sus intenciones artísticas con respecto al esteticismo:

I was wounded and afraid of life, and so I fled with panting breath and bleeding feet to Art and Beauty, in whose temples I might find sanctuary. Here I concealed myself from the world in the mask of the dandy, when with fatal fluency I pronounced the doctrines of Aestheticism. (49)

Se observa en esta ocasión un elemento intertextual, ya que la alusión al uso de la máscara es comentada por el propio Oscar Wilde en “The Critic as Artist”: “Man is least himself when he talks in his own person. Give him a mask, and he will tell you the truth” (1142). La verdadera función que tuvo para Wilde el dandismo, especialmente al final de su vida, es subrayada por Regenia Gagnier:

The Last Testament of Oscar Wilde

Only when he was no longer a sellable commodity did he assume, at intervals, Baudelaire's image of the dandy: this image functioned well in the only situations it could do so – in prison and in exile. In assuming his last mask, the name Sebastian Melmoth [...] Wilde assumed the mantle of dandyism in the high tragic mode. (85)

La razón por la que Wilde tuvo que ocultarse tras el dandismo como máscara fue la de esconder su verdadera identidad, en aquel entonces caracterizada por el sufrimiento. No obstante, el dramaturgo dublinés empleó también el dandismo como un modo de revelarse contra la sociedad en la que vivía. En este sentido, Gagnier afirma que la figura del dandy en las obras de Wilde: “is the man removed from life, a living protest against vulgarity and means-end living. He provides commentary on a society he despises, in the form of wit at its expense” (7). El dandismo fue, pues, importante para el artista irlandés y de hecho plasmó su interés por el mismo en su obra, como, por ejemplo, en el vestuario de su protagonista de *The Picture*:

And, certainly, to him Life itself was the first, the greatest, of the arts, and for it all the other arts seemed to be but a preparation. Fashion, by which what is really fantastic becomes for a moment universal, and Dandyism, which, in its own way, is an attempt to assert the absolute modernity of beauty, had, of course, their fascination for him. His mode of dressing, and the particular styles that from time to time he affected, had their marked influence on the young exquisites of the Mayfair balls and Pall Mall club windows, who copied him in everything that he did, and tried to reproduce the accidental charm of his graceful, though to him only half-serious, fopperies. (143-44)

The Last Testament of Oscar Wilde

El diario aporta poco después otro comentario mediante el que el protagonista ackroydiano manifiesta su intención a la hora de escribir, incluido en una alusión a *Vera*: “I was a Nihilist of the imagination, in revolt against my period” (49). En efecto, tal y como apunta Ellmann, en *Vera or the Nihilist* Oscar Wilde expresa sus ideas sobre el socialismo: “The politics of *Vera* reflected this aristocratic socialism” (116). El protagonista ackroydiano alude además a Balzac (49), uno de los autores a los que lee por aquel entonces. Se habla también de la parodia como el recurso más valioso para el artista, tanto en la vida como en el arte: “I believed that almost all the methods and conventions of art and life found their highest expression in parody” (50). El Wilde ackroydiano hace referencia a su próximo viaje a América para impartir conferencias sobre el Esteticismo.

El “28 August 1900” el protagonista narra una peripecia ocurrida el día anterior, cuando un personaje llamado Hugo Stern le invita a unirse a él y a otros dos muchachos a tomar una copa. Al salir del bar Wilde tiene un pequeño percance y se parte el labio, sorprendiéndose de su propia reacción: “I laughed. I laughed out loud. For no reason I laughed at my own injury” (51). Mediante este recurso el protagonista ackroydiano se ríe de sí mismo

The Last Testament of Oscar Wilde

como medio de disipar su dolor, rasgo que imprime a su personalidad un elemento lúdico derivado de ese mismo talante en el verdadero Oscar Wilde.

El “29 August 1900” (52) el Wilde ficticio escribe sobre su experiencia en América. En primer lugar alude a Helen Modjeska y a una anécdota que ella le cuenta sobre el nuevo continente. A continuación, el protagonista comenta que está de moda que los novelistas ingleses viajen allí para impartir conferencias, arremetiendo de nuevo con un toque de humor contra la sociedad que le condenó: “Even English novelists go there now to lecture; unfortunately, most of them come back” (52). El escepticismo con el que se hace referencia en esta frase a los novelistas ingleses se aprecia, asimismo, en uno de los ensayos críticos de Wilde, “The Soul of Man”: “No country produces such badly written fiction, such tedious, common work in the novel-form, such silly, vulgar plays as in England” (1185). Ackroyd muestra nuevamente que su labor intertextual en esta novela no consiste en retomar citas literales de la producción wildeana, sino en imitar su estilo y, como en este caso, adaptar algunas de sus opiniones sobre aspectos concretos.

El protagonista recuerda que D’Oyly Carte le pidió que visitara América para ayudarlo en su producción de *Patience*. Se alude de esta forma en la novela a la razón de la primera visita de Oscar Wilde a América,

The Last Testament of Oscar Wilde

originada, en efecto, a petición del productor de la obra de Gilbert y Sullivan. En el diario se menciona que en *Patience* se ridiculiza a Wilde a través del personaje de Bunthorne (52), hecho que se ajusta a la realidad, según la biografía de Ellmann (129-30).

El Wilde ficticio habla de sus impresiones a su llegada a Nueva York y aporta su opinión sobre los americanos: “Free of hypocrisy and the affectation of European values, they will become the engines of the modern period” (53). La hipocresía de la sociedad europea, y más concretamente de la inglesa, es igualmente comentada por Oscar Wilde en *The Picture*: “[...] you forget that we are in the native land of the hypocrite- [...] England is bad enough, I know, and English society is all wrong” (166). Nos hallamos ante otro ejemplo de adaptación de las palabras de Wilde por parte de Ackroyd en su novela, siendo nuevamente *The Picture* el hipotexto elegido. El Wilde ackroydiano recuerda su impacto en el público americano y los temas de sus conferencias. Durante aquella etapa leía novelas francesas y comenta: “the great advantage of really contemporary fiction is that one finds oneself mirrored on every page” (53). Otra de las costumbres que el protagonista recuerda era su gusto por dormir: “it is strange, is it not, how once I enjoyed sleep?” (54). Oscar Wilde había heredado de su madre, según subraya

The Last Testament of Oscar Wilde

Ellmann (528), el hábito de dormir durante el día, hecho que el propio Oscar Wilde autoparodia en *The Picture*: “I thought you dandies never got up till two, and were not visible till five?” (38).

Una de las peripecias del viaje a América del Wilde ficticio consistió en que John Howson, el actor que representaba al personaje de Bunthorne en *Patience*, se hizo pasar por Wilde. Este hecho ocurrió en una ocasión en que ambos viajaban en el mismo tren. En el diario se recrea el diálogo que Wilde y Howson mantuvieron, en el que el artista irlandés le reprocha al actor haber usurpado su personalidad, pero éste se defiende acusando a Wilde de hacer lo mismo, copiando los textos de otros:

‘You came here as part of the troupe, Oscar, and hard luck if I steal the best scenes.’
‘At least my lines are my own.’
‘Excuse me, but they are not. I see you copying them from those books of yours, and rehearsing them when you sit on the you-know-what.’
At this critical juncture, an official of the railway entered the carriage.
(54)

En este pasaje se afirma que Wilde se apropia de trabajos ajenos en su obra. En efecto, es ésta una característica wildeana, que el propio Ackroyd constata, por ejemplo, en la introducción a su edición de *The Picture*, donde indica las fuentes en las que se inspira dicha novela y el uso que de ellas hace su autor:

The Last Testament of Oscar Wilde

Several sources for *Dorian Gray* have been identified, among them Huysmans's *A Rebours*, Balzac's *La Peau de Chagrin*, Gautier's *Mademoiselle du Maupin* and Pater's *Gaston de Latour*. Echoes of these books are no doubt present (and Wilde was not one to shrink from open plagiarism, even plagiarism of himself, when the ocasión warranted). (xii)

La influencia de otros autores en la producción wildeana se aprecia igualmente en sus obras de teatro. Este hecho es analizado en profundidad por Kerry Powell, quien señala numerosos casos en los que Wilde lleva a cabo este fenómeno, como, por ejemplo, en *The Importance of Being Earnest*: “In *Earnest* Wilde often took the words directly from the mouths of other people's characters” (6). Powell indica la presencia de este recurso también en la poesía de Wilde: “The verse Wilde published in 1881, for example, belongs in a real sense to other and better poets of the nineteenth century – including Swinburne, Keats, and Rosetti” (9). Por lo tanto, Wilde llevó a cabo conexiones intertextuales en su producción literaria.

El hecho de que la conversación de *The Last Testament* sea calificada como “critical juncture” añade un toque de humor a este fragmento metaliterario. La rivalidad con Howson en la ficción es un eco de la que ocurrió en vida de Oscar Wilde en su viaje a América, con un periodista llamado Archibal Forbes, quien envidió y ridiculizó a Wilde. Las concomitancias entre Forbes y Howson se advierten no sólo en su burla hacia

The Last Testament of Oscar Wilde

Wilde, sino en que además coinciden en lugares idénticos. Por ejemplo, tal y como ocurre en la ficción con Howson, Ellmann cuenta que Wilde y Forbes se encontraron en un viaje en tren, durante el cual éste se burló del artista: “[...] Forbes traveled on the same train as Wilde from Philadelphia to Baltimore. [...] on the train Forbes stung Wilde with stupid jokes about the commercializing of aestheticism, provoked perhaps by some bragging about Wilde’s receipts” (166). He aquí, pues, uno de esos ejemplos en los que la recreación de los hechos de la novela va más allá de los recogidos en la biografía, y donde Ackroyd hace gala de su imaginación, demostrando sus dotes de imitador del lenguaje de Wilde, así como su capacidad de emular su forma de actuar en una circunstancia concreta.

El protagonista nos habla, además, de lo que aprendió en América y de cómo se desarrolló su personalidad. Una de las figuras a la que recuerda haber conocido es Whitman: “I told him that I had come to lecture to his countrymen on the Beautiful” (56). Este fue precisamente el objeto de sus charlas en el nuevo continente, según la biografía de Ellmann: “What America wanted, it became clear, was ‘The Beautiful’. In December, Wilde accepted this proposal” (146). Con el recuento de una breve conversación entre Whitman y Wilde finaliza la referencia de su viaje a América en su diario.

The Last Testament of Oscar Wilde

El “30 August 1900” el protagonista escribe sobre su soledad en el hotel donde se aloja y recuerda su hogar en Tite Street, donde vivió con su mujer (57). Uno de los elementos que contribuyen a crear empatía con el Wilde ackroydiano es el retrato que se hace de su decadencia y debilidad en aquellos días en el hotel parisino. En este sentido, se hace referencia a un constante dolor de oídos: “Have I told you that I am now in constant pain from my ear?” (57); “The wind [...] blows upon my ear in a quite painful manner” (58). Ellmann confirma que Oscar Wilde padecía de un oído, concretamente el derecho, a consecuencia de una caída en Pentonville, llegando incluso a sangrar en ocasiones (469).

Otro de los detalles incluidos en el diario es la comida que toma el protagonista: “My food is always the same. At nine o’clock I have coffee and a roll with butter. At luncheon, two hard-boiled eggs and a chop of mutton” (58). Una vez más sorprende la exactitud con la que se recogen en la ficción datos verídicos de la vida de Oscar Wilde, ya que al consultar la biografía de Ellmann comprobamos que eran estos los alimentos habituales del artista: “Dupoirier made Wilde as comfortable as he could: he brought him breakfast (coffee, bread and butter) at 11, and at two in the afternoon a cutlet and two hard-boliled eggs” (542).

The Last Testament of Oscar Wilde

El protagonista relata su visita unos meses antes “at the Exhibition” (58), dato que Ellmann también recoge: “During the summer of 1900 he had a new consolation, the International Exhibition” (543). Otra de las actividades recientes del Wilde ackroydiano es su paso por un café llamado Château Rouge con Maurice el día anterior: “I told him that I had been to that café many times in my youth, and he looked at me with astonishment” (58). El propio Wilde frecuentaba este lugar, hecho que consta, asimismo, en la obra de Ellmann: “Another excursion was to the Château Rouge, a sort of dosshouse, to which Wilde went in company with Will Rothenstein, Sherard, and Stuart Merrill” (330). Ante la incredulidad de Maurice cuando Wilde le cuenta sus antiguas andanzas por ese establecimiento, el protagonista comenta: “The young never understand youth in others: that is their tragedy. The old do, always: that is theirs” (58). Esta opinión refleja una cierta similitud en su estructura con otra que figura en el primer acto de *The Importance of Being Earnest*: “All women become like their mothers. That is their tragedy. No man does. That’s his” (371). Si bien existen claras diferencias en el contenido de estas expresiones, se aprecia entre ellas un paralelismo en el empleo del término “tragedy”, aunque aplicado a sujetos distintos. Ackroyd recrea de esta forma un aforismo de Wilde, con lo que se

The Last Testament of Oscar Wilde

demuestra, una vez más, sus grandes dotes imitativas mediante las cuales no copia, sino que interpreta, los textos wildeanos.

El diario cuenta una extraña incursión del protagonista en un lugar donde pernoctan los indigentes de la ciudad: “Here huddled before me were the outcasts of the city. The place is called popularly ‘The Morgue’ or ‘La Salle des Morts’” (59). Ellmann nombra una visita similar que realizó Oscar Wilde poco antes de morir:

He had written to Harris sometime before, ‘The Morgue yawns for me. I go and look at my zinc bed there.’ He had in fact visited the morgue. Thoughts of death were never far away, and his friends could not distinguish his real fears from his pleas for their sympathy. (545)

Se demuestra, así, nuevamente que gran parte de la información sobre la vida de Wilde aportada en el diario coincide con la de Ellmann. Entre las costumbres del Wilde ficticio se encuentra la de visitar cafés parisinos como el “Grand Café”, el “Café de la Paix” y el “Kalisaya” (59), al igual que hiciera Oscar Wilde, según se refleja en el trabajo de Ellmann (542). En el diario se admiten los vicios que tiene su autor: “I give myself, I admit it, to the companionship of drink and boys” (59). Recordemos que este dato también es comentado por Ellmann (528). El protagonista atribuye su adicción al alcohol a factores hereditarios, ya que, según él, su madre y su hermano bebían. No obstante el único miembro de su familia que solía beber, tal y como vimos en

The Last Testament of Oscar Wilde

una cita de Pearson (20), era su padre. A pesar de confesar todos estos vicios, el Wilde ficticio muestra visos de autoestima: “I am walking evidence that oral literature did not perish with Homer, for I carry my verses in my mouth and in my heart” (60). En frases como ésta se fomenta el factor de la transvalorización por parte de Ackroyd, pues despiertan la admiración del lector por un personaje que, aunque sumido en la miseria, no pierde el respeto por sí mismo.

El “31 August 1900” el Wilde ackroydiano decide escribir sobre algunas de las influencias literarias de su obra, entre las que destaca *A Rebours* de Huysmans, trabajo que el protagonista reconoce haber utilizado como fuente de inspiración: “In the dimly lit pages of that book I first saw Salomé rise up” (62), hecho que se confirma en la biografía de Ellmann (321). Entre la lista de autores y obras cruciales para Wilde en aquel entonces se alude, además, a Gautier y a su *Mademoiselle de Maupin*, Flaubert y Stendhal (62).

La temática del diario cambia cuando su autor cuenta la historia de un poeta que solía escribir sobre los secretos del mundo y que cada mañana se levantaba y se adentraba en un desierto a las afueras de la ciudad. Allí transcurría su jornada hasta el atardecer y a su regreso la gente le preguntaba qué visiones había tenido, quedando todos maravillados al oír sus narraciones.

The Last Testament of Oscar Wilde

Un día las percepciones del poeta cambiaron de tono, y sus expresiones mostraron arrepentimiento y culpa: “I have destroyed all those who loved me,’ [...] ‘I have lied to all those who listen to me [...]” (63). Tras esta revelación retornó a la ciudad y cuando se interesaron por sus visiones de ese día confesó no haber visto nada: “for the first time, the poet had seen reality and he could not speak of it” (63). Algunos se sintieron tan decepcionados por el hecho de que el poeta ya no tuviera secretos que contarles, que le lanzaron piedras. El Wilde ficticio comenta que le contó esta historia a Robbie Ross y éste le pidió que la escribiera.

Esta historia del poeta que de repente pierde sus capacidades visionarias es, sin duda, una alegoría de lo que le está pasando al propio Wilde en la novela, fiel reflejo, a su vez, de lo acontecido en los últimos meses de la vida de Oscar Wilde. Así lo considera Ukko Hänninen al comentar este pasaje de *The Last Testament*:

The poet in the first story, for example, is clearly Wilde himself: he sought inspiration for his art at the expense of his wife and family, and when the reality of the world was finally revealed to him in prison, he largely lost his impersonal creativity, becoming increasingly autobiographical in his *De Profundis* and *The Ballad of the Reading Gaol*. (10)

Este relato pone de manifiesto la gran imaginación de Peter Ackroyd que plasma en él un tono confesional que contribuye a la empatía con su

The Last Testament of Oscar Wilde

personaje y que demuestra una vez más hasta qué punto logra imitar certeramente el estilo de Oscar Wilde.

El “1 September 1900” el protagonista ackroydiano sitúa su relato en el “Hôtel Voltaire” vistiendo un “white dressing gown” (64). Su habitación tiene vistas al Sena que prefiere ignorar: “an artist should never have a view” (64). Esta información es fruto de la intensa recopilación de datos verídicos sobre el artista que Ackroyd lleva a cabo, ya que Ellmann cuenta que una noche Robert Sherard visitó al artista irlandés en ese mismo hotel, y que la habitación que ocupaba estaba situada “overlooking the Seine” (204). Sherard comenzó a admirar las vistas ante lo cual Wilde le recriminó que “A gentleman never looks out of the window” (204). Otro de los datos que coinciden entre el Wilde ackroydiano y el real es el detalle que se ofrece en la biografía de la vestimenta wildeana a la hora de escribir: “Wilde wore a white wool dressing gown, his writing costume” (204). El protagonista ackroydiano comenta que escribió su segunda obra, *The Duchess of Padua* (64), la cual no obtuvo demasiado éxito, con este atuendo.

Durante esa temporada en París el Wilde ackroydiano se dedica a hacer vida social con el fin de darse a conocer como artista. En una de sus salidas recuerda haber visto a Verlaine, quien en otra ocasión le había

The Last Testament of Oscar Wilde

enseñado una herida, ante la cual Wilde sintió asco. Esta anécdota no es ficticia, ya que Ellmann refleja en su obra como, en efecto, Wilde se encontró en una ocasión en un café con Verlaine. Con respecto a la repulsa por el físico de este último la biografía explica que “Wilde was put off by Verlaine’s seedy appearance, but recognized his genius” (216).

El diario refleja la amistad de Wilde con Mallarmé y su enemistad con Whistler. Entre los acompañantes de Wilde figuran, además, Sarah Bernhardt y Robert Sherard, con quien recuerda haber visitado en una ocasión a otro de sus conocidos, Maurice Rollinat (67). Estos apuntes sociales van acompañados de otras reflexiones de tipo literario, motivo por el que se citan unas líneas del poema de Browning *Andrea del Sarto* (66), que dan pie a un nuevo ejemplo de confesión. El protagonista ackroydiano parece estar expiando sus pecados y buscando la empatía y la comprensión, si no el perdón, del lector: “As it is, my personality has destroyed my work: that is the one unforgivable sin of my life” (66). El fenómeno de la transvalorización se solidifica cada vez con más firmeza en *The Last Testament*.

Se dan otros nombres destacados de la literatura que llamaron la atención del protagonista entre los que se incluyen Poe y Chatterton, cuyo trágico destino atrajo de manera especial a Wilde. En las líneas en las que se

The Last Testament of Oscar Wilde

habla de la muerte de este poeta dieciochesco se observa la fusión del autor implícito con su personaje:

The death of Chatterton still brings tears to my eyes – with scarcely bread to feed himself but charged with the knowledge of fame to come, a strange, slight boy who was so prodigal of his genius that he attached the names of others to it. It is the great tragedy of the eighteenth century [...]. (67)

Se alaba la personalidad del joven que murió con un destino trágico y que en vida se atribuyó el trabajo de otros. La admiración por esta figura es un factor común a Wilde y Ackroyd, quien pocos años después de escribir este testamento apócrifo publica una novela en la que recrea la figura de Chatterton. El tono triste que adopta la narración al hablar de Chatterton da paso a un toque de humor cuando se menciona a Arnold: “Of course, when one reads him, one always hopes that every word will be his last” (67). La combinación de las facetas trágica y cómica del Wilde ackroydiano contribuyen a forjar una personalidad empática para el lector, el cual intima progresivamente con el personaje.

El protagonista confiesa que fue con Sherard y con otros poetas franceses de la época con quienes comenzó a frecuentar los lugares de peor reputación de París donde se practicaba la prostitución. No obstante, el protagonista reconoce que por aquel entonces no se adentró en ese mundo,

The Last Testament of Oscar Wilde

puesto que se sentía “too frightened” (68). Por este motivo decidió abandonar la capital francesa y regresar a Inglaterra.

El “3 September 1900” el protagonista escribe que la noche anterior Robert Sherard le ha manifestado su deseo de escribir una biografía sobre él. Al explicarse las características que tendría ese trabajo se aprecia claramente la figura del autor implícito: “He would write a biography, he said, which would explain my conduct to the world and reveal my true character” (69). Esta frase revela la intención de Peter Ackroyd en *The Last Testament*, novela en la que se da una visión distinta de las razones que Oscar Wilde tuvo para actuar como lo hizo, y en la que además se ofrece una perspectiva diferente de la dimensión humana del artista irlandés.

El Wilde ficticio entabla una pequeña conversación con Sherard sobre la posibilidad de que éste redacte su biografía. Durante el transcurso de la misma el protagonista opina que “an artist’s life is determined by what he forgets, not by what he remembers” (69). Se aprecia en esta frase un fiel reflejo del estilo wildeano que Ackroyd imita de manera convincente. Poco después el Wilde ficticio opina con respecto a *Dorian Gray*: “It is a strange thing, but in all my writing I anticipate my own fate” (70). En estas palabras se funden claramente las facetas de escritor y crítico de Ackroyd, quien repite la

The Last Testament of Oscar Wilde

misma idea en su introducción a una edición de *The Picture of Dorian Gray*: “In the novel itself there are strange anticipations of Wilde’s own eventual fate” (x). Observamos en este hecho un curioso ejemplo de cómo Ackroyd realiza un ejercicio intertextual consigo mismo, pues emplea prácticamente las mismas palabras en varios trabajos. Este tipo de intertextualidad resulta muy interesante, ya que muestra la voluntad de Ackroyd de emplear no sólo términos idénticos, sino además ideas similares en textos diferentes, dando origen a un doble juego intertextual, en el que se repiten citas literales y también actitudes idénticas. El escritor londinense hace gala así de su talante lúdico que, como hemos visto, comparte con Oscar Wilde.

El Wilde ackroydiano muestra también sentirse muy atraído por el mundo del ocultismo. Recuerda la visita que hizo de pequeño a una mujer que le leyó la mano y reconoce que tras esa experiencia había consultado fuentes de esta índole en más de una ocasión: “And so throughout my life I have consulted volumes of magic, chiromancy and cabbalistic lore”; “I have always consulted the secretaries to the gods – the palmists [...]” (70). Peter Ackroyd comenta el gusto de Oscar Wilde por los temas esotéricos en su introducción a *Dorian Gray*: “Oscar Wilde was also an intensely superstitious man – although it cannot be said that his numerous visits to palmists and to fortune-

The Last Testament of Oscar Wilde

tellers materially assisted him [...]” (ix). Susana Onega señala, igualmente, la existencia de “Wilde’s faith in occultism” (*Metafiction* 38), interés compartido por su madre y por otros contemporáneos irlandeses como W.B. Yeats.

Siguiendo la misma línea argumental, el diario muestra el encuentro de Wilde con un afamado quiromántico de la época: “‘The left hand,’ Cheiro told me, ‘is the hand of a king. The right hand is that of a king who will send himself into exile.’” (70). Una vez más, se insertan en la narración datos extraídos literalmente del recuento de la vida de Wilde que demuestran la labor de biógrafo realizada por Ackroyd. Ello se comprueba al consultar a Ellmann, donde se recogen exactamente las mismas palabras por parte de Cheiro: “The left hand is the hand of a king, but the right that of a king who will send himself into exile” (360). De nuevo Ackroyd ha empleado como hipotexto para su novela extractos de textos no literarios sobre Wilde. El Wilde ficticio comenta que esta experiencia le inspiró para escribir *Lord Arthur Savile’s Crime* (70). En el diario se alude a otras visitas a videntes, y en particular a una llamada Mrs Robinson. Se relata, a continuación, la forma en que el protagonista se hizo con un anillo que todavía lleva consigo, cuya historia le lleva a una alusión a Edgar Poe (71). Se adelanta, además, uno de

The Last Testament of Oscar Wilde

los hechos de los que hablará posteriormente, su regreso a Londres después de su estancia en París.

La redacción del diario con fecha “4 September 1900” se caracteriza por una mezcla de sueños y visiones que el protagonista experimenta a consecuencia de los medicamentos que se le prescriben para su dolor de oído. El Wilde ficticio alude nuevamente a sus molestias físicas y a su débil estado de salud y recuerda el origen de su situación actual: “I injured my ear in Wandsworth prison” (72), dato verídico, tal y como se constata en Ellman (465). El médico visita al protagonista en el hotel y le sugiere la posibilidad de operarse, lo cual también se refleja en la biografía (545). El protagonista ackroydiano comienza a tomar sedantes para el dolor y ello le trae a la memoria el efecto de ese tipo de sustancias, de lo cual fue testigo al acudir a un fumadero de opio en Londres. El recuerdo de esa experiencia se mezcla con el relato de las alucinaciones que le provocan los sedantes. En la mayoría de las ocasiones sueña con su madre a la que reconoce parecerse en muchos aspectos. Luego pasa a hablar de la figura de Salomé, a la que considera como la mujer ideal. Su debilidad le impide redactar siguiendo un orden temático lineal.

The Last Testament of Oscar Wilde

El “5 September 1900” el protagonista se muestra como un narrador auto-consciente de su propia historia al reconocer que no debe perder el hilo del relato: “I must not lose the thread of this narrative: I must master the past by giving it the meaning which only now it possesses for me” (75). En este comentario se funden nuevamente el autor implícito y su personaje, al expresar la voluntad de dar un sentido al pasado de la vida de Wilde, aspecto que ya hemos visto reflejado con anterioridad en la novela. En consonancia con su voluntad de continuar con el repaso a los acontecimientos de su vida, el protagonista retoma su historia y habla de su vuelta a Londres tras un periodo en París, dedicando una temporada a impartir conferencias sobre América por el norte de Inglaterra.

El relato retoma el tono confesional cuando el Wilde ackroydiano escribe sobre su esposa, a la que había visto por última vez en prisión, ocasión en la que hablaron sobre sus hijos. Del mismo modo que su mujer sentía lástima por él, el protagonista reconoce haberse compadecido de ella: “it was I who pitied her” (75). El propio Oscar Wilde manifiesta una reacción similar en *De Profundis* cuando le pide a Bosie que se ponga en el lugar de Constance: “If you want to know what a woman really feels when her husband, and the father of her children, is in prison dress, in a prison cell, write to my wife and

The Last Testament of Oscar Wilde

ask her. She will tell you” (998). En otro pasaje de *De Profundis* Wilde se muestra agradecido por el hecho de que su mujer fuera a anunciarle en persona la muerte de su madre, y se compadece de ella al haber realizado ese viaje enferma: “My wife, at that time kind and gentle to me, rather than that I should hear the news from indifferent or alien lips, travelled, ill as she was, all the way from Genoa to England to break to herself the tidings of so irreparable, so irredeemable a loss” (1010). Otro de los recuerdos asociados a la memoria de su esposa es la visita a su tumba.

El Wilde ficticio habla, además, del motivo por el que se casó: “I married Constance because I was afraid” (75). Sus temores eran la soledad y no poder controlar sus bajos instintos. Nótese que en estas razones encontramos de nuevo una interpretación ackroydiana de los hechos, que contribuye a la transvalorización de la figura de Wilde y a la voluntad que se manifiesta en la novela de dar un sentido distinto a su vida. Wilde y su mujer se mudarían a una casa en Tite Street, la cual Godwin tardaría unos seis meses en redecorar, dato que también se recoge en la biografía de Ellmann (241). Algunos de sus amigos, como Frank Miles, le abandonaron tras su boda. Los primeros años de su matrimonio fueron tranquilos. No obstante, este bienestar empezaría a desaparecer al nacer su primer hijo: “the sight of her

The Last Testament of Oscar Wilde

with child repelled me somewhat” (78). Este rechazo es un fiel reflejo del que sentía Oscar Wilde durante el embarazo de Constance, expresado por Ellmann como sigue: “[...] he felt a growing distate for her swollen body” (250). A pesar de que sus sentimientos hacia su mujer cambiaron, Wilde siempre se mantuvo unido a sus hijos. En el diario manifiesta su profundo penar por saber que nunca volverá a verlos: “To know that they are living somewhere, and that I shall never see them again: I cannot speak of it” (78), malestar expresado, como ya hemos visto, en *De Profundis* (1016).

El protagonista ackroydiano hace referencia a una de sus supuestas frases sobre el matrimonio: “I think I have written somewhere that marriage is a sort of forcing house” (78). Sin embargo, esta frase no pertenece a Wilde, sino a una sátira sobre su persona titulada *The Green Carnation*, escrita por Robert Hichens en 1894. Según Eduard Berstein en su artículo “On the Occasion of a Sensational Trial” (1895), la frase “Marriage is a sort of forcing house” es pronunciada por un personaje llamado “Esmé Amarinth” a través del cual se parodia la figura de Oscar Wilde (1). Ackroyd imprime nuevamente un tono lúdico a su novela al atribuir a su personaje palabras que no pertenecen a ningún texto original de Wilde. Al mismo tiempo vuelve a demostrar su profundo conocimiento de las obras contemporáneas a Wilde

The Last Testament of Oscar Wilde

que versan sobre su persona y que utiliza para dar veracidad a su protagonista.

En el diario se nos habla a continuación, con fecha “7 September 1900”, de la etapa periodística de Wilde. La necesidad de ganar de dinero para poder hacer frente a sus deudas le llevó a trabajar como crítico para el *Pall Mall Gazette* y otros periódicos, ejerciendo posteriormente de editor para *Woman’s World*. Entre las impresiones del Wilde ficticio en esta época se encuentra la siguiente: “Modern English writing is not of great importance: bad work is always over-rated and good work is never understood. That is all. But it’s absurd to discuss such matters with the public: you can convince a fool of anything except his own folly” (80). Se critica de este modo el mal gusto de los lectores ingleses, que el propio Oscar Wilde califica de mediocre en “The Critic as Artist” (1108). Un enfoque similar aparece en *The Picture of Dorian Gray*, donde se acusa a los ingleses de no saber apreciar la belleza en la literatura: “But there is no literary public in England for anything except newspapers, primers, and encyclopaedias. Of all people in the world the English have the least sense of the beauty of literature” (49). Wilde arremete incluso contra algunos autores ingleses como, por ejemplo, en esta cita de “The Decay of Lying”: “England is the home of lost ideas. As for that great

The Last Testament of Oscar Wilde

and daily increasing school of novelists for whom the sun always rises in the East End, the only thing that can be said about them is that they find life crude, and leave it raw” (1074-75). Se confirma mediante estos ejemplos que la intertextualidad presente en *The Last Testament* utiliza como hipotexto toda la producción wildeana, incluyendo sus trabajos de índole crítico. Mediante este procedimiento se demuestra el profundo conocimiento que Ackroyd posee de todos los escritos de Wilde, de los que hace uso para interpretar no sólo su estilo sino además sus actitudes y modos de pensar.

Wilde confiesa que le aburría la rutina de su vida diaria de entonces. Su única producción literaria durante sus primeros tres años de matrimonio fueron sus cuentos de hadas, cuya inspiración reconoce haber encontrado en sus hijos, a los que solía contar este tipo de historias. En *Oscar Wilde*, de Peter Raby, se cita a uno de los hijos del artista irlandés rememorando esta circunstancia:

Vyvyan Holland recorded that his father 'would keep us quiet by telling us fairy stories, or tales of adventure, of which he had a never-ending supply... He told us all his own written fairy stories suitably adapted for our young minds, and a great many others as well' (49)

En el diario se alude a una ocasión en la que el protagonista ackroydiano cede su faceta de cuenta-cuentos a su amigo William Yeats, quien

The Last Testament of Oscar Wilde

pasó la Navidad con los Wilde, hecho que tuvo lugar en 1888, según Ellmann (284).

El “9 September 1900” el Wilde ficticio escribe sobre la historia de un joven príncipe, al que no se le permitía salir de palacio con la excusa de que el mundo exterior no poseía nada atractivo para él. Su tutor hizo instalar en el dormitorio del heredero todo lo que pudiera ser sinónimo de belleza, con objetos traídos de los rincones más dispares de la tierra. Lo que más atraía al muchacho era la ventana de su habitación fabricada con unas piedras preciosas que le hacían ver el mundo exterior siempre de la misma forma. De este modo se evitaba que el príncipe pudiera sentirse afectado por los cambios que se daban en su reino.

El día en que el futuro rey cumplió trece años tuvo un extraño sueño. Un guía enmascarado le sacó de su habitación y le llevó con él a las calles de una gran ciudad, llamando su atención la presencia de niños harapientos y de un anciano mendigo. Su acompañante le indicó que aquellas personas eran “Poverty and Sorrow” (85) y que tenía que aprender de ellos. Al despertarse el príncipe preguntó por el significado de su sueño y sus educadores consiguieron convencerle de que no tenía importancia alguna. El muchacho volvió a tener un sueño con ese mismo guía, que en esta ocasión le mostró a

The Last Testament of Oscar Wilde

“Passion and Joy” (86). Al preguntar en qué consistían estas palabras, sus educadores le respondieron que ya estaban en desuso. Sin embargo, esta vez el joven no se dejó convencer. Se asomó de nuevo a su ventana y vio a lo lejos a los miembros de un circo que actuaban esa noche en la gran ciudad y les increpó para que se acercaran pero no le oyeron.

A partir de ese día sus ánimos empezaron a decaer. Ninguno de los objetos de su habitación le hacía sentirse feliz. Sus educadores se culpaban los unos a los otros de su malestar. Al séptimo día pasaron de nuevo por allí los componentes del circo. Tomó una estatua de Apolo de su habitación y la estrelló contra la ventana de piedras preciosas. Les gritó de nuevo para que se acercaran, pero tampoco le oyeron en esta ocasión y se alejaron de su palacio, llamado “Sans Souci” (87). El joven sintió “a sorrow greater than any he had felt in his dreams, and a pain more terrible than any which the guide had shown him” (87), lo cual le llevó al suicidio. Uno de los artistas del circo había oído romperse un cristal, pero no se detuvieron y siguieron su camino.

Esta historia ha sido comentada por algunos estudiosos de la obra de Ackroyd. Así, por ejemplo, Susana Onega encuentra en ella una recreación de la historia de Buda:

[...] Wilde rewrites Buddha’s story as an allegory of the Ivory Tower of aestheticism to which he sacrificed his life. While the Buddha’s way to

The Last Testament of Oscar Wilde

perfection and Nirvana necessarily entailed his rejection of the artificial beauty and protection of his father's royal palace and his wholehearted embracing of the sorrow brought about by the passion and impermanence of real human existence, for the young aesthete in Wilde's tale, the discovery of "Poverty and Sorrow" and of "Passion and Joy" only leads to despair and suicide. (*Metafiction* 33)

Hänninen encuentra, igualmente, ecos intertextuales en la historia del joven príncipe, en este caso de uno de los cuentos de hadas de Wilde: "[...] the young prince is a kind of negative reversal of "The Young King" [...], with its unhappy ending and its name of the palace, *Sans souci*, ironically alluding to that of Wilde's story, *Joyeuse*" (9). Ambos protagonistas son herederos a la corona que experimentan un acercamiento a realidades como la pobreza y la tristeza. Sin embargo, esta circunstancia concluye de forma distinta en cada caso: mientras que el protagonista del Wilde ackroydiano se quita la vida, el "Young King" wildeano la afronta y se le glorifica por ello.

Las concomitancias entre esta historia de *The Last Testament* y "The Young King" no se limitan a las descritas por Hänninen. Si comparamos el cuento del Wilde ackroydiano con el original nos percatamos de que sus protagonistas conocen las miserias de la vida a través de sueños. En el relato del "young prince" ackroydiano este hecho se anuncia como sigue: "And then one day – it was his thirteenth birthday – he fell asleep and dreamed a strange dream" (85). En "The Young King" vemos que "His heavy eyelids drooped,

The Last Testament of Oscar Wilde

and a strange languor came over him [...] And as he slept he dreamed a dream, and this was his dream” (215). Por lo tanto se advierte que este cuento de Wilde ha sido utilizado como hipotexto en *The Last Testament*, siendo obvia la similitud de estas frases en las que se describen los sueños, enfatizada por el empleo en ambos casos del adjetivo “strange”. Son, asimismo, semejantes los elementos con los que se sueña en cada caso, si se tiene en cuenta que el príncipe ackroydiano describe aspectos como “Poverty and Sorrow” (85), que poseen una connotación negativa equiparable a los que se insertan en “The Young King”, donde se habla de “Death and Avarice” (218). Esta percepción se halla igualmente representada en otro de los cuentos de Wilde, “The Happy Prince: “I can see all the ugliness and all the misery of my city, and though my heart is made of lead yet I cannot choose but weep” (272).

Otro de los aspectos concomitantes entre estas dos historias es que sus protagonistas viven en una habitación rodeados de belleza. En el texto ackroydiano se aprecia que “the young prince’s room, which was at the top of the highest tower of the palace, had nothing within it which was not beautiful or harmonious” (84). En el hipotexto observamos que “the young King was sitting alone in his beautiful chamber” (213). Esta característica se halla

The Last Testament of Oscar Wilde

también presente “The Happy Prince”, cuyo protagonista reconoce haber vivido en un palacio rodeado de belleza: “I lived in the Palace of Sans-Souci, where sorrow is not allowed to enter [...] everything about me was so beautiful” (272). En esta frase se observa otra conexión intertextual entre las historias de Ackroyd y de Wilde, pues ambas ocurren en el mismo lugar, ya que el palacio del cuento del Wilde ficticio en *The Last Testament* “was known as Sans Souci” (87). Una tercera concomitancia entre la historia del “young prince” ackroydiano y “The Happy Prince” es el hecho de que ambos mueren víctimas de la pena que les produce ser testigos del dolor que han visto padecer al mundo. Difiere en ambas historias la forma en que fallecen sus protagonistas, ya que el ackroydiano se quita la vida, mientras que el wildeano muere tras haber dado todo lo valioso que tenía para redimir a su pueblo de la pobreza. En este sentido, no hay coincidencia con el final de “The Young King”, pues el joven monarca logra encarar el dolor que se le transmite en sus sueños: “no man dared look upon his face, for it was like the face of an angel” (222). Por lo tanto, esta historia ficticia que se cuenta en *The Last Testament* es fruto de dos de los cuentos originales de Wilde, que parecen guardar una conexión especial entre ellos.

The Last Testament of Oscar Wilde

Esta relación ha sido puesta de manifiesto por algunos críticos, como por ejemplo Peter Raby: “‘The Young King’ is in part a development from ‘The Happy Prince’. The Young King (the child of an artist) at first enjoys the beauty of the palace of Joyeuse, just as the Happy Prince did during his lifetime within the sanctuary of his Palace of Sans-Souci” (61). Por su parte, Ellmann interpreta la intención de Wilde al escribir estas historias como una defensa de la supremacía del poder del amor “as greater than the power of evil” (282).

El cuento del joven príncipe relatado por el protagonista akrkoydiano puede considerarse también como una alegoría de la vida del propio Wilde. Esa habitación de la que no puede salir y esa pequeña ventana como único medio de ver el mundo podrían representar su celda durante su estancia en la cárcel, con la obvia diferencia de la ausencia de elementos de lujo como los que se describen en el dormitorio del joven príncipe. El hecho de que a través de la ventana se perciban realidades hasta entonces desconocidas se refleja en *De Profundis*, donde Wilde compara la alegría de tiempos pasados con el gran descubrimiento de ese momento de dolor, “Sorrow”, que le ha hecho aprender la gran lección de la humildad.

The Last Testament of Oscar Wilde

El “10 September 1900” el Wilde ficticio escribe sobre los años previos a su entrada en prisión, durante los que gozó de una gran fama y aceptación social, y admite una de sus extravagancias de aquel entonces, su costumbre de gastar demasiado dinero. Se convirtió, además, en todo un entretenimiento social: “I sustained the over-dressed with my wit and the under-educated with my paradoxes” (89). En esta expresión se advierte una vez más la maestría con la que Ackroyd imita el estilo de los aforismos de Oscar Wilde. Entre sus amigos más queridos destaca Ada Leveson, con quien recuerda una conversación en particular en la que ella le recremina que descuida a su familia y sale demasiado. Tras este diálogo se hace alusión a su obra *The Importance of Being Earnest* (91).

Un aspecto de la personalidad del Wilde ackroydiano que se resalta en estas páginas es su intención de enmascarar su verdadero yo, el cual sólo desvela ante unos pocos: “It was only with those who accepted me entirely, that I could take off the mask of the carnival and enjoy the sweet comfort of conversation shared” (90). La mención de esa máscara se repite poco después en el diario: “I took off one mask only to reveal another” (91). La presencia de este comentario en *The Last Testament* supone una nueva interpretación de Ackroyd de las opiniones wildeanas. Ello se comprueba al observar cómo el

The Last Testament of Oscar Wilde

propio Oscar Wilde reconoce, como ya hemos visto, en “The Critic as Artist” (1142) que el hombre sólo revela su verdadera personalidad utilizando una máscara. Una afirmación similar se advierte en “Pen, Pencil and Poison” donde su autor opina: “A mask tells us more than a face” (1095). Ackroyd emplea nuevamente los textos críticos de Wilde como fuente de inspiración para la caracterización de su personaje, demostrando que la naturaleza de sus fuentes intertextuales en esta novela no se ciñe únicamente a la producción literaria del dramaturgo dublinés. El uso de las máscaras por parte de Wilde es también comentado por Katharine Worth, al subrayar que el artista irlandés defiende que la verdadera personalidad se halla en la confrontación de cada una de las máscaras que utilizamos y lo que pretendemos esconder tras ellas: “He saw personality in terms of opposites, mask and anti-mask: imagery of acting and of play was to him, [...], a way of expressing a profound psychological and metaphysical concept of man's nature” (4). La narración ackroydiana muestra a continuación uno de los ejemplos en los que se aprecia una certera imitación del estilo wildeano: “My greatest efforts can be traced to the love of praise, my greatest catastrophes to the love of pleasure” (92).

Poco después nos encontramos con otra de las historias o cuentos que se insertan en la novela. Se trata del relato de una princesa llamada

The Last Testament of Oscar Wilde

“Myrrhina” que logra seducir al ermitaño “Honorius”, hecho que ocasiona la muerte de ambos. La simbología de este episodio es, según Onega, mostrar “the deadly consequences of pursuing the pleasures of beauty and passion” (*Metafiction* 33). El protagonista reconoce que sufrió el rechazo de su familia y que sus verdaderos amigos intentaron advertirle que debía cambiar de hábitos, como, por ejemplo, Ada Levenson. Esta actitud la desempeñaría incluso Bernard Shaw al reprocharle: “You are betraying us, us Irishmen” (93). De esta manera se reintroduce en la narración la referencia a la identidad irlandesa, que el protagonista reconoce ignorar, al igual que todas las advertencias sobre su necesidad de ser precavido. El protagonista atacará nuevamente a la sociedad comentando: “England is the home of Tartuffe” (93). Recordemos que Ellmann recoge una frase similar pronunciada por Oscar Wilde en una ocasión en la que criticaba a los ingleses: “The typical Briton is Tartuffe” (352). Se utiliza, pues, una vez más como hipotexto en la novela una frase pronunciada originalmente por Wilde fuera de su producción literaria. Nótese la repetición en ambos casos del término “Tartuffe”, mediante el que se subraya el elemento caricaturesco con el que se hace referencia a la sociedad inglesa, a la que se ataca de nuevo en *The Last*

The Last Testament of Oscar Wilde

Testament, reflejándose la antipatía de su protagonista hacia la nación que le condenó.

El “12 September 1900” el Wilde ackroydiano encuentra unos recortes de periódico entre las páginas de un libro suyo, “Landor’s *Imaginary Conversations of Literary Man and Statesman*” (95). El talante lúdico del autor implícito se advierte al explicarse las razones por las cuales su personaje guardó esos recortes: “for reasons which now escape me [...] I may have placed them there as an addition to Landor’s collection” (95). A pesar de no haber motivo aparente para la alusión a estos artículos, el adjetivo “Imaginary” del título del volumen que los contiene es un indicio de que no se trata de noticias auténticas, sino que provienen de la imaginación de Ackroyd.

Uno de esos artículos pertenece al *San Francisco Tribune* e informa de la visita de Wilde a esa ciudad para impartir una conferencia sobre la belleza. Uno de los datos que nos confirma que se trata de un producto de la invención ackroydiana es la imagen de Wilde como “sunflower addict” (95). Otro de los artículos pertenece a “*Pall Mall Gazette* of 1893” (95), donde se anuncia que Wilde está escribiendo una nueva obra de teatro. En otro fragmento periodístico extraído de “*Woman’s Age* of the same year” (96) se habla del estreno de esa obra, *A Woman of No Importance* (96). Otro de los

The Last Testament of Oscar Wilde

recortes, “from the *Gazette* of 1895” (96), toca uno de los hechos más cruciales en la vida de Wilde, su juicio contra Queensberry por difamación. La finalidad de todos estos artículos periodísticos es anunciar los próximos temas que se tratarán en el diario.

El “14 September 1900” el Wilde ackroydiano prosigue con el recuento de sus vivencias durante sus años de éxito. Recuerda haber sido un símbolo para la sociedad de aquella época, en la que encontraba una gran hipocresía: “And here lay the hypocrisy for I knew very well, as Pater did, that I lived in a worn-out society, theatrical in its art, theatrical in its life, theatrical even in its piety” (97). Parte de estas palabras están extraídas de un trabajo de Pater, titulado *The Renaissance: Studies in art and Poetry* (1873) donde esta expresión aparece del siguiente modo: “[...] in a worn-out society, theatrical in its life, theatrical in its art, theatrical even in its devotion” (58). La cita se inserta en el hipertexto con variaciones en la distribución de los términos “life” y “art”, sustantivos que presentan este orden en el hipotexto, mientras que en el hipotexto se incluye el sustantivo “art” en primer lugar. Se observa además la sustitución de “devotion” por “piety” en el hipertexto. En su artículo “Oscar Wilde”, Ackroyd emplea las mismas palabras de las que se hace eco en su novela para hablar de la sociedad en la época de Wilde:

The Last Testament of Oscar Wilde

It was a time of spiritual, moral, social and artistic chaos, when even the most formidable conventions and the firmest convictions began to crumble, to slide and eventually to dissolve. In many ways it was a worn-out-society, theatrical in its art, theatrical in its life, theatrical even in its devotions. (398)

Nos hallamos, por lo tanto, ante un nuevo caso en el que Ackroyd emplea la misma cita en dos textos diferentes, ejerciendo la intertextualidad entre trabajos escritos por él mismo. No obstante, en esta ocasión la intertextualidad es doble, puesto que el extracto que reutiliza es, como hemos visto, alógrafo. Este recurso muestra la originalidad de este novelista londinense al establecer conexiones intertextuales.

El Wilde ackroydiano escribe posteriormente sobre sus diferencias con la sociedad inglesa y las razones que las causan, entre las que figura su nacionalidad irlandesa: “I was Irish, and therefore in permanent exile” (98). En este contexto se alude a otros irlandeses que se vieron envueltos en escándalos, como Swift, Sheridan, O’Connell y Parnell (98). En este comentario se hace patente la faceta crítica de Ackroyd en *The Last Testament*. De hecho, el autor londinense también se hace eco de este aspecto como causa de la inadaptación social de Wilde:

Essentially he remained an alien, and it was in this uncomfortable but necessary position that he was able to see English life very clearly. Shaw said that Wilde was a “very Irish Irishman,” and although he told Yeats that “we are a nation of brilliant failures” Wilde himself belongs to a long

The Last Testament of Oscar Wilde

line of successful Irish dramatists – among them Congreve, Sheridan and Goldsmith. Yet of all of them, perhaps, he was the one who was least at home in England. (*Oscar Wilde* 398-99)

Las diferencias de Wilde con respecto a la sociedad en la que vivía son analizadas también por Katharine Worth: “In this society Wilde was an outsider. The very gifts he used to charm the class which for a time accepted and fêted him made him an object of suspicion: as Irishman, aesthete, homosexual, and above all, perhaps, as wit and artist he was an alien among them” (11). De estas palabras se desprende la idea de que aquellas cualidades que en un principio causaron admiración, se tornaron en un momento determinado en amenaza para los demás. Su ingenio y su agudeza se convirtieron en insultantes, pues a través de ellas se expresaban verdades que el público no estaba preparado, ni dispuesto, a aceptar, dando origen a una necesidad de acallar su espíritu crítico. Este sentimiento le lleva a hablar de aquellos que son rechazados por algún motivo, como, por ejemplo, los criminales, con los que estuvo en sus años de prisión y de los que aprendió muchas cosas. También empatiza con los anarquistas como John Barlas (98). El Wilde ficticio refleja en su actitud la necesidad de un acercamiento a los menos favorecidos de la sociedad, entre los que incluye a los homosexuales, otra de las causas de la marginación social de Wilde. Con respecto a este

The Last Testament of Oscar Wilde

punto, es interesante señalar que el propio Oscar Wilde, como apunta Ellmann, pedía tolerancia hacia todo aquello que se saliera de lo convencional, refiriéndose especialmente a la homosexualidad: “He asked it [society] to tolerate aberrations from the norm, such as homosexuality, to give up its hypocrisy both by recognizing social facts and by acknowledging that its principles were based upon hatred rather than love, leading to privation of personality as of art” (311).

El Wilde ficticio manifiesta su pena más profunda hacia los pobres: “But the poor are truly the outcasts of the world. One has only to walk down a London street to see the suffering” (98). Este comentario refleja a su vez uno de los aspectos de la capital londinense por los que se interesa Ackroyd, quien elige *Little Dorrit* como hipotexto a la hora de escribir *The Great Fire of London*, precisamente por el trato que se da en aquella a los pobres londinenses (Gibson & Wolfreys 222). El diario alude a continuación a “The Soul of Man Under Socialism” (98), que versa sobre este mismo tema. El Wilde ficticio reconoce haber tratado el tema del dolor en una de sus historias, en la que “the young king thought only of his magnificent robes” (99). Su compasión por los pobres adquiere en la narración una gran veracidad:

The Last Testament of Oscar Wilde

It is a mysterious truth, but then sorrow is always mysterious; the paper which I write on now, the clothes I am wearing, the bed upon which I sleep: they have all been made by the toil of others, created out of the indigence and the suffering of the poor. I am lying on the poor. I am writing with them. They are my food and my drink. I see their pain everywhere, like paint. (99)

Sin duda, este tipo de comentarios contribuyen a crear empatía entre lector y personaje. Por otra parte, se adivina ese mismo sentir por parte del autor implícito hacia la figura sobre la que escribe en esta novela. El protagonista cuenta que incluso Yeats ha escrito una historia sobre él y su situación.

La lástima sigue caracterizando las páginas del diario ya que el “15 September 1900” se muestra el desasosiego de su autor, a quien la noche anterior le habían impedido la entrada a un restaurante. El Wilde ficticio piensa que el motivo de este desplante fue el hecho de que iba acompañado por dos hombres jóvenes. El propio Oscar Wilde recrea circunstancias similares en *The Picture of Dorian Gray*: “Why is it, Dorian, that a man like the Duke of Berwick leaves the room of a club when you enter it? [...] Why is your friendship so fatal to young men?” (165). El protagonista ackroydiano admite sentirse más cómodo al rodearse de amigos más jóvenes como Bobbie Ross, Bosie y Reggie Turner.

The Last Testament of Oscar Wilde

El diario toma nuevamente un tono confesional cuando su autor se propone escribir sobre sus vicios: “And yet I wrote once to Bosie that a man’s highest moment comes when he kneels in the dust and tells the sins of his life. I must now tell mine” (101). Esta idea está presente en *De Profundis*, obra en la que se percibe el mismo tono confesional que se aprecia cada vez más en *The Last Testament*. En la carta que Wilde escribe a Lord Alfred Douglas se expresa la necesidad y el sentido del arrepentimiento:

Of course the sinner must repent. But why? Simply because otherwise he would be unable to realise what he had done. The moment of repentance is the moment of initiation. More than that. It is the means by which one alters one’s past. [...] the moment the prodigal son fell on his knees and wept he really made his having wasted his substance with harlots [...].
(124)

Obsérvese en este extracto el mismo acto de arrodillarse y arrepentirse del que habla el Wilde ficticio, el cual se dispone ahora a relatar sus pecados, concretamente sus relaciones homosexuales. En este sentido, reconoce haber coqueteado con Lord Ronald Gower, y con Harry Marriller en 1885 (101), dato que recoge también Ellmann (251-2). Aunque el protagonista ackroydiano califica sus vivencias con Marriller como “schoolboyish” (102), sirvieron para despertar sus inclinaciones homosexuales.

A pesar de estos escauceos iniciales, el diario cuenta que el primer hombre con quien Wilde mantuvo verdaderamente relaciones sexuales fue

The Last Testament of Oscar Wilde

Robert Ross, a quien conoció tras impartir una conferencia. Después de la charla, el joven Ross se le acercó y se presentó a sí mismo. Ross le presentaría a otros amigos homosexuales entre los que se menciona a More Adey, Maurice Schwabe y Reggie Turner (103). Juntos solían visitar “the Crown public house in the Strand” (103), local al que se alude también en Ellmann (347). Otros de los conocidos de Wilde en ese ambiente eran Roland Atwood, Oswald Yorke y Sidney Barraclough (104). También habla de su relación con John Gray y de cómo le traicionaría, al igual que lo hiciera Edward Shelley.

Hubo alguien que advirtió al protagonista del peligro que corría con ciertas amistades, concretamente un joven carpintero llamado Peter Burford (105). El protagonista cuenta que su relación con este muchacho le enseñó el valor de la verdadera amistad. Ambos eran de clases sociales distintas, pero las opiniones de Burford le ayudaron porque era joven y de origen humilde. Uno de los factores que, según el Wilde ackroydiano, le posibilitaban tratar con gente así era el ser irlandés.

El protagonista cuenta que, a pesar de tener amigos, acudía en soledad a los lugares donde buscaba compañía masculina. Su intención de contar sus pecados carnales se muestra en fragmentos como el siguiente:

The mind has its Whitechapel as well as its West End, and, in my hunger for new sights of degradation and new sins, I loved to enter narrow

The Last Testament of Oscar Wilde

rookeries. I wandered through the grey and sordid streets of the city with only my lust for company. I was warned by my companions that there were terrible dangers, as well as terrible delights, to be found there and that I was risking my life upon such expeditions. But what a fine thing, I would say, to risk one's entire life for a moment's pleasure. (107)

Ese gusto por adentrarse en calles estrechas en busca del placer, arriesgándose a pasar ciertos peligros, se encuentra también en *The Picture of Dorian Gray*, donde hallamos un extracto similar al de *The Last Testament* que acabamos de citar:

Well, one evening about seven o'clock, I determined to go out in search of some adventure. I felt that this grey, monstrous London of ours, with its myriads of people, its sordid sinners, and its splendid sins, as you once phrased it, must have something in store for me. I fancied a thousand things. The mere danger gave me a sense of delight. [...] I went out and wandered eastward, soon losing my way in a labyrinth of grimy streets and black, grassless squares. (55)

Observamos ciertas similitudes en ambos pasajes, como, por ejemplo, el que sus protagonistas salgan solos a la calle con objeto de complacer sus deseos sexuales. Se advierte en los dos casos el término "sins" aunque varía el adjetivo que lo acompaña, tratándose de "splendid sins" en el hipotexto, mientras que se habla de "new sins" en el hipertexto, hecho que no es de extrañar si se tiene en cuenta la actitud innovadora con la que Ackroyd enfoca los textos de Wilde en esta novela. Se emplea en estos fragmentos el verbo "wander" para designar esos paseos en soledad por la ciudad de los personajes. Cambia, además, el adjetivo que se aplica a las calles, a las que se califica de

The Last Testament of Oscar Wilde

“grimy streets” en el hipotexto y de “grey and sordid streets” en el hipertexto. El color “grey” se repite en ambos casos, aunque se aplica a distintos conceptos, calificando a la ciudad en el texto origen, “this grey, monstrous London”, y a las calles en el hipertexto. Se percibe asimismo la utilización de los sustantivos “danger” y “delight” en los dos párrafos, aunque modificados por términos diferentes en cada caso, ya que encontramos “mere danger” y “sense of delight” en el hipotexto, los cuales han sido sustituidos por “terrible dangers” y “terrible delights” en el hipertexto. Nótese que ambos sustantivos han sido utilizados en plural en el hipertexto, mientras que aparecen en singular en el texto origen. Las similitudes son obvias, demostrándose una vez más que Ackroyd recrea en su novela textos de Wilde, aunque no siempre de forma literal. Llama nuevamente la atención que el Wilde ackroydiano relate en su diario vivencias que el verdadero Oscar Wilde contara desde una perspectiva autobiográfica en *The Picture*. Por lo tanto, se ve acentuado el aspecto lúdico de esta novela al confirmarse que ciertos rasgos del Wilde ficticio han sido elaborados a partir de otros personajes de ficción creados por su referente real.

El Wilde ficticio cuenta que solía visitar un prostíbulo masculino en particular “in the Lower Cut” (107), lo que contribuye a dar veracidad a la

The Last Testament of Oscar Wilde

narración, al igual que la mención de otras zonas londinenses como Blue Anchor Lane, Bombay Sreet, Grace's Alley y Wellclose Square (108). Este lujo de detalles de las calles de Londres se debe al gusto del autor implícito por esa ciudad. Uno de los poemas que Wilde escribe inspirado por esos paseos es "Symphony in Yellow" (109). El protagonista confiesa que estas experiencias le hacían sentir que llevaba una doble vida y que al regresar a su casa tras estas salidas su sentimiento era de vergüenza. No obstante, la llamada del placer era en él mayor que el sentido del deber. Esta actitud refleja la que tuviera el verdadero Wilde y también el protagonista de *The Picture*, quien se dedicó a buscar los placeres de la compañía masculina. Ackroyd plasma una vez más en su novela actitudes de Dorian Gray, haciéndose eco de los aspectos autobiográficos que Wilde insertó en ese personaje. En la novela original de Wilde existe una justificación social para esta conducta:

There are moments, psychologists tell us, when the passion for sin, or for what the world calls sin, so dominates a nature, that every fibre of the body, as every cell of the brain, seems to be instinct with fearful impulses. Men and women at such moments lose the freedom of their will. They move to their terrible end as automatons move. Choice is taken from them, and conscience is either killed, or, if it lives at all, lives but to give rebellion its fascination, and disobedience its charm. (208)

El "18 September 1900" el protagonista recibe una carta de su amiga Ada, a quien él llama cariñosamente "Sphinx", en la que ella le pide que le

The Last Testament of Oscar Wilde

escriba, debido a los rumores que ha oído sobre él últimamente. El Wilde ackroydiano le contesta que ha estado ocupado escribiendo la historia de su vida: “I have been writing the story of my life. You know, as I do, that the world does not care for memoirs from those it has already forgotten. And so I write for myself – at least I am good audience” (110). Se adivina en esta afirmación la intención del autor implícito de plasmar aspectos biográficos de Wilde en su novela. Al mismo tiempo, se ejerce una vez más la crítica a la sociedad que condena y olvida las penas de aquellos a quienes juzga injustamente. La autoconsciencia narrativa del Wilde ackroydiano le lleva a romper la carta que había empezado a redactar y a comenzar otra, ya que comenta “confessions on hotel notepaper are always dreary” (110), matiz al más puro estilo del humor wildeano que Ackroyd emula certeramente en esta ocasión. En esta ocasión le informa a su amiga de que ha estado desanimado y que algunos allegados le han enviado dinero. El Wilde ficticio decide no contarle a su amiga que ha iniciado un diario, secreto que, por lo tanto, comparte únicamente con el lector, lo cual contribuye a crear una especie de complicidad entre ambos y a favorecer el fenómeno de transvalorización.

El “19 September 1900” el diario retoma el relato del pasado de su autor: “I have become a problem in modern ethics, as Symonds would say”

The Last Testament of Oscar Wilde

(112). Se alude en esta frase a *A Problem in Modern Ethics: Studies in Sexual Inversion*, de Symonds, publicada en 1896. Mediante la mención de este trabajo se pone de manifiesto que Wilde se había convertido en un problema debido a sus inclinaciones homosexuales. El protagonista lamenta que la razón por la que se le recordará será su vida y no su obra: “I shall be remembered not as an artist but as a case in history” (112). Quizá la intención del autor implícito sea en este caso rescatar del olvido la dimensión artística de Wilde y restar importancia a los hechos que motivaron su condena y ensombrecieron su obra.

Tras una breve alusión a Edward Carpenter se hace una nueva referencia al título de Symonds, no exenta de un toque de humor wildeano: “The problem, as always in modern thought, is one of nomenclature. I am not inverted: I was diverted” (112). Este comentario sirve de introducción a otro en el que el protagonista ackroydiano lleva a cabo una apología de la homosexualidad: “For I hold that male love is of the highest kind, honoured by the philosophers who have considered it to be the type of ideal love, and by artists who have seen in the male figure the lineaments of spiritual beauty” (112). Algunos críticos advierten esta misma postura en Oscar Wilde, como, por ejemplo, Elaine Showalter, quien recuerda como en la biografía que

The Last Testament of Oscar Wilde

Frank Harris escribiera sobre el artista irlandés: “Wilde took the position that heterosexual love was inferior to homosexuality, arguing that women’s bodies were unaesthetic and that the need to produce children deprived women of a more exalted, transcendent, and non-purposeful love” (174). La misma idea es defendida por Mahaffy, el primer profesor de Oscar Wilde en Trinity College en Dublín. Así lo recoge Ellmann en su biografía:

In defense of Greek wholesomeness, Mahaffy ventured to touch gingerly upon the vexed question of Greek homosexuality. No previous scholar, writing in English for a general audience, had done as much. Mahaffy characterized it as an ideal attachment between a man and a handsome youth, and acknowledged that the Greeks regarded it as superior to the love of man and woman. (27)

En el diario se alude posteriormente a un libro famoso por aquel entonces en el círculo homosexual, y en el que el Wilde ackroydiano reconoce haber participado: “There was one work, *Teleny*, which passed from hand to hand and to which I added small touches of my own” (113). La contribución a esa publicación homoerótica por parte del verdadero Oscar Wilde es sugerida por Paul Hammond en *Love Between Men in English Literature* (1996): “The pornographic novel *Teleny* (1893), possibly partly by Wilde” (244). Richard Dellamora también se hace eco de la posibilidad de que Wilde compusiera parte de ese trabajo: “there is, for instance, an oral tradition that *Teleny* was a

The Last Testament of Oscar Wilde

composite work, written in rotation by a number of Wilde's acquaintances, then edited by Wilde himself" (92). El Wilde ficticio comenta que *Teleny* era una historia sobre "corrupt and dangerous passions" (113) y la enclava en la literatura homoerótica. Esta apreciación proviene del talante crítico del autor implícito que demuestra nuevamente haberse documentado sobre toda la literatura relacionada con Wilde. Otro de los investigadores que han estudiado el papel de Oscar Wilde en esa publicación es Ed Cohen, el cual opina que la autoría de esa obra es compartida por varios de los amigos homosexuales de Wilde, que actuaría de editor. La importancia de *Teleny* radica en que refleja la vida del ambiente homosexual londinense en el que se movía Wilde. Esa novela es uno de los primeros ejemplos de pornografía homoerótica masculina, y aunque en ella se detallan prácticas sexuales de esa índole, su expresión está aún mediatizada por las normas de una sociedad mayoritariamente heterosexual: "although *Teleny* explicitly represents sexual practices between men for an audience who either enjoyed or at least sympathized with such practices, it still reinscribes these representations within the (hetero)sexual symbolic order that it sought to interrupt" (Cohen 121).

The Last Testament of Oscar Wilde

El protagonista ackroydiano alude posteriormente a una historia celta que habla de “Tirnan-Org, the country of the young” (113). Un personaje llamado Oisen viajó hasta allí en búsqueda de la eterna juventud, lo que le acarrearía la muerte. Mediante esta moraleja el Wilde ficticio ilustra su propia experiencia. A continuación habla de su amistad con Alfred Taylor. Ambos gustaban de la compañía de muchachos jóvenes y serían juzgados por ello. Se recuerdan las fiestas privadas en casa de Taylor, donde en una ocasión representaron *Salomé*, estando interpretado el papel protagonista por Charlie Mason.

En el diario se insiste en el hecho de que a Wilde le agradaba estar en compañía de jóvenes, con quien se encontraba más cómodo puesto que le aceptaban: “The boys admired me and, like Jesus, I have always performed my better miracles for those who have believed” (116). Su comparación con Jesús pone de manifiesto su conocimiento de esta figura, a quien el propio Oscar Wilde admiraba sobre todo al final de su vida, hecho que se manifiesta claramente en *De Profundis*. Entre sus correrías con hombres jóvenes cuenta sus paseos con un personaje llamado Charlie Lloyd. Su relación con él se hace creíble al aportarse datos como su única frase: “Jolly good, Oscar’ was, I believe, his only phrase” (116). El detalle con el que se habla de las relaciones

The Last Testament of Oscar Wilde

que el Wilde ficticio mantiene con hombres jóvenes recuerda esta misma costumbre en el protagonista de *The Picture*: “Sometimes when he was down at his great house in Nottinghamshire, entertaining the fashionable young men of his own rank who were his chief companions [...] Surely the world would know his secret then. Perhaps the world already suspected it” (156). Este tipo de datos muestran nuevamente que Ackroyd refleja en *The Last Testament* las recurrencias autobiográficas que Oscar Wilde insertara en *The Picture*.

Poco después nos encontramos con una interesante mención que revela la presencia del autor implícito. El Wilde ficticio cuenta que suele acudir a espectáculos de music-hall con unos amigos suyos. En este contexto se nombra a Dan Leno, uno de los actores estudiados y recreados por Ackroyd:

[...] Mr Stratton, known popularly as Dan Leno – that droll creature who adopts the accents and attitudes of the lower classes with a humour that is both perceptive and benign. There was something quite alarming in the manner with which he was able to mimic the voice of a washer-woman or the strange gait of a variety actress: it was as if the glory and the darkness of the London streets had enshrined themselves in this little personage, leaving him visibly bowed and drained.

I sent round my card to him at the end of one performance, and he welcomed me with such graciousness and affability that I was charmed at once. ‘Mr Wilde,’ he said to me in that deep voice which was quite unlike his stage manner, ‘I am a comedian and you are a dramatist, but we both have our patter, don’t we? I agreed – how could I not? The secret in my reckoning, is to bring them close to crying and then boost them up again. That’s the ticket.’ I smiled, and said nothing. (117)

The Last Testament of Oscar Wilde

Se observa en este pasaje el gran conocimiento de la figura de este comediante por parte de Ackroyd, que años después de la publicación de *The Last Testament* será tema principal en una de las novelas de este autor, *Dan Leno and the Limehouse Golem*. Se alaba de este actor su capacidad de imitar y de captar en sus interpretaciones la identidad londinense. *The Last Testament* funciona, por lo tanto, como un espacio en el que el talante crítico de Ackroyd informa sobre cuáles son sus puntos de vista sobre ciertos autores, y donde se anuncia la fuente de inspiración para algunas de sus obras posteriores. Recordemos que este fenómeno tuvo lugar anteriormente en la novela cuando se habló de Thomas Chatterton. El recuento de esta jornada del diario finaliza con el relato de otro evento relacionado con el teatro. En esa ocasión un personaje, Arthur Faber, parodia y ridiculiza a Wilde.

El “20 September 1900” el protagonista ackroydiano continúa con el repaso a su pasado. Nuevamente admite que necesitaba el contacto con los jóvenes, costumbre que compartían amigos suyos como Wood y Taylor. La veracidad de estas vivencias se consigue al aportarse detalles tan particulares como, por ejemplo, que se había convertido en un voyeur, o que había aumentado su adicción al alcohol. Todo ello incrementaba, a su vez, su

The Last Testament of Oscar Wilde

sentimiento de vergüenza hacia Constance y sus hijos. El relato de esas vivencias se ve interrumpido por el cansancio del Wilde ficticio.

Al día siguiente, “21 September 1900”, el Wilde ficticio escribe sobre sus trabajos críticos y reconoce que se basó en sus conversaciones con Robert Ross para producirlos. Se aprecian tintes de la interpretación ackroydiana de los textos críticos de Wilde en comentarios como el siguiente: “I wished to reveal myself to the world as a man marked by fresh sensations” (121). Quizá estas palabras encierran la intención del propio Ackroyd al escribir. El diario habla, además, de “The Portrait of Mr W.H”., ensayo en el que Wilde escribe sobre el muchacho al que Shakespeare dedicara sus sonetos de amor. Este trabajo se concibe en el diario como el homenaje de Wilde al amor entre hombres, “Greek love” (121). La identidad del joven al que Shakespeare escribía es inventada, dato al que no se le concede importancia alguna, pues lo relevante es la verdad que se descubre a través de esa versión de los hechos: “it was of no concern to me if the facts were accurate or inaccurate: 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” (121). Lo valioso no radica en que los hechos narrados sean verdaderos o falsos, sino

The Last Testament of Oscar Wilde

en ofrecer una visión diferente de la realidad o, lo que es lo mismo, la posibilidad de reescribir de alguna forma el discurso de la historia.

El Wilde ficticio incluye a continuación sus impresiones sobre su novela *The Picture of Dorian Gray*. Su intención con esta obra era “defy the canons of conventional English fiction” (121). La opinión crítica del autor implícito se halla nuevamente tras estas palabras. Se reconoce el carácter autobiográfico de la novela wildeana: “[...] the whole of my personality dwells somewhere within it: but I do not think I know where. I exist in every character” (121). El carácter autobiográfico de *The Picture* también es analizado por Ackroyd en su introducción a la misma. Así, por ejemplo, encuentra paralelismos entre las escapadas nocturnas de Gray a las calles londinenses y experiencias similares por parte de Wilde. Asimismo, los personajes wildeanos de Basil Hallward y Lord Henry Wotton ofrecen paralelismos con Frank Miles y Ronald Gower. Ackroyd opina que *The Picture* “is more than a veiled account of Wilde’s sexual predilections, it is also an exploration of that *accidie* which afflicted him in his private moments” (ix). Otro de los críticos que encuentran rasgos autobiográficos en *The Picture* es Luis Antonio de Villena, según el cual Wilde imprime trazos de su personalidad en sus tres personajes principales:

The Last Testament of Oscar Wilde

Basil Hallward, el pintor, retrata, al Wilde artista puro, entregado con ardor a su misión creadora, enamorado de la belleza -en arte- y pederasta platónico (el descubridor de Dorian Gray) por amor de esa misma belleza. Lord Henry Wotton representa al Wilde mundano. El artista que trabaja con su propia vida. El dandy brillante y cínico en una sociedad elegante y el pederasta real que se arriesga al placer mórbido de la doble vida. (Aunque en Lord Henry la *doble vida* sea más bien teórica, o haya que leerla entre las líneas de su continua frecuentación de Dorian). Y al fin el propio Dorian Gray representa lo que Wilde ama y lo que hubiese querido ser. Dorian es el *muchacho hermoso* de las ánforas griegas, el perfecto ideal del erómeno -en decadente-, el símbolo de todos los muchachos que Wilde tuvo y buscó en su vida. Imagen ideal e imposible. Joven lord arrogante y despótico (pero bello, sobre todo) al que Oscar Wilde hubiese deseado parecerse. (79)

La reacción de la crítica del momento ante la publicación de *The Picture* fue una tendencia general al rechazo. El público inglés no estaba preparado para asumir los contenidos de la novela, pues atentaban contra su moralidad. Esta opinión era sostenida por algunas figuras de la época, como, por ejemplo John A. Symonds quien, en una carta a Horatio Brown en 1890, muestra su reacción ante *Dorian Gray* y sospecha el rechazo de los lectores hacia la misma:

Oscar Wilde has sent me his novelette, *The Picture of Dorian Gray*. It is an odd and very audacious production, unwholesome in tone, but artistically and psychologically interesting. If the British public will stand this, they can stand anything. However, I resent the unhealthy, scented, mystic, congested touch which a man of this sort has on moral problems. (Beckson 78)

The Last Testament of Oscar Wilde

Por su parte, Arata explica que *The Picture* no fue descalificada solamente por sus contenidos, sino, además, por la forma en que éstos se expresaban. De hecho, este aspecto se traslada a la personalidad de su autor, siendo ahí donde radica su amenaza social:

Yet the danger seemed to lie more in the quality of Wilde's writing than in its content. Contagion was carried along the very rhythms of his prose. Wilde's flamboyant rejection of the plain style was taken by contemporaries as the linguistic equivalent of his sexual transgressions. [...] What Wilde said often seemed to matter much less than the way he said it. (71)

Fue, por lo tanto, el talante con el que Oscar Wilde retaba a la sociedad inglesa lo que le llevó a la condena, ya que el público no estaba preparado para verse reflejado en las verdades que el artista irlandés propagaba en sus comentarios críticos cargados de ironía. El propio Peter Ackroyd señala esta actitud de Wilde en su introducción a *The Picture*, indicando que fue precisamente esa la causa de la dureza del castigo que se le impuso:

[...] he mocked both the artistic pretensions and the social morality of the English, and some of the most powerful passages in the novel disclose the grinding poverty and hopelessness against which 'Society' turned its face. Wilde, an Irishman, was putting a mirror up to his oppressors – and their shocked reactions would eventually encircle him when he stood in the dock at the Old Bailey. (xi)

The Last Testament of Oscar Wilde

No obstante, Ackroyd afirma que no todas las reacciones a *The Picture* fueron adversas ya que figuras como W.B. Yeats y Walter Pater la alabaron, añadiendo que en general las críticas hacia la novela fueron mucho más positivas en América. En *The Last Testament* se reconoce que *The Picture* retó en su momento las convenciones de la sociedad en la que fue publicada. Incluso la mujer de Wilde se mostró afectada por algunos extractos de la novela que versaban sobre la institución del matrimonio: “She told me that she had wept when she read some of the things I had written on that subject – it was something to do with the ‘life of deception’ that a perfect marriage entails” (122). En efecto, esta idea se recoge en la novela de Wilde, cuando Lord Henry comenta: “You seem to forget that I am married, and the one charm of marriage is that it makes a life of deception absolutely necessary for both parties” (8). Nótese la clara concomitancia de ambos fragmentos, en los que se repite el término “marriage”, calificado en los dos casos como “a life of deception”. *The Picture* se utiliza de esta forma nuevamente como hipotexto en *The Last Testament*, donde la recurrencia intertextual se inserta de forma lúdica, ya que el protagonista se cita a sí mismo en la ficción. Otro de los efectos que se consigue mediante este recurso es el incremento de la credibilidad del Wilde ackroydiano.

The Last Testament of Oscar Wilde

A la esposa del Wilde ficticio le gustaban más sus historias fantásticas, como las de *The House of Pomegranates*, que solía leer a sus hijos. Otras de las obras de Wilde a las que se hace referencia son *Lady Windemere's Fan* y *Salomé*, a la que se le dedica una atención especial. El Wilde ficticio afirma que si esta obra se hubiese representado en Londres su vida habría seguido un curso diferente: “I believe that if *Salomé* had not been banned by the Lord Chamberlain, and had been performed on the London stage, my subsequent life would have changed utterly” (123). El talante crítico del Wilde ackroydiano denuncia de este modo las restricciones a las que se veían sometidos los dramaturgos en Inglaterra en el siglo XIX. Existía por aquel entonces una censura en este campo, tal y como señala Josephine M Guy, reflejada en “the formal censorship that operated through the Lord Chamberlain’s licence [...] and the demands of a highly conservative West End audience” (*British* 140).

La valoración crítica de la producción wildeana prosigue con la idea de que sus obras cómicas presentan un denominador común, “the consciousness of sin which is struggling to come into the light” (123). Cada una de ellas trata un tema en particular: en *A Woman of No Importance* se toca la relación de un hombre mayor con uno más joven; *An Ideal Husband* refleja uno de los miedos

The Last Testament of Oscar Wilde

más profundos de su autor, el temor de un marido a un escándalo social; en *The Importance of Being Earnest* se lleva a cabo una burla sobre la vida. Esta obra fue escrita bajo una gran presión, puesto que Wilde era consciente de la gran impopularidad que le aguardaba tras el juicio contra Queensberry. La actitud de Oscar Wilde en sus obras de teatro criticando severamente a la sociedad inglesa le provocaría el rechazo de la misma, tal y como señala Ackroyd, quien considera que Wilde cometió un gran error al querer hacer ver a los ingleses que sus ideales carecían de valor, ya que ello terminó volviéndose contra él (*Oscar Wilde* 397).

El “23 September 1900” el Wilde ficticio escribe sobre su relación con Alfred Douglas, Bosie. Su primer encuentro tuvo lugar en casa de los Wilde, a donde le llevó Lionel Johnson. El joven Douglas había leído *Dorian Gray* y sintió la necesidad de conocer a su autor. De esta forma, se conocieron en la realidad Oscar Wilde y Douglas, según consta en la biografía de Ellmann (306). El protagonista ackroydiano reconoce que su amor por Douglas fue la causa de que la sociedad inglesa le enviara a la cárcel. Se critica nuevamente a los ingleses, reprochándoles haber condenado un tipo de relación celebrada por figuras de la talla de Shakespeare. Se incide sobre esta conducta, comentando que el amor entre hombres “is a love that dare not speak its name

The Last Testament of Oscar Wilde

because it is nameless” (126). En su edición de *De Profundis* Isobel Murray explica que esta frase pertenece a un poema de Douglas titulado “Two Loves”, que salió a la luz en 1894 en una revista estudiantil de Oxford, *Chameleon*, que causó un gran revuelo social (209). El propio Wilde alude a esta publicación y a las consecuencias que tuvo para él en *De Profundis*: “But I go to prison, all the same, for your friend’s undergraduate magazine, and ‘the Love that dares not speak its name’” (996). Esta línea también está recogida en Ellmann, quien informa que en el primero de los juicios contra Wilde se le preguntó por el significado de la misma (435). Mediante la inserción de esta línea de forma literal se aprecia un nuevo ejemplo de relación intertextual entre *the Last Testament* y trabajos producidos por figuras cercanas a Wilde.

El diario cuenta que Bosie le escribió a Wilde una carta en la que le pedía su colaboración. El joven estaba siendo víctima de chantaje por parte de la familia de un muchacho con el que había tenido relaciones. El protagonista le ofreció ayuda y para ello recuerda: “I visited Edwin Levy, a ‘private agent’ whose name never appears in the newspapers, a Jew who knows everyone’s business and is therefore in a position to protect his clients admirably” (126). Ellmann confirma que Oscar Wilde apoyó a Douglas en un caso similar, aunque no coincide el nombre de la persona con quien el artista irlandés

The Last Testament of Oscar Wilde

contactó para resolver el asunto: “He [Wilde] resolved the crisis airily enough by putting his friend and solicitor George Lewis on to it” (362).

El Wilde ackroydiano hace referencia a continuación a la carta que le escribió a Bosie cuando estaba en la cárcel, tratándose obviamente de una alusión implícita a *De Profundis*. La valoración que se hace de ella en esta ocasión muestra la impresión de Ackroyd acerca de la actitud de Oscar Wilde por aquel entonces:

It was a terrible letter because I placed on him that burden of guilt which belonged on my shoulders only and, in my spite and bitterness, I lent to it a weight which Atlas himself could not endure without groaning. I appeared in that letter as a victim, an innocent out of a melodrama who walks unsuspecting into the dark forest where giants part the leaves and peer at him. But it was not so. I said in that letter that it was necessary for me to look upon the past with different eyes. Well, now I must try to do so. (127)

Se confirma de este modo la necesidad de reinterpretar el pasado de Wilde, aspecto que tienen en común *De Profundis* y *The Last Testament*. Si intentásemos encontrar un indicio de esta misma idea en la obra de Wilde, sin duda lo encontramos en *The Picture*, donde se nos habla de la importancia de la influencia de nuestros antepasados y de cómo el protagonista wildeano se percata de ello en su vida:

Yet one had ancestors in literature, as well as in one’s own race, nearer perhaps in type and temperament, many of them, and certainly with an influence of which one was more absolutely conscious. There were times

The Last Testament of Oscar Wilde

when it appeared to Dorian Gray that the whole of history was merely the record of his own life, not as he had lived it in act and circumstance, but as his imagination had created it for him, as it had been in his brain and in his passions. He felt that he had known them all, those strange terrible figures that had passed across the stage of the world and made sin so marvellous, and evil so full of subtlety. It seemed to him that in some mysterious way their lives had been his own. (159)

Se aprecian en este pasaje dos conceptos que Ackroyd baraja en *The Last Testament*. Por una parte, ese influjo del pasado del que ya hemos hablado anteriormente. Por otra, la imaginación que se aplica a la hora de recrearlo e interpretarlo, y que juega un papel importante en esta novela. Al escribir este diario el autor implícito está reinterpretando el significado de lo acontecido en la vida de Wilde, su pasado, para darle un nuevo sentido para sí mismo y para el lector.

El Wilde ficticio narra su vida con Bosie, sus constantes salidas a restaurantes caros y sus estancias en hoteles de lujo. También cuenta una ocasión en que invitó a Douglas a cenar con él y con su familia en su casa de Tite Street, donde se veía con él cuando su mujer y sus hijos estaban fuera. Otro tipo de intimidades que detalla el protagonista son sus actividades como voyeur observando a Bosie con otros hombres jóvenes en el hotel Savoy. Las ocasiones en que Wilde se alojaba en este hotel con Douglas son relatadas por Ellmann (371), en cuya biografía se constata que pernoctaba allí con hombres

The Last Testament of Oscar Wilde

jóvenes, según declaraciones de algunos trabajadores de ese hotel (432). No obstante, la relación entre Wilde y Douglas también atravesaba momentos difíciles, debido al carácter irascible de éste: “Bosie’s fury was demented – it was the fury of a creature caught in a trap which is not of its devising” (129). De nuevo, llama la atención el hecho de que Ackroyd emplea en su novela términos que aparecen también en la biografía de Ellmann para definir una situación determinada. Así sucede cuando el biógrafo define la personalidad de Douglas: “His temper was ferocious” (364). Recordemos que estas coincidencias se deben a que Ackroyd y Ellmann se han nutrido de las mismas fuentes a la hora de elaborar sus respectivos trabajos, factor que da pie a un interesante y novedoso tipo de intertextualidad que en *The Last Testament* no se limita únicamente a textos literarios.

El Wilde ackroydiano recrea una conversación entre él y Bosie sobre una carta que el marqués de Queensberry le había enviado al amante de su hijo. La relación de ambos era ya conocida en toda la ciudad: “In London we were pointed at in the streets” (129). Ellmann confirma la existencia de rumores sobre Wilde y Douglas: “imputations of scandal involving Wilde and Douglas were so commomplace in London” (386). Para huir de estas presiones sociales Wilde y Douglas viajaron a Argel y también a Florencia,

The Last Testament of Oscar Wilde

donde el protagonista comenzó su *Florentine Tragedy*. A su regreso a Inglaterra, Wilde se vio en medio de las disputas entre Queensberry y su hijo. Sin embargo, afirma que Bosie nunca le traicionó, sino que fue él quien lo hizo al escribir su “letter from prison” (130), expresión mediante la que se alude implícitamente a *De Profundis*. Al sentirse culpable por ello, el Wilde ficticio hace referencia a una de de las líneas en *The Ballad of Reading Gaol*: “When I wrote in my ballad that one kills the thing one loves, I meant it precisely” (130). En efecto, esta frase aparece varias veces en la balada de Wilde: “each man kills the thing he loves” (884). Esta recurrencia intertextual se produce en el hipertexto con la sustitución de “man” y “he” por “one”. Este verso subraya el arrepentimiento que el Wilde ackroydiano siente por haber dañado a los suyos, además de la culpabilidad que manifiesta a este respecto a lo largo de la novela. El protagonista reconoce que sigue viéndose con Bosie, quien le da dinero en algunas ocasiones y por ese entonces mantiene una relación con otro hombre.

El “25 September 1900” el Wilde ackroydiano escribe sobre el escándalo que provocó en la sociedad del momento la publicación de *Dorian Gray* y *The Portrait of Mr W. H.* Ello ocasionó que algunas personas le mostraran su desprecio, como, por ejemplo, Henley. El protagonista cuenta

The Last Testament of Oscar Wilde

que se acostumbró a que se hiciera un silencio cada vez que entraba en un local, a lo que no daba importancia, al contrario que su mujer, quien se avergonzaba de ello. Wilde se sintió insultado por todos e incluso fue víctima de chantajes. Uno de ellos surgió una noche en la que fue sorprendido en compañía de un joven en una habitación del “Albemarle Hotel” (132), tras lo cual el empleado que les descubrió le pediría dinero a Wilde a cambio de no propagar lo que había visto. Ellman comenta que, en efecto, Oscar Wilde se alojó en ese hotel del 1 al 17 de enero de 1893, aunque no detalla ningún caso similar al que cuenta el Wilde ficticio. Lo que sí confirma la biografía de este investigador es el chantaje que le hicieron Wood, Allen y Clibborn (418). El Wilde ackroydiano alude a la presión a la que le sometían algunos de ellos: “Wood and Clibborn, would not let me rest” (132).

No obstante, el mayor acoso lo sufrió el protagonista por parte del marqués de Queensberry, quien inició una campaña contra él y su propio hijo Bosie. Se hace referencia a una ocasión en que Queensberry visitó al amante de su hijo en su casa y fue echado de la misma. Su ataque contra Wilde tuvo también como objetivo su actividad profesional. El protagonista comenta que la ira del marqués hacia su persona no estaba solamente motivada por su relación con Bosie. Otro de sus hijos, Drumlaring, se había suicidado por

The Last Testament of Oscar Wilde

temor a ser chantajeado por su vinculación homosexual con Rosebery. Este suceso también está reflejado en la biografía de Ellmann (402).

Wilde resistió la presión de Queensberry mientras le fue posible, hasta que tuvo lugar un acontecimiento que le hizo tomar medidas contra él: “But when his note came, accusing me of ‘posing’ as sodomite, I knew that I could delay no longer” (134). Ellmann recoge este hecho y comenta que Queensberry dejó una nota para Wilde en un club a donde solía acudir, nota que presentaba algunos errores de escritura:

Wilde probably made out the words as ‘To Oscar Wilde, ponce and Somdomite.’ He did not smile at Queensberry’s aristocratic misspelling, but took it as a written and public repetition of the charge Queensberry had made in Tite Street. What Queensberry actually wrote was ‘To Oscar Wilde posing Somdomite’. (412)

Ante este acto ofensivo por parte del padre de Bosie, Wilde decidió llevarle a los tribunales. El “27 September 1900” el protagonista ackroydiano escribe sobre su experiencia en prisión. Describe algunas de las secuelas físicas que dejó en su persona la estancia en la cárcel y la sensación que la permanencia allí puede provocar: “one’s own life can become a prison more durable than stones or iron bars” (136). La percepción de la vida como una cárcel metafórica reaparece de esta forma en la narración ackroydiana. Recordemos que esta temática, que Ackroyd adopta de Dickens, se da también

The Last Testament of Oscar Wilde

en *The Great Fire of London*, donde la simbología de la cárcel de Marshalsea afecta a varios de sus personajes. El Wilde ficticio recuerda que Queensberry consiguió contactar con algunos muchachos con los que había tenido relaciones íntimas y que declararon contra él. Por este motivo sus amigos le aconsejaron que huyera, pero él decidió quedarse. Pidió ayuda a algunos de sus allegados, como Alfred Taylor y Peter Burford, para que sobornaran a los posibles testigos. El protagonista recuerda especialmente el interrogatorio de Edward Carson, quien en primer lugar le preguntó por algunos aspectos de su obra, ante lo cual el Wilde ficticio no se preocupó: “he ought to have known that an artist is his own bitterest accuser, his own most relentless examiner” (137). La actitud de Carson hacia Oscar Wilde en el caso Queensberry es reflejada por Stephen Arata, quien explica que Carson insistió en el peligro que el artista irlandés constituía para la sociedad y para todo el país. Su objetivo no era sólo demostrar que las acusaciones de sodomía eran verdaderas, sino que publicarlas sería de interés público. Para conseguir ambos objetivos, Carson se valió de su lectura de *The Picture of Dorian Gray*, y llevó a cabo un exhaustivo análisis de todos los movimientos y palabras del artista irlandés previos al juicio que pudiesen ser utilizados en su contra. Arata expone esta situación como sigue: “Carson continually drew attention to

The Last Testament of Oscar Wilde

Wilde's physical attitude, his projection of personality by way of carriage and demeanor” (58).

La seguridad con la que Wilde se enfrenta a Carson cuando le pregunta sobre su obra se anula cuando se le interroga acerca de sus encuentros con los jóvenes, puesto que incluso se aportan nombres de personas y lugares que el protagonista había frecuentado. Ellmann refleja en su biografía algunos extractos de los interrogatorios de Carson en los que se puede observar que, en efecto, éste se encontraba bien informado acerca de los pormenores de las relaciones íntimas del artista irlandés con hombres jóvenes (424). El protagonista rememora también su entrada en prisión y el hecho de que los acreedores se llevaran todo lo que pudieron de su casa, mientras que su familia fue obligada a esconderse. Todo ello le hizo ver la vida de otra forma: “I was forced to look at reality in a different way” (139).

El “29 September 1900” el protagonista prosigue con el recuento de sus experiencias en los juicios. Recuerda, especialmente, cuando confesó no haber practicado la sodomía: “I had not lied to my counsel, Sir Edward Clarke, when I told him on my honour as a gentleman that I was not a sodomite. I had never committed that sin” (141). La reticencia de Oscar Wilde a esta práctica sexual se constata en la biografía de Ellmann, donde se

The Last Testament of Oscar Wilde

explica la forma en que Ross inició a su amigo en las prácticas homosexuales y los gustos de Wilde: “He was not attracted to anal coition, so Ross presumably introduced him to the oral and intercrural intercourse he practiced later” (259).

The Last Testament plasma, de este modo, como el recuento de las intimidades de las relaciones sexuales entre hombres comentadas en los juicios de Wilde, escandalizó a la opinión pública de su época. Paul Hammond afirma que el proceso contra el artista irlandés sacó a la palestra la hasta entonces ignorada existencia de la homosexualidad y cuestiones relacionadas con ella, como, por ejemplo: “how one could distinguish ‘sodomites’ from other men, or close friendship from ‘gross indecency’” (174). Hammond apunta que la sodomía estuvo castigada con la pena de muerte hasta 1861, año en que esta sentencia fue sustituida por la de cadena perpetua. Hubo una posterior reforma de la ley concerniente a las relaciones sexuales entre hombres en 1885, consistente en una cláusula por la que se condenaba con un máximo de dos años de cárcel y trabajos forzados todos aquellos actos deshonestos que no incluyeran la práctica de la sodomía. Al amparo de esta cláusula tuvo lugar la causa y el posterior encarcelamiento de Oscar Wilde. El impacto social de los juicios de Wilde también es analizado por Elaine

The Last Testament of Oscar Wilde

Showalter. Según esta investigadora, los detalles aportados en los mismos contribuyeron a desmitificar hasta cierto punto la imagen del homosexual afeminado y delicado:

Attended entirely by men, Wilde's trial in 1895, with its revelations of the gross materiality of homosexual liaisons, from the bad teeth of Wilde's working-class pick-ups to the stains his landlady found on the sheets, de-aestheticized homogenic love and brought it back to the level of the human, mortal, physical, and profane. (177)

También Ellmann señala las condiciones en que la sociedad inglesa afrontaba la homosexualidad: "English society tolerated homosexuality only so long as one was not caught at it" (368). El alcance de los juicios de Wilde se hizo sentir incluso en las esferas políticas, según apunta Richard Dellamora: "At the time of Wilde trials, homosexual activity became a matter of concern in the highest political circles, and expedience required that Wilde be sacrificed as a substitute for more highly placed quarry in the Liberal government and the aristocracy" (84). Dellamora afirma que el escándalo provocado por el proceso contra el artista irlandés alcanzó una gran magnitud debido a las condiciones sociales específicas del momento. En primer lugar, todas las instituciones importantes que estaban lideradas por hombres comenzaban a ver amenazada su hegemonía al emerger grupos minoritarios como la clase obrera, los homosexuales y las mujeres, que empezaban a alzar

The Last Testament of Oscar Wilde

su voz y a reclamar sus derechos. En segundo lugar, contribuyó a la propagación del escándalo la prensa sensacionalista del momento que, en palabras de Dellamora, “made possible the marketing of Wilde's persona upon which he based his career” (87).

Otro de los momentos claves mencionados por el Wilde ficticio sobre su experiencia durante los interrogatorios, es su discurso sobre la naturaleza del amor entre hombres: “I made a speech on the nature of Socratic love – I have prepared it in advance – and in a few quiet, simple words I summed up the philosophy of a life-time. These are the words you wish to deny me, I thought, but I will leave them ringing in your ears” (142). Ese discurso al que se refiere el protagonista ackroydiano se corresponde con el que pronunció Oscar Wilde durante su primer juicio, cuando se le preguntó por el significado de la expresión “Love that dare not speak its name”, y que Ellmann reproduce en su totalidad (435). Este discurso impactó al jurado y le dio a Wilde una cierta autoconfianza, que perdió al percatarse de que Queensberry insistiría en llevarle nuevamente ante los tribunales.

El escándalo de los juicios a los que fue sometido hizo mella en la popularidad del protagonista, víctima de un marcado rechazo social. Se refugió en casa de su madre con el fin de evitar presiones, y de allí pasó a

The Last Testament of Oscar Wilde

escondese en el domicilio del matrimonio Levenson, donde le visitaron su mujer y otros amigos suyos, como Dowson, Sherard y Harris. Esta situación le llevaría a considerarse, nuevamente, como el causante del dolor de aquellos que le rodeaban: “I had smashed and destroyed those things which were dearest and closest to me” (144), idea que prevalece a lo largo de toda la novela y que, como hemos visto, refleja otra que se repite constantemente en *The Ballad*, “each man kills the thing he loves”. Una de las conclusiones a las que llega el Wilde ficticio es que “Only an artist can understand another artist” (144). Esta afirmación parece provenir del autor implícito quien explica que puede ponerse en el lugar de Oscar Wilde gracias a la condición de artistas que ambos comparten. Por este motivo Ackroyd puede interpretar en esta novela cómo se sentía el dramaturgo dublinés en los últimos meses de su vida, así como el origen de muchas de sus actuaciones a lo largo de su existencia. Esta empatía le es transmitida al lector cuando el Wilde ackroydiano recuerda el momento en que le declararon culpable y le pusieron las esposas.

El “29 September 1900” el diario del Wilde ackroydiano recoge otra de las historias inventadas por el protagonista. En ella se nos habla de un joven que vagaba por los bosques de su país contándole a su prometida los secretos de su corazón. Cada día acudían a una arboleda, “the Grove of

The Last Testament of Oscar Wilde

Hyacinths” (146), donde una mañana el muchacho encontró un cofre de plata adornado con unos símbolos que no podía descifrar y en cuyo interior había un tesoro de monedas brillantes. La cara de cada moneda era la de “a strange king: a tired old face with no name inscribed beneath it” (146). La muchacha le instó a que se fueran porque apreciaba algo diabólico en la expresión del rostro grabado en las monedas. No obstante, su prometido decidió no abandonar el tesoro. Se acercó con el cofre a una gran ciudad y se dirigió a un comerciante de telas para comprar un manto de tejidos delicados. El hombre se rió de él al ver que las monedas con las que pretendía pagarle eran falsas. Lo mismo le ocurrió con un tendero a quien quiso comprarle dulces. Así que el muchacho se fue afligido del mercado.

Al pasar por el templo quiso dejar el cofre en ofrenda, pero el sacerdote examinó las monedas y reconoció en ellas trazos diabólicos, por lo que le instó a que se se las llevara. Abandonó la ciudad y su pena se convirtió en rabia. Regresó a su lugar de origen y le contó a su prometida que aquellas monedas le habían traído desgracia y oprobio, por lo que asesinaría al rey cuyo rostro aparecía plasmado en ellas. La muchacha trató de convencerle para que renunciase a ese propósito, pero su prometido hizo oídos sordos y partió. En ninguno de los reinos que visitaba reconocían el rostro de su monarca en la

The Last Testament of Oscar Wilde

cara acuñada en las monedas del cofre. Se dirigió a otros lugares donde consultó oráculos y adivinadores que le aconsejaron no proseguir en su búsqueda o de lo contrario ese rostro le destruiría.

Después de muchos años, aquel muchacho regresó ya adulto, cansado y abatido, a la arboleda donde había visto el cofre por primera vez. Allí se encontró a la que fuera su prometida, ya anciana, y le hizo un resumen de su vida errante, que dedicó a buscar al hombre cuyo rostro figuraba en las monedas, y que le trajo tanto dolor. Poco después la anciana cogió una de las monedas y, al observar el semblante su antiguo novio acuñado en ella, se alejó llorando. Al comprobar que su cara era aquella que otros habían considerado diabólica, se quitó la vida con su espada.

Hänninen encuentra en esta historia un cierto paralelismo con Dorian Gray, pues este personaje también fue destruido por la imagen de su propio rostro. Mediante esta apreciación nos percatamos de un nuevo ejemplo de cómo Ackroyd reutiliza personajes de *The Picture* en *The Last Testament*, llevando a cabo un novedoso tipo de conexión interfigural. Por otra parte, Hänninen opina que en este relato del Wilde ackroydiano se refleja el deseo del verdadero Oscar Wilde de huir de las normas sociales, además de su creencia en el destino. Por lo tanto, nos hallamos ante otro caso en el que la

The Last Testament of Oscar Wilde

relación intertextual ejercida en *The Last Testament* se traduce en el empleo de una misma actitud del Wilde ficticio y el real, consistente en esa voluntad de abstraerse de la sociedad. No obstante, a pesar de las concomitancias que existen entre ellas, Hänninen advierte que las historias del protagonista ackroydiano son más pesimistas que las del artista irlandés.

El “4 October 1900” el protagonista ackroydiano cuenta que fue trasladado a la cárcel de Pentonville. Uno de los detalles ofrecidos por el Wilde ficticio sobre su estancia en esa prisión es el nombre de dos pamfletos que le dio un clérigo: “The Converted Charwoman of Goswell Road” y “How are Your Poor Fingers, you Blackguard?” (150). De nuevo la imaginación de Peter Ackroyd imprime datos ficticios a su personaje con el fin de atribuirle una personalidad propia, que contrasta con la realidad recogida por Ellmann, en cuya biografía se constata que las lecturas de Wilde en Pentonville fueron inicialmente la Biblia y un ejemplar de *Pilgrim’s Progress*, cedidos por el capellán de la cárcel (456).

Sin embargo, hay otros detalles mencionados por el Wilde ficticio que reflejan fielmente los vividos por el artista irlandés. Prueba de ello es el relato del protagonista ackroydiano de sus primeras noches en Pentonville: “For three days and three nights, nausea overwhelmed and, when I placed my head

The Last Testament of Oscar Wilde

in the bucket, it was as if I was expelling all my old life” (151). En la biografía de Ellmann se refleja la presencia de este malestar y de otras dolencias físicas: “As if hunger and nausea were not enough, the disease that came with them was diarrhoea” (455).

En el diario se describe el interior de la celda y la rutina diaria del protagonista en la cárcel. También se señala la humillación a la que fue sometido al salir de prisión para ser trasladado a la “Bankruptcy Court” (151). Otro de los sentimientos expresados por el protagonista Ackroydiano es el miedo que tenía a perder la razón, lo que a veces le llevaba a hablar solo. Precisamente el terror a la soledad, otra secuela de su estancia en prisión, es lo que motiva al Wilde ficticio a escribir: “It is the fear of solitude which makes me write now: if I closed this book and put down my pen, I would become a prey again to all those horrors which, since they spring from myself, cannot be turned aside” (152). La inclusión de comentarios de esta índole en la narración favorece la empatía del lector hacia la figura de Oscar Wilde, consiguiéndose de esta forma el fenómeno de la transvalorización.

Su empeoramiento físico en Pentonville llevó a los médicos a sugerir que le trasladaran a otra cárcel, de ahí que fuera conducido a la de Reading. El

The Last Testament of Oscar Wilde

protagonista recuerda una experiencia en particular que tuvo lugar durante su traslado:

At each station we were hooted at and, on one platform where we were forced to alight, I was surrounded by a mob who recognised me; a man spat in my face. I had not known what human beings were like until I stood among them manacled: I longed for confinement then. (153)

Recordemos que esta experiencia es relatada por el propio Oscar Wilde en *De Profundis* (1905), aunque se advierten algunas diferencias. Así, por ejemplo, en la carta que Wilde escribe en prisión no se menciona la circunstancia de que un hombre le escupiera. Otra de las divergencias consiste en que Oscar Wilde comenta haber estado de pie en el andén “handcuffed” (1905), dato que se ha sustituido por “manacled” en el hipertexto. También surge de la interpretación de Ackroyd el deseo de su protagonista de regresar a prisión cuanto antes, voluntad que no está reflejada en el hipotexto. El Wilde ackroydiano plasma en su diario sus reflexiones de camino a Reading. Recordaba ocasiones anteriores en las que había pasado por allí de camino a Oxford y comparaba ambos estadios de su vida, ahora marcada por el dolor.

Sus primeros meses en Reading fueron muy duros. El director de la cárcel se asemejaba, según el protagonista, a un dictador y sus normas eran, por lo tanto, tiranas. Por este motivo le sometieron a una vigilancia especial y

The Last Testament of Oscar Wilde

le asignaron tareas como la siguiente: “It pleased this governor to allot as one of my tasks cleaning the scaffold [...] It was my task to scrub the wooden flooring of this place” (154). Esta actividad es fruto de la imaginación del autor implícito, ya que si consultamos la biografía de Ellman en cuanto a los quehaceres diarios de Oscar Wilde en prisión, observamos que su labor era “to work in the garden, and to act as a ‘schoolmaster’s orderly” (465). El carácter dictador del director de la cárcel sí que coincide en la ficción y en la realidad, ya que Ellmann refleja las palabras del artista irlandés con respecto a aquél: “a mulberry-coloured Dictator” (466). Nos hallamos ante un ejemplo que demuestra nuevamente la curiosa relación intertextual que existe entre la biografía de Ellmann y *The Last Testament*, ya que sus autores se documentaron con los mismos textos con objeto de escribir sus respectivos trabajos. Otros de los aspectos de los que se habla en el diario es del deterioro físico del protagonista, del empeoramiento de su problema de oído y de cómo su visión se vió afectada, datos que se confirman también en la biografía de Ellmann (468-69).

El protagonista escribe, además, sobre las visitas que recibía en prisión, entre ellas la de More Adey y especialmente la de su esposa. Constance viajó desde Génova hasta Reading, a pesar de estar enferma, para comunicarle a su

The Last Testament of Oscar Wilde

marido la muerte de su madre y evitarle así el dolor de enterarse por otras personas. Ya hemos visto como este hecho lo refleja el propio Oscar Wilde en *De Profundis* (1010). El Wilde ackroydiano confiesa haber aprendido de sus vivencias en la cárcel: “Sorrow taught me how to sit and look. Pity taught me to understand. Love taught me to forgive” (156). Estas enseñanzas reflejan las que expresara el propio Oscar Wilde en *De Profundis*:

I now see that sorrow, being the supreme emotion of which man is capable, is at once the type and test of all great Art [...] Behind Joy and Laughter there may be a temperament, coarse, hard and callous. But behind Sorrow there is always Sorrow. Pain, unlike Pleasure, wears no mask. (1024)

Es evidente la similitud de ambos extractos ya que en ellos se habla de los mismos valores. De esta forma encontramos en los dos casos el término “Sorrow”, al que se hace referencia en primer lugar. Seguidamente se alude en el hipotexto al sustantivo “Pain”, sustituido por “Pity” en el hipertexto, aunque ambos comparten la misma significación de sufrimiento. El “Love” mencionado en este pasaje de *The Last Testament* aparece también reflejado en *De Profundis* poco después: “Now it seems to me that Love of some kind is the only possible explanation of the extraordinary amount of suffering that there is in the world” (1025).

The Last Testament of Oscar Wilde

La suerte del protagonista en Reading cambia al nombrarse un nuevo director en la prisión, “Major Nelson” (156), un hombre paciente y amable que le autorizó a tener libros en su celda, entre ellos algunos de San Agustín y de Dante. Ellmann plasma también en su biografía la benevolencia de Nelson, quien, efectivamente, le permitió a Wilde disfrutar de la lectura (476). Otra de las personas que contribuyó a la mejora de la calidad de vida de Wilde en Reading fue un guardián llamado Thomas Martin, siempre amable con el protagonista. La existencia de este hombre también se constata en Ellmann como el de alguien que ayudó a Oscar Wilde a soportar sus días en prisión, llevándole cada vez que podía el *Daily Chronicle* (485). El protagonista cuenta a continuación que en la primavera de 1897, a los cuarenta y dos años, se aproximaba el momento de su excarcelación. El día de su liberación le llevaron en tren a Pentonville y de allí a Londres donde le esperarían unos amigos. Los nombres de quienes le aguardaban no se ofrecen en el diario. No obstante, Ellmann explica que “More Adey and Stewart Headlam greeted him and put him into a cab” (495).

El “6 October 1900” el protagonista cuenta que ha decidido enseñar su diario a Bosie y a Frank Harris. A lo largo de la conversación que mantienen sus amigos reaccionan de forma distinta ante el mismo:

The Last Testament of Oscar Wilde

'You cannot publish this, Oscar. It is nonsense – and most of it is quite untrue.'

'What on earth do you mean?'

'It is invented.'

'It is my life.'

'But you have quite obviously changed the facts to suit your own purpose.'

'I have no purpose, and the facts came quite naturally to me.'

[...]

'And you have stolen lines from other writers. Listen to this one

'I did not steal them. I rescued them.'

Bosie remained silent: he was biting his fingernails, which is always a sign that he has nothing to say. And so I challenged him.

'And what do *you* think?'

'It's full of lies, but of course you are. It is absurd and mean and foolish. But then you are. Of course you must publish it.' (160-61)

Este diálogo muestra claramente las intenciones del autor implícito al escribir la novela. Ello se advierte inicialmente en esa afirmación de que la mayor parte de lo relatado en el diario es inventado. A esto se añade el matiz de que el Wilde ackroydiano ha alterado algunos acontecimientos para adaptarlos a sus propósitos, ente los que se halla, como hemos visto, la transvalorización de la figura de Oscar Wilde. Sin duda, una de las expresiones claramente pertenecientes a Peter Ackroyd en este fragmento es la afirmación "I did not steal them, I rescued them", refiriéndose a los hipotextos presentes en esta novela. El interés de este novelista inglés por adaptar textos alógrafos es una constante en toda su obra, como hemos visto no sólo en nuestro capítulo introductorio, sino también en nuestro análisis de

The Last Testament of Oscar Wilde

The Great Fire of London. Al afirmarse en este fragmento que el diario contiene datos falsos y restarle importancia a este fenómeno, se advierte que en *The Last Testament* se valora sobre todo la interpretación de la vida de Wilde que en ella se lleva a cabo.

En *The Last Testament* se recurre a la combinación de hechos reales, que recogen la vejación a la que fue sometido el artista, con otros fruto de la invención de su autor, en los que el Wilde ficticio se justifica y se confiesa, mostrando su lado más humano y sincero. Al realizar esta labor Ackroyd refleja la idea defendida por Oscar Wilde sobre la labor del crítico, que expresara en “The Critic as Artist”:

The critic will indeed be an interpreter, but he will not be an interpreter in the sense of one who simply repeats in another form a message that has been put into his lips to say. [...] it is only by intensifying his own personality that the critic can interpret the personality and work of others, and the more strongly this personality enters into the interpretation the more real the interpretation becomes, the more satisfying, the more convincing, and the more true. (1131)

La faceta crítica desempeñada por Ackroyd en *The Last Testament* está en consonancia con estas máximas wildeanas, puesto que, como hemos visto, el autor londinense imprime su personalidad al interpretar la de su protagonista en su novela. Todo ello se lleva a cabo con la intención de dar una visión nueva de este artista, propósito que también Wilde considera como

The Last Testament of Oscar Wilde

parte de la misión de un crítico, al opinar también en “The Critic” que aquél “will be always showing us the work of art in some new relation to our age” (1132).

El “8 October 1900” el protagonista ackroydiano escribe inicialmente sobre sus miedos tras su liberación. Se trasladó a Francia bajo el nombre falso de Sebastian Melmoth, considerando este paso como “the first stage of my exile” (162). Durante ese periodo comienza a escribir *The Ballad of Reading Gaol* empujado por una razón concreta: “I wanted to demonstrate to English society that it had not destroyed me as an artist” (163). Esta motivación del Wilde ackroydiano refleja una nueva crítica hacia la sociedad que condenó al artista injustamente, y favorece la empatía hacia él, pues se demuestra en esta actitud una dignidad que infunde respeto y admiración. Este mismo sentir se manifiesta en el hecho de que el protagonista afirme no poder deshacerse del sentimiento de estar preso: “One never leaves prison. Every convict knows that. One merely relives the memory of it” (164). La metáfora de la cárcel entra en juego una vez más en la narración ackroydiana. El Wilde ficticio apunta algunas de las razones por las cuales se sentía así, entre ellas la vuelta a su relación con Bosie, el abandono de su mujer y el cambio de apellido de sus hijos. Algunos de sus amigos, como Ross, le advirtieron que sería un error

The Last Testament of Oscar Wilde

restablecer la relación con Douglas, pero no escuchó esos consejos. Wilde y Douglas viajaron juntos a Nápoles y poco después Bosie le abandonó. Ello le llevó a un estado de soledad y a una nueva identificación con la ciudad: “My life was insupportable alone, and so I made my way here in weariness and in pain. I have always been a part of great cities” (164).

Algunos de sus amigos le invitaron a viajar, como fue el caso de Frank Harris, con quien se trasladó unos meses a Cannes, y Harold Mellors, en cuya compañía pasó unos días en Roma. Allí vio al Papa, lo que tuvo un efecto milagroso, pues tras su encuentro con él se sintió mejor. Algo parecido es relatado por Ellmann, en cuya biografía se constata que el Papa le bendijo en seis ocasiones, aunque la mejoría de Oscar Wilde no duraría mucho tiempo (542). De hecho, el protagonista ackroydiano reconoce que esa misma mañana había comenzado a padecer una vez más sus continuos dolores de cabeza.

El “9 October 1900” el Wilde ackroydiano relata un encuentro que ha tenido esa misma mañana con un matrimonio joven a orillas del Sena. Se han dirigido a él mostrándole su apoyo ante su “misfortunate time” y ante lo que describen como “a terrible thing” (167). Esta empatía por parte de estos transeúntes refleja la del autor implícito y a su vez la del lector, el cual a estas

The Last Testament of Oscar Wilde

alturas de la novela tiene una visión bastante amplia de los hechos acontecidos en la vida del protagonista.

En el relato del “10 October 1900” el Wilde ficticio recibe un paquete de Ross con algunas copias de su obra *An Ideal Husband*. Poco después comenta que le han pedido que haga una traducción. No obstante, reconoce que ya ha perdido su capacidad creativa. A pesar de ello, se le atribuye la autoría de *Mr and Mrs Daventry*, que el protagonista reconoce pertenece a Frank Harris. El Wilde ackroydiano considera que su época productiva ha pasado y resume del siguiente modo su trayectoria artística:

I was the greatest artist of my time, I do not doubt that, just as my tragedy was the greatest of its time. I had a reputation as an artist both in Europe and in America, and in England my work was always a commercial success [...] I mastered each literary form. I brought comedy back to the English stage, I created symbolic drama in our tongue, and I invented the prose poem for a modern audience. I divorced criticism from practice, and turned into an independent enquiry, just as I wrote the only modern novel in English. (170)

Esta valoración crítica de la obra de Wilde proviene, sin duda, del propio Ackroyd, quien enaltece en estas líneas los logros del artista irlandés, a la par que recuerda su tragedia personal. El hecho de que estas conclusiones aparezcan cuando la novela está llegando a su fin contribuye a fijar en la mente del lector y del público inglés, a quien van especialmente dirigidas, una imagen positiva del protagonista.

The Last Testament of Oscar Wilde

De nuevo se plasman en el diario impresiones que el protagonista tiene de su vida pasada: “I found meaning in beauty only and abjured ugliness – that was mine. I never saw reality. I put on a mask as easily as I adopted a mood, and as a result I became a prisoner of those masks and moods” (171). Esta alusión a una prisión metafórica no es nueva en esta novela. De hecho, este símbolo tiene aquí una especial relevancia, tal y como indica Heike Hartung:

In the Wilde novel, the individual’s self-fashioned roles and masks are related to the sinister metaphor of the self as prison. The potentiality of control and authority that literary impersonations and language games are endowed with in Ackroyd’s poetics are shown here in their impotence against the violence of the real. (152)

El hecho de que el Wilde ficticio se vea atrapado en las máscaras tras las cuales se esconde le hace pensar que quizás no se esté mostrando tal y como es en realidad: “perhaps even in this journal I am not portraying myself as indeed I am” (171). De esta forma, el autor implícito reconoce nuevamente la falsedad de algunos de los contenidos de la novela, pues al estar escribiendo ficción disfruta de la licencia de no tener que ajustarse a la verdad. Todo ello lo realiza, como hemos visto, combinando sus facetas de novelista, crítico y biógrafo:

It is on his blurred ground, between biography, history and novel, that one must place ludic gestures of *The Last Testament of Oscar Wilde*. Ackroyd’s artificial Wildean journal is part construct, part historical or

The Last Testament of Oscar Wilde

biographical and all performance. He has adopted the mask of Oscar Wilde. (Gibson & Wolfreys 88)

Curiosamente, Ellmann aduce que esta misma actitud la mantiene Oscar Wilde en la mayoría de los finales de sus obras: “His creative works almost always end in unmasking [...] We must acknowledge what we are” (xiv).

El “13 October 1900” el protagonista repasa los nombres de las figuras que más ha admirado: Beardsley, Dowson, Pater, Ruskin, Tennyson, Browning, Swinburne, Meredith, Kipling y Wells. En este contexto valora la situación de la literatura en ese momento, incluyendo su propio nombre en la lista de los que han contribuido a cambiar la situación de la misma: “But, like a dying star, English prose rose up in one last effort of glory before its fall – in myself, in Lionel Johnson and in Pater. But we were the individualists of art, and that was our weakness” (173). Sin duda, esta interpretación proviene del autor implícito, quien al aproximarse el final de su obra insiste en resaltar la contribución de Wilde al mundo de la literatura, exaltando su importancia como artista, con el fin de que sea esta dimensión, y no su vida personal, lo que prevalezca en el recuerdo de los lectores.

The Last Testament of Oscar Wilde

El “18 October 1900”, tras cinco días sin haber escrito en su diario, el protagonista comenta que tiene que operarse del oído y que tiene miedo. Diez días después, el “28 October 1900”, se nos cuenta en un par de líneas que la operación ha tenido lugar dos días antes y que no puede continuar escribiendo. La próxima entrada del diario es el “11 November 1900”. Estos últimos capítulos de la novela aumentan, indudablemente, la compasión del lector hacia el protagonista, quien confiesa su debilidad física: “I feel myself decaying” (176). El “12 November 1900” el Wilde ackroydiano muestra no tener miedo a la muerte. El “14 November 1900” el protagonista cuenta que recibió una carta el día anterior en la que se le decía que viviría para siempre, sin duda el mismo mensaje que se quiere transmitir en esta novela. El “16 November 1900” la débil memoria del protagonista le lleva a recordar su visita a “the Exhibition” (179), que, como hemos visto en Ellmann, tuvo lugar en 1900 (543). El Wilde ackroydiano confiesa haber presentido su muerte por aquel entonces y afirma no tener miedo a morir. El “17 November 1900” la debilidad del protagonista se agudiza hasta el punto de que anuncia que va a pedirle a Maurice que escriba lo que le dicte. Ante ello manifiesta, “he will invent my last hours” (180), comentario proveniente del autor implícito, quien admite de esta forma lúdica cual ha sido su labor en esta novela. El “19

The Last Testament of Oscar Wilde

November 1900” se alude a Balzac, ya que Maurice lee extractos de la obra de este autor al moribundo Wilde. Su mente divaga entre la mención de Dante y el recuerdo de una pintura del Louvre, acusándose cada vez más su pérdida de facultades. El “22 November 1900” el Wilde ficticio anuncia que sus amigos más cercanos, Robbie Ross, More Adey y Reggie Turner, vienen a verle desde Inglaterra. Su muerte, sin duda, está cada vez más próxima. El “24 November 1900” el protagonista explica que de ahora en adelante dictará a Maurice los contenidos que aparecerán en el diario, ya que su dolor es tan intenso que no le permite escribir.

El cambio de narrador se anuncia del siguiente modo: “This is Oscar Wilde talking, taken down by Maurice Gilbert” (184). El joven anota las frases sin sentido que su amigo moribundo pronuncia bajo los efectos de los sedantes. Entre ellas destacan algunas en las que se recuerda su intención al escribir: “I saw beauty only. Without beauty there is nothing in the world, the beautiful is more than the good. I tried to catch it but even as I tried I fell deeper than any man” (185). El Wilde ficticio resume de esta forma el mensaje que se quiere transmitir al final de la novela, haciéndose eco de una idea expresada por Oscar Wilde en “The Decay of Lying”: “One does not see anything until one sees its beauty” (1086). La apreciación de la belleza en la

The Last Testament of Oscar Wilde

obra de Oscar Wilde también está presente en el prefacio a *The Picture* en el que se incluyen varios aforismos que versan sobre la misma: “The artist is the creator of beautiful things”, “[...] Those who find beautiful meanings in beautiful things are the cultivated. For these there is a hope. They are the elect to whom beautiful things mean only Beauty” (3). Ackroyd ha adaptado nuevamente opiniones de Wilde en su novela aunque no de forma literal, ofreciendo así una visión propia de los postulados wildeanos. Al concluir su novela con esta reflexión se desprende que es este el mensaje que quiere dejar en la mente del lector, al cual se invita a recordar a Wilde como un artista que quiso ante todo crear algo bello en su obra. Poco después el protagonista muere “at ten minutes to two p.m. on Friday, November 30” (185).

5.2. Conclusiones.

The Last Testament reconstruye, tal y como hemos visto, los hechos de la vida de Oscar Wilde consiguiendo ofrecer al lector una nueva imagen de este artista. Peter Ackroyd se adelanta así a una serie de publicaciones que surgen a finales de los ochenta y principios de los noventa en torno a la figura del dramaturgo dublinés, entre las que destacan las realizadas por Katharine

The Last Testament of Oscar Wilde

Worth, Regenia Gagnier, Peter Raby, Kerry Powell, Elaine Showalter, Lawrence Danson, Josephine Guy e Ian Small, Ed Cohen, Richard Dellamora, y Jonathan Dollimore. En ellas se resaltan ciertos aspectos de la obra de Wilde con el fin de subrayar su valía como artista, mermada por el escándalo en el que se vio envuelto en su momento.

La atracción de Ackroyd por la personalidad de Wilde le impulsó a realizar una intensa investigación que resultaría en esta interesante novela. En ella se lleva a cabo un novedoso ejercicio intertextual. Llama la atención en primer lugar la heterogeneidad de las fuentes intertextuales empleadas en esta ocasión Ackroyd no se basa únicamente en pasajes literarios, sino que emplea otro tipo de escritos como cartas y textos críticos. Los hipotextos a los que se recurre no proceden únicamente de la obra wildeana, sino que pertenecen a autores contemporáneos del dramaturgo dublinés. Todo ello contribuye a una gran diversidad y riqueza de los hipotextos manejados en *The Last Testament*. En esta novela encontramos también variedad en el tipo de intertextualidad que en ella se ejercita y que no se limita al uso de la cita literal. Si bien se advierten ejemplos de intertextos en los que se emplean extractos directamente tomados de algunas fuentes originales como, por ejemplo, la Biblia, las conexiones intertextuales en este caso presentan otras tipologías.

The Last Testament of Oscar Wilde

Existe un tipo de intertextualidad especial entre Ackroyd y Ellmann, pues demuestran haberse documentado con las mismas fuentes a la hora de elaborar sus respectivos trabajos. Prueba de ellos son las coincidencias en los datos aportados por ambos, y el hecho de que determinadas circunstancias se describen utilizando prácticamente las mismas palabras. De esta forma se explica que, aunque la biografía es cronológicamente posterior a la novela, existe una clara correspondencia entre algunos extractos de las mismas.

Ackroyd lleva a cabo, además, un atractivo ejercicio intertextual en la caracterización de su personaje, que basa a su vez en los que creara el propio Oscar Wilde. De ahí las concomitancias que se advierten entre la conducta del Wilde ackroydiano y el comportamiento de algunos personajes de *The Picture of Dorian Gray*, uno de los hipotextos principales de *The Last Testament*. De este modo apreciamos que el Wilde ackroydiano realizaba paseos en solitario por calles oscuras y alejadas en busca de placeres sexuales, lo mismo que hiciera Dorian Gray. Otras similitudes entre los personajes wildeanos y el protagonista del diario se insertaban en sus opiniones como, por ejemplo, con respecto al matrimonio. Mediante este recurso se realiza un novedoso tipo de relación interfigural que no viene determinada por una conexión internímica, tal y como sucede en *The Great Fire*. La interfiguralidad se halla condicionada

The Last Testament of Oscar Wilde

en esta ocasión por las actitudes y hechos de los protagonistas wildeanos, que Ackroyd ha querido adoptar para desallorar la personalidad de su protagonista.

Otra de las manifestaciones intertextuales que se advierten en *The Last Testament* son los ejemplos en los que Ackroyd reutiliza sus propios escritos. De esta forma inserta en la narración extractos que emplea en la introducción a su edición a *The Picture of Dorian Gray*, así como en otros artículos suyos en los que analiza la producción wildeana. En este tipo de ejercicios se advierte indudablemente el carácter lúdico de la obra ackroydiana.

No obstante, la aportación más novedosa de esta novela es la interpretación del estilo wildeano que Ackroyd lleva a cabo, imitando características como su lenguaje, humor e ironía. Se ha visto que la intención en esta ocasión no es la de copiar siempre las palabras literales de Wilde, sino la de adaptarlas, con el fin de ofrecer esa particular visión ackroydiana del dramaturgo dublinés. Para ello Ackroyd ha elegido *De Profundis*, otro de los hipotextos fundamentales de *The last Testament*. Ambos textos comparten características similares al estar redactados en un tono confesional. Por otra parte, si tenemos en cuenta que *De Profundis* es una carta y que *The Last Testament* está escrita en forma de diario, los dos trabajos tendrían en común

The Last Testament of Oscar Wilde

el no estar dirigidos a un gran público. La adaptación del estilo wildeano se incluye también en los ataques que el Wilde ficticio realiza contra la sociedad inglesa, eco de la misma actitud que Oscar Wilde manifestara, por ejemplo, en sus ensayos críticos. Ackroyd reinterpreta el tono irónico de Wilde en el uso que hace de sus aforismos y de algunas máximas extraídas de sus obras de teatro.

Estos autores poseen un idéntico talante lúdico y mantienen una actitud crítica ante la literatura, apreciable en textos como *The Critic as Artist* y *The Decay of Lying* wildeanos, y en otros similares de Ackroyd como, por ejemplo, *Notes*. Por lo tanto, *The Last Testament* muestra no sólo un interés de Ackroyd por cambiar el punto de vista del lector hacia Wilde, sino que surge también de una serie de características que estos dos escritores tienen en común. Entre ellas se halla el gusto que ambos escritores demuestran por los temas esotéricos. Esta inclinación se advierte en las visitas que Oscar Wilde realizaba frecuentemente a quirománticos y personas con supuestos poderes sobrenaturales con el fin de conocer su futuro. La atracción de Ackroyd por el ocultismo se puso de manifiesto en nuestra introducción, cuando hicimos un repaso a sus novelas, y también en nuestro análisis de *The*

The Last Testament of Oscar Wilde

Last Testament. La presencia de estos elementos en la ficción ackroydiana será especialmente relevante en *English Music*.

Wilde y Ackroyd son dos escritores versátiles: ambos han compuesto poesía, obras de teatro, novela y ensayos críticos. A esto hay que añadir que los dos han realizado tareas periodísticas. No es de extrañar que, a la vista de estos datos, Ackroyd haya elegido escribir sobre el dramaturgo irlandés en parte al sentirse identificado con él. Esta posibilidad se ve reforzada si tenemos en cuenta que ambos son homosexuales.

Las concomitancias entre ellos se hallan también en su forma de escribir, pues llevan a cabo relaciones intertextuales en su trabajo. A lo largo de nuestro análisis se ha demostrado que Oscar Wilde realizaba este tipo de conexiones en su poesía, sus obras de teatro y en su novela. Ambos coinciden además en plasmar características autobiográficas en su obra, ya que Wilde insertaba aspectos personales en sus personajes de *The Picture of Dorian Gray*, recurso empleado por Ackroyd en su novela, como, por ejemplo, en el personaje de Rowan en *The Great Fire*. Por lo tanto, la elección de Oscar Wilde como protagonista de la segunda novela de Ackroyd no es arbitraria, ya que el novelista londinense comparte muchos rasgos con el artista irlandés, de quien se pretende ofrecer una nueva imagen en este testamento apócrifo.

The Last Testament of Oscar Wilde

VI

ENGLISH MUSIC

English Music

6.1. Análisis intertextual.

English Music se constata desde el primer momento como una novela eminentemente intertextual. En un apartado preliminar Ackroyd reconoce haberse adueñado de textos ajenos a la hora de escribir la obra que nos ocupa:

The first inspiration for this novel came from the Victorian medium, Daniel Home, and the short account of his son in *Incidents of My Life*. Any other relation to people living or dead, real or imaginary, is entirely coincidental.

The scholarly reader will soon realize that I have appropriated passages from Thomas Browne, Thomas Malory, William Hogarth, Thomas Morley, Lewis Carroll, Samuel Johnson, Daniel Defoe and many other English Writers; the alert reader will understand why I have done so.

La inspiración y la apropiación son, pues, aspectos que relacionan a Ackroyd con escritores y figuras como el filósofo Thomas Browne, el pintor William Hogarth y el músico Thomas Morley. En esta sección inicial se reta al lector-investigador a averiguar por qué Ackroyd recurre a los autores mencionados, labor que nosotros realizaremos en este capítulo.

Debido a la amplia gama de conexiones intertextuales existentes en *English Music*, analizaremos en profundidad sólo aquellas cuyos hipotextos correspondan a textos escritos por Daniel Defoe, William Blake y Charles Dickens, ya que son los hipotextos que Ackroyd considera más relevantes en esta novela. La valía de Defoe radica en ser uno de los fundadores de la novela

English Music

inglesa. Blake y Dickens destacan por ser los escritores más representativos para Ackroyd de la tradición de los “London Cockney Visionares”. Sin embargo, aunque nos ocupemos en más detalle de estos artistas, no obviaremos el resto de alusiones intertextuales que se hacen a la cultura inglesa en esta novela, pues de lo contrario no quedaría expuesta la totalidad de su riqueza. Por otra parte, con objeto de seguir la línea argumental de la narración, es necesario detallar los aspectos principales de todos los capítulos siguiendo un orden cronológico. En cada uno de ellos se insertan aspectos derivados de la filosofía que Ackroyd sigue a la hora de elegir los hipotextos, por lo que sería un error no examinar todos los episodios de la obra.

Tras reconocer la presencia de otros textos en su novela, y antes de dar comienzo a la trama, Ackroyd inserta las siguientes citas:

‘...he who can interpret what has been seen is a greater prophet than he who has simply seen it.’

St Augustine, *De Genesi ad Litteram*

‘Invention, strictly speaking, is little more than a new combination of those images which have been previously gathered and deposited in the memory: nothing can come of nothing.’

Joshua Reynolds, Discourse II.

En estos extractos se observa cómo este novelista justifica su uso de trabajos ajenos. Observamos en estas palabras un nuevo reto a ese “alert-reader”, a que interprete lo que leerá a continuación. La cita de Reynolds viene a

English Music

subrayar la idea de que no hay nada que no esté ya escrito y, por lo tanto, recrear lo que ya existe no sólo sería inevitable, sino además natural. Ackroyd se exculpa así de cualquier posible acusación de plagio e imprime valía a su trabajo.

English Music tiene como protagonista a Timothy Harcombe, personaje narrador de su propia historia. Su madre muere al dar a luz, motivo por el que cobra vital importancia la figura paterna, Clement Harcombe, cuya profesión es la de “Medium and Healer” (2). Ambos conviven en un pequeño piso en un área londinense llamada Hackney Square. El niño no está escolarizado, siendo educado por su padre, al que ayuda cada tarde en las sesiones. A ellas acude todo tipo de público con la esperanza de que se les sanen sus dolencias, y entre los espectadores más asiduos se encuentran varios de los personajes secundarios de la trama.

A medida que la narración avanza se descubre que el verdadero portador de poderes curativos es Tim; de ahí que Clement Harcombe no quiera separarse del pequeño. No obstante, sus abuelos maternos, los Sinclair, se lo llevan a su domicilio en una zona del norte, Wiltshire, para que asista a la escuela. A partir de ahí el protagonista alterna estancias en casa de sus abuelos con épocas junto a su padre, a quien se unirá siendo ya adulto para dedicarse a la vida circense. Pasado un tiempo, Tim se queda huérfano y monta en el circo un número

English Music

propio, haciendo uso de sus capacidades extrasensoriales, las cuales desaparecen al fallecer el matrimonio Sinclair. Tras una época en el frente durante la Segunda Guerra Mundial, Tim se instala definitivamente en Wiltshire, pues los Sinclair le habían dejado en herencia su casa. Allí reside Tim, ya anciano, al final de la novela.

Esta es, a grandes rasgos, la historia del protagonista de *English Music*, narrada en primera persona en los capítulos impares. Los pares están contados en tercera persona y constan de unos sueños en los que Tim se mezcla con personajes de otras novelas o con artistas diversos, todos ellos enclavados en la tradición inglesa. El lector siempre puede reconocer con quién está hablando Tim, ya que el juego intertextual se anuncia de forma proléptica en cada uno de los episodios que preceden al sueño. A medida que analicemos la novela, iremos indicando las pautas ofrecidas para que ese “alert reader”, del que se habla en los agradecimientos, reconozca las fuentes hipotextuales.

En el primer capítulo de *English Music* observamos aspectos que la conectan con *The Great Fire of London*. Se aprecia una situación diegética común, ya que la acción se desarrolla en el siglo XX, - “when I looked up at the outline of its dark slate roof against that autumn sky in 1992” (1) -, en la ciudad de Londres:

English Music

There were occasions when we passed the burial ground of Bunhill Fields and approached Hackney Square from the south through Old Nichol Street and Hand Alley; there were occasions when we would approach it from the north, by way of St Agnes Well and Bowling Green Walk; and often we would walk up Brick Lane before coming upon the church at Shoreditch. (13)

La ciudad se presenta como un lugar idóneo para quienes creen en el más allá. En *English Music* ello se advierte en el siguiente comentario de Tim: “In London there have always been groups of people fascinated by the kind of work upon which my father was engaged, and it was not long before his reputation created a modest following” (7). Recordemos cómo se manifestaba este aspecto mágico de la ciudad en *The Great Fire of London*: “There's something strange about London [...] 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” (16).

Por lo tanto, Ackroyd sigue trabajando en una misma línea en esta ocasión. En *English Music* esos elementos mágicos se translucen principalmente en los poderes sobrenaturales de Tim, perceptibles en las visiones que tiene durante las sesiones de trabajo junto a su padre:

But there were occasions when I saw something else. I saw phantoms [...] these phantoms issued from the human body, but in almost every case they were bent over towards the ground as if they were sighing [...]. There was a world of energy lingering upon the earth, and I believe that this was what my father saw when he touched me. I cannot recall being alarmed, or even particularly surprised, by my vision; no doubt a child of eleven or twelve can

English Music

accept all manner of strangeness before ordinary existence closes around him. (5)

Entran así en juego en la ficción ackroydiana los conceptos de energía y visión, ampliamente discutidos en “The Englishness of English Literature” y “London Luminaries and Cockney Visionaries”. Recordemos que esa energía es el aspecto compartido por los artistas visionarios que supieron captar el espíritu de Londres. Dado que es en esa ciudad donde Tim nace y pasa gran parte de su vida, no es de extrañar que el término visión aquí empleado esté relacionado con ella. El joven protagonista es, pues, un visionario, cuyas percepciones han de ser analizadas detenidamente.

Estas cualidades visionarias del pequeño Tim son compartidas por autores con los que Ackroyd establece conexiones en *English Music*, como es el caso de Blake. Ello puede apreciarse cuando el padre de Tim le explica: “Mr Blake, saw angels. The invisible world, Timothy. The invisible world” (14). Este comentario viene respaldado por la faceta de biógrafo de Ackroyd, quien en *Blake* (1995) recoge las visiones de este poeta londinense en las que se le aparecían ángeles: “while quite a child, of eight or ten perhaps, he has his “first vision”. Sauntering along, the boy looks up and sees a tree filled with angels, bright angelic wings bespangling every bough like stars” (23).

English Music

El nombre de William Blake configura una de las primeras conexiones intertextuales que se dan en el relato, junto a la de John Bunyan. Así se aprecia a través de las diversas menciones a ambos autores en el capítulo inicial: “Close by was Bunhill Fields, the final home of William Blake and John Bunyan” (2), “Can you see the monument to John Bunyan? And there beside it is the grave of William Blake” (14). Destaca especialmente la alusión a Bunyan, debido a que su obra *The Pilgrim's Progress* será fuente de intertextos en el segundo episodio. Este anuncio constituye el primer ejemplo de un fenómeno que se repetirá a lo largo de la novela, pues Ackroyd adelantará la principal fuente hipotextual del episodio siguiente, utilizando principalmente alusiones como la que acabamos de ver.

Al comienzo de la historia nos encontramos con un caso de interfiguralidad mediante la aparición del nombre propio Daniel, pronunciado por Tim mientras ayuda a su padre durante una sesión: “I had my arms around the neck of an old woman, and then I said ‘Daniel’” (6). Este nombre guarda relación con el de Daniel Home, el médium victoriano en quien Ackroyd reconoce haberse inspirado inicialmente, y con el de Daniel Defoe, cuyas obras *Robinson Crusoe* y *A Journal of the Plague Year* serán fuentes hipotextuales del capítulo octavo de *English Music*.

English Music

La utilización de artistas antepasados por parte de Ackroyd es un aspecto que se transluce en cierto modo en el personaje de Clement Harcombe, quien también recurre a figuras que le antecieron para llevar a cabo su profesión. Ello se desprende de la frase con la que este personaje da la bienvenida cada noche a los que acuden a su reunión: “Welcome to the Chemichal Theatre. Where all the spirits of your past come in dumb show before you” (3). Esta frase nos remonta a la “transhistorical connectedness” de la que habla Susana Onega (*Peter Ackroyd* 28), e introduce una línea argumental que estará presente a lo largo de toda la narración: la importancia del pasado en el presente. En este caso, la relevancia la tendrán las figuras del arte inglés que se citarán en esta obra ackroydiana.

El hecho de que en *English Music* confluyan varios textos guarda relación con una palabra que Clement Harcombe le hace buscar a su hijo en el diccionario:

‘Timothy! There are plenty of new words. Don't use up the old ones.’
‘Tell me one then, dad. Father.’
Palimpsest. Look it up when we get home.’ (12)

Las recurrencias intertextuales tras la mención del término palimpsesto no se hacen esperar. Poco después, se inserta un extracto en el que se incluye una frase del prólogo de *The Canterbury Tales*, de Chaucer:

English Music

'Father. I'm going to recite a poem to you.' He stopped in the middle of the pavement and put one hand out into the air. 'When April with his showers sweet -' He stopped, unable to remember the next words. 'Etcetera. Etcetera. Then do folk long to go on pilgrimages. That's what we are, Timmy Pilgrims.' (15)

Esta cita del prólogo chauceriano se utiliza para anticipar el nombre de uno de los hipotextos principales del segundo capítulo: *The Pilgrim's Progress*, de Bunyan. La conexión implícita entre el texto de Chaucer y el de Bunyan es de índole temático, ya que ambos están protagonizados por peregrinos. Otro de los medios empleados para anunciar las fuentes hipotextuales de los capítulos pares, es la mención de los libros de Tim:

In the evenings my father would sometimes read to me passages from *The Pilgrim's Progress*, and I remember once looking over his shoulder at the illustration of that pilgrim with a book in his hand and a great burden upon his back. *That* is what I saw. Where others may have noticed only the wanderer himself, I recognized the book and the burden which he carried with him everywhere. (17-18)

Debido a que Ackroyd siempre declara sus derivaciones intertextuales de manera clara y reiterada, se insiste poco después en este dibujo:

There was only one illustration in our edition of *The Pilgrim's Progress* but I never tired of gazing at it since, as I think I mentioned before, it became for me a true image of life. It was of a man carrying a book in his hand, and a burden upon his back; he had turned to look at the distant vista of a city, and he had an expression of horror upon his face. (23)

English Music

La insistencia en esta estampa no es casual, pues por medio de ella Ackroyd nos está dando pistas del hilo conductor de los intertextos que aparecerán en la novela. Nuestro protagonista recorrerá un camino con la misma actitud del hombre del dibujo: siempre con un libro entre las manos, con la sensación de llevar un peso a sus espaldas, y con la vista puesta en la ciudad. La significación de esta imagen se irá desvelando durante el desarrollo de la novela. Su detallada descripción informa al “alert reader” de una conexión con William Blake, quien dibujara veintinueve acuarelas para ilustrar *The Pilgrim’s Progress* en 1824, ninguno de las cuales se publicó en vida de su autor. La ilustración de la que habla Tim se corresponde con la que Blake titulara “Christian reading in his book”. Por lo tanto, la insistencia en ese dibujo está ejercida por Ackroyd en calidad de biógrafo y gran conocedor de la figura de Blake. En la biografía que dedica a este poeta visionario, explica en qué momento se dedicó a sus ilustraciones para la obra de Bunyan: “it is also significant that at the end of his life he should have turned to the illustration of such religious artists as Bunyan and Dante” (*Blake* 376). Esta representación será tan crucial, que se incluye en la edición de *English Music* que manejamos, como encabezamiento al capítulo segundo (26).

English Music

Ackroyd deja entrever en el relato su intención de desvelar una temática definida. Ello se advierte, por ejemplo, en una alusión a Shakespeare en medio de una conversación entre un personaje secundario, Stanley, Tim y su padre: “‘Untune that string,’ I said, ‘and hark what discord follows.’” (18). Estas líneas configuran una recurrencia intertextual, ya que pertenecen al texto shakesperiano *Troilus & Cressida*, (1.3.109-10), e invitan al “alert reader” a adentrarse en la novela y buscar conexiones como ésta.

Poco después, se nombran varios libros que Tim guarda en una estantería de su dormitorio:

We had a large collection, and I can still remember the creased spines of the volumes in the bookcase. *Great Expectations* with its dark blue cover and gilt lettering; *The Adventures of Sherlock Holmes* and *The Memoirs of Sherlock Holmes* in a thick red volume, the very shape of which was for me a source of pleasure and relief; *Robinson Crusoe* and *A Journal of The Plague Year* in narrow green volumes and paper so thin that I could see the print on the other side before the page was turned. (22)

Los títulos mencionados en este extracto anuncian algunos de los hipotextos principales de *English Music*, ya que encontraremos al protagonista ackroydiano charlando con Pip, de *Great Expectations*, a lo largo del capítulo cuarto; viviendo una aventura detectivesca al estilo Sherlock Holmes en el sexto; y en una isla desierta en el octavo episodio. Los libros del pequeño hablan además de poesía y de teatro: “There was a history of British painting as well as

English Music

an anthology of English poetry and a six-volume set, which my father had once carried home triumphantly from a market stall on Ludgate Hill, entitled *The Beauties of English Drama*" (22). Entre los ejemplares que Tim posee, se hallan títulos alusivos a los otros artistas con los que *English Music* guarda relación. Así, por ejemplo, se menciona *The Engravings of William Hogarth*, pintor con quien Tim mantiene una larga conversación a lo largo del capítulo doce.

El origen de las lecturas del protagonista es muy diverso. Ello se debe a que Clement Harcombe, encargado de la educación de su hijo, le forma sobre materias diversas. Mediante este recurso, no sólo se alude en el relato a obras literarias, sino también a otras de índole pictórico o musical. La heterogeneidad de fuentes inglesas en *English Music* se justifica al explicarse el significado de su título:

Instead we discussed what he used to call 'English Music', by which he meant not only music itself but also English history, English literature and English painting. With him one subject always led to another and he would break off from a discussion of William Byrd or Henry Purcell in order to tell me about Tennyson and Browning; he would turn from the work of Samuel Johnson to the painting of Thomas Gainsborough, from pavans and galliards to odes and sonnets, from the London of Daniel Defoe to the London of Charles Dickens. (21)

Esa música inglesa hace referencia, pues, a un gran compendio de obras que han marcado la identidad cultural inglesa, centrándose en el área

English Music

londinense. Tras estas palabras se esconde la motivación ackroydiana en *English Music*, pues en ella cobran vital importancia los nombres mencionados en este párrafo, y que Ackroyd considera cruciales en la historia de su identidad nacional.

Al final del capítulo uno, se anuncian las próximas fuentes hipotextuales de la trama:

But on the top shelf were what my father called the 'special' books, by which he meant the books he was reading to me at the time. I cannot remember all of them, but I do recall how on these particular winter nights he had begun *The Pilgrim's Progress* and *Alice in Wonderland*. (23)

El segundo episodio de *English Music* comienza en tercera persona. La narración se sitúa en el transcurso del primer sueño de Tim, cuyo emplazamiento es: “a small house which (so it seemed to Timothy) had chimneys in the shape of words: words like *raven* and *writing* with the ‘r’ and the ‘w’ fixed to the roof while the ‘n’ and ‘g’ pointed upwards towards the sky as the smoke billowed from them” (27). Este atípico lugar imprime un carácter lúdico a este capítulo, donde se apreciará un juego constante con las letras y las palabras.

El “alert reader” reconoce poco después la presencia del elemento intertextual, al aparecer en el sueño de Tim la protagonista de *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll, exclamando unas palabras que no pertenecen a su

English Music

hipotexto original: “Life, life, eternal life! How shall I grapple with the misery that I must meet with in eternity!” (27). El texto origen de esta exclamación es la primera parte de *The Pilgrim’s Progress*, donde su protagonista, Christian, mantiene una conversación con “a Man of Despair”, quien pronuncia estas palabras: “O Eternity! Eternity! How shall I grapple with the misery that I must meet with in Eternity?” (167).

A continuación, se advierte en Tim una reflexión que le convierte en un personaje con elementos de autoconsciencia, cuando reconoce en su sueño a figuras de los libros que ha leído:

‘Why,’ Timothy said to himself as he watched her hurry past him and flee into a dark wood, ‘that’s Alice!’ He thought he had glimpsed the faintest possible sneer on her face but he had no time to consider this, for now, from the same direction, hurried a tall, swarthy man with a burden on his back and a book in his hand. ‘And there’s Christian!’ (27)

Reaparece así en el relato el personaje de la ilustración del capítulo primero, el “man with a burden on his back and a book in his hand”, protagonista de *The Pilgrim’s Progress*. Este recurso nos permite ver cómo Ackroyd enlaza los personajes de un episodio a otro, ya que siempre adelanta de alguna forma lo que acontecerá con posterioridad.

Poco después tiene lugar otro fenómeno curioso. Al igual que ocurriera con Alice, los términos que pronuncia Christian al cruzarse con Tim por

English Music

primera vez no se corresponden con su hipotexto original: “Oh dear! Oh dear! I shall be too late!” (27). Justo estas palabras son las que dice el White Rabbit al comienzo del hipotexto de Carroll (7). En su apuro por no llegar tarde a su destino, Christian pierde su libro, que Tim recogerá y llevará consigo hasta el final del sueño.

El protagonista ackroydiano se encuentra con otros personajes del hipotexto de Bunyan: “The boy stared at them for a moment. ‘I remember you,’ he said. ‘You’re in *The Pilgrim’s Progress*.’” (28). Se trata de “Obstinate” y “Pliable”, quienes a su vez aluden a otra figura de su hipotexto, “Evangelist” (28). Aparecen además otros personajes de *Alice in Wonderland* como “the Red Queen” (29), y “the White Queen” (30).

El emplazamiento de este primer sueño también está relacionado con Lewis Carroll: ‘I don’t know where “here” is exactly.’ ‘In the Valley of the Shadow of Death, of course.’” (30). Este nombre se corresponde con uno de los lugares mencionados en *The Pilgrim’s* y con el título de un poema escrito por Lewis Carroll en 1868. Por otra parte, durante una conversación que Tim mantiene con The Red Queen se produce una alusión a *Through the Looking-Glass*. Esta mención tiene lugar cuando se le explica a Tim la razón por la que no puede leer el libro que Christian ha perdido: “Of course you can’t read it. It’s a

English Music

looking-glass book. You're only meant to hold it and *look* as if you've read it. That is the meaning of criticism.” (31). En este comentario se observa un toque de ironía con respecto a la labor de los críticos, acorde con el tono lúdico que se despliega a lo largo de todo texto ackroydiano. En este sentido, recordemos el escepticismo que Ackroyd muestra hacia la labor de los críticos en *The Great Fire of London*.

En este primer sueño de Tim se aprecia, pues, una clara combinación de dos fuentes hipotextuales, en boca de cuyos personajes se ponen palabras que no se corresponden con las de su texto original. Así sucede con unas frases que pronuncia “The Red Queen” en su conversación con Tim: “I must walk without the sun,’ she told him. ‘Darkness must cover the path of my feet, and I must hear the noise of doleful creatures because of my sinful state. That’s what it’s all about.” (32). Estas líneas se encuentran en la primera parte de *The Pilgrim’s Progress*, en un momento en que habla Christian: “*I must walk without the Sun, darkness must cover the path of my feet, and I must bear the noise of doleful Creatures, because of my sinful sleep!*” (175).

Además de atribuirse a estos personajes palabras que no provienen de sus textos originales, se les sitúa en una diégesis ajena: Christian se halla en “wonderland”, y Alice se encuentra en “the City of Destruction”, lugar desde el

English Music

que se parte en *The Pilgrim's Progress*. El propio Tim se percata de que se están combinando dos textos en su sueño: “it is the *oddest* sensation, but I believe that there are two different sorts of things mixed up here. Two stories” (34). El juego intertextual se hace, así, explícito constantemente. Por esta razón no sólo vemos que Alice se encuentra en la diégesis del texto de Bunyan, sino que además pronuncia palabras puestas en boca de Christian:

Tis true, it was long ere I began
To seek to live for ever:
But now I run fast as I can,
'Tis better late than never.' (32)

En la segunda parte de *The Pilgrim's*, Christiana, la esposa del protagonista, canta estas mismas líneas (297). Poco después se produce un nuevo cruce de hipotextos cuando Alice se dirige a Christian: “Whither must I fly? To be here is a fearful thing” (32). Algunos de estos términos aparecen también en el texto de Bunyan, aunque en distintas secciones del mismo. La pregunta “Whither must I Fly?” se inserta en la primera parte (147), realizada por un personaje llamado, “Man”; en cuanto a la segunda oración de la cita, “To be here is a fearful thing”, se encuentra en la segunda parte (339), pronunciada por un personaje llamado “Mercy”. Como puede apreciarse, no sólo se combinan frases de distintos hipotextos con personajes de textos ajenos, sino que además se

English Music

ponen en una misma frase expresiones de distintas secciones de un mismo hipotexto.

El hipotexto de Bunyan se inserta una vez más a través de Alice:

‘Wouldst thou be in a dream, and yet not sleep?
Or wouldst thou in a moment laugh and weep?
Wouldst thou lose thy self, and catch no harm?
And find thy self again without a charm?’ (33)

Estas oraciones pertenecen al prólogo a la primera parte de *The Pilgrim’s*, titulado “The Author’s Apology for his Book” (145). Acto seguido, Christian pronuncia en el texto ackroydiano palabras dichas por Alice en el original de Carroll:

Lay it where childhood’s dreams are twined
In memory’s mystic band,
Like Pilgrim’s withered wreath of flowers
Plucked in a far-off land. (33)

Estas frases se corresponden con las últimas líneas de la introducción a *Alice in Wonderland* (4). De esta forma entra en el relato ackroydiano el personaje de “White Rabbit” de Carroll, que recita unos versos escritos por Bunyan:

Things that seem to be hid in words obscure,
Do but the Godly mind the more allure;
But if thou shalt cast all away as vain,
I know not but it will make me dream again. (34)

English Music

Al igual que ocurriera con ejemplos anteriores, estas líneas aparecen en secciones distintas del hipotexto de Bunyan. Las dos primeras se encuentran en el prólogo a la segunda parte de *The Pilgrim's*, (277); las dos siguientes se han extraído de las dos últimas líneas de la conclusión a la primera parte (272).

A través de esta combinación de citas de los dos hipotextos principales, se va corroborando la impresión que Tim tiene al comienzo, al intuir que se mezclan dos historias en su sueño. Con el fin de que el lector no olvide este dato, se insiste sobre él por medio de una pregunta que el White Rabbit le formula a Tim: “did you say there were two stories here?” (35).

A medida que el capítulo avanza, Tim conversa con personajes de ambos hipotextos, y se vuelven a dar en el relato ackroydiano ejemplos de alusiones y citas de estos trabajos. Se menciona “the Slough of Despond”, uno de los emplazamientos del hipotexto de Bunyan, repitiéndose de nuevo la frase citada anteriormente, “to be hear is a fearful thing” (37).

En el relato de su sueño Tim prosigue junto a Alice y Christian. Destaca el hecho de que su compañera de aventuras desempeñe nuevamente el papel de personaje auto-consciente cuando manifiesta: “I’m quite seriously thinking of going into another story” (37).

English Music

Una vez sugerida la posibilidad de cambiar de historia, se aprecian en los personajes vocablos provenientes de sus hipotextos originales. Así, Christian exclama algunas frases pertenecientes a *The Pilgrim's*: “Woe is me!, I am undone” (38), pronunciadas por esa misma figura en la segunda parte del texto origen: “Woe is me, for I am undone” (156).

Christian prosigue su discurso con frases del hipotexto de Bunyan: “They that sow in Tears shall reap in Joy!” (39). En este caso, se trata de un extracto de un salmo bíblico, recogido en *The Pilgrim's Progress*, concretamente al comienzo de la segunda parte (283). Se recurre de nuevo a Bunyan, cuando Christian afirma: “I will seek it again” (40), frase extraída de la segunda parte *The Pilgrim's Progress* (388).

Es importante subrayar que no todas las citas que aparecen en este capítulo de *English Music* son reales, pues el propio Ackroyd advierte que algunas de ellas son inventadas, como ocurre con las que aparecen en las páginas 40-41, que concluyen con la explicación de su procedencia: “But on almost all occasions/ I make up my own quotations” (41). Por lo tanto, el ejercicio intertextual ackroydiano se ve enriquecido por el uso de invenciones propias, demostrándose una vez más la presencia de lo lúdico en la obra de este autor. El juego intertextual continúa a medida que el capítulo llega a su fin, sumándose

English Music

otro de los personajes de Carroll, el “Mad Hatter” (42), el cual menciona algunos de los enclaves en los que se desarrolla *The Pilgrim’s Progress*: “Vanity Fair” y “The House of the Interpreter” (43). Gracias a esta figura las recurrencias intertextuales se repiten al citarse otra frase del clásico de Bunyan: “Behold the flowers,’ the Mad Hatter was saying, ‘diverse in stature and quality, in smell and virtue. Also look where the Gardener has set them, there they stand, and quarrel not with one another” (44). Estos comentarios han sido extraídos de la segunda parte de *The Pilgrim’s* (305).

Una de las peripecias que le suceden al Mad Hatter, Alice, Christian y Tim, es tropezarse de repente con todo un conjunto de instrumentos musicales. De forma sorprendente, sin que nadie los toque, comienza a sonar música, a la que Tim pone letra, lo que provoca una nueva cita. Se recoge en este contexto una canción que llama la atención, puesto que contiene el título de la novela que nos ocupa:

‘Turn about and touch these strings
Which rare English music bring;
Music which ends as it begins
And contains truth within its ring.’ (45)

Parte de estas líneas aparecen originalmente en el prólogo a la segunda parte de *The Pilgrim’s*: “Then turn about, my book, and touch these strings,

English Music

which, if but touched will such Musick make” (279). Este extracto refleja la intención de Ackroyd de realzar la identidad inglesa, para lo cual se ha inspirado en todos los artistas cuyos nombres aparecen en *English Music*.

Antes de concluir el capítulo, nos encontramos al Mad Hatter entonando una canción:

Ever drifting down the stream-
Lingering in the golden gleam-
Life, what is it but a dream? (46)

Estos versos pertenecen a *Through the Looking Glass* (209). El sueño de Tim llega a su fin con la invitación de Alice de dar una interpretación al mismo:

Now, Reader, I have told my dream to thee;
See if thou canst interpret it to me.
But if thou still cast all away as vain,
I know not but 'twill make me dream again. (46)

Estas frases corresponden a la conclusión de la primera parte de *The Pilgrim's* (272). En esta ocasión, Ackroyd ha combinado en una misma estrofa las dos primeras y las dos últimas líneas del extracto del hipotexto seleccionado.

Antes de concluir este segundo episodio, se incluyen de nuevo palabras inventadas por Ackroyd, que recuerdan que “Art and Life are strangely blended” (46). Así ha sucedido en este sueño, en el que se han fusionado aspectos artísticos, derivados de los libros que Tim ha leído, con otros vividos por este

English Music

personaje. Al alejarse sus compañeros de este sueño, el pequeño despierta del mismo al lado de su padre.

Al comenzar el capítulo tercero el lector va recibiendo información biográfica del protagonista, como el nombre de su madre, Cecilia. Según la tradición católica, Santa Cecilia es la patrona de los músicos, razón por la que este nombre guarda relación con el título de la novela, al que se alude poco después: “I have already explained, I think, how in the evenings we would discuss what he called ‘English Music.’”(49-50).

El protagonista ackroydiano nos cuenta que su padre tiene un círculo de amigos, entre los que se incluye el propio Tim: “I was one of the Harcombe Circle, which included Margaret Collins, Mathew Lucas, Jasper Burden, Gloria Patterson and then, eventually, Stanley Clay” (51). Se nos ofrece una breve descripción de cada uno de estos personajes, entre los que se aprecia un caso de interfiguralidad en Margaret Collins: “she was extremely small”, tanto que “She was about four feet in height, shorter even than I was” (51). En el relato ackroydiano se insiste en este hecho, cuando Margaret se refiere a sí misma como “a little person like me” (55); más adelante se la llama “The dwarfish woman” (56). La baja estatura de Margaret constituye un elemento intertextual

English Music

que recuerda al personaje dickensiano de Maggy en *Little Dorrit*, que dejó de crecer a los diez años.

Aunque en este capítulo no se advierte la presencia de recurrencias intertextuales anunciadas con anterioridad de forma clara por Ackroyd, hallamos citas de otros hipotextos. Así ocurre con unas palabras que pronuncia Clement Harcombe en una conversación con Matthew Lucas y otros miembros de su círculo: “I hear a voice you cannot hear that says I must not stay. I see a hand you cannot see that beckons me away” (60), líneas pertenecientes a una balada de Thomas Tickell, llamada “Colin & Lucy”.

Como ocurriera con anterioridad, se anuncia de forma proléptica el hipotexto principal del próximo sueño de Tim: *Great Expectations*, de Charles Dickens. La primera alusión a esta obra tiene lugar cuando Clement Harcombe intenta explicarle a su hijo los planes de futuro que tiene para él: “Great Expectations for you, Timmy. In the years ahead” (65). Las expectativas a las que se refiere Harcombe son enviar al niño a Wiltshire a vivir con sus abuelos.

A continuación la narración nos muestra a Clement y Tim Harcombe dando un paseo que les conduce a la tumba de la madre del pequeño:

It was really only by accident, in fact, that we came across it - a pearly-white headstone with the words CECILIA HARCOMBE, 1891-1913 inscribed upon it. Underneath there was a phrase in gilt lettering, HAIL, BRIGHT CECILIA!, which now my father gingerly leaned forward to touch. (68)

English Music

Después de su visita al cementerio padre e hijo se dirigen al cine donde se proyecta una adaptación cinematográfica de *Great Expectations*. La narración de las primeras escenas de la película sirven de nexo de unión entre el tercer y el cuarto capítulo de *English Music*:

For after the titles had appeared on the screen and the piano accompaniment had begun, the opening scene was in a graveyard very like the one from which we had come. Could it be that my own mother was buried there among the other graves? [...] I leaned forward, staring into the screen, as Pip began clambering over the resting places of the dead before coming to a halt before a row of small gravestones. There was a vista of flat grey marshes, of mist, of an obscure sky; and then quite suddenly the hands of the convict, Magwitch, grabbed the young boy and turned him upside down. I was conscious of nothing now except those figures upon the screen. An then it happened. (70)

Se describen en este extracto las primeras imágenes de la película basada en la obra dickensiana, que siguen fielmente las escenas iniciales de la novela, donde el protagonista de *Great Expectations*, Pip, observa la tumba de sus padres. Este pasaje cuenta además cómo un fugitivo asusta al pequeño, obligándole a traerle comida y bebida. Este individuo, Magwitch, se convertirá más adelante en el benefactor de Pip. De esta forma se cierra el tercer episodio de *English Music*, anunciándose el sueño que Tim va a tener en el capítulo cuarto. El hecho de Ackroyd haya decidido insertar en su novela el comienzo de *Great Expectations*

English Music

no es casual, pues la importancia de esa sección del hipotexto dickensiano ha sido ampliamente comentada por la crítica. En este sentido, G. Robert Stange subraya que es precisamente en las primeras páginas de *Great Expectations* donde se anuncian los temas principales de la novela. Stange alaba, además, la escena inicial en la que Dickens describe a Pip en el cementerio, pues en tan sólo unos párrafos se retrata al personaje, sus antecedentes y su entorno (65).

Otro de los investigadores que han comentado el inicio del hipotexto dickensiano es Peter Brooks, quien se detiene en sus implicaciones argumentales, observando en este contexto una búsqueda de orígenes por parte de Pip, que se presenta como huérfano y desamparado. Contrariamente a la opinión de Stange, Brooks observa en los primeros párrafos de *Great Expectations* a un personaje indefinido, que se presta a ser modelado a medida que el argumento se vaya desarrollando. El personaje de Pip se caracteriza por estar en un proceso de búsqueda, que en este caso, afirma Brooks, es la de su argumento (126). Pip y Tim comparten esta cualidad, pues el protagonista ackroydiano intenta encontrar a lo largo de su existencia sentido a todas sus lecturas y al origen de sus poderes sobrenaturales. Estos personajes presentan, además, concomitancias en sus nombres: nótese que ambos son monosílabos y contienen la misma vocal, con la consecuente semejanza fonética. Los dos protagonistas

English Music

son asimismo huérfanos, aunque en el caso de Tim sólo de madre. El parecido entre ellos se irá configurando a medida que avance la novela.

En el cuarto capítulo de *English Music* Tim se percata inicialmente de que “HE WAS TURNED UPSIDE DOWN. His world upside down” (73). Esto mismo le ocurre a Pip al principio de *Great Expectations*: “The man, after looking at me for a moment, turned me upside down, and emptied my pockets” (36). El hombre que coge al pequeño Pip por los pies es Magwitch. Esta escena es casi idéntica en hipotexto e hipertexto, salvo algunas variaciones de vocabulario derivadas del distinto uso de voz narrativa, que pasa ahora a la tercera persona.

En el relato de esta peripecia la localización espacial del cementerio en el hipotexto es sustituida por una casa medio en ruinas en el hipertexto:

He was in a garden, long since fallen into ruin; there was a paved space in its centre, where once some statues might have been placed, but the stones were now all cracked and moss grew over them in clusters of grey and green. He could have been in his mother's graveyard again but, when he looked around, he found himself in the shadow of a large house; the lower windows were walled up, the higher ones barred, the old brick and stone of the structure almost completely obliterated by ivy which clung even to the stacks of the chimneys. (73)

Este inmueble descuidado se corresponde con la vivienda de Miss Havisham en *Great Expectations*. En el hipotexto dickensiano se aprecian las rejas y los muros que tapiaban las ventanas:

English Music

Within a quarter of an hour we came to Miss Havisham's house, which was of old brick, and dismal, and had a great many iron bars to it. Some of the windows had been walled up; of those that remained, all the lower were rustily barred. (84-85)

Existen variaciones en la explicación del estado de las ventanas en ambos pasajes. En el hipotexto las de la parte baja de la casa están protegidas por rejas, mientras que en el hipertexto están tapiadas por muros. Ambas descripciones convergen al mencionarse el “old brick”, material con el que fue construido el inmueble en los dos casos. En el hipotexto aparece, además, el “paved space” del extracto anterior. Este elemento no se inserta en un mismo párrafo del hipotexto, sino a lo largo de la explicación de Pip: “My young conductress locked the gate, and we went across the court-yard. It was paved and clean, but grass was growing in every crevice” (85).

Tras detallarse el estado de esta casa, Tim oye una voz que sale del interior de la misma:

‘Begin again.’ Someone was talking inside the house. ‘Begin again. Begin the world. Although I am an old man, night is generally my time for walking among other public buildings, in a certain town. It was the best of times, it was the worst of times, in these times of ours, though concerning the exact year there is no need to be precise. The first ray of light which illumines the gloom, in the year 1775, sat in the corner of a darkened room. London. An ancient English cathedral town? How can the ancient English cathedral town be here! No. Begin again.’ (73)

English Music

En este extracto entra en escena el aspecto lúdico que caracteriza las relaciones intertextuales elaboradas por Ackroyd, ya que encontramos aquí una recopilación de los comienzos de varias novelas dickensianas. El primero de ellos se recoge en las palabras “Although I am an old man, night is generally my time for walking”, que corresponden al inicio de *The Old Curiosity Shop*: “ALTHOUGH I am an old man, night is generally my time for walking” (1). La cita es prácticamente literal, con la única variación de la sustitución de las mayúsculas por minúsculas en la primera palabra. La segunda apropiación de un texto dickensiano se observa en la expresión “among other public buildings, in a certain town”, con la que abre *Oliver Twist*: “AMONG other public buildings in a certain town” (1). En esta ocasión se sustituyen casi todas las mayúsculas, excepto la inicial, de la primera palabra por la minúscula en el hipertexto, donde se añade una coma entre “buildings” y la palabra “in”.

La tercera novela dickensiana cuya apertura es citada en este fragmento es *A Tale of Two Cities* por medio de la expresión “It was the best of times, it was the worst of times”, extraída casi literalmente del hipotexto (1), donde la palabra inicial presenta sus dos letras en mayúscula, produciéndose la sustitución de “-T” por “-t” en el hipertexto. Además la fecha, “in the year 1775”, está expresada en el texto origen como sigue: “It was the year of Our Lord one thousand seven

English Music

hundred and seventy-five” (1). Por lo tanto, se ha reemplazado la expresión escrita de la fecha en cuestión por su representación numérica en el hipertexto, con la sustitución de “it was” por “in” en el hipertexto, donde se mantiene inalterada la secuencia “the year”. La cuarta novela de Dickens con cuyas primeras palabras juega Ackroyd en este pasaje se percibe en la expresión “IN these times of ours, though concerning the exact year there is no need to be precise”, pertenecientes a *Our Mutual Friend*. La cita es casi literal, a excepción de la palabra inicial “in”, cuyas dos letras aparecen en mayúscula en el hipotexto (1). La próxima frase del extracto ackroydiano que nos ocupa, “The first ray of light which illumines the gloom” ha sido extraída literalmente del comienzo de *The Pickwick Papers* (23). Por otra parte, se cita un nuevo comienzo de un hipotexto dickensiano en las siguientes frases: “An ancient English cathedral town? How can the ancient English cathedral town be here!”. Estas líneas, citadas casi textualmente, abren *The Mystery of Edwin Drood*: “AN ancient English Cathedral Tower? How can the ancient English Cathedral tower be here!” (1). Nótese la sustitución del término “Tower” original por “town en el hipertexto; además, las mayúsculas iniciales “AN” se han reemplazado por la minúscula en la segunda letra del hipertexto.

English Music

La recurrencia de citas de varias novelas de Dickens en este cuarto capítulo de *English Music* prosigue poco después:

He could still hear the voice because a door had been left open and, when he came closer to it, he saw that it led into a dark hallway. ‘My father’s name being Pirrip now, what I want is, Facts. Whether I shall turn out to be the hero of my own life, or whether that station will be held by anybody else, these pages must show. Yet how does anything begin? Should I look further back?’ (73-74)

En este fragmento Ackroyd prosigue con su compilación de aperturas de novelas dickensianas. Así sucede que los primeros vocablos pronunciados por esa voz que Tim escucha, se corresponden con los de Pip al comenzar el relato de *Great Expectations*: “My father’s family name being Pirrip” (35). Se produce una variación por supresión en el hipertexto, en este caso del término “family”. Asimismo, la oración no concluye de la misma forma en ambas novelas, produciéndose un proceso de sustitución en el hipertexto. En el texto origen la frase concluye con la explicación del diminutivo Pip. En esta primera oración se mezclan dos referencias hipotextuales, pues la segunda parte, “now, what I want is, Facts”, pertenece al comienzo de *Hard Times*: “NOW, what I want is, Facts” (1). Las palabras se han citado casi textualmente, exceptuando la sustitución de mayúsculas por minúsculas en el término inicial “now” en el hipertexto. Las frases siguientes, “Whether I shall [...] must show”, corresponden al comienzo

English Music

de *David Copperfield*, y han sido tomadas casi literalmente del original (1), donde las tres primeras palabras aparecen en mayúscula, las cuales se han sustituido, a excepción de la “W-” inicial, por minúscula en el hipertexto.

La presencia de todas estas líneas extraídas de hipotextos dickensianos indica que ese hombre al que Tim oye hablar es Charles Dickens. No obstante, en la descripción de este personaje se aportan detalles que lo asemejan al Magwitch de *Great Expectations*. Así, por ejemplo, se explica cómo este desconocido juega un solitario a las cartas: “His eyes were bandaged, and he was playing a solitary game of cards upon a small table in front of him” (74). En el hipotexto Magwitch se entretiene del mismo modo: “When he was not asleep, or playing a complicated kind of Patience with a ragged pack of cards of his own” (353). Más adelante, se observarán nuevas concomitancias entre estas dos figuras.

Este personaje con el que Tim se cruza inicialmente en su segundo sueño mantiene con el pequeño protagonista una breve conversación, sugiriéndole que haga cosas como las siguientes:

'You are expected to begin, too,' he said. 'I see the same things always, because I see only the past. But now is your chance to break the spell of this place.' He raised his arm and pointed to the hall and staircase behind Timothy. 'Go on. Climb as I once climbed.' (74)

English Music

Tras ser retado a deshacer el hechizo que se cierne sobre esa lúgubre casa, Tim continúa su recorrido. Una vez más se producen paralelismos entre el inmueble donde se encuentra Tim y la casa de Miss Havisham en *Great Expectations*. En el hipertexto se detalla el interior de una de las habitaciones en los siguientes términos:

Heavy curtains had been drawn to exclude the light, but he could see that a fire had been made in the old-fashioned grate, it seemed about to expire, however, and the smoke from its charred logs hung in the close air. Some candles had been lit along the chimney-piece, and the boy was soon able to discern a long table with a white cloth glimmering upon it; there were certain objects lying scattered across it - plates, candles, books - but they were so entangled with cobwebs that he could scarcely make them out. (75)

Este extracto describe una casa en cuyo interior se oculta toda luz natural, siendo la principal fuente de iluminación unas velas encendidas. Se habla, además, de una mesa en medio de esa habitación. En el hipotexto nos encontramos con un escenario muy similar:

I entered, therefore, and found myself in a pretty large room, well lighted with wax candles. No glimpse of daylight was to be seen in it. It was a dressing-room, as I supposed from the furniture, though much of it was of forms and uses then quite unknown to me. But prominent in it was a draped table with a gilded looking-glass, and that I made out at first sight to be a fine lady's dressing-table. (87)

En ambos contextos se relata un primer encuentro de sus jóvenes protagonistas con Miss Havisham. Difieren algunos elementos en los dos pasajes, estando presente en el hipotexto un aparador que no se menciona en el

English Music

hipertexto. Asimismo, en la cita dickensiana no se aprecia la chimenea del fragmento de *English Music*.

El relato ackroydiano nos muestra poco después a su protagonista encontrándose con un nuevo personaje, cuya identidad se oculta en primera instancia. Tim comenta la apariencia de esta figura: “it was dressed entirely in white and leant upon a crutch-stick held firmly in an immovable right fist”

(75). Poco después, la define más detalladamente:

He watched as the crutch-stick started to move, the hand rising upwards, and then the stick was brought down upon the wooden floor with a thud [...] he had been looking at an old woman who began to walk slowly across the floor of the chamber, tapping her stick at every pace, and terrifying Timothy with a sustained low cry. (75-76)

Apreciamos en estas líneas varios elementos que nos permiten identificar a este personaje como la Miss Havisham de Dickens, entre los que destaca el color blanco de su atuendo. En el hipotexto se acentúa la asociación de este color con la anciana:

She was dressed in rich materials - satins, and lace, and silks - all of white. Her shoes were white. And she had a long white veil dependet from her hair, and she had bridal flowers in her hair, but her hair was white. (87)

Nos hallamos aquí ante la repetición continuada de un mismo término, al más puro destilo dickensiano. En *English Music* se advierte también esta

English Music

técnica al emplearse un claro énfasis en la mención del bastón que lleva Miss Havisham. En *Great Expectations* se repiten también las alusiones al mismo objeto: “striking the table with her stick”, “she had struck the table with her stick in a new place” (116); “she lifted her stick”, “She held the head of her stick against her heart as she stood looking at the table” (117).

Poco después se sugiere que los dos personajes que Tim ha visto en su segundo sueño guardan algún tipo de relación: “the boy understood that the figure in white and the man with the bandaged eyes were in some kind of communion” (76). De esta forma, se pone de manifiesto el juego intertextual que Ackroyd está llevando a cabo en esta novela.

Poco después Tim oye gritar a Miss Havisham, a cuyo vestido se le prende fuego:

He had one foot on the staircase, when he heard a wild cry from the old woman [...] the side of her white dress enveloped in flame. He leapt past her, grabbed the old cloth from the long table in the middle of the room and, as all the plates and books fell with a crash to the ground, flung it over the burning garment. The flames were gone: the folds of the stale cloth had rapidly extinguished them, and there was left only the faint smell of burning from her seared and charred dress. (76-77)

En este pasaje se recrea una de las escenas más famosas de *Great Expectations*, donde este hecho se detalla como sigue:

In the moment when I was withdrawing my head to go quietly away, I saw a great flaming light spring up. In the same moment, I saw her running at me,

English Music

shrieking, with a whirl of fire blazing all about her, and soaring at least as many feet above her head as she was high. (414)

En ambos contextos Miss Havisham es rescatada por los jóvenes protagonistas, aunque varía la forma en la que cada uno de ellos se percata del peligro: mientras que en el hipotexto las llamas atraen la atención de Pip, en el hipertexto son los gritos de la anciana los que alertan a Tim. Existe también una diferencia en los elementos utilizados para aplacar el fuego: en el hipertexto se menciona sólo un mantel, mientras que Pip utiliza además un “double-caped great-coat” y un “thick coat” (414).

Las secuencias acontecidas en *Great Expectations* y recreadas en *English Music* tampoco siguen el mismo orden cronológico. Esta alteración temporal va acompañada de la adición de algunos elementos en el hipertexto, como, por ejemplo, una pequeña conversación que mantienen Tim y la anciana tras el fuego, diálogo que no tiene lugar entre Pip y Miss Havisham. Se aprecia una nueva variación cuando entra en escena otro de los personajes dickensianos que toman parte en este sueño de Tim. Se trata de Estella, la protegida de Miss Havisham en *Great Expectations*: “‘It’s Estella!’ she shouted. ‘It’s only Estella!’” (77). Miss Havisham la menciona en el hipotexto, aunque no con entonación de sorpresa, tal y como sucede en el hipertexto, sino indicándole a Pip que

English Music

llame a la joven: “Call Estella” (89). Tim se percata de que este personaje dickensiano se parece físicamente a una amiga de su padre: “a young woman who closely resembled Gloria Patterson” (78). Esta impresión de Tim sugiere algún tipo de conexión entre Estella y Gloria, fenómeno que no se traduce en una relación interfigural. Lo que sí se pone de manifiesto es la existencia de aspectos que enlazan a los personajes con los que Tim sueña, con aquellos a los que trata en su vida cotidiana.

Poco después surge en la narración una conversación entre Tim y Miss Havisham:

Do you admire her, Timothy? You look as if you admire her very much.’
The old woman had brought Estella in front of the fireplace, and now stood beside her. ‘Tell me how beautiful she is.’
‘Very beautiful.’
‘Do you think you can own her, Timothy, when you grow older? For even here, you know, we grow older.’ [...] ‘Will you be married, Timothy? Is that to be? [...] ‘Well then, mark this,’ she added in a lower and more defiant voice. ‘She is betrothed to another. Tell Pip this when you see him. She is betrothed to another.’ (78)

Este extracto reproduce cuestiones que Miss Havisham le formula a Pip acerca de Estella en el hipotexto dickensiano. La anciana quiere saber la opinión del joven con respecto a su protegida, aunque no le pregunta si la admira, tal y como ocurre en el hipertexto, sino “What do you think of her?” (90). En la conversación del texto origen Miss Havisham le pregunta también al

English Music

muchacho si encuentra hermosa a Estella, empleando el término “pretty”, sustituido por “beautiful” en este pasaje: “I think she is very pretty” (90). En el fragmento que nos ocupa apreciamos otro elemento intertextual en el anuncio del compromiso matrimonial de Estella. Esta información aparece en la novela dickensiana en otro contexto, pues es la propia Estella quien le comunica a Pip años después que se va a casar con otro: “Why not tell you the truth? I am going to be married to him” (377).

Más adelante Estella se muestra muy dura con Tim, al decirle que no le va a querer nunca: “‘You may think you know me,’ she said. ‘But you do not know me. And I tell you this, Timothy Harcombe. If you have a heart to break, I will break it. Now go.’” (79). Estas palabras reflejan la actitud que la joven mantiene con respecto a Pip a lo largo del hipotexto. La intención de romper el corazón del muchacho la manifiesta en el hipotexto la propia Miss Havisham: “You can break his heart” (89). En este caso se produce un cruce de frases que pertenecen a otros personajes del hipotexto, fenómeno parecido al que ocurre con Alice y Christian en el capítulo segundo.

Las concurrencias intertextuales entre *English Music* y *Great Expectations* se traducen también en concomitancias diegéticas. Así, por ejemplo, el “landscape of marsh and mist” (79), nombrado por Tim en su segundo sueño,

English Music

figura también en Dickens: “Ours was the marsh country” (35), “the marshes were just a long black horizontal line then” (39), “the range of marshes lay clear before us” (300).

A medida que avanza el cuarto capítulo, se produce el encuentro entre Tim y Pip: “he saw a young man fastened tightly to a ladder while in front of him danced another figure holding a hammer with a long, heavy handle” (80). Se representa de esta forma una escena del capítulo cincuenta y tres de *Great Expectations*, en la que Pip es torturado por Orlick, un antiguo empleado de su hermana y su marido.

El primer elemento que conecta intertextualmente estos pasajes es el martillo que llama la atención de Tim. En el hipotexto Pip se fija en la misma herramienta: “and I saw in his hand a stone-hammer with a long heavy handle” (440). Se repiten así en el hipertexto las mismas palabras que en el hipotexto para describir el martillo. Veamos cómo se inserta parte del diálogo entre Orlick y Pip en *English Music*:

‘Oh you enemy,’ the man with the hammer was chanting. ‘Oh you enemy of Orlick! You lied about me, you Wolf! You accused me of your sister’s killing. You accused me of a hunting and a harrying of Biddy. All lies, you enemy! All lies.’

The young man tied to the ladder was so pale, and in so much pain, that he was scarcely able to speak.’ I was told it was your doing. I was told so. By one who knows.’

‘It was you, villain!’

English Music

'How could it be me? I was so young then ... Remember little Pip, Orlick. How could it be me?'
'I tell you it was your doing. I tell you it was done through you. It was you who wrote it down. It was you who made up all the lies and the schemes. It was you who told the story.' (80-81)

Estas líneas se corresponden con una conversación que Pip y Orlick mantienen en *Great Expectations* mientras aquél es maniatado y amenazado con un martillo por éste último (435-39). Destaca en primer lugar el hecho de que Orlick considere a Pip como su enemigo. Ello sucede también en el hipotexto: "Oh you enemy, you enemy!" (435), "Oh, you enemy!" (437). Otro término que presenta una recurrencia intertextual es el de "wolf" con el que se insulta a Pip y que aparece en el hipotexto en casos como los siguientes: "Now, wolf" (436), "Wolf!" (437).

Existen además variaciones cuantitativas en estas citas. Así sucede en la forma en la que Orlick llama mentiroso a Pip en ambos contextos. Mientras que en el hipertexto se hace un breve recuento de las supuestas falsedades del muchacho, en el hipotexto sólo aparece el adjetivo en tono amenazante: "You're a liar" (435). Se produce también una variación en cuanto al emisor de unas frases concretas. Anteriormente vimos que Orlick llama villano a Pip en la versión ackroydiana. No obstante, es originalmente Pip quien se dirige en esos términos a su verdugo: "It was you, villain!" said I" (437). Las únicas palabras de

English Music

esta conversación que se mantienen inalteradas son las siguientes, pronunciadas por Orlick en ambos casos: “I tell you it was your doing - I tell you it was done through you” (437). Esta escena en la que Orlick tortura a Pip concluye de forma diferente en ambas novelas, ya que el joven es rescatado por su amigo Herbert en el hipotexto, mientras que es Tim quien le ayuda a liberarse en el hipertexto.

Se produce a continuación un desplazamiento diegético, cuando Tim y Pip se trasladan a la residencia de éste último en Londres. La dirección que Pip tiene en esa ciudad en el hipertexto ackroydiano, ““Garden Court,’ he said. ‘My humble chambers’” (83), coincide con la del hipotexto: “Our chambers were in Garden-court, down by the river” (330).

Poco después Pip se detiene a preguntarse por qué se han visto truncadas sus expectativas: “But how can that be? When all my expectations had been raised upon her?” (84). El joven se plantea en este tono de auto-reflexión aspectos de índole existencialista, fenómeno que se puede apreciar también en el hipotexto: “It was the only good thing I had done, and the only completed thing I had done, since I was first apprised of my great expectations” (427). Los comentarios de Pip al manifestar este malestar dan pie a otra recurrencia intertextual. Así, en la narración ackroydiana el joven se expresa del

English Music

siguiente modo: “Words cannot tell what a sense I have of the dreadful mystery that is my own self” (84). En el hipotexto, están presentes la mayoría de estas palabras, en las que Pip habla de sus sentimientos hacia Magwitch: “Words cannot tell what a sense I had, at the same time, of the dreadful mystery that he was to me” (353). En ambos casos los términos empleados son idénticos, a excepción del verbo “had” del hipotexto, que cambia al tiempo presente “have” en el hipertexto por un proceso de sustitución. Asimismo, se ha suprimido la expresión “at the same time” en el hipertexto; y se han sustituido las palabras originales “that the was to me” por “is my own self” en el hipertexto.

Poco después el relato ackroydiano muestra la llegada al alojamiento de Pip de un nuevo personaje, a quien no se identifica inicialmente:

‘There is someone down there, is there not?’ he called out. ‘Yes,’ returned a voice from the darkness below [...]
‘What floor do you want?’ Pip called out again, putting the lamp in front of him so that he might see this stranger.
‘The top. Mr Pip.’
‘That is my name. There is nothing the matter?’
‘Nothing the matter?’ (85)

Este extracto es una cita prácticamente literal extraída de *Great Expectations*:

‘There is some one down there, is there not?’ I called out, looking down.
‘Yes,’ said a voice from the darkness beneath.
‘What floor do you want?’
‘The top. Mr Pip.’
‘That is my name. - There is nothing the matter?’
‘Nothing the matter,’ (332)

English Music

Nótese la práctica igualdad de ambos fragmentos, con la excepción de dos variaciones. En primer lugar, el hipotexto está narrado en primera persona, mientras que la voz narrativa hipertextual es la tercera. En segundo lugar, la voz del desconocido que sube las escaleras en el hipertexto proviene de algún lugar “below”, término que reemplaza al “beneath” del hipotexto.

Pip y el visitante siguen conversando. El recién llegado se muestra dispuesto a dialogar, mientras que el muchacho mantiene una actitud desconfiada:

He took Pip's hands and smiled as he surveyed him. 'I am delighted by your attentions, naturally,' Pip said, not without a trace of irony. 'But pray, tell me, what business have you here?'
'I have come to see you and to speak with you. That is all. That's my business.'
'Forgive me,' Pip replied, with an expression of mild distaste. 'My friend and I are very tired. Can you postpone this affecting scene until tomorrow?' (85)

Este extracto también aparece en *Great Expectations*:

I saw, with a stupid kind of amazement, that he was holding out both his hands to me.
'Pray what is your business?' I asked him.
'My business?' he repeated, pausing. 'Ah! Yes. I will explain my business, by your leave.'
'Do you wish to come in?'
'Yes,' he replied; 'I wish to come in, Master.' (332)

Ambos pasajes presentan algunas diferencias. La primera de ellas radica en la voz narrativa de cada novela, que continúa siendo la primera persona en el

English Music

texto origen y la tercera en el hipertexto. En ambas escenas se aprecia la misma reacción del desconocido al ver a Pip, tomándole las manos en señal de afecto. Ante esto el protagonista se muestra sorprendido en el texto dickensiano, reaccionando irónicamente frente al mismo hecho en el hipertexto. Se advierten, además, variaciones al preguntarle Pip al extraño por la razón de su visita, dándose la adición del término “but”, y del imperativo “tell me” en el hipertexto. El resto de la pregunta sólo mantiene del original los vocablos “what” y “business”, cuyo orden original sufre una permutación en el hipertexto.

La respuesta ofrecida por el interlocutor de Pip presenta también variaciones en el hipertexto. Así, se omite la pregunta autoreflexiva que ese personaje se hace en el hipotexto. Además, la contestación difiere totalmente en ambos casos, ya que en el hipertexto el visitante explica que ha venido a ver a Pip para hablar con él, mientras que en el hipotexto la razón de su acercamiento no se revela de inmediato y este señor da muestras de querer entrar para hablar con más calma. La reacción descortés por parte de Pip en el hipertexto, al pedirle a su visitante que vuelva mañana, no se da en el hipotexto, donde Pip invita al desconocido a pasar. Al continuar la conversación se aprecia en ambas novelas la misma expresión con la que el visitante se dirige al

English Music

muchacho: “You are a game one [...] I’m glad you grew up to be such a game one” (86). La primera de estas frases configura una cita prácticamente literal extraída del hipotexto, en el que leemos “You’re a game one” (333). La diferencia entre ambas oraciones es mínima, produciéndose en el hipertexto una variación por adición, al no contraerse el pronombre y la forma verbal.

Por otra parte, se aprecian variaciones en el modo en el que el interlocutor de Pip expresa su alegría al verle. En el texto dickensiano este sentimiento se manifiesta como sigue: “I’m glad you’ve grow’d up, a game one!” (87). Al comparar estas frases se advierte que en el hipertexto se sustituye la forma “you’ve grow’ed” por “you grew”. La frase original denota la falta de preparación del interlocutor de Pip, lo cual no es tan obvio en el hipertexto. Existe, además, una variación en esta cita en el hipertexto por el fenómeno de la adición, al incluirse en el hipertexto los términos “to be such”. Un elemento suprimido en este extracto es el signo de admiración que cierra la exclamación del visitante en el hipotexto.

La conversación que Pip y su interlocutor mantienen en el hipertexto continúa desarrollándose como sigue:

Pip looked at him more intently. ‘Do I know you?’
‘Surely you understand?’
‘Understand what?’

English Music

'May I have something to drink?' [...] Pip poured him a glass of port [...] 'Pip' he went on. 'Tell me, Pip, how have you done since you were left an orphan on those terrible marshes?' [...] 'Might I ask what property? Might I ask whose property?'

'I have no - at this moment I cannot tell you.'

'Could I make a guess, I wonder, at your income since you came of age? As to the first figure now. Five?' [...] 'Concerning your great expectations', the stranger continued, not at all displeased by Pip's manner, 'could we say that you mistook Miss Havisham to be their originator? And could we say that a certain Estella always seemed to be part of, well, your portable property?'

(86)

Se producen variaciones del hipotexto al hipertexto entre las que se halla inicialmente la adición de la primera pregunta de esta cita de Pip a su interlocutor. En el texto de Dickens Pip no cuestiona a su visitante acerca de su identidad, ya que reconoce en este hombre a Magwitch: "I relinquished the intention he had detected, for I knew him! Even yet, I could not recall a single feature, but I knew him!" (333). La primera pregunta que el extraño hace en este fragmento es una frase que aparece en el hipotexto: "but surely you must understand that" (334). Se observa, en primer lugar, una variación formal, ya que esta oración se incluye en tono interrogativo en el hipertexto, siendo afirmativa en el hipotexto. Se lleva a cabo a la par la adición de "must" y "that" en el hipertexto. No obstante, la principal variación radica en que esta frase está pronunciada por distintos personajes en cada novela, siendo Pip el que la dice originalmente y Magwitch el que formula la pregunta en el hipertexto.

English Music

Prosiguiendo con la relación de similitudes y diferencias que presenta este pasaje con respecto a su hipotexto, nos detenemos a continuación en el momento en que Magwitch pide algo de beber. En el hipotexto es Pip quien pregunta a Magwitch si desea tomar algo: “Will you drink something before you go?” (334). Nuevamente, pues, una afirmación se transforma en interrogación. Varía además en ambas novelas la bebida que ingiere Magwitch, tratándose de oporto en el hipertexto, mientras que en el hipotexto la copa que consume es de ron: “I made him some hot rum-and-water” (334).

La pregunta que Magwitch formula en esta cita acerca de la evolución de Pip aparece en el hipotexto como sigue: “May I make so bold [...] as ask you *how* you have done well, since you and me was out on them lone shivering marshes?” (336). Como puede apreciarse, la primera parte de la pregunta sufre una total variación por sustitución, dándose en el hipertexto el imperativo “tell me”. El resto de la frase presenta también variaciones, como, por ejemplo la permutación del orden de la secuencia original “how you have done”, que pasa a “how have you done” en el hipertexto. Por otra parte, Magwitch se incluye en esa escena del pasado por la que le pregunta a Pip, “since you and me was out”, mientras que en el hipertexto esto no sucede, “since you were left”. Además, se sustituyen los adjetivos originales con los que se describen los pantanos, “them

English Music

lone shivering”, por “those terrible”. Una vez más, los vocablos empleados por Magwitch en el hipertexto le atribuyen algo más de cultura que los originales, además de darle a sus palabras un aire más contemporáneo.

Las concomitancias son más notables si observamos el siguiente pasaje dickensiano:

‘Might a mere warmint ask what property?’ said he.
I faltered, ‘I don’t know.’
‘Might a mere warmint ask whose property?’ said he. I faltered again, ‘I don’t know.’ ‘Could I make a guess, I wonder,’ said the Convict, ‘at your income since you come of age! As to the first figure now. Five?’ (336)

En ambas novelas Magwitch le pregunta a Pip qué propiedad ha heredado y quién se la ha legado. La primera de estas preguntas sufre una variación por sustitución. El elemento que se reemplaza en el hipertexto es el sujeto, cambiándose el original “a mere warmint”, por “I”. La misma sustitución se incluye en la segunda pregunta de Magwitch en este fragmento. Se advierte, además, una variación de hipotexto a hipertexto en las respuestas ofrecidas por Pip a estos interrogantes. En esta cita de *Great Expectations* apreciamos una respuesta a cada una de las preguntas, mientras que en el hipertexto sólo se responde una vez, lo que conlleva una variación total por sustitución con respecto al hipotexto.

English Music

Se repite en el hipertexto la pregunta de Magwitch acerca de la cuantía de los ingresos de Pip, hallándose una variación en la expresión del hipotexto, “said the Convict”, suprimida en el hipertexto. Surge una ligera variación al final de la pregunta, que no figura como tal en el hipotexto, al concluir en este contexto con un signo de admiración. La cuestión acerca de la primera cifra de la cuantía heredada por Pip es idéntica en ambas novelas. Respecto a los últimos interrogantes formulados a Pip en este pasaje, sólo se corresponde con el hipotexto el primer término, “concerning”; el resto de la frase sufre una variación mediante el fenómeno de sustitución.

Tras esta conversación Pip interroga a su interlocutor acerca de su identidad. Tim recuerda haber visto a este personaje al principio de su sueño: “this was the man in the darkened room, the man with the bandage around his eyes, the man playing a solitary game of cards” (86). A continuación se ofrece una explicación de la identidad de este misterioso personaje que todo lo sabe sobre Pip:

‘I will tell you who I am, Pip,’ he said gently. ‘I’m your second father. You are my son, although in truth more to me than my son. I nourished you and fed you from a distance. I watched over you. I planned the very life you lead now. I created you, just as you are now.’ (86)

English Music

Esta afirmación conlleva una nueva relación intertextual entre este personaje ackroydiano y el dickensiano Magwitch, quien pronuncia una de estas frases en el hipotexto: “I’m your second father. You’re my son - more to me nor any son” (337). Se produce una variación en el hipertexto por el fenómeno de la adición, en este caso de los elementos “although in truth”. A esto se suma la sustitución de los términos del hipotexto “nor any” por los de “than my” en el hipertexto. Al igual que sucediera en las anteriores variaciones del diálogo original de Magwitch en el hipertexto, las sustituciones y adiciones de las que son objeto su discurso atribuyen a sus palabras en la novela ackroydiana un tono más actual.

La principal causa de las variaciones en el discurso del interlocutor de Pip es que no estamos ante la misma figura en ambas novelas, pues este personaje que todo lo sabe, creador de Pip, es Charles Dickens: “‘That’s it, Pip,’ the stranger replied. ‘That is precisely what I mean. Visions. I have had visions of you since the day you first emerged into the light. I said that I was a second father to you but, really, you could be my second self-’ (87).

Al igual que sucediera en *The Great Fire of London*, tenemos aquí un ejemplo de palabras que parecen provenir del propio Ackroyd, quien se manifiesta así a través de uno de sus personajes. Llama la atención el que en

English Music

esta ocasión se exprese a través de otro autor, aunque ello no es de extrañar pues realiza una labor parecida al apropiarse de textos ajenos. Por lo tanto, si aceptamos la posibilidad de que el autor implícito se deja entrever en esta ocasión, Tim presentará aspectos de Peter Ackroyd. Hasta ahora observamos que los dos son londinenses y que en ellos se aprecia un interés por el pasado. Incluso se aprecia una similitud en la pronunciación del diminutivo del nombre de pila de Ackroyd, Pit, y de su personaje, Tim. Ambos además han crecido al amparo de sólo un progenitor, el novelista al cuidado de su madre y su personaje al de su padre, y han sido criados también por sus abuelos, asistiendo a un colegio católico.

Al retomar la narración vemos que el sueño de Tim llega a su fin, lo que provoca que los personajes de Dickens con los que se ha encontrado se despedidan de él, tras lo cual regresa a la misma casa medio en ruinas donde comenzó la narración de este cuarto episodio. No obstante, allí todo parece estar muy cambiado. Incluso el señor con el que Tim se cruzó inicialmente, el que jugaba solo a las cartas y que se asemejaba al Magwitch dickensiano, y que ahora se muestra con una apariencia distinta. Finalmente se revela la identidad de este misterioso personaje ackroydiano:

English Music

'I am greatly changed, the man said with a smile. 'I wonder you know me.'
The freshness of his strength had indeed departed from his face but he had
the same keen, bright eyes.
'I know you now. You are Charles Dickens.' Timothy replied quietly. 'Do
you often come back?'
'I have very often hoped and intended to come back, but I have been
prevented by many changes in the narrative. Poor, poor old place!'
'I was wondering,' the boy said, 'how it came to be left in this condition.'
'It has served its purpose and must give way to other places. Other houses.'
'Is it to be built on, then?'
'In a sense, yes. I came here to take my leave of it before its change.' (91-92)

Por lo tanto, Se recogen aquí las últimas palabras que Tim intercambia con esta figura, que resulta ser Charles Dickens, en este capítulo. Esta conversación es un eco de la última que mantenían en *Great Expectations* Pip y Estella, aunque con algunas variaciones. Las primeras palabras de este extracto aparecen inalteradas en el original, donde las pronuncia Estella; por lo tanto, se produce una variación en el hablante, como ha ocurrido ya con anterioridad. La frase se inserta en el hipotexto de la siguiente manera: "I am greatly changed. I wonder you know me" (491).

La próxima pregunta de este fragmento se recoge igualmente en el hipotexto, donde Pip le pregunta a Estella durante su reencuentro: "Do you often come back?" (491). La respuesta ofrece también concomitancias con la que se da en la versión ackroydiana: "I have very often hoped and intended to come back, but have been prevented by many circumstances. Poor, poor old

English Music

place!” (492). Percibimos en esta frase una transformación por sustitución: mientras que en el hipotexto la visita no se realizó debido a varias “circumstances”, la razón del impedimento en el hipertexto han sido varios “changes in the narrative”. Obsérvese, una vez más, el talante lúdico de Ackroyd en esta respuesta.

Se advierte, además, una variación en la pregunta que Tim formula sobre cómo este lugar llegó a sus condiciones actuales. En el hipotexto esta cuestión no se realiza en primera persona, sino que es Pip quien se la formula a Estella: “Were you wondering, as you walked along, how it came to be left in this condition?” (492). La principal variación de esta cita en el hipertexto, además del cambio de voz narrativa, consiste en la supresión del inciso “as you walked along” del hipotexto. En ambas novelas es Pip quien pregunta si el lugar va a ser reconstruido. En el original el interrogante se plantea de la siguiente manera: “Is it to be built on, then?” (492). Se produce así una variación por adición del adverbio “then” en el hipertexto. En el hipotexto, Estella le explica a Tim por qué ha vuelto a ese lugar después de tantos años: “I came here to take leave of it before its change” (492). Esta frase aparece casi de forma inalterada en el hipertexto, donde se produce una ligera variación de la cita por la adición de la partícula “my”.

English Music

Al concluir este sueño de Tim, Dickens se despide de él, invitándole a que prosiga su camino: “And now you, too, must be on your way. This is no place for you. You are beginning you own journey. Go back the way you came” (92).

Cuando se encienden las luces en el cine, al que Tim y su padre han acudido a ver la película basada en *Great Expectations*, la acción se sitúa ya en el capítulo quinto. Clement Harcombe prepara a su hijo para el gran cambio que se le avecina, ya que pronto se irá a vivir con sus abuelos. Este traslado es anunciado a modo de aventura, recurso que sirve para adelantar la próxima fuente intertextual con la que Tim soñará en el sexto episodio:

‘Would you like to hear an adventure, Tim?’
‘What kind of adventure?’
‘You know. The special kind.’
‘Sherlock Holmes?’
‘Go and get it from the shelf, Timmy. Before I change my mind.’ (94-95)

Ackroyd es explícito una vez más a la hora de declarar sus derivaciones, anunciando con bastante antelación la próxima obra de la que se apropiará, tratándose en este caso de las aventuras de Sherlock Holmes. Por esta razón se insertan en la narración ackroydiana unas líneas extraídas de un hipotexto escrito por Sir Arthur Conan Doyle:

If we could view the strange coincidences of our destinies, the burden and inheritance of the years, the wonderful chain of events, working through generations, and leading to the most extraordinary results, it would make all

English Music

fiction with its conventionalities and foreseen conclusions most stale and unprofitable. (95)

Estas palabras han sido tomadas casi literalmente del comienzo de “A Case of Identity”, una de las historias recogidas en *The Adventures of Sherlock*

Holmes:

If we could fly out of that window hand in hand, hover over this great city, gently remove the roofs, and peep in at the queer things which are going on, the strange coincidences, the plannings, the cross-purposes, the wonderful chains of events, working through generation, and leading to the most outer results, it would make all fiction with its conventionalities and foreseen conclusions most stable and unprofitable. (191)

En este capítulo aparece el abuelo de Tim, William Sinclair, quien se desplaza a Londres para recoger a su nieto con el fin de llevarlo a su nuevo hogar. Su nombre propio coincide con el de uno de los autores en los que Ackroyd se ha inspirado para escribir esta novela: William Blake. Este hecho no implica una relación interfigural; sin embargo, subraya la voluntad del novelista de enlazar todos los componentes de su trabajo.

En un intento de entablar conversación con su nieto, el anciano le pregunta: “Do you see visions, too?” (99). Se alude así al carácter visionario del pequeño, cualidad que lo relaciona con Blake. William Sinclair comprueba los poderes mentales del niño, pues de camino a Wiltshire, enclave de la granja de

English Music

los Sinclair, Tim adivina durante un juego lo que piensa su abuelo en cada momento. Poco después Tim conoce a su abuela y al perro que perteneció a su madre, Friday. El nombre del animal recuerda al impuesto por Robinson Crusoe al aborigen con el que se encuentra en su isla desierta, funcionando como conector intertextual entre *English Music* y *Robinson Crusoe*, novela que aportará los elementos intertextuales con los que Tim soñará durante el capítulo octavo.

Tras una pequeña temporada en casa de sus abuelos, Tim regresa inesperadamente a Londres. Su padre ha desaparecido y por ello Stanley y Margaret, dos miembros de su círculo, deciden traer al pequeño de vuelta. El niño pregunta desesperadamente dónde está su padre, sin obtener respuesta alguna. La intriga por saber el paradero de Clement Harcombe, junto con la angustia que ello le produce, llevan a Tim a un nuevo sueño.

Al iniciarse el sexto capítulo con la narración de nuevo en tercera persona, Tim entra en conversación con un detective privado. Este nuevo personaje presenta unos rasgos que lo asemejan a Sherlock Holmes, al ser calificado como “the great detective” (119). Tim acude en su busca con el propósito de obtener ayuda para encontrar a su padre. Su interlocutor sugiere un nombre para este nuevo caso: “Would you consider “The Adventure of

English Music

Hackney Square”? No. It sounds so badly. Would you be very upset by “The Case of the Disappearing Father?” An excellent title, I think” (121). Aunque este título recuerda a algunos de los nombres que Conan Doyle le daba a sus aventuras, no se observa ninguna relación internímica titular entre éste y las historias relatadas en *The Adventures of Sherlock Holmes*. De hecho, el detective con el que Tim se encuentra niega ser Sherlock Holmes y afirma incluso no conocerlo, presentándose con el nombre de Austin Smallwood y sintiendo curiosidad por saber quién es ese detective con el que Tim le confunde. El pequeño le responde, haciendo uso una vez más de sus conocimientos literarios: “Who is this Sherlock Holmes?’ ‘He was a detective, sir. He is a detective.’ [...] ‘He was invented by a writer.’” (122).

Smallwood y Tim salen en busca de Clement Harcombe. El detective habla sobre aspectos relacionados con la tradición inglesa: “I am very much part of the English tradition, you see. From the particular to the general. From analysis to synthesis. That is what we call the English movement” (124). Tras estas palabras se advierte al autor implícito, quien se considera parte de la tradición inglesa. Se produce además una alusión a parte del título de la novela, lo cual se repite poco después: “English philosophy is quite as beautiful as English music, and indeed may be said to illustrate it. Rational. Contemplative.

English Music

Locke believed that there are certain principles which lie beyond history and historical change” (125). La alusión a Locke explica la presencia de una ilustración que precede al presente capítulo (118) en la que se reproduce una portada, *An Essay Concerning Humane Understanding* (1689) de John Locke. Esta obra es citada cuando Smallwood explica otros postulados de Locke: “The mind, in all its thoughts and reasonings, has no other object but its own ideas” (127). En estas líneas se recoge parte del discurso de Locke en el capítulo I del libro IV de su trabajo (525).

Poco después Tim interrumpe a Smallwood con objeto de aludir al creador de Sherlock Holmes: “The name of the author was Arthur Conan Doyle” (127), cuyo relato titulado “A Case of Identity” es mencionado en la narración ackroydiana (127). La música funciona como hilo conductor de la conversación entre el pequeño y el detective, lo que motiva que la próxima alusión intertextual tenga por objeto a un compositor: “William Byrd [...] *Passing Measures* [...] I believe it was Byrd who said that God is in essence a musician, because he creates harmony within the universe. We are all looking for that harmony, Timothy. We are all detectives, looking for the pattern” (128). La mención de este músico y de uno de sus trabajos adelanta su aparición en un próximo sueño de Tim. De nuevo observamos en estas líneas al autor

English Music

implícito, pues ese “Pattern” al que Smallwood se refiere es también el objetivo de Ackroyd, quien se propone encontrar la esencia del carácter inglés al escribir esta novela.

A través de Smallwood se establecen más adelante conexiones entre Doyle, Dickens y Wilde:

I have also been thinking about your friend, Arthur Conan Doyle. I trust that was his name? Of course. I have a perfect memory for such things. From what you tell me of his most entertaining stories, I am led to believe that he has read the works of Mr Dickens. “The Adventure of the Blue Carbuncle” is no more than a fantastic reworking of *A Christmas Carol*. I would also say that he has attended the plays of Mr Oscar Wilde, although he pretends to dislike them, and that he is strangely fascinated by that gentleman’s fate. (128)

Estos comentarios confieren cualidades intertextuales a la obra de Doyle. Smallwood relaciona los textos de Doyle y Dickens, señalando además que Doyle se mostraba particularmente interesado por el destino de la vida de Wilde. En estos comentarios hallamos paralelismos con Ackroyd, pues parte de su obra, al igual que la de Doyle, guarda relación con Dickens, y muestra asimismo interés por Wilde, prueba de ello es su novela *The Last Testament of Oscar Wilde*. Al hacer alarde de estas averiguaciones, Smallwood se asemeja increíblemente al propio Holmes. El lector se percató en breve de que ambos

English Music

personajes son uno mismo, debido a la célebre expresión usada por el famoso detective de Conan Doyle: “A mere trifle. Elementary” (129).

Al realizar pesquisas para intentar averiguar el paradero de Clement Harcombe, Smallwood menciona el nombre de una calle, lo que le lleva a una importante reflexión:

‘From caverns measureless to man I have emerged in Berners Street.’
Timothy clapped his hands. ‘That’s it! I remember now! I remember how I know the name. My father was born in Berners Street. He told me about it once.’
Austin Smallwood rolled over and looked severely at the ceiling. ‘Yet another of those coincidences which could occur only in fiction. No doubt the happy event took place in this house. In this very room. Everything returns in a circle. Everything has been done before. Everything has been said before. It is the same pattern. The same music surrounds us.’ (131)

Este extracto presenta un verso de *Kubla Khan* de Coleridge: “Through caverns measureless to man”, concretamente al cuarto verso de dicho poema. La figura del autor implícito se deja entrever a través de varios recursos. El primero de ellos es afirmar que existen algunas coincidencias que sólo podrían ocurrir en la ficción como, por ejemplo, las que están teniendo lugar en esta novela. Otro comentario en la misma línea es esa insistencia en que todo ha sido dicho o hecho antes, claro eco del concepto de conexión transhistórica, y comentario que subraya la inevitabilidad de las recurrencias intertextuales. A esto se añade el empleo nuevamente del término “pattern”, indicativo de que se

English Music

está siguiendo uno muy definido en esta novela. Además, la mención de la música, que hace referencia al título de la misma, corrobora la cualidad metatextual de este fragmento. Como vemos, Ackroyd hace uso de las palabras de otros autores para expresar sus ideas e intenciones propias.

Tim y Smallwood se separan durante un espacio de tiempo en el relato de este sueño, quedando el muchacho encargado de vigilar la casa de su padre. Al reencontrarse, el pequeño afirma que no ha pasado nada en ausencia de Smallwood, ante lo que el detective le increpa: “And nothing can come of nothing” (136). Estas palabras configuran una cita de *king Lear* donde Lear reprocha a su hija Cordelia: “Nothing will come of nothing. Speak again” (1.1.90). Esta afirmación retoma la idea subrayada con anterioridad en la novela, de que todo tiene un origen. Recordemos, además, que formaban parte de una de las citas introductorias de *English Music*, recogida del *Discourse II* de Reynolds: “nothing can come of nothing”.

Antes de que concluya este sueño, Tim y el detective se cruzan con Clement Harcombe, quien presenta en esta ocasión una extraña apariencia:

English Music

It was at this moment, as the sound of rapid and shallow breathing filled the room, that Timothy realized that he was indeed in the presence of his father. But he was much altered: he seemed younger in one sense, and yet imprinted upon his features was the shadow of another face. There was an older man somehow around him – Timothy could not explain it to himself any other way – a man with a small moustache, thin mouth, greying hair and startled eyes.

Austin Smallwood took the boy's arm and gently led him out of the room. 'You knew him, I suspect?'

'It was my father.' Timothy felt quite sick with amazement and apprehension. 'And yet he was different. He was stranger. He was somehow changed, too. At this precise moment he is seeing us as if we were in a vision.' The detective was very grim. 'He has been imagining my adventures. It is he who has been writing them down. Don't you understand now? He is the author of my being. And of yours also.' Timothy was too alarmed to speak, and slowly bent his head forward. 'We have found your father at last. And, my young friend, he is bringing us to life even now. He is dreaming of us both. (138-39)

El hecho de que el padre de Tim tenga un aspecto diferente no debe ser pasado por alto. Si observamos que en su imagen parece fundirse la de otra persona, nos percatamos de que, una vez más, el talante lúdico del autor implícito entra en escena. Esto se aprecia en la descripción de ese otro hombre que se ve a través de Clement Harcombe, “a man with a small moustache, thin mouth, greying hair and startled eyes”. Estos rasgos corresponden a los de Conan Doyle, de ahí que Smallwood afirme “he is the autor of my being”. Sin embargo, estas facciones también coinciden con las de Ackroyd, razón por la que el detective añade “And of yours also”.

English Music

Todas estas concomitancias explican el cambio en la fisonomía del padre de Tim, ya que el autor implícito une en un mismo personaje trazos de tres figuras: Clement Harcombe, Doyle y él mismo. Todos ellos tienen en común el ser padres, pues los dos escritores han desempeñado esta función al dotar de vida a sus personajes. Nótese como Ackroyd juega en esta ocasión con conceptos barajados anteriormente en *English Music*, como el de la visión: “At this precise moment he is seeing us as if we were in a vision”. Quien tiene la visión es pues el propio Ackroyd, al combinar todos estos roles en una única imagen. Esta fusión de distintos personajes en uno, creador de todo este sueño, se confirma en el comentario que cierra este extracto: “he is bringing us to life even now. He is dreaming of us both”. Por lo tanto, no es sólo Tim quien sueña y tiene visiones en la novela, pues estas características son compartidas por el autor implícito, quien expresa sus inquietudes a través de su protagonista.

Al despertar Tim de su sueño, la narración se enclava en el capítulo séptimo en Hackney Square, emplazamiento que es sustituido poco después por la vivienda de Margaret Collins, “THE ISLAND”, donde Tim pasa una temporada. La propia Margaret explica el curioso nombre de su casa: “That’s what I call it,” she said. ‘Like Robinson Crusoe, I keep my own company.’”

English Music

(141). Esta alusión a la obra de Defoe anuncia de forma proléptica el hipotexto principal del próximo capítulo de *English Music*. Existen, además, concomitancias entre Margaret y Robinson Crusoe. Ambos llevan vidas solitarias en unos espacios que han adaptado específicamente para ello y en los que parecen encontrar todo lo que necesitan: “It was indeed her own little world, and I was to learn later that her great delight lay in reading *Robinson Crusoe* over and over again” (142). Esta conexión con la obra de Defoe se ve reforzada cuando Tim echa de menos al que fuera el perro de su madre, cuyo nombre, como ya hemos visto, coincide con el de uno de los personajes de Defoe: “I even thought I could feel the old dog, Friday, lying at my feet again” (143).

Clement Harcombe entra de nuevo en escena, ya que los Sinclair denuncian la desaparición de su nieto. Su padre convence a Tim de que ha de regresar a casa de sus abuelos. Poco antes de su partida, Tim entra en un nuevo sueño.

A lo largo del capítulo octavo se insertan hipotextos pertenecientes a diversos autores ingleses, entre los que destaca *Robinson Crusoe*. Peter Ackroyd se detiene en esta obra por ser una de las primeras novelas de la literatura inglesa. La importancia de este trabajo de Defoe la confirman críticos como Ian

English Music

Watt, quien propone varias razones por las que *Robinson Crusoe* destaca en la tradición literaria inglesa:

It would seem, then, that Defoe's importance in the history of the novel is directly connected with the way his narrative structure embodied the struggle between Puritanism and the tendency to secularisation which was rooted in material progress. At the same time it is also apparent that the secular and economic viewpoint is the dominant partner, and that it is this which explains why it is Defoe, rather than Bunyan, who is usually considered to be the first key figure in the rise of the novel. (*Rise* 83)

La importancia de esta obra es, pues, crucial en la historia de la literatura inglesa.

Por lo tanto, no podía dejar de aparecer en esta novela, donde Ackroyd hace un repaso a figuras y textos que considera claves en la identidad cultural inglesa.

Retomando la narración de *English Music*, vemos que en esta ocasión

Tim sueña ser un náufrago en una isla desierta:

He considered how he might preserve himself in so desolate a landscape. The sky was perfectly clear, and without the canopy of any trees the sun beat so hot upon his face that, listless and desponding though he was, he knew that he must find the shelter of some rock or other opaque body. Yet, even though he might find refuge from the burning earth, how was he to bring himself alive out of such a place? He did not wish to open the catalogue of his sorrows, or to number the perils and misadventures that had led him to be a cast away upon this island, yet he could not help but reflect how miserable his end might be. (159)

Pensamientos similares se cruzan por la mente de Robinson Crusoe en la isla donde pasa en soledad más de dos décadas:

I had a dismal prospect of my condition, for as I was not cast away upon that island without being driven, as is said, by a violent storm quite out of the

English Music

course of our intended voyage and a great way, viz., some hundreds of leagues out of the ordinary course of the trade on mankind, I had great reason to consider it as a determination of Heaven, that in this desolate place and in this desolate manner I should end my life. (65)

Estos extractos presentan elementos paralelos. En primer lugar, el término “desolate” aparece dos veces en el hipotexto, mientras que su presencia en el hipertexto se reduce a una sola ocasión por un fenómeno de supresión, a lo que se suma la sustitución del término “place” del hipotexto, por “landscape” en el hipertexto. En segundo lugar, el hipertexto muestra la forma “cast away upon this island” con una variación por sustitución del término “that” del hipotexto por “this” en el hipertexto. En los dos fragmentos se observan concomitancias en los pensamientos de Tim y Robinson sobre el fin de sus días en esa isla desierta, utilizándose en ambos casos el término “end”, con una sustitución total de los vocablos que lo complementan.

Otro elemento que tienen en común la isla desierta del sueño de Tim y la creada por Daniel Defoe es el calor. En la narración ackroydiana vemos que “the sun beat so hot upon his face” (159), mientras que en el hipotexto “the weather was hot to extremity” (52); se da en este ejemplo un caso de variación por sustitución, siendo el único elemento inalterado el adjetivo “hot”. Por otra parte, en el hipertexto se enfatiza la necesidad de encontrar refugio: “he must

English Music

find the shelter of some rock or other opaque body. Yet, even though he might find refuge from the burning earth” (159). Esta búsqueda de cobijo se expresa asimismo en el hipotexto: “My next work was to view the country, and seek a proper place for my habitation, and where to stow my goods, to secure them from whatever might happen” (56).

En estas primeras líneas del octavo episodio, se guía al lector acerca de cómo seguir la narración: “Reader, about to enter into a melancholy relation such perhaps as was never heard of in the world before, you must take it from its beginning and continue it in order” (159). Estas palabras configuran una nueva recurrencia intertextual, pues han sido extraídas de *Robinson Crusoe*, en un momento del relato en que el protagonista narra cómo pone orden en sus primeros días en la isla desierta: “And now being to enter into a melancholy relation of a scene of silent life, such perhaps as was never heard of in the world before, I shall take it from its beginning, and continue it in its order” (66). La primera variación formal con respecto a la cita original es la sustitución de “And now being” por “Reader, about”. En segundo lugar, se ha suprimido la expresión “of a scene into life”. El tercer cambio se halla en la sustitución de la primera persona por la segunda, “I shall” por “you must”. Finalmente, se

English Music

observa otra supresión en el hipertexto, en esta ocasión del término “its” original.

En la descripción del paisaje de la isla se producen también recurrencias intertextuales. Así, vemos que en *English Music* se explica que hay en la isla “many good fowls” (160), mencionados también por Robinson Crusoe: “from all the parts of the wood there arose an innumerable number of fowls of many sorts” (56). Al continuar con la detallada explicación de la isla, nos encontramos con conexiones intertextuales con otro hipotexto. Así ocurre en las siguientes palabras de la narración ackroydiana: “some tattered pines near fifty or seventy feet in height. Thirdly, upon his right hand, he observed a landslip of broken rocks very much like a ravine” (160). Este comentario ha sido extraído de *The Cruise of the Alerte* de E.F. Knight, texto en el que encontramos la siguiente observación:

This way seemed as if it might afford a passage to the beach, but it was not a ravine at all. The mountain on which we stood had fallen away, leaving a precipitous step some fifty or sixty feet in height, and from this step there sloped down to a depth, I should say, of quite 1,500 feet a great landslip of broken rocks, the debris of the fallen mountain. (2)

Mediante la inserción de este hipotexto, Ackroyd se hace eco de uno de tantos trabajos que representan la salida de Inglaterra en busca de fortuna, como hicieran Robinson Crusoe y el propio E.F. Knight.

English Music

Esta marcha al extranjero en pos de una vida mejor conforma, pues, parte del carácter inglés que Ackroyd se propone redefinir en esta novela. *English Music* es, por lo tanto, mucho más que la historia de Tim Harcombe, convirtiéndose además en una reflexión sobre la historia, la cultura y la identidad inglesas. La novela es un claro ejemplo de metaficción, pues en ella se habla de la novela inglesa y de cómo se construye. En este sentido, Alison Lurie apunta que en algunos extractos *English Music* se escribe a sí misma (3). Este hecho se ejemplifica en el siguiente fragmento ackroydiano:

He observed that this island was in the shape of a man's hand with each finger stretching out upon the sea. The waters themselves were of the darkest blue, resembling good writing ink, as if the hand itself were only in need of a quill to compose its own history. (160)

Este es precisamente el papel que está ejerciendo Ackroyd en *English Music*, al intentar aportar su versión de la historia de la identidad inglesa.

El próximo elemento que conecta *Robinson Crusoe* e *English Music* es la referencia a una cueva:

As the boy approached nearer to it he saw a cave of narrow entrance hollowed from its side. [...] the boy entered the cave and saw there how closely everything had been fitted so that it was a very haven for those suffering the shipwreck of all their hopes. The sides and floor were plastered with clay, and the entire expanse of the ground was covered with rushes; unsquared trunks of pine had been ingeniously placed to hold up the roof of this place, and so neat was the contrivance that nails had been knocked into these posts or pillars so that anything might be hung upon them. Within there were some square chests and boxes, some pieces of board set up like a

English Music

dresser, and even shelves upon which Timothy could see the array of his own books. In one corner there was a slab of stone laid down in the manner of a hearth, and upon it an old fusty iron basket to contain any fire. It was a warehouse and a kitchen, a lodging and a dining-room all in one. (161)

La cueva detallada por Tim en este pasaje se asemeja a la habitada por Robinson Crusoe en el relato de Defoe. En primer lugar, se observan comentarios sobre el acceso a dicho habitáculo:

On the side of this rock there was a hollow place worn a little way in like the entrance or door of a cave, but there was not really any cave or way into the rock at all. On the flat of the green, just before this hollow place, I resolved to pitch my tent [...] Before I set up my tent, I drew half circle before the hollow place. (62)

Se repite en ambos contextos el término “hollow”, que en el hipertexto sufre una variación por adición de la terminación “-ed”. Otra diferencia entre los dos pasajes radica en que Robinson no descubre una cueva, tal y como hace Tim, sino que el protagonista de Defoe cava hasta crear su propio espacio. Otro aspecto señalado por Tim en este extracto es el hecho de encontrarse con sus pertenencias en la cueva donde mismo se hallan las de Robinson en el hipotexto: “Into this fence or fortress, with infinite labour, I carried all my riches, all my provisions, ammunition, and stores” (63).

En este fragmento se nos muestra, además, cómo están revestidas las paredes, el suelo y el techo del habitáculo. En el hipotexto los materiales con

English Music

los que ha sido fabricado muestran ciertas diferencias con respecto a los empleados en la versión ackroydiana:

To cover all my place within my pale with long poles in the form of rafters, leaning against the rock, and load them with flags, and large leaves of trees, like a thatch [...] got two shores or posts pitched upright to the top, with two pieces of boards across over each post. This I finished the next day; and setting more posts up with boards, in about a week more I had the roof secured; and the posts, standing in rows, served me for partitions to part of my house. (77)

Tim advierte en la cueva estanterías y clavos donde colgar ropas y distintos utensilios, elementos mencionados en la narración de Defoe: “I placed shelves and knocked up nails on the posts to hang everything up that could be hung up” (77). El aparador al que Tim hace referencia también se encuentra en la cueva de Robinson: “Now I carried everything into the cave, and began to furnish my house, and set up some pieces of boards like a dresser, to order my victuals upon” (77). Un elemento que no coincide en ambas descripciones es el hogar donde hacer fuego, elaborado por Crusoe en el hipotexto del modo siguiente: “I made a great fire upon my hearth, which I had paved with some square tiles of my own making and burning also” (123). Nos encontramos con una nueva similitud cuando se explica en el hipotexto que la cueva es un espacio que engloba las distintas partes en las que se divide una casa: “During all this

English Music

time, I worked to make this room or cave spacious enough to accommodate me as a warehouse or magazine, a kitchen, a dining-room, and a cellar” (76-77).

La destreza con la que Crusoe habilita una vivienda en situaciones adversas es interpretada por James Sutherland como una cualidad motivada por la condición inglesa del protagonista:

Crusoe may be all Mankind in difficulties, but he is first of all an Englishman of the lower middle classes making the best of things. It is his isolation that gives him his hold upon the imagination, but it is his homely virtues and his refusal to become heroic that keep him human and human in an English way. (230-31)

Argumentos como éste son los que destacan los valores ingleses que Ackroyd pretende rescatar y perpetuar en su obra. Lo que sobresale de *Robinson Crusoe* no son únicamente sus técnicas narrativas, sino además los detalles que configuran el carácter inglés, entre ellos abrirse camino ante las dificultades, resolviéndolas de forma favorable. Otro crítico que señala cómo Crusoe construye un ambiente inglés en la isla es Alan Downie: “[...] he recreates, as far as possible, an English environment, down to a town-house and a country-house” (24).

Prosiguiendo con las concomitancias entre estas dos cuevas, se observa que contienen materiales de escritura. Así vemos que en el hipertexto Tim “found his pen and ink, together with some few sheets of paper, and these he

English Music

put against the far wall of his cavern” (162). En el hipotexto se advierten los mismos elementos: “I found pen, ink and paper, and I husbanded them to the utmost” (68). Los objetos mencionados aparecen en el mismo orden en ambos textos, aunque existen diversas variaciones. La primera de ellas consiste en la adición del posesivo “his” en el hipertexto. En segundo lugar, en el hipertexto se suprime la coma que separa los dos primeros elementos de la serie mencionada en el hipotexto, sustituyéndola por la conjunción “and”. Vemos además en el hipotexto la adición de “together [...] sheets of”. Nótese también la sustitución de “husbanded them to the utmost” del hipotexto por “husbanded them to the utmost” en el hipertexto.

Otro aspecto que relaciona a estos dos protagonistas es la necesidad de utilizar la cueva como refugio frente a las amenazas externas. En *English Music* se manifiesta esta inquietud como sigue: “For in this place (he thought) I must take all my provisions and barricade myself within” (162). En el hipotexto, Robinson nos cuenta: “and so I was completely fenced in, and fortified, as I thought, from all the world” (62-63).

Tal y como apuntamos al comienzo del análisis de este episodio, *Robinson Crusoe* no es el único hipotexto del que Ackroyd se “apropia” aquí, utilizando también otra obra de Daniel Defoe, *The Journal of the Plague Year*,

English Music

cuando Tim comienza a leer uno de los libros con los que se encuentra en la cueva: “Just as during the plague the richer sort did shut themselves up and let no one come near, taking all their provisions within” (162). Este extracto tiene como referente hipotextual las siguientes líneas

Many that thus got away had retreats to go to and other houses, where they locked themselves up and kept hid till the plague was over; and many families, foreseeing the approach of the distemper, laid up stores of provisions sufficient for their whole families, and shut themselves up. (74)

Tras esta conexión con *A Journal of the Plague Year*, continúan las citas de *Robinson Crusoe* en la narración de *English Music* cuando Tim recuerda haber leído la historia de un náufrago en una isla desierta:

For he remembered, in another story he had read, how a castaway like to himself began to keep a journal of his labours and his sufferings. Surely he might embark upon a similar voyage (so to speak) and thus keep track of his own life upon the island? The boy began to consider his condition, therefore, and the circumstances he was reduced to, and prepared himself to draw up the state of these affairs in writing. Just as he had put his own goods and possessions in neat array within this habitation, he determined to set his own solitary life in order. He took all his understanding from the books piled beside him, and in like manner he might draw some comfort from his own words: as the castaway makes his clothing from fur or his umbrella from rabbit-skin, in another sense did Timothy begin to stitch together a covering for himself. So may we use our books to form a barricade against the world, interweaving their words with our own to ward off the heat of the day. (162)

El personaje al que se alude en este fragmento es Robinson Crusoe. Se aprecian aquí varios elementos que presentan una relación intertextual. El

English Music

primero de ellos es el diario, semejante al que comienza el protagonista de Defoe una vez hubo ordenado sus pertenencias en la cueva: “And now it was when I began to keep a journal of every day’s employment” (71). Tim y Robinson deciden, pues, redactar un diario como medio de ordenar sus pensamientos y de disipar su soledad. Otro de los aspectos del hipotexto recogidos en este pasaje es la vestimenta que Robinson se confecciona gracias a los animales que caza. Tim hace alusión a las pieles con las que el náufrago se hace la ropa, entre las que se halla la de conejo. Crusoe relata la elaboración de esta vestimenta:

I have mentioned that I saved the skins of all the creatures that I killed, I mean four- footed ones, and I had hung them up stretched out with sticks in the sun, by which means some of them were so dry and hard that they were fit for little, but others it seems were very useful. The first thing I made of these was a great cap for my head, with the hair on the outside, to shoot off the rain; and this I performed so well, that after this I made me a suit of clothes wholly of these skins, that is to say, a waistcoat, and breeches open at knees, and both loose, for they were wretchedly made; for if I was a bad carpenter, I was a worse tailor. However, they were such as I made very good shift with; and when I was abroad, if it happened to rain, the hair of my waistcoat and cap being outermost, I was kept dry. (134)

En el fragmento de *English Music* que citamos anteriormente, vimos Tim menciona la piel de conejo (162), y también una especie de sombrilla o paraguas elaborado en el hipotexto con piel de cabra, otro de los animales al que el protagonista de Defoe le encuentra mucha utilidad:

English Music

I had a great high shapeless cap, made of a goat's skin, with a flap hanging down behind, as well to keep the sun from me as to shoot the rain off from running into my neck; nothing being so hurtful in these climates as the rain upon the flesh under the clothes [...] At my back I carried my basket, on my shoulder my gun, and over my head a great clumsy ugly goatskin umbrella, but which, after all, was the most necessary thing I had about me, next to my gun. (148)

Crusoe utiliza de la mejor manera posible los recursos disponibles. En pasajes como éste se resalta la capacidad del personaje para abrirse paso en un ambiente adverso e inhóspito, haciendo meritorio su trabajo de habilitarse una vivienda relativamente cómoda. Recordemos que Sutherland atribuye esta capacidad de Crusoe a su nacionalidad inglesa, hecho que este crítico resalta en más de una ocasión:

If ever there was a self-made man it is Robinson Crusoe; he is the sober industrious Englishman, hardened by difficulties but not overwhelmed by them [...] Defoe was too well-travelled a man to believe that his countrymen must of necessity prove superior on every occasion to those who had not the felicity to be true-born Englishmen. But he did believe that an honest Englishman was hard to beat. (232)

James Sutherland establece otra conexión entre lo inglés y la actividad de sastre de Crusoe, al señalar que éste no permanece desnudo en la isla por un sentido del respeto inherente a su nacionalidad. Además, las tareas manuales realizadas por Crusoe son uno de los mayores atractivos para el lector, ya que

English Music

éste se siente identificado con esa labor creadora que todo ser humano lleva dentro.

Con respecto a la destreza de Crusoe en las manualidades, Ian Watt opina que este es uno de los aspectos más relevantes de la novela: “En el huerto, el tejido, la carpintería, por no hablar del mantenimiento de los animales domésticos, los niños y los adultos pueden participar de las satisfacciones económicas y ecológicas de Robinson Crusoe, que sirvieron para forjar su carácter (*Mitos* 166). Watt aduce que parte de la popularidad de esta novela radica “en su respaldo a la idea de la dignidad del trabajo” (*Mitos* 178), siendo otro de los atractivos de *Robinson Crusoe* el enfoque que se da al tema de la soledad y cómo el protagonista de Defoe se enfrenta a ella (*Mitos* 180). Opiniones como éstas corroboran la importancia de la interpretación de este hipotexto de Defoe a la hora de definir el carácter inglés. Ello no le pasa inadvertido a Ackroyd y explica una vez más el porqué ha elegido esta novela en su repaso a la historia de la cultura inglesa.

Tras las conexiones intertextuales con motivo de la vivienda y el atuendo de Robinson, nos encontramos con otras que versan sobre inquietudes de tipo existencial. Dentro de su sueño, Tim comienza a reflexionar: “*Whence are we? Sure we are all made by some secret power, and what is that?*” Then he went

English Music

on: *Poor boy. Where are you? Where have you been? How come you here, without a father or a mother?*" (163). El joven protagonista ackroydiano se había hecho la misma pregunta con anterioridad: "and from whence had he come?" (162). Estas frases aparecen en el hipotexto en boca de un loro al que Robinson enseña a hablar: "Robin, Robin, Robin Crusoe, poor Robin Crusoe! Where are you, Robin Crusoe? Where are you? Where have you been?" (141).

Se repiten, pues, en el hipertexto oraciones muy parecidas a las del texto origen, con algunas variaciones. La primera de ellas consiste en la sustitución del sustantivo "boy" por el nombre de Robinson Crusoe, después del adjetivo "poor". Se añade de nuevo el nombre del protagonista de Defoe a la interrogación "where are you?". Las dos preguntas siguientes no presentan variación alguna con respecto al hipotexto. Más adelante se repite el mismo tipo de dudas: "Poor Robin Crusoe! Where are you? Where have you been? How come you here?" (141). Una vez más, se reemplaza el sustantivo "boy" por el nombre propio de Robinson Crusoe, manteniéndose inalteradas las dos cuestiones posteriores. Sin embargo, el tercer interrogante sí que presenta una variante con respecto al texto origen, al suprimirse por completo la expresión "without a father or mother". Lo mismo sucede más adelante en la narración hipotextual: "Poor Robin Crusoe! and how did I come here? And where had I

English Music

been?” (142). Aunque puede parecer sorprendente que se pongan en boca de un loro reflexiones de índole existencial, algunos críticos afirman que este animal representa las inquietudes de Crusoe. Tal es el caso de Louis James: “[...] like Crusoe’s parrot, simply a reflection of Crusoe’s own desires and beliefs” (4).

Posteriormente se alude en *English Music* a uno de los momentos más conocidos de la novela de Defoe, la aparición del nativo a quien Robinson tomará como su esclavo, imponiéndole el nombre de *Friday*. Inicialmente se advierte la presencia de este nuevo personaje en el hiperterxto mediante las huellas de sus pies descalzos: “For there printed upon the sand in front of him was the mark of a man’s naked foot” (164). En el hipotexto Robinson se percata así de esas pisadas: “IT HAPPENED one day about noon, going towards my boat, I was exceedingly supriised with the print of a man’s naked foot on the shore, which was very plain to be seen in the sand” (152). La frase del hipertexto en la que se explica la aparición de un rastro humano difiere, pues, de la del hipotexto. La primera variación consiste en la adición del participio “-ed” a la forma “print” del texto origen. Se produce, además, una alteración en el orden de aparición del término “sand”, que se menciona al final de la frase en el texto de Defoe, mientras que aparece al principio de la oración en el

English Music

hipertexto. Se añade a estas variaciones la sustitución del vocablo “print” por el de “mark”.

Poco después de advertir esas huellas, Tim oye unas palabras en un lenguaje extraño: “Hekinah Degul” (164), pertenecientes a otra famosa novela de viajes de la literatura inglesa, *Gulliver’s Travels* (1726), de Jonathan Swift. La primera recurrencia de estos vocablos en su texto origen tiene lugar en la siguiente frase: “However, they soon returned, and one of them, who ventured so far as to get a full sight of my face, lifting up his hands and eyes by way of admiration, cried out in a shrill, but distinct voice, *Hekinab degul*” (56). Su segunda aparición se da poco después: “When I had performed these wonders, they shouted for joy, and danced upon my breast, repeating several times as they did at first, *Hekinab Degul* [...] When they saw the vessels in the air, there was an universal shout of *Hekinab degul*” (58). Ackroyd se hace así eco de otra novela relevante en la literatura inglesa, y demuestra a la par su interés por ser lo más ecléctico posible en el repaso que hace a cada género.

Tim se encuentra finalmente con Robinson Crusoe: “a man of middling height, and not so very old neither, standing beside him. He was dressed in patchwork, and in so various a guise that he seemed to belong to no time, no, nor to any place beyond this island” (165). Estos dos personajes enclavados en

English Music

la isla desierta comienzan una conversación sobre libros. En uno de los comentarios del niño se puede apreciar un ejemplo de conexión tranhistórica: “No books are ever old. It is said that the soul of one man can pass into another and so do words, after certain ages, find men and minds like that which first begat them. The world is now as it was in times past, just as this island itself can never change” (165). Este comentario ejemplifica una vez más la figura del autor implícito hablando a través de uno de sus personajes. No sólo se repite la idea de la conexión tranhistórica, sino que además se hace referencia a la inmutabilidad de la esencia inglesa. La expresión “this island” de este fragmento hace referencia a la propia Inglaterra, cuyo carácter viene determinado por sus raíces, “the world is now as it was in times past”. Recordemos que esta idea ya fue recogida por Ackroyd en “The Englishness of English Literature” y “London Luminaries and Cockney Visionaries”. El hecho de que ambas conferencias y la escritura de *English Music* se produjeran en años consecutivos, demuestran la especial preocupación de Ackroyd por su identidad nacional en esa época.

Poco después se advierte que Ackroyd se apropia de una frase de un texto de Thomas Browne, médico y filósofo del siglo XVII, titulado *A Letter to a Friend*: “for we live by the dead, and every thing is or must be so before it

English Music

becomes our Nourishment” (401), que se inserta en el hipertexto como una cita literal (166). Mediante esta recurrencia intertextual se resalta de nuevo la importancia de los antepasados, de los cuales se nutre la cultura actual.

Durante su conversación con Tim Robinson Crusoe toma en sus manos una copia de *A Journal of the Plague Year*, intercalándose una nueva cita de esta novela en la narración ackroydiana: “London might well be said to be all in tears” (167), recogida literalmente del hipotexto (36).

El “alert reader” se cuestiona cuáles son los elementos que tienen en común *Robinson Crusoe* y *The Journal of the Plague Year* para ser elegidos como hipotextos por Ackroyd. En este sentido, James Sutherland comenta que en ellas Defoe logra un orden cronológico que valora positivamente: “In *A Journal of the Plague Year*, as in the first part of *Robinson Crusoe*, the very circumstances with which he is dealing impose a certain order on his narrative” (241). Otro aspecto que une estos relatos, según James Sutherland, es el realismo detallado de su narración, lo que hace que sean aceptadas de buen grado por el lector (249-50). Por otra parte, Virginia O. Birdshall establece un paralelismo en el aislamiento al que se someten los dos protagonistas de Defoe:

Moreover, the man whose confinement is self-imposed feels himself no less confined than the one whom society locks up. He shuts himself away to achieve freedom from death and finds his existence circumscribed, limited, unexpandable - that is, lifeless. And here H.F.'s own experience is a case in

English Music

point. Like Crusoe, H.F. is never content within the limited environment he has mastered. Limitation is unendurable. And in his case it is again a matter of spatial expansion symbolizing expansion of knowledge. (116)

La relevancia de estas dos novelas radica, pues, en que resaltan características paralelas, como el orden y la individualidad. Ackroyd las subraya, pues las considera primordiales en el carácter inglés, al que tanto intenta redefinir y enaltecer en esta novela.

El relato de *English Music* prosigue con la inserción de elementos lúdicos, cuando el propio Robinson Crusoe le cuenta a Tim cómo transcurrió la infancia de Daniel Defoe, cuya biografía se conecta con la de Henry Purcell, otro de los artistas con los que se establecen conexiones intertextuales en esta novela. A lo largo de la conversación se hace alusión al título de la novela:

But think not where you are or where you may go, since, with these books, you are in England, every where and under any meridian. [...] ‘Do you understand how you came by this island?’
‘I came by way of England.’
‘And that is the way by which you must return. But do not hope to make such a journey in some poor bark without a mast or a sail. Feel something of your ancestors within your own self, and trust not simply to your own compass. Fill your sails with English music.’ (170)

Algunas de estas líneas muestran la intencionalidad del autor implícito al utilizar los hipotextos que maneja. Por ejemplo, la afirmación “with these books you are in England”, informa al “alert reader” de que los libros de los

English Music

que Ackroyd se ha adueñado tienen a Inglaterra como referente. El objetivo a perseguir con su inserción se recoge en la invitación “Feel something of your ancestors within your own self”, leitmotiv constante en esta ocasión. Consecuentemente, el recordar a los antepasados debe ir acompañado de la celebración de la “English music” interpretada en este relato.

Tras esta breve conversación los dos habitantes de tan singular isla dan un paseo, detallándose el entorno que atraviesan:

Pretty soon they had passed the wooded areas close to the cave and come to a low sandy country sparsely dotted with dwarf pines. Soon they were beyond that again and turned towards some rocky hills which lay in profusion around this part of the island. (171)

Este pasaje guarda una relación intertextual con la descripción de una isla perteneciente a otra novela de aventuras de la literatura inglesa, *Treasure Island* (1833), de Robert Louis Stevenson:

The breeze served us admirably. We skimmed before it like a bird, the coast of the island flashing by, and the view changing every minute. Soon we were past the high lands and bowling beside low, sandy country, sparsely dotted with dwarf pines, and soon we were beyond that again, and had turned the corner of the rocky hill that ends the island on the north. (134-35)

Los protagonistas de estas novelas de aventuras, que Ackroyd utiliza como hipotextos, salen de sus fronteras motivados por un afán de búsqueda, lo cual enriquece su carácter. El punto de partida en todas ellas es un personaje

English Music

que persigue nuevos horizontes de universalidad. Ackroyd recurre a varios ejemplos en los que se refleja esta característica, dando a entender que esta inquietud ideológica es fiel reflejo de la identidad inglesa. Aquí se rescata uno de los aspectos más importantes para este escritor: un conocimiento profundo de la identidad nacional que permita poder abrirse al mundo.

Poco después se inserta en *English Music* una cita que refleja aspectos como la conexión transhistórica y la inevitabilidad del hecho intertextual:

‘This is a famous island,’ he declared, ‘for it is much written about. Like those who suck in the last breath of their expiring friends in the opinion that the soul passes out that way, so the spirit of one writer or another may pass into a place such as this.’ (171)

Al igual que sucediera con anterioridad, el tema de la transmisión espiritual de un ser a otro como un hecho consumado se manifiesta en una expresión extraída de la obra de Thomas Browne, tratándose en este caso de *Hydriotaphia*:

That they suck’d in the last breath of their expiring friends, was surely a practice of no medical institution, but a loose opinion that the soul passed out that way, and a fondnesse of affection from some *Pythagoricall* foundation, that the spirit of one body passed into another; which they wished might be their own. (301)

A lo largo del análisis de este capítulo hemos apuntado varios motivos por los que *Robinson Crusoe* es una novela de reconocida importancia.

English Music

Recordemos que uno de los críticos que más ha estudiado este aspecto es Ian Watt. Además de los comentarios ya apuntados, baste decir que este investigador valora positivamente el individualismo del protagonista de Defoe, considerado desde el punto de vista económico como *homo economicus* (*Rise* 63). La primacía del individuo es una consecuencia del realismo filosófico que primaba en la época, y que enfatizaba lo particular frente a lo general. Otro de los aspectos que resalta este estudioso es que en *Robinson Crusoe* Defoe logra una realidad temporal convenciendo al lector de que su narración transcurre en un momento y lugar concretos (*Rise* 24). Esta atención a la dimensión temporal en la novela está conectada con el realismo formal defendido por Defoe y que propugna lo siguiente:

The novel is a full and authentic report of human experience, and is therefore under an obligation to satisfy its reader with such details of the story as the individuality of the actors concerned, the particulars of the times and places of their actions, details which are presented thorough a more largely referential use of language than is common in other literary forms.
(*Rise* 32)

Por lo tanto, Ackroyd ha utilizado concienzudamente el hipotexto de Defoe en el sueño de Tim, que termina con una invitación al mismo para que recuerde siempre su música inglesa:

Teach your endeavours so my words to read
That, learning them, by me you may proceed.
Death may abrupt me, but succeeding glory

English Music

Bids you go on to a more lasting story. (173)

Una vez más, se recurre a la obra de Thomas Browne en este episodio, ya que estas líneas han sido extraídas de *Religio Medici* con algunas variaciones (76).

En el capítulo noveno la narración vuelve a la primera persona. Tim regresa a casa de sus abuelos, quienes le convencen de la necesidad de ir a la escuela. El pequeño acude a un colegio donde entabla amistad con un chico llamado Edward, quien tiene una dificultad al andar. Tim se convierte en poco tiempo en un personaje popular entre sus compañeros de clase.

Al poco de comenzar su etapa escolar, se despierta en Tim un interés por la música en general, y por célebres músicos ingleses en particular, motivado por la influencia de su profesor, Mr Armitage. Por esta razón se recuerdan los nombres más destacados de la música inglesa antigua: “Mr Armitage had a particular passion for early English music, and many of our lessons were spent discussing the work of Tallis, Byrd, Dowland, Purcell and others” (194). La referencia a estos artistas favorece concurrencias intertextuales con algunos de sus trabajos. Por ejemplo, nos encontramos con las dos primeras líneas de una canción cuya música fue compuesta por

English Music

Dowland: “His golden locks time hath to silver turned/O time too swift, O swiftness never ceasing” (194). Estos versos se corresponden a su vez con los dos primeros de un poema de George Peele que lleva por título “A Farewell to Arms”. Poco después, Armitage canta un verso de una ópera compuesta por Purcell: “Remember me, but ah! Forget my fate” (195). Byrd ocupa un lugar relevante en el listado de músicos ingleses que aparece en este capítulo, ya que será el personaje con el que Tim sueña en el próximo episodio. La selección de Byrd y Tallis se debe además a que son dos de los músicos predilectos de Peter Ackroyd, hecho que comenta en una entrevista concedida a Francis Gilbert: “I find the music of Byrd and Tallis very soothing” (4).

Las alusiones a músicos ingleses se suceden a lo largo de la narración: “Have you heard Elgar or Vaughan Williams?’ There was silence in the class. ‘Bax? Holst? Arthur Bliss?’” (196). Este continuo flujo de nombres relacionados con la historia de la música inglesa, lleva al profesor de música a explicar la historia de Santa Cecilia, nombre de pila de la madre de Tim. Se citan de nuevo las palabras que aparecían en el epitafio de Cecilia Sinclair: “Hail! Bright Cecilia, hail! Fill every heart with love of thee and thy celestial art” (197), líneas que pertenecen a un poema de Nicholas Brady, que Purcell convirtió en sinfonía. En ese momento Tim descubre que su padre no había inventado esa

English Music

expresión, tal y como le había dicho ante la tumba de su madre, - "What did you think of the words on the stone?' my father asked me. 'I made them up myself'" (69) -, hecho al que se alude en otra ocasión en la novela, cuando el abuelo de Tim recuerda la forma en la que Clement Harcombe solía llamar a su hija, "Bright Cecilia" (98).

Tim continúa escuchando las enseñanzas de su profesor de música, quien alude al título de una de las piezas clave en la historia de la música inglesa: "*A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke*" (197), compuesta por Thomas Morley en 1597. Acto seguido, el profesor de música le traduce del latín unas líneas de música sacra que configuran una recurrencia intertextual con la biblia: "Leave me, therefore, that I may lament my sorrow a little. Before I go and return no more, to a land that is dark and covered with the mist of death" (198). La segunda de estas frases ha sido tomada, con algunas variaciones, del Libro de Job (10.21).

El capítulo nueve concluye del siguiente modo: "Like Orpheus sitting on a high Thracian hill That beasts and mountains to his ditties drew..." (198), cita que continúa al inicio del próximo episodio: "... So doth he draw with his sweet musicke's skill Men to attention of his science true." (201). Estas

English Music

palabras aparecen en la dedicatoria de Thomas Morley a William Byrd en *A Plain and Easy introduction* (1).

El relato del décimo capítulo nos muestra a Tim asistiendo a una clase de música, cuyo profesor no es Mr Armitage. Se puede apreciar que se trata de un nuevo personaje ya que emplea términos distintos, pues no habla de “music”, sino de “musicke”, “musique” o de “musick” (201). Muy pronto se desvelará la identidad de este enseñante: “And so Mr Byrd continued with his discourse” (202).

Al principio de su lección, Byrd define el concepto de música. Durante sus explicaciones el artista introduce el trato de lo inglés al recordarle a sus alumnos el verdadero propósito de sus actividades académicas: “We were not made for our selves, but to do good to our country” (207). Se refuerza, además, la presencia del carácter inglés al aplicarse este adjetivo en repetidas ocasiones: “English faces” (207), “English masters” (209).

Poco después, se alude a otros músicos ingleses destacados: “Farefax, Taverner, Shepherd, Mudy, White, Persons, and, preeminent in all, my old master Mr Tallis. All of them admired musicians, famous for their work” (210). Posteriormente se insiste en la importancia que Byrd ha tenido en la música inglesa: “For of course he is still the father of English musicke: no faith can

English Music

deny that” (212). En consonancia con la celebración que se hace de este compositor, se menciona una de sus canciones, “Why Do I Use My Paper, Ink and Pen” (212).

La importancia que se le confiere a la música, particularmente a la inglesa, a lo largo de este capítulo diez hace que las alusiones a ella sean constantes. Tim canta estrofas de canciones tradicionales inglesas junto con sus compañeros de clase, lo que lleva a Byrd a pedirle a sus pupilos que compongan sus propias piezas. A continuación se alude abiertamente al título de la novela: “Such is the line of beauty, as it rises and falls in our English music.’ These last words seemed to halt him in his discourse as if in the very phrase, *English Music*, he heard the strains of his own destiny” (221).

Al final de la clase se mencionan varias canciones y bailes ingleses tradicionales. Byrd concluye enfatizando la relevancia de la música inglesa a la hora de imprimir el carácter nacional en las mentes de sus alumnos. Se incide así en la importancia de tener en cuenta lo inglés, punto crucial en esta novela ackroydiana.

Tim despierta de su sueño al comienzo del undécimo episodio, en el que se narran los últimos días de colegio del protagonista. Una vez transcurrida su etapa escolar, y tras considerar varias opciones, el joven decide volver a

English Music

Londres a visitar a su padre durante una temporada. Al reencontrarse, rememoran tiempos pasados. En este contexto se alude de nuevo a *Great Expectations*: “I had once seen *Great Expectations* with him there” (233). Tim recorre las calles por las que paseaba durante su niñez e indaga sobre el paradero de alguno de los miembros del antiguo “Harcombe Circle”, averiguando así que Margaret Collins, quien lo alojara en su “Island” durante una temporada, murió en un accidente años atrás.

Tim se propone ayudar a su padre y ambos comienzan a trabajar juntos. Una vez más se aprecia que es el joven y no Clement Harcombe quien posee los poderes de curación y adivinación. Se cuenta la visita que hacen a una mujer, cuya vivienda parece estar poseída por un espíritu extraño. Poco después ambos llegan a una casa museo, cuyo nombre introduce la próxima fuente hipotextual de la novela: “THE HOUSE OF WILLIAM HOGARTH. ARTIST. WEEKDAYS: 10-5” (245).

Debido a que Hogarth será el próximo personaje con el que Tim sueña, se mencionan algunas de sus obras al final del undécimo episodio: “‘A Harlot’s Progress’, ‘The Laughing Audience’, ‘The Distrest Poet’, ‘Morning’, ‘The Enraged Musician’, ‘Gin Lane’, ‘Cruelty in Perfection’ and ‘Analysis of Beauty’” (246).

English Music

En el capítulo doce Tim y William Hogarth se hallan en un entorno desagradable y pestilente, rodeados de personas dementes. Esta localización corresponde al que fuera el primer manicomio de Inglaterra: “he was in a passageway of Bedlam” (249). Por lo tanto, ambos personajes se encuentran inmersos en uno de los cuadros de este pintor llamado “Scene in Bedlam”. En los párrafos siguientes se exponen detalles de esta obra, hecho que se repetirá con otras producciones de Hogarth. Así por ejemplo se hace referencia a un anciano tocando un violín, que encaja con un detalle de “Scene in Bedlam”, recogido en la ilustración que precede al capítulo doce de *English Music* (248).

Uno de los extraños personajes que aparecen al comienzo de este sueño se dirige al acompañante de Tim: “‘Mr Hogarth,’ he called. ‘Mr Hogarth’” (250). El propio pintor alude a la escena que acaban de abandonar: “This sweat is not from Bedlam” (251).

La conversación entre Tim y Hogarth se centra en el arte. Después de hablar de la motivación de su obra y de su gusto por la imaginación, el artista explica la tendencia que todos tenemos a emular: “We have from our infancy a delight in imitation, and the eye is as often entertained by mimicry as it is delighted by the exactness of counterparts” (253). De esta forma se inserta en la narración un nuevo intertexto, que corresponde al tratado de Hogarth titulado

English Music

The Analysis of Beauty (1753). Estas palabras están recogidas del capítulo tercero, “Of Uniformity, Regularity, of Symmetry” (18). Obsérvese nuevamente en estas líneas la presencia del autor implícito, quien realiza en esta ocasión una justificación del uso de la imitación. Hogarth prosigue con su relato, comentando las líneas que ha seguido en su producción: “so my own desire of excellence impelled me to fix my attention upon English life: English nature was to be my subject, and English people to be my audience” (254). Esta consideración se expresa mediante una cita de Samuel Johnson, concretamente de *The History of Rasselas, Prince of Abissinia* (1759), perteneciente al capítulo titulado “Imlac’s History Continued. A Dissertation upon Poetry” (61). Ackroyd ha adaptado las palabras del hipotexto para sus propios fines, añadiendo el matiz del adjetivo “English”, que no se encuentra en el texto origen. Estas oraciones resumen claramente una de las ideas más repetidas por Ackroyd en esta novela, su interés por el país que le vio nacer y por su cultura.

A lo largo de este capítulo se suceden las opiniones de Hogarth con respecto a la producción artística. En este sentido, el pintor afirma: “the art of composing well lies in the art of varying well” (255), idea recogida en el capítulo VIII de *Analysis of Beauty*, titulado “Of what sort of ARTS, and how PLEASING FORMS are composed” (6). Tanto en esta afirmación, como en la

English Music

anterior en la que se justificaba la imitación, se sugiere que la heterogeneidad ha de ser un aspecto crucial en toda composición artística que se precie. Con ejemplos como éste, Ackroyd demuestra que sabe elegir los textos ajenos que versan sobre sus propias ideas.

Los dos protagonistas de este sueño llegan a un lugar llamado Gin Lane, nombre que coincide con el de otro cuadro de Hogarth. Al igual que sucediera con “Scene in Bedlam”, se describen personas y detalles que se reflejan en esa obra, ya que Tim y Hogarth se hallan dentro de la escena creada por este último. La impresión del entorno es expresada en los siguientes términos: “Nothing but poverty, misery and ruin. Here is distress even to madness or death, and not one house or building in tolerable condition” (260). Se citan aquí las palabras del propio Hogarth sobre este cuadro (Haley & Steele 1). Tras abandonar Gin Lane, estos personajes se proponen seguir a una prostituta, llamando a este encuentro “the harlot’s progress” (262). Durante la explicación de esta peripecia, se aprecian detalles de la obra homónima de Hogarth. Por otra parte el pintor recuerda a lo largo de su conversación unas líneas de Shakespeare: “When you dance, I wish you/ A wave o’ the sea, that you might ever do/ Nothing but that; more still, still so” (263), pertenecientes a *The Winter’s Tale* (4.4.140-42).

English Music

De nuevo se recrea una de las pinturas de Hogarth, cuando éste y su joven acompañante se cruzan con un grupo de personas que conducen a un hombre camino de su ejecución: “They are on their way to Tyburn. It is a hanging job” (265). Esta situación tiene como referente otra pieza de este artista, “Idle ‘Prentice Executed at Tyburn”, cuyos detalles, observados por Tim, nos hacen ver que tanto él como Hogarth se hallan dentro del cuadro en cuestión.

Al aproximarse ya el final del sueño de Tim, se sugiere cómo pueden combinarse la música y la pintura: “There is so strict an analogy between colour and sound that the gradating shade pleases the eye in the same strict ordinance as an increasing or swelling note delights the ear” (267). Esta hipótesis tiene su origen en *The Analysis of Beauty*, en el capítulo XII, “Of LIGHT and SHADE and the manner in which objects are explained to the eye by them” (5). Esta afirmación de Hogarth es adoptada por Ackroyd con el fin de reflejar una opinión propia, ya que el autor implícito conjuga en su trabajo la música y la pintura, concretamente las inglesas, pues son componentes de todo el arte que se propone rescatar.

Casi al final del capítulo Hogarth resume para Tim la intención de todo su discurso:

English Music

So if you have been vigilant, my young friend, you will already have found that thread in my own various discourse, which unites all its parts together.' He gave Timothy a humorous glance.
'English art?'
'Yes. English art. English writing. English music. What you will.' (262)

De nuevo se aprecia al autor implícito dirigiéndose al lector a través de uno de sus personajes. Aunque en este pasaje se hace referencia a varias disciplinas, todas ellas comparten el adjetivo "English", que Ackroyd realiza constantemente. Así sucede cuando se cierra el capítulo doce:

We have a thriving and artificial civilization, the image of which shall not be lost to posterity. In my work I have attempted to preserve it and to leave a description of the manners and customs of our English nation to future times. All our singular humours and usages might otherwise vanish into the shade, like the figures of those around us now, but then how would those who come after us understand from whence it was they sprang? No, it must not be. It cannot be. Our English music must be sustained until we reach the very last note. (269)

En estas palabras, pronunciadas por Hogarth, se observa que es Ackroyd el que intenta escribir un legado para las generaciones venideras, especialmente en esta novela, con el fin de que sus raíces no se olviden. Se subraya, además, que este repaso a la historia de las artes inglesas es necesaria para entender los orígenes de su identidad nacional, tal y como se expresa en la pregunta formulada en este pasaje. Es imprescindible, pues, dar a conocer en qué

English Music

consiste el arte inglés, llamado aquí “English Music”, con el fin de que no se ignore una identidad que para Ackroyd ha de ser recordada.

El hecho de que Ackroyd haya dedicado un episodio completo a William Hogarth tiene una motivación especial. No sólo se trata de uno de sus pintores favoritos, sino que su arte representa una de las formas más nítidas, según Ackroyd, de retratar la identidad inglesa, hecho que manifestara en “The Englishness of English Literature”:

Hogarth was one of the original members of the Academy of Ancient Music, which specialized in arranging performances of early English music. And it should be remembered that Hogarth was one of the chief propagandists for a school of national historical painting. Here we find an exponent of Englishness who had such confidence in his own native genius that he looked for signs of it everywhere. (Wright 332)

Además, Hogarth fue también una gran influencia para Dickens, otro de los predilectos de Ackroyd. Así lo comenta éste en su biografía sobre el novelista victoriano: “Dickens’s visual imagination was formed early and, together with the work of William Hogarth, these early prints from the picture-books were to affect his own fiction” (31). Ante datos como éste se sigue poniendo de manifiesto que todos los artistas a los que se alude en *English Music* guardan una estrecha relación.

English Music

El capítulo trece se centra en una serie de reencuentros entre Tim y personajes que ha conocido durante su niñez. Así se relatan sus visitas a casa de Gloria Patterson, la que fuera amante de su padre; el comienzo de su amistad con Stanley Clay, un antiguo discípulo de Clement Harcombe; la visita que recibe en Londres de Edward Champion. Este último contacto tendrá una especial relevancia, pues las conversaciones que ambos jóvenes mantienen, llevan a Tim a replantearse su vida, percatándose de que necesita realizar actividades distintas. Por esta razón el protagonista decide cambiar de trabajo y comienza a ejercer de vigilante nocturno en una galería de arte, retomando durante esta etapa su hábito de lectura: “I chose a comfortable chair and would settle down with a copy of *Tristram Shandy* or *Pamela* or *Wuthering Heights*” (299). La alusión a estos títulos adelanta cuáles serán algunos de los hipotextos del próximo capítulo.

El hecho de que el protagonista trabaje en una galería de arte motiva la referencia a figuras de renombre en la pintura inglesa: “Wilson, Gainsborough, Constable, Turner, Palmer, Ford Madox Brown, Whistler” (300). El joven presta especial atención a un paisaje de un cuadro de Gainsborough, con una fijeza que le lleva al interior del lienzo en un nuevo sueño.

English Music

Este nuevo trance coincide con el inicio del episodio catorce. La narración nos muestra a Tim en un bosque, que se corresponde con el del cuadro de Gainsborough del capítulo anterior. El muchacho atraviesa una colina cercana, acercándose a una casa de cuyo interior salen unas voces:

‘So, Pamela, we have seized, it seems, your treasonable papers’
‘Treasonable, sir!’
‘Ay, I suppose so; for you are a great plotter; but I have not read them yet.’
‘Then, sir, it will be truly generous in you *not* to read them; but to give them to me again unread: they are written to my father and mother only,’
‘What can you write to them that I may not see? I must read them before I return them.’ (306)

Este diálogo es una reproducción de un extracto de *Pamela* (1740) de Samuel Richardson, concretamente de las primeras frases de un capítulo del volumen II, “Saturday, Six o’clock” (265). Ackroyd inserta de este modo en su narración a otro de los autores que contribuyeron al inicio de la novela inglesa, como mismo hiciera al incluir a Daniel Defoe. Poco después, se añaden en *English Music* otras líneas, “Yes, by all means, every line that such a servant as *my* Pamela writes, be it to whom it will” (307), procedentes de ese mismo capítulo de *Pamela* (265).

A continuación Tim prosigue con su paseo por la casa y sus alrededores, cruzándose poco después con otros personajes, a los que divisa inicialmente desde lejos. El joven se traslada a un nuevo paisaje, cuya panorámica provoca en

English Music

él sensaciones conectadas con la condición inglesa y se percata de que se halla en el cuadro de otro pintor: “I am in a landscape by Richard Wilson” (308).

En medio de este contexto, Tim escucha una conversación entre los personajes que había avistado anteriormente:

‘Damn my eyes, Hatchway, I always took you to be a better horseman than to overset our chaise in such fair weather. Blood! Didn’t I tell you we were running to the right?’ [...]
‘yes, Commodore Trunnion, I do confess as how you did give such orders after you had run us foul of a post, so as that the carriage lay along and could not right herself.’ (308)

Estas líneas han sido en su mayoría extraídas de *Peregrine Pickle* (1751) de Smollet, concretamente del segundo capítulo de la primera parte (7). En los párrafos siguientes, se sucede la aparición de frases de ese mismo capítulo del hipotexto: “I run you foul of a post!”, “I must confess you did not steer”, “Damn my limbs! I don’t value what you say a rope yarn. You’re a damned mutinous -’ (309). La riqueza de las fuentes hipertextuales seleccionadas por Ackroyd se ve ampliada al insertarse parte de un poema de Pope titulado “Windsor Forest” (213-16):

‘The watery landskips of the pendant woods,
And flowing tress that tremble in the foods;
In the clear azure gleam the flocks are seen,
And floating forests paint the waves with green’ (309)

Poco después, se produce una leve interrupción en el descanso de Tim:

English Music

At that Timothy awoke. He fell forward with a start and, on opening his eyes, he realized that he was still sitting in front of the landscape by Gainsborough. 'This is the first time I have woken in the middle of a dream,' he said out loud in the empty gallery, and looked around in bewilderment. (310)

Esta parada no implica que el sueño de Tim haya llegado a su fin, puesto que en unos momentos duerme de nuevo, ya que “he had in fact woken only for a moment, and within a moment he re-entered the landscape” (310). Este hecho atípico indica que está teniendo lugar un cambio que llevará a Tim a fusionarse cada vez más con los personajes de sus sueños.

En el relato del episodio que nos ocupa siguen apareciendo nuevas figuras. Tim se aproxima a un jinete, que resulta ser “a parson, dressed entirely in black” (313). Pronto se verifica que este personaje pertenece a *Tristram Shandy* (1759) identificación que se hace posible en *English Music* gracias a la mención del nombre del caballo que aparece en esa novela: “Oh, by heavens,’ the parson cried, ‘we might have destroyed you! Halt! Rosinante, Halt” (313). Existen además citas literales extraídas del texto de Sterne: “What a tract of country have I run” (313), que aparece en el Volúmen VII, capítulo XXVI del original (487); “Shall we for ever make new books, as apothecaries make new mixtures, by pouring only out of one vessel into another?” (313), que se inserta en la primera página del volumen quinto del hipotexto (339). Esta figura de

English Music

Sterne que habla en *English Music* se identifica poco después: “My name is Yorick” (314).

Las alusiones a nombres relevantes del arte inglés se suceden a lo largo del capítulo: John Constable (316), John Martin (317), Turner (318) y Samuel Palmer (319). En medio de su paseo por los distintos paisajes que recorre en este sueño, Tim oye una voz, que provoca la presencia de un nuevo intertexto: “Wandering spirits, if indeed ye wander, and do not rest in your narrow beds” (318). Estas líneas pertenecen a *Frankenstein* (1818) de Mary Shelly (95). Su aparición viene a corroborar una vez más la voluntad de Ackroyd de realzar los textos más significativos de la literatura inglesa.

Poco después Tim escucha otra voz, cuyas palabras nos llevan a un nuevo intertexto: “If I dare you now, will you venture? If you do, I’ll keep you I’ll not lie there by myself: they may bury me twelve feet deep, and throw the church down over me; but I won’t rest till you are with me. I never will!” (320). Estas líneas pertenecen a *Wuthering Heights* (1847), al capítulo XII del volumen I (125). Se recurre además a esa novela en *English Music* en la frase: “Run, Heathcliff, run!” (320), tomada del capítulo VI del volumen I del hipotexto (49).

English Music

A continuación Tim se percata de unas voces que repiten otro texto de la tradición inglesa:

‘Partly. Do as you wish, Jasper.’
‘I’ll go and see him, if you like.’
‘I am so afraid. No, writing will be better.’
‘Very well, Then he shall have the letter tomorrow afternoon.’
‘Don’t let it come before the last post. I had so much rather not. Manage it, if you can.’ (321-22)

Estas frases pertenecen a *New Grub Street* (1891) de George Gissing, concretamente al capítulo veintiocho, titulado “Interim” (432).

Este episodio de *English Music* concluye de forma circular, ya que Tim observa los mismos detalles que le llevaron a adentrarse en el cuadro al comienzo de su sueño: “This is how it all began, he thought. Then he woke up, and found himself still seated in front of the Gainsborough landscape” (322).

El capítulo quince comienza con una reflexión biográfica por parte de Tim. El joven se siente vacío tras trabajar de vigilante en la galería durante tres años. Con objeto de cambiar, decide visitar a sus abuelos. De nuevo en su antigua casa, se reencuentra con Edward Champion y averigua el paradero de su padre, al cual no ve desde hace dos años y que por ese entonces trabaja en un circo. Tim y Edward recuerdan juntos viejos tiempos. Ello provoca la reaparición en la narración de personajes que favorecieron recurrencias

English Music

intertextuales en episodios anteriores, tal y como sucede con el profesor de música de Tim en la escuela, Mr Armitage. Al evocarse su persona, se alude a la música inglesa, a lo inglés y a lo visionario:

‘But what would life be like,’ I said, ‘without the possibility of magic? Or of visions? Life without a hope, isn’t that so?’ He was not laughing now. ‘And there is another kind of vision, too. Do you remember old Armitage?’
‘The music master?’
‘Yes. Him. Do you remember how he used to play us English music over and over again?’ Edward nodded. ‘Don’t you think that he had a vision?’
‘Of what, exactly?’
‘I don’t know. Of time. Of continuity. Of England. I’m not sure what I mean. Perhaps, like you, he had some vision of belonging.’ (335)

El continuo énfasis en explicar el concepto de música inglesa que da nombre a la novela revela un deseo evidente de localizar la esencia de esa identidad. Cada uno de los artistas de cuyas obras Ackroyd se ha “apropiado”, han tenido una visión particular de la identidad inglesa. El aspecto de las visiones no es sólo el de ver más allá de lo corriente, como las que tuvieron Tim o Blake. La visión que se menciona en la cita anterior guarda relación con la concepción particular del arte que percibe cada uno, con la sensación de arraigo en su país de origen que la manifestación artística de cada uno de estos individuos provoca. De ahí el énfasis a lo largo de toda la novela en aspectos como “English faces” o “English landscapes”.

English Music

Tim acude al circo durante su estancia en Upper Hardford. Al acercarse a la caravana de su padre, escucha las palabras que éste le dirige a un grupo de personas. El discurso de Clement Harcombe guarda relación con el espíritu de una nación:

‘But then there are the spirits landscape. The spirits of a nation. You know when you are in England, don’t you? How different it is from the atmosphere of France, and how different France is from Germany? We might even call this the spirit of the past. The spirit of time. It is part of us, you see.’ (338)

Este espíritu del pasado, del tiempo, al que se refiere Clement Harcombe guarda relación con la conexión transhistórica y da sentido a las recurrencias intertextuales que se han venido dando a lo largo de esta novela. A medida que se acerca el final de la misma, se incrementan las alusiones a Inglaterra y a su identidad.

El pasado retorna también a la narración de la vida de Tim, al reencontrarse con su padre y con los libros que marcaron sus primeros años de vida: “the anthology of English poetry which I had always placed in the right-hand corner of my bookshelf” (341). Así se introduce el género literario que ocupará el próximo sueño de Tim: la poesía inglesa. Por esta razón, se adelantan algunos autores que aparecerán posteriormente, como Tennyson, Spenser, Donne y Pope (342). Se hace referencia además a William Blake:

English Music

“Blake. William Blake. *Songs of Innocence. The. Poetical Sketches*” (343), que configurará la mayor fuente de recurrencias intertextuales del próximo capítulo. La alusión a la obra de Blake se hace más explícita al citarse al final de este episodio unos versos suyos:

For I in Two Thousand Years walk up and down;
Not one Moment of Time is lost, nor one Word or Cadence
But all remain: every work of Two Thousand Years
Exists within my vision. Awake, Albion, awake! (347)

Estas líneas pertenecen al poema de Blake que lleva por título *Milton*. Las tres primeras han sido extraídas del original (22.17-20), con algunas variaciones. La primera se observa en la distribución del término “For”, cuya inicial es una minúscula en el hipotexto, donde encabeza la segunda línea. Al final del primer verso se aprecia la sustitución del signo de puntuación “:” del hipotexto, por el de punto y coma. La tercera variación consiste en la sustitución del “Six” original por “Two”, fenómeno que se repite en la tercera línea. Se observa, además, la sustitución de la secuencia original “Event of Space Unpermanent”, por “Word or Cadence”. Asimismo, se ha reemplazado la expresión hipotextual “every fabric of Six Thousand Years Remains permanent” por “work of Two Thousand Years Exists within my vision”.

English Music

Las sustituciones realizadas en este extracto responden a la intención de Ackroyd de adaptar a su época y propósitos las palabras de Blake. Ello se aprecia en la permutación de los “Six Thousand Years” por los “Two Thousand”, que se corresponden con nuestra era, en la que Ackroyd escribe e inserta su discurso, su “Work”, término a subrayar de los reemplazados en este fragmento. No obstante, la expresión más sobresaliente en estas sustituciones es “my vision”, a través de la cual el autor implícito expresa que quiere compartir ese carácter visionario que Blake despliega en su obra. La identidad de Ackroyd como artista se desvela, pues, paulatinamente en *English Music*, donde vemos que emplea escritores con características especiales que no sólo quiere emular, sino también compartir.

Las últimas tres palabras de este pasaje se corresponden con otra sección, (23.5), del poema que Blake escribe sobre Milton. Esta frase ha sido citada casi literalmente en el hipertexto, con la única varicación, en este caso por adición, de una coma después del término “Albion”. Existe, además, otra localización hipotextual de la misma frase: “Awake Albion, awake! and let us awake up together” (*Jerusalem*, 38.32). La variación con respecto a este verso consiste en la adición de la coma que precede a “Albion”.

English Music

La figura de Albion aparece en varios textos de Blake. S. Foster Damon explica que Albion es un nombre poético con el que se conoce a Inglaterra, utilizado con ese significado por Blake en sus profecías menores. Esto cambia en las profecías mayores, *The Four Zoas*, *Milton* y *Jerusalem*, en los que Albion pasa a ser el padre de la humanidad, “Eternal Man” or “Fallen Man” (9). Damon apunta, además, que en *Milton* “Albion-Britain is waked from his deadly sleep by the association of the revolutionist Milton with Blake” (11), mientras que en *Jerusalem* “the fall and resurrection of Albion are studied in much more detail” (11). También Ackroyd aduce que el poeta visionario “introduced the name of ‘Albion’ as the Eternal Man” (*Blake* 292). Otro investigador que atribuye a Albion el significado de Inglaterra es David Bindman: “According to Milton, Britain was called Albion by the Greeks and Romans, and Albion is used in that sense in the ‘Prologue to King John’ in the *Poetical Sketches*” (44). En *English Music* el significado atribuido al término Albion es el de Inglaterra.

Los vocablos que cierran la cita anterior se repiten parcialmente al comienzo de “The Song of Albion”, canto que ocupa el capítulo dieciséis: “AWAKE, ALBION, TO THE ENDLESS note of English music” (349). En las primeras frases se hace patente la intención de exaltar lo inglés, despertando

English Music

el interés por este espíritu nacional reflejado en alusiones a poetas de la literatura inglesa y a sus poemas. El poeta que canta a Albión evoca, en primer lugar, el valor de los tiempos pasados, recordando que nada desaparece y que la influencia de lo ya acontecido sigue presente en el día a día de cada uno de nosotros. Pronto encontramos una perífrasis que nos remonta al concepto de conexión transhistórica: “All that has existed in the space of two thousand years Permanent and not lost. Not forgotten nor vanished, But living eternal within your golden fields and cities” (349). Apelando a todo eso que ha existido y que no se ha olvidado, el poeta pide a los “spirits of Albion” que le guíen a la hora de recordar lo que él denomina visiones de sus antecesores, y que vienen a ser las obras que cada artista ha producido. Este ruego sugiere la presencia del autor implícito, figura que cobra cada vez más protagonismo en *English Music*.

El primer poeta recordado en este canto es Caedmon, a quien se le atribuye la autoría del poema más antiguo que se conserva en inglés, a finales del siglo VII. En la misma línea se evoca a Cynewulf, autor de obras con un trasfondo religioso como *The Fates of the Apostles*, *Elene*, y *Juliana*. También se recoge la obra más extensa conservada en inglés antiguo, *Beowulf*.

“The Song of Albion” no se remonta únicamente a los comienzos de la literatura inglesa, sino también a los anales de la historia de Inglaterra: “I call

English Music

you now by your proper name, English: the Briton, Saxon, Roman, Norman, amalgamating Into one nation and finding their sacred home in the word” (349). Esta evocación configura una nueva recurrencia intertextual: “What do I see! The Briton, Saxon, Roman, Norman amalgamating In my furnaces into One Nation, the English, & taking refuge in the Loins of Albion” (*Jerusalem*, 92.1-3). Esta cita presenta diversas variaciones en el hipertexto. La primera de ellas se produce por permutación en el orden de aparición de algunos vocablos, al anteponerse el adjetivo “English” a la enumeración de los gentilicios mencionados. Se puede apreciar una variación por adición, en este caso de una coma después del término “Norman”. En tercer lugar, se observa una variación por supresión de la secuencia “In my furnaces”, suprimiéndose además las iniciales mayúsculas de la expresión “One Nation”. Por último, destaca la total sustitución del final de la frase.

Según se desprende de los temas tratados en sus textos, Blake y Ackroyd comparten un mismo interés por la historia de su país y un apego a todo lo inglés. De hecho, Ackroyd señala en su biografía que Blake tiene presente su nacionalidad a la hora de trabajar: “he called himself ‘English Blake’, and there are occasions when he seems intuitively or deliberately to have expressed some

English Music

rare native characteristics” (296). David Bindman comenta también la atracción de Blake hacia la historia antigua británica:

Although British Antiquity had been virtually forgotten by the early eighteenth century, and Milton's *History of Britain* was scarcely read, Blake expressed a strong belief in it and allied himself defiantly with his poetic predecessors against the rational historians, whose scholarly attitudes were represented pre-eminently in his own day by the Society of Antiquaries. (40)

En “The Song of Albion” se alude a continuación a los antiguos historiadores británicos Geoffrey de Monmouth y Nennius. Con su mención se subraya el interés por la historia de Inglaterra.

El siguiente autor de la literatura inglesa mencionado en este canto es Chaucer, a quien se le atribuye en este contexto el haber perpetuado para la eternidad varios prototipos de la sociedad inglesa de su tiempo. Nos encontramos con una alusión implícita a *The Canterbury Tales* y a sus personajes: “every age is a pilgrimage, and we all pass on, Each sustaining one or other of these English characters” (350). Estas palabras reafirman la conexión transhistórica que enlaza a los escritores mencionados en este canto, y a todos los literatos ingleses en general. Este aspecto se pone de manifiesto en líneas como las siguientes:

All things acted on this island are in Chaucer's verses
And every age renews its power from his winged words.
As one age falls another rises, different to mortal sight,
But in substance ever the same. Its substance is

English Music

language,
Which, though it may vary in form or cadence,
In its light and life it ever remains unaltered.
So I telleth thee, ere that ye further wende,
I kan namoore, my tale is at an ende. (350)

Este extracto de “The Song of Albion” es una cita de Blake, en la que se habla de las características de los peregrinos chaucerianos:

The characters of Chaucer's Pilgrims are the characters which compose all ages and nations: as one age falls, another rises, different to mortal sight, but to immortals only the same; for we see the same characters repeated again and again; in animals, vegetables, minerals, and in men; nothing new occurs in identical existence; Accident ever varies. Substance can never suffer change nor decay.
Of Chaucer's characters [...] for ever remain unaltered. (*A Descriptive Catalogue* 3.33-40)

Como puede apreciarse, la primera frase de este fragmento ha sido completamente sustituida en el hipertexto. La secuencia “As one age [...] the same” presenta una variación por sustitución en el hipertexto, donde se reemplaza el original “to immortals only” por los vocablos “in substance ever”. En ambos textos se inserta la secuencia “for ever remain unaltered”, aunque con una variación en el sujeto que precede. Las dos últimas líneas del extracto anterior de “The Song of Albion”, escritas en inglés medieval, son una cita del final de uno de los *Canterbury Tales*, “The Frankeleynes Tale”.

English Music

En este pasaje destaca, en primer lugar, el tono patriótico con el que se habla de la importancia de lo inglés, que perdura a través de los tiempos. Se reitera una y otra vez la apología que de esta nacionalidad se hace en la novela. Se insiste en que a pesar de que cada era se renueva, permanece la misma esencia a lo largo de la historia, lo cual se vislumbra en la lengua. Ackroyd comenta con respecto a estas líneas:

He experienced an intense collaboration with mortality, and with the remnants of the past, [...] For him it was as much a spiritual as a national or antiquarian revelation; he entered a communion with the dead, with the passage of the generations, and thereby was granted a vision of the world that never left him. It was a vision, in his own words, of 'the character which compose all ages and nations [...].'*(Blake 46-47)*

Ackroyd interpreta, además, el significado que tiene para este poeta dieciochesco el recrear el pasado en su obra:

One of the striking characteristics of English art, and English writing, has been the creative use of past styles; but for Blake it was also an aspect of the historical vision he had acquired as an apprentice in Westminster Abbey. He consulted Speght's seventeenth-century edition of Chaucer's complete works, and felt able to write in the catalogue that 'The characters of Chaucer's Pilgrims are the characters which compose all ages and nations [...]' This was also the context of his growing sense of England's spiritual power."*(Blake 301-02)*

Todos estos apuntes son resumidos por el propio Ackroyd al afirmar que "In the visionary imagination of William Blake there is no birth and no death, no beginning and no end, only the perpetual pilgrimage within time

English Music

towards eternity” (*Blake* 3). Obsérvese en esta máxima una nueva coincidencia entre Ackroyd y Blake, al que no sólo utiliza como fuente hipotextual, sino que además se inspira en él para la motivación de su obra.

El repaso a figuras de renombre de la literatura inglesa en “The Song of Albion” continúa con alusiones a Langland, Gower, y Skelton¹. La lista de autores relacionados incluye a John Lydgate y a Sir Thomas Wyatt, cuya referencia conforma una nueva relación intertextual: “It was Wyatt then who taught us the softer music/ In sweet delight which he and his lute have done” (351). Observamos aquí términos extraídos de un texto de Blake: “She walk’d with her Thomas in sweet delight” (“The Land of Dreams” 10). Llama la atención en primer lugar la relación interfigural entre el nombre de pila mencionado en el hipotexto y el del propio Thomas Wyatt. Este es un ejemplo más de los elementos lúdicos introducidos por Ackroyd en su literatura. Por otra parte, nótese la cita literal de la expresión “in sweet delight” presente en el hipertexto, con la ligera variación en la distribución en el verso, que es inicial en el hipertexto.

¹Recordemos que el apellido de este poeta se asocia al de Audrey Skelton, la protagonista femenina de *The Great Fire of London*. No es de extrañar pues, que Ackroyd lo incorpore a la lista de nombres clave en su repaso a la historia de la identidad cultural inglesa.

English Music

Destacan también en “The Song of Albion” Sir Philip Sidney, Henry Howard, conde de Surrey, y Edmund Spenser. Al leer la biografía de Blake escrita por Ackroyd, nos percatamos de que algunos nombres que aparecen en “The Song of Albion” fueron influencias para este poeta visionario: “We know that he was also an assiduous and sensitive reader because there are constant allusions to diverse authors even in the poetry he was writing during this period. He was reading Spenser, Shakespeare and Jonson” (49). A lo largo de los versos dedicados a Spenser en este canto se produce una nueva recurrencia intertextual: “With books and instruments of song and pictures of delight” (351), tomada una vez más de Blake: “And books & instruments of song & pictures of delight?” (*The Four Zoas* 6.216). Existen algunas variaciones en el hipertexto con respecto a la cita original. En primer lugar, la forma en la que se presenta el verso en el hipertexto no es la interrogativa, sino la afirmativa. La conjunción que inicia la frase en el hipotexto ha sido sustituida por una preposición en el hipertexto. En segundo lugar, la grafía “&” del hipotexto ha sido reemplazada por “and” en el hipertexto.

Se produce una nueva recurrencia intertextual en la frase que sigue, atribuida a Spenser en “The Song of Albion”: “I must create a system or be enslaved by another man’s, I will not reason and compare, my business is to

English Music

create” (352). Estas palabras han sido tomadas de forma casi literal de Blake: “I must Create a System or be enslav'd by another Man's, I will not Reason & Compare: my business is to Create” (*Jerusalem* 1.10.20-21). Los términos empleados en ambos contextos son idénticos, variando las grafías. En el hipertexto se han sustituido las mayúsculas iniciales del hipotexto por minúsculas en los vocablos “Create”, “System”, “Man's”, “Reason” y “Compare”. La grafía “&” del original se sustituye por “and” en el hipertexto. Nos encontramos con otra variación al ser sustituido el signo de puntuación “:” que sigue al término “compare” por una coma en el hipertexto.

La idea que Blake expresa en estas palabras de crear su propio sistema ha sido comentada por varios investigadores. En este sentido, Bernard Blackstone afirma que a este poeta no le gustaban las ideas de su contemporáneo Locke, por lo que sentía la necesidad de elaborar las suyas propias: “And Locke's theories had been carried to their conclusions by Hartley and Erasmus Darwin - conclusions naturally distasteful to Blake. We see, then, that Blake had really to create his own system 'or be enslav'd by another Man's.’” (100).

Ackroyd explica en qué consiste este sistema elaborado por el poeta visionario :

English Music

Just as he had managed to create his own method of composition, so now he felt compelled to create his own system - he took material from various other philosophies where it suited him, as we have seen, but he needed his own language to encompass all that he felt obliged to say. Thus he became the first English poet since Edmund Spenser single-handedly to create his own mythological reality. (*Blake* 117)

Este sistema propio parece ser una inspiración para Ackroyd, quien elabora su propio método de construir una nueva identidad al hacer un recuento de las figuras claves de la historia y literatura inglesas.

“The Song of Albion” prosigue con la evocación de los dramaturgos George Chapman, Thomas Kyd, Christopher Marlowe y William Shakespeare, al que se dedica una atención especial, declarándosele como fuente inagotable de intertextualidad en la literatura inglesa:

All things acted on earth are seen in his bright dwelling,
Every story from hate to wayward love,
Every sorrow and distress, every affinity of friend or
parent,
Is carved here in his works of English music.
Shakespeare arose from his dewy couch, leaving Albion
for ever
Environed by his verse; (352)

El capítulo dieciséis continúa con la mención de más poetas: John Donne, Andrew Marvell, George Herbert, Henry Vaughan y Thomas Traherne. El próximo nombre a destacar y al que se dedican varias estrofas es

English Music

John Milton, a quien se le atribuyen en el texto ackroydiano las siguientes palabras:

O love and life and light, all within my words!
Prophetic dreams urge me to speak: futurity is before me
Like a bright lamp, and eternity haunts my
Imagination! (353)

Una vez más, nos hallamos ante una cita extraída de Blake, con algunas variaciones respecto a su hipotexto, que reproducimos a continuación:

O love & life & light!
Prophetic dreads urge me to speak: futurity is before me
Like a dark lamp. Eternal death haunts all my expectation.

Estos versos corresponden a *The Four Zoas* (3.73-75). Se observa inicialmente la sustitución de la grafía “&” del hipotexto por “and”. Se aprecia a continuación una variación por adición con respecto al original, en el que no aparecen los términos “all within my words”. Se produce otra variación al aparecer en el hipertexto el vocablo “dreams” en vez del original “dreads”. Asimismo, ha sido reemplazado el término original “dark” por el de “bright” en el hipertexto. Se advierte otra variación al sustituirse “Eternal death” por “eternity” en el hipertexto. Finalmente, la secuencia hipotextual “all my expectation”, ha sido sustituida por “my imagination”, a la que se le ha añadido un signo de admiración ausente en el hipotexto.

English Music

La perspectiva general de la historia de la literatura inglesa que se viene dando en “The Song of Albion” prosigue de la siguiente manera: “But now I see the past, present and future again before me. O divine spirit, sustain me on thy hovering wings As I look upon those following the fiery steps of Milton” (354). Estas líneas pertenecen a *Jerusalem*: “I see the Past, Present & Future existing all at once Before me. O Divine Spirit, sustain me on thy wings, That I may awake Albion from his long and cold repose” (*Jerusalem* 15.8-10). Con respecto a la cita original, Bernard Blackstone comenta: “This long and cold repose is the work of Bacon, Newton and Locke, we are told once more, and it is against these that Los is working in his furnaces” (161). Una vez más se aprecia la aversión de Blake a los filósofos de su época, contra los que siente una constante necesidad de luchar.

La primera variación de la cita original presente en el hipertexto consiste en la adición de los términos “But now”. Además se han sustituido las mayúsculas iniciales de los términos “Past”, “Present” y “Future” del hipotexto, por iniciales en minúscula en el hipertexto. También se ha alterado la grafía original “&” por “and”. Se ha reemplazado en el hipertexto la expresión original “at once” por “again”. El término “Before” aparece sin la mayúscula inicial en el hipertexto, fenómeno que también se produce en la expresión

English Music

“Divine Spirit”, recogida en minúscula en el hipertexto. Se aprecia, por otra parte, la adición del término “hovering” en el hipertexto. La última frase de esta cita ha sido totalmente sustituida en el hipertexto.

A continuación se alude en “The Song of Albion” a Dryden: “But Dryden was giving his body ease At Soho beneath the poplar trees” (354). Estas palabras son una cita de Blake: “Blake was giving his body ease At Lambeth beneath the poplar trees”, (*Poems and Fragments from the Note-Book* 61.7-8). La primera variación con respecto a la cita original consiste en la sustitución del apellido de Blake por el de Dryden en el hipertexto. En segundo lugar, se sustituye el “Lambeth” original por “Soho” en el hipertexto. En “The Song of Albion” se describe a Dryden “dreaming of his books in the dismal shade” (354). Las dos últimas palabras de esta frase aparecen en la obra de Blake en dos contextos. Las encontramos en *The Songs of Experience*: “Soon spreads the dismal shade” (“The Human Abstract” 13), y también en *The Book of Ahania*: “Of iron, from the dismal shade” (3.4.1).

Las recurrencias intertextuales que surgen en torno a la figura de Dryden continúan cuando se le dedican los siguientes versos:

Then I beheld London around him, an awful wonder of God,
Adamantine, dark, massive, cruel in every human epoch.
Thus London speaks: 'Awake, Dryden, awake. I give myself
up to thee, for my streets are thoroughfares of imagination

English Music

And my towers are built with English music.' (354)

Este pasaje se corresponde una vez más con un hipotexto de Blake:

I behold London, a Human awful wonder of God!
He says: "Return, Albion, return! I give myself for thee.
My Streets are my Ideas of Imagination.
Awake, Albion, awake! and let us awake up together. (*Jerusalem* 38.29-32).

Esta cita sufre variaciones en el hipertexto. En primer lugar, observamos la adición del adverbio "Then". En segundo lugar, varía el tiempo del verbo "behold" original, que es sustituido por "beheld"; a esto se suma la adición de los vocablos "around him". Se produce, por otra parte, una variación al suprimirse en el hipertexto el adjetivo "Human", además del signo de admiración con el que concluye la primera frase de la cita. En la invocación "Awake, Albion, awake!", se sustituye "Albion" por Dryden. Esta expresión presenta una distribución distinta en el hipertexto, ya que en el hipotexto es precedida por la expresión "Return, Albion, return!". Otra de las variaciones se halla en la expresión "I give myself for thee", que presenta una sustitución de "for" por "up to" en el hipertexto. El último elemento de esta cita que sufre cambios es la oración "My streets are my ideas of Imagination". En el hipertexto esta frase presenta la adición inicial de "for" y la supresión del

English Music

segundo pronombre “my”. A estas transformaciones se suma la sustitución de “ideas” por “thoroughfares” en el hipertexto.

La admiración por Londres expresada en este fragmento es uno de los aspectos más importantes de la vida de Blake, quien, según Ackroyd en su biografía, podía ver en sus calles algo más que el resto de los mortales: “This was the eternity he saw in the streets of the city, as he described it in this last and greatest of his epic poems: I behold London” (331). Con respecto a las líneas que siguen en este pasaje, Ackroyd indica en ellas la presencia de una visión de Blake: “He has walked the boundaries of the city, sometimes staying close to its ancient wall, and sees now the vision of it in divine form” (332). Esta ciudad es de vital importancia para Blake, por ello Ackroyd hace un énfasis especial en explicarlo:

He called himself ‘English Blake’. He left the city only once, and most of his life was spent in the same small area bounded by the Strand, Holborn and Oxford Street. He did not need to travel any further because he saw, literally *saw*, Eternity there. But these conditions helped to shape the kind of artist he became: he was a Cockney visionary, and takes his place with Turner and Dickens as one of the great artists of London. (*Blake* 91)

Londres es, pues, crucial para Blake y Dickens. La ciudad y su impacto en determinados autores son aspectos que unen los hipotextos con los que trabaja Ackroyd. He aquí otro de los motivos por los que este autor se ha

English Music

apropiado de textos de unos artistas con los que se siente identificado: los tres son londinenses y manifiestan un gran amor por la ciudad que les vio nacer. Por lo tanto, los criterios que Ackroyd aplica en la selección de sus fuentes hipotextuales no sólo sirven a sus propósitos literarios, sino también a los personales.

“The Song of Albion” continúa con la alusión al trabajo de John Dryden, Alexander Pope y Mathew Prior, a los que se atribuye haber escrito “in narrow doleful forms” (355). Estas palabras son de una cita de Blake: “Into two narrow doleful forms” (*The Song of Los*, 4.8). Esta frase presenta, en primer lugar, una variación en el hipertexto al reemplazarse “into” por “in”. A esta sustitución se añade la supresión del término “two”. La lista de artistas a los que se alude en “The Song of Albion” prosigue con Edward Young, Christopher Smart, Thomas Gray, William Cowper, William Collins, Samuel Johnson y Thomas Chatterton. Con respecto a éste último, Ackroyd comenta:

By 1767 Blake had already started reading the verses of Thomas Chatterton in the *Town and Country Magazine*, and was so powerfully affected by their medieval vocabulary and cadence that he began to reproduce the same characteristics in his own verse. (*Blake* 31)

El próximo hipotexto al que se recurre en “The Song of Albion” pertenece nuevamente a William Blake:

English Music

'Dear Child, I also by pleasant Streams
Have wander'd all Night in the Land of Dreams;
But tho' calm and warm the waters wide,
I could not get to the other side.'

'Father, O Father! what do we here
In this Land of unbelief and fear?
The Land of Dreams is better far,
Above the light of the Morning Star.' (356)

Estas estrofas se corresponden con las que cierran el poema de Blake "The Land of Dreams", incluido en *Poems from the Pickering Manuscript*. Encontramos tan sólo dos variaciones con respecto al original, al sustituirse dos veces la grafía "&" del hipotexto por la conjunción "and".

A continuación, se observan alusiones a George Crabbe, Coleridge y Wordsworth. También se alude a Byron, a quien se le atribuyen las siguientes palabras:

Once man was occupied with intellectual pleasures and energies, But now
my soul is harrowed only with grief and fear, For now I hate and now I love,
and intellect is no more. There is no room for any thing but torments of
love and hatred.' (357)

Estas líneas configuran un intertexto extraído una vez más de la obra de Blake:

Once Man was occupied in intellectual pleasures & Energies,
But now my Soul is harrow'd with grief & fear & love & desire,
And now I hate & now I love, & Intellect is no more.
There is no time for any thing but the torments of love & desire. (*Jerusalem*
68.65-68).

English Music

Esta cita presenta una serie de variaciones con respecto al hipotexto. En primer lugar, se observa una sustitución de la mayúscula inicial de la segunda palabra por una minúscula y de la preposición “in” por “with”. Otra variación que se repite a lo largo de todos los hipertextos de este capítulo consiste en reemplazar la grafía “&” del hipotexto por “and”. Se produce a continuación una nueva sustitución al no emplearse la mayúscula en la inicial del término “Energies” en el hipertexto. Otro de los vocablos cuya mayúscula inicial se cambia por minúscula es “soul”. A continuación se dan dos variaciones en una misma palabra, “harrow’d”: la supresión del apóstrofe y la adición de la vocal “e” en el hipertexto. Se observa otro caso de adición en el término “only”. Se reemplaza una vez más la grafía “&” del hipotexto por “and”. Nos encontramos ante un nuevo ejemplo de variación por supresión de la secuencia “& love & desire”. Una nueva sustitución hace que el “But” con el que comienza el verso siguiente en el hipotexto sea reemplazado por “For” en el hipertexto. De nuevo se cambia “&” por “and” en dos ocasiones en un mismo verso. Otro fenómeno que se repite es el sustituir una mayúscula del hipotexto por una minúscula en el hipertexto, esta vez en el vocablo “intellect”. Se aprecia en el último verso una variación por la sustitución de “time” por “room” en el hipertexto.

English Music

Finalmente, “&” es reemplazado por “and” y “desire” por “hatred” en el hipertexto.

El siguiente escritor a quien se evoca en este canto es Shelley, seguido de John Keats, recogiendo su cita “Beauty is truth, truth beauty” que aparece al final de *Ode on a Grecian Urn* (49). El repaso a las figuras de renombre en la literatura inglesa conlleva la alusión a Robert Browning, Gerard Manley Hopkins, Francis Thompson, Lionel Johnson y Ernest Dowson. Estos son los últimos nombres recogidos en este largo canto en el que se ha hecho un repaso a la historia de la literatura inglesa. Se insiste en el vocativo que invita a Albión a despertar:

All things begin and end on Albion's ancient Druid rocky shore.
Awake, awake Albion! O lovely emanation of music,
Awake and overspread the nation as in ancient time;
For lo! the night of death is past and the eternal day
Appears above our cities and fields. Awake, Albion! (359)

El primer verso de este pasaje corresponde a otro poema de Blake: “All things begin & end in Albion's Druid rocky shore” (*Milton* 6.25). La única variación presente en esta cita es la sustitución de la grafía “&” por “and” en el hipertexto. El resto de la estrofa reproduce una parte de *Jerusalem*:

Awake, Awake, Jerusalem! O lovely Emanation of Albion,
Awake and overspread all Nations as in Ancient Time;
For lo! the Night of Death is past and the Eternal Day
Appears upon our Hills. Awake, Jerusalem, and come away!

English Music

(Jerusalem 97.1-4).

En esta cita nos encontramos con una primera variación, al sustituirse la mayúscula inicial del segundo término del vocativo que encabeza la estrofa, “Awake”, por una minúscula en el hipotexto. En segundo lugar, el término “Jerusalem”, presente en ese mismo vocativo, es reemplazado por “Albion” en el hipertexto. Otra mayúscula inicial cambiada por minúscula se produce en el término “emanation”. A esto se añade una nueva variación por sustitución del término “Albion” del hipotexto por el de “music” en el hipertexto. Asimismo, los vocablos “all Nations” presentes en la cita original son reemplazados en el hipertexto por “the nation”. Nos encontramos con un nuevo ejemplo de iniciales mayúsculas del hipotexto cambiadas por minúsculas en los términos “ancient time”. La misma permutación de iniciales mayúsculas por minúsculas afecta a las expresiones “night of death” y “eternal day”. A continuación se produce una nueva variación por sustitución de la expresión original “upon our Hills” por “above our cities and fields” en el hipertexto. Se da otra variación al reemplazarse de nuevo en el vocativo “Jerusalem” por “Albion”.

Las palabras con las que concluye este capítulo configuran un nuevo caso de intertextualidad:

Timothy heard these songs and voices echoing around him,

English Music

And he understood their name: they are named England.
The End
Of the Song
Of Albion. (359)

Estas líneas son una cita de los versos con los que cierra el hipotexto más recurrente de este capítulo: “And I heard the name of their Emanations; they are named Jerusalem. The End of the Song of Jerusalem” (*Jerusalem* 4.99.5). Las variaciones que pueden apreciarse en el hipertexto son la sustitución de la primera persona inicial del hipotexto por la de Timothy. Por otra parte, se reemplaza la expresión original “the name of their Emanations” por “these songs and voices echoing around him”. Se presenta además una variación por adición de la expresión “And he understood their name”. Se cambia finalmente en dos ocasiones el término “Jerusalem”, primeramente por “England” y luego por “Albion”. Cabe destacar el paralelismo que se establece entre “The Song of Albion” y *Jerusalem* al final de este capítulo. A modo de conclusión, recogemos el análisis de Ackroyd sobre las líneas finales de *Jerusalem*:

Jerusalem is an epic of extraordinary power and beauty, which suggests no less than a sea-change in our understanding of human history and human personality; it is clear that the message is unique because, after two hundred years, it has still to be properly understood. It establishes the truth of all that Blake had written, and painted, before. (*Blake* 337-38)

English Music

A lo largo del análisis de “The Song of Albion” hemos visto distintas razones por las que Ackroyd siente predilección por Blake. En su biografía se observan comentarios indicativos de gustos e intereses comunes entre ambos artistas. Además, esta obra nos permite saber por qué motivo *Jerusalem* es el hipotexto principal en este canto:

[...] and one of the most intriguing aspects of *Jerusalem* is the variety of its forms. He employs the various powers of lyric, panegyric, epic, dialogue, song and dramatic verse, with these prosodic changes as an important aspect of the ‘Contraries’ he pursued. Such heterogeneity of forms and procedures seems indeed to be an authentic aspect of the English sensibility, and *Jerusalem* can be placed in the tradition exemplified by Shakespeare or by Dickens. (336)

Se alaba, pues, la heterogeneidad de Blake como representativa del carácter inglés. *English Music* se confirma como una novela intertextual, con elementos metatextuales, ya que precisamente lo descrito en este pasaje es el objetivo perseguido por Ackroyd en su novela.

Al abrirse el decimoséptimo episodio de *English Music* Tim, que ha caído enfermo, permanece durante un tiempo en la caravana de su padre, quien le cuida durante su dolencia. En medio de su delirio febril, Tim oye las voces de un padre y su hijo que hablan de una posible muerte cercana de aquél. A lo largo de las conversaciones con las que el muchacho sueña se producen algunos

English Music

intertextos. El primero de ellos tiene como hipotexto *The Misfortunes of Arthur*, del escritor decimonónico Thomas Hughes:

'I cannot choose
But hate to see what change his face sustains.
My blood and kindred, doubled in his birth,
Inspires a mixed and twice descending love.' (361)

Estas líneas aparecen el original de Hughes, (5.1.97-100), y son recogidas por Ackroyd con algunas variaciones. En el hipertexto ackroydiano se insertan otras frases del mismo hipotexto, (5.1.63-69), con algunas transformaciones:

My life doth fade, and bitter sorrows flow,
Because your name in me is thus extinct.
O heavy wretched lot: to be the last...' (361)

Se observa una nueva recurrencia de *The Misfortunes of Arthur* en el texto ackroydiano, al citarse dos versos pertenecientes a ese hipotexto, (3.1.41-42), con ciertas variaciones:

Great is the love which nature doth inforce
From kin to kin, but most from son to sire. (363)

Por otra parte, se aprecian extractos de dos trabajos de Christopher Marlowe. El primero de ellos es "Sweet son, farewell" (363), tomado de

English Music

Tamburlaine the Great (3.4.10). Ackroyd se hace eco de otra obra de Marlowe en el siguiente fragmento:

Whilst I was lodged within this cave of care
Where sorrows at my elbow still attended,
To company my sickness with laments,
Fresh stirred within me by this strange exchange. (363)

Este extracto aparece en *Edward the Second* (5.1.32-35). Se produce, además, una alusión explícita a *Morte D'Arthur*, de Thomas Malory (364), obra que Clement Harcombe lee durante la convalecencia de su hijo. Poco después nos encontramos con nuevas recurrencias intertextuales. En esta ocasión en las palabras “gates of horn where dreams have passage in the silent night” (365), que tienen su origen en *The Spanish Tragedy*, (1.1.83-85), de Thomas Kyd. Poco después se utiliza otro hipotexto de Marlowe:

Then, gentle sleep, where'r my body rests,
Give charge to Morpheus that I may dream
A golden dream of ancient cities and a quest.' (365).

El texto origen al que pertenecen estas líneas es *The Jew of Malta* (2.1.35-37). A lo largo de las conversaciones que conforman la visión de Tim, se anuncia que el padre al que oye hablar curará al hijo. Este hecho tiene lugar poco después en la narración, cuando Clement Harcombe sana a Tim. Se fusionan así elementos del sueño de Tim con otros de su propia vida, hecho

English Music

anunciado en el sueño de Gainsborough, cuando el muchacho se despertara por vez primera en uno de sus trances. Coinciden de ese modo realidad y visiones en el relato de Tim. El joven regresa con sus abuelos durante una temporada. Allí el anciano Sinclair le cuenta cómo se conocieron sus padres. Transcurrido un tiempo Tim comienza a trabajar como asistente de su padre en el circo. Poco después se repite la alusión a la obra de Malory: “[...] his chosen book was still *Morte D’Arbur*” (374), anunciándose así de forma proléptica el hipotexto principal del siguiente capítulo de *English Music*, aspecto en el que se incide con la referencia al nombre del protagonista de Malory: “He often called me ‘Merlin’, and would point out various ancient sites as we carried on with our journey” (374).

Tras un período de vida circense Tim regresa a Upper Harford, donde se reencuentra con su viejo amigo Edward. Recordemos que éste tiene un defecto físico, que le obliga a cojear. Debido a que su dolencia física ha empeorado, Clement Harcombe sugiere curarle, idea acogida con algo de escepticismo por parte de Edward, quien finalmente accede. Una vez sanado el joven, muere el padre de Tim y concluye este capítulo.

La narración del decimoctavo episodio comienza con una conversación entre el mago Merlín y el rey, este último consciente de la proximidad de su

English Music

muerte. Parte de este diálogo muestra como hipotexto el trabajo de Malory *Le Morte D'Arthur* (1485), que Ackroyd reproduce como sigue:

Right so came by him Merlin who saluted the king and asked him why he was so pensive. 'I may well be pensive,' [...] That know I well,' said Merlin, 'as well as yourself, and all your thoughts. But you are a fool to take account, for it will not amend you. Also I know who you are, and who was your father, and on whom you were begotten. (385)

En este extracto vemos reflejadas casi literalmente algunas frases del capítulo XX del Libro I del hipotexto (47). Las citas extraídas de ese trabajo de Malory se repetirán a lo largo de este capítulo de *English Music* presentando siempre algún tipo de variaciones. Así sucede poco después, cuando se explica en la narración: "Then Merlin left him [...] his son came to him and the Maimed King was passing glad of his coming" (385), hecho que acontece en el capítulo XVII del Libro I del hipotexto (41). Un nuevo ejemplo de cita del texto origen se encuentra en las siguientes frases: "I shall soon pass out of this world [...] for such pain I have endured that no man else might have suffered long. But now I trust the term is come, and my pain shall be allayed as was promised to me" (385). Estas líneas están tomadas con ciertas variaciones del capítulo XIX del libro XVII del Volumen II de Malory (364).

English Music

A lo largo de la narración de este episodio el rey prepara a su descendiente para las responsabilidades que ha de asumir, anunciándole que su muerte está próxima: “My end draws nigh and it is time that I were gone. Make broad your shoulders to receive my weight and bear me to the margin” (386). Estas líneas configuran una nueva recurrencia intertextual, cuyo hipotexto versa también sobre la leyenda artúrica: *Morte D’Arthur*, de Alfred Tennyson (164-65). Ackroyd juega de esta forma introduciendo elementos de distintos hipotextos que tienen un mismo personaje en común, fenómeno parecido al del capítulo octavo, en el que se emplean hipotextos conectados por un mismo tema.

Una vez que el rey fallece en este sueño de Tim, su reino atraviesa una época de epidemias y esterilidad, durante la cual no hay comida:

And so there befell a great pestilence, and great harm to the realm; there increased neither corn, nor grass, nor fruit, nor in the water was found no fish and in the air was heard no music. Therefore men call it the Waste Land, because of that dolorous stroke. (386)

Al describirse esta situación se produce una nueva recurrencia en el relato de *Le Morte d’Arthur* de Malory, concretamente del capítulo III del libro XVII, Volumen II (334).

English Music

Tras la desaparición de su padre el joven príncipe se siente desolado y reacio a creer a Merlín, quien insiste en que el hijo debe suceder al padre y que el heredero ha de alimentarse de la sangre de su progenitor para adquirir fuerza y gobernar. El muchacho llega a una vieja capilla, en la que se sienta, entrando en un sueño, tal y como le sucede a Tim en los capítulos pares de *English Music*. El joven tiene una visión (388), elemento que refuerza sus concomitancias con Tim. Merlín se le aparece en sueños para guiarle en un viaje. Le cuenta la historia de la isla, Albión, comentándole que ésta había pasado de padres a hijos. Otro aspecto que tienen en común el heredero de la corona y Tim es que ambos son huérfanos de madre.

A lo largo de esta conversación entre Merlin y el príncipe nos encontramos con más extractos tomados del hipotexto de Malory introducidos en *English Music* con ciertas modificaciones. Así, por ejemplo, la frase con la que el Merlin ackroydiano se define: “I was sometime an earthly man” (388), aparece en el capítulo XX del libro XVII, Volumen II del hipotexto (365). Otra nueva cita del texto origen de Malory aparece cuando se le confirma al príncipe que su madre murió poco después de dar a luz:

‘Ah, fair boy, when heard you tidings of your mother?’
‘Truly I heard none of her, but I dream of her much in my sleep, and therefore I know not whether she be dead or alive.’

English Music

‘Certain, your mother is dead, for after she gave birth to you she took such agony that even as she confessed she died.’ (388)

Esta conversación ha sido tomada con algunas variaciones del capítulo I del libro XIV, Volumen I de *Le Morte d'Arthur* (276). Con este pasaje se resaltan las concomitancias entre Tim y el príncipe, destacando en esta ocasión el hecho de que el protagonista ackroydiano ha de continuar la labor de su padre.

El joven heredero comienza un viaje con el fin de que cese la condición de “Waste Land” por la que está atravesando su reino. A lo largo de su camino el muchacho tiene una visión, en la que observa como “out of each bough came many flowers and therewithall fruit great plenty” (389). Esta descripción coincide casi literalmente con otra que aparece en el hipotexto de Malory, en el capítulo VIII del libro XVI, Volumen II (312). Merlín le explica que sus antepasados le transmitirán la sabiduría necesaria para devolver el bienestar a su territorio. Para ello, le entrega un libro que contiene todo ese conocimiento que recuerda a la conexión transhistórica: “and in the passing of the book you may see the passing of your inheritance from generation unto generation” (389). Esto es otro aspecto que comparten el joven heredero y Tim, quien advierte la herencia de lo inglés a través de las distintas épocas reflejadas en las

English Music

obras que lee a lo largo de su vida, y que el lector de *English Music* conoce a través de la novela. De nuevo se observa la presencia del autor implícito, que pone en sus personajes sus inquietudes más constantes, pues ese libro del que habla el mago, bien puede ser una referencia a *English Music*.

Poco después el joven despierta de su sueño y comienza el viaje del que le había hablado Merlín. Al quinto día de su peripecia entra en un recinto en el que “befell a marvellous adventure: that the doors and windows of the hall shut by themselves, and all was greatly darkened” (390), hecho recogido en el capítulo III del libro XIII, Volumen II del texto de Malory (242).

Al concluir su viaje el príncipe es testigo de un extraño hecho: “Anon he heard a cracking and crying of thunder, and in the midst of the blast entered a sunbeam more clear by seven times than ever he saw day; he began to behold the others around, [...] and he looked upon every one of them as if he had been dumb” (391). Esta descripción ha sido tomada del Capítulo VII del Libro XIII, Volumen II, del hipotexto de Malory (247). A continuación, el joven escucha las siguientes palabras: “Go we to seek that we shall not find”, que configuran una cita del Capítulo II, del libro XVI, Volumen II de *Le Morte d'Arthur* (302).

Poco después reaparece Merlín en la narración. Se retoma la conversación sobre la tradición que el joven debe continuar: “Lo, this is the old

English Music

custom and usage of this land [...] and men say that we of England will not lose that custom” (391). Esta afirmación es una cita extraída con algunas variaciones del capítulo I del libro XXI, Volumen II de *Le Morte d'Arthur* (507). Poco después se menciona de nuevo el libro que Merlín le había dado al joven y que contiene la sabiduría: “For in this book lies your inheritance” (391). Este comentario explica el sentido de la novela, cuya carga metatextual se revela una vez más. *English Music* se equipara en esta frase a ese libro en el que se halla la herencia de lo inglés que, como se desprende del análisis intertextual que estamos realizando, es la principal motivación de Ackroyd al rescatar todos los hipotextos de los que se apropia.

Las palabras de Ackroyd se mezclan con las de los hipotextos que maneja, configurando un discurso en el que el tema principal es la herencia de lo inglés. De ahí que se explique que el heredero a la corona escucha una música “as from a distance beyond distance. Not harp, nor horn, nor aught we blow with breath or touch with hand” (391), cita tomada casi literalmente del poema *The Holy Grail*, de Tennyson (113-15).

Ackroyd explica parte de la labor realizada en esta obra: “There were poets here, and story-tellers, and those who wrote all manner of English prose” (391). Sus palabras se intercalan con las de Malory: “Some men say in many

English Music

parts of England that these are not dead, but have gone into another place, and some say that they shall come again. Yet I will not say that it shall be so, but rather would I say: here in this world they gave their lives” (391). Estas líneas, tomadas con algunas variaciones del capítulo VII del libro XXI, Volumen II de *Le Morte d'Arthur* (519), expresan la motivación ackroydiana a la hora de escribir *English Music*. La compilación de toda esta tradición inglesa se le explica una vez más al “alert reader”: “so that their vision might be seen, and all the land be healed. Their works will remain for ever” (391). Esta novela se manifiesta, pues, como una exaltación de lo inglés al mundo a través de las principales figuras de su literatura, cuyos textos y voces Ackroyd ha utilizado para poner de manifiesto la relevancia de su “englishness”, y seguir perpetuando su valía. El hecho de que rescate los clásicos, redefine el carácter inglés, decidiendo no incluir ningún autor, ni autora, que no entre en sus cánones de lo inglés.

En el relato de *English Music* el hijo se reencuentra finalmente con el padre, y al seguirle “he found no gate nor door, but the hall was open. And at the last he found a chamber whereof the door was shut, and he beset his hand thereto to open it, but he might not” (392). Esta situación está recogida del texto original de Malory, capítulo XIV, libro XVII, Volumen II (355). La

English Music

aparición de hipotextos relacionados con la búsqueda de lo sagrado se ve incrementada con los versos “He may not wander from the allotted field/Before his work be done; but, being done” (392), que constituyen una cita extraída de *The Holy Grail*, de Tennyson (908-09).

El camino que el príncipe recorre invitado por su padre se describe en los siguientes términos:

Right so entered he into the chamber and came towards a table of silver [...] he felt a breath that he thought it was entrammelled with fire, which smote him so sore in the visage that it might have burnt upon him. And therewithall he fell to earth and had no strength to arise, as he that had lost the power of his body and his hearing and his sight. (392)

Este pasaje ha sido tomado del capítulo XV del libro XVII, Volumen II (356) de *Le Morte d'Arthur*. Poco después el padre del joven le recuerda que le será transmitida la esencia de lo inglés a través de la corona: “In you I will come again to my kingdom, and dwell with the Britons with much joy. The old order changes, yielding place to the new” (393). De esta forma concluye el penúltimo capítulo de *English Music*, advirtiéndose en este final nuevas recurrencias intertextuales. La primera frase de este pasaje ha sido extraída casi textualmente del poema *Brut*, de Layamon, (311-12). La segunda frase es una cita de *Morte D'Arthur* de Tennyson (354-55).

English Music

El episodio final de la novela se inicia con la confirmación de la muerte de Clement Harcombe. Aunque la causa oficial de la defunción es una hemorragia cerebral, Tim la atribuye a un desgaste producido al sanar a su amigo Edward. En el funeral, el protagonista se reencuentra con viejos amigos, como Gloria Patterson y Stanley Clay, quienes ahora forman pareja. El joven decide quedarse a trabajar en el circo, y algunos incluso asumen que debía proseguir con la labor de su padre: “you’ve got to carry on the tradition” (395). El término tradición conecta a Tim con Peter Ackroyd, pues ambos llevan a cabo su labor motivados por ella. Las concomitancias entre protagonista y autor serán más evidentes a lo largo de este capítulo diecinueve.

El número circense de Tim comprende varias habilidades, entre las que destaca su actividad favorita: “I particularly enjoyed ventriloquism”. En este sentido, Tim y Ackroyd comparten características, pues el escritor londinense ha utilizado las voces de otros a lo largo de esta novela para expresarse. De hecho, el efecto que produce Tim como ventrílocuo se equipara con el de Ackroyd como novelista: “Sometimes there were many voices, and the ring would come alive with sounds and echoes. This always amazed the audience” (396). Tanto en el circo como en esta novela hay gran variedad de voces que “come alive”, reviven, a través de ecos, y esto produce un efecto de sorpresa en

English Music

el público y en el lector. Al explicarse la habilidad de Tim para leer el pensamiento, hallamos una semejanza entre este personaje y la descripción que se nos daba de Charles Dickens en el capítulo cuarto: “my eyes would be bandaged by one of the ring boys [...] and then I would be able to name the card which someone had chosen at random from a pack or read a message [...]” (396). Se nos ofrece aquí un nuevo ejemplo de las cualidades visionarias compartidas por Tim y las figuras de la cultura inglesa resaltadas en *English Music*. Ello se aprecia en el hecho de que ambos personajes pueden leer las cartas con los ojos vendados.

Con el tiempo Tim nota que comienza a perder facultades para realizar alguno de sus trucos. Ello se debe a que se acerca el fin de su actividad circense, que abandonará debido la muerte de sus abuelos. Tras este fallecimiento, se reestablece la amistad con Edward. Tim es llamado a filas para participar en la Segunda Guerra Mundial. A su regreso, su amigo de toda la vida se ha casado y tiene hijos, a los cuales Tim considera parte de su propia familia.

La novela concluye con un Timothy Harcombe ya anciano, viviendo en la granja que heredó de sus abuelos. El protagonista conserva los libros de su infancia, que ya no lee, y guarda en su memoria los recuerdos de sus amigos y

English Music

sus padres. Finalmente, nos explica el sentido que tiene la compilación de todas las obras presentes en la narración:

Yes, I have inherited the past because I have acknowledged it at last. It belongs with my father, and with his books, but it also belongs with me. And, now that I have come to understand it, I no longer need to look back. Edward was wrong when he described the recurring cycles of history: they disappear as soon as you recognize them for what they are. Perhaps that is why I have written all this down, in a final act of recognition. I do not know what is left for me now, but I feel able to rise my feet in expectation and walk steadily forward without any burden. (399-400)

Estos comentarios son interpretados por el “alert reader” como una nueva recurrencia del autor implícito en la novela. Ello se manifiesta inicialmente en la explicación sobre la intención de Tim al escribir su narración, que no es otra que el rendir un homenaje a los antepasados reconociendo su labor histórica. Por otra parte, la mención del “burden” nos remonta al dibujo que llamara la atención de Tim en los primeros capítulos. Ahora ese peso ya no existe, el protagonista conoce su historia, con lo cual ha llegado a la sabiduría.

La novela concluye con la narración de una historia muy simple que Tim vive con la nieta de Edward, cuyo nombre coincide con el de la madre de nuestro protagonista. Al final el anciano explica “I no longer need to open the old books. I have heard the music” (400). Y gracias a él también nosotros

English Music

podemos oír los acordes de esa música inglesa, que seguirá sonando cada vez que un “alert reader” se disponga a leer *English Music*.

6.2. Conclusiones.

Nuestro análisis de *English Music* ha desvelado algunas de las razones por las cuales Peter Ackroyd ha seleccionado a los autores de cuyas obras se ha apropiado en esta ocasión. Uno de los principales motivos es redefinir el cánón de la literatura inglesa. Por ello elige los nombres que, según él, son más representativos de esta tradición. El “alert reader”, respondiendo al reto planteado por Ackroyd al comienzo de su novela, debe ahora explicar por qué se han escogido estos autores, y no otros.

Sin duda, los hipotextos de mayor relevancia son aquellos empleados en la narración de los sueños de Tim. Los primeros en aparecer fueron *Alice in Wonderland* y *The Pilgrim's Progress*. La obra de Carroll tiene como protagonista a una niña que se sumerge en un largo sueño, donde vive aventuras diversas con personajes poco convencionales. Sin duda, esta trama tiene concomitancias con las peripecias de Tim en *English Music*, de ahí que

English Music

Ackroyd la haya tomado como referente, quizás como inspiración, para desarrollar su propia historia. La elección del hipotexto de Bunyan guarda relación con la ilustración que Blake hiciera de su protagonista Christian, recogida en la novela (26). Recordemos que para Tim esta imagen fue muy importante, y por extensión la simbología de este dibujo es también crucial para el autor implícito. La figura de un hombre con un libro en la mano y un peso a sus espaldas mirando a la ciudad, que bien podría ser el propio Ackroyd con la vista puesta en Londres, siendo la historia de la literatura inglesa el peso, que se propone liberar del olvido al redefinirla, y el libro entre las manos, la propia *English Music*. Los personajes de estos textos poseen características que Ackroyd desea trasladar a su protagonista, que camina en actitud de búsqueda, tal y como hiciera Christian, y que aprende a través de sus sueños y de los personajes con los que se relaciona a lo largo de los mismos, al igual que Alice.

La elección de *Alice in Wonderland* y *The Pilgrim's Progress* tiene que ver, pues, principalmente con sus personajes. En este sentido, Ackroyd ha desempeñado un carácter lúdico, por ejemplo al hacer que Alice pronuncie palabras que originalmente pertenecen a Christian. Esta actitud de juego es perceptible en el segundo sueño de Tim, donde nos encontramos con otro gran ejemplo de apropiación de textos alógrafos, en esta ocasión de los

English Music

compuestos por Charles Dickens. Ackroyd juega desde un comienzo, cuando combina los inicios de varias novelas dickensianas al abrirse el capítulo cuarto de *English Music*. Aunque la presencia del hipotexto más ampliamente utilizado en este contexto, *Great Expectations*, está también motivada por las cualidades de su personaje, en este caso la elección de Dickens responde también a las cualidades del novelista victoriano.

La admiración de Ackroyd por Dickens ha sido puesta de manifiesto a lo largo de toda su obra. No sólo lo hemos podido apreciar en nuestro examen de *The Great Fire of London*, sino también en la biografía que dedica a este autor, y a lo largo de toda la producción dickensiana. Recordemos en este sentido, la exaltación que de Dickens se hace en “The Englishness of English Literature” y en “London Luminaries and Cokney Visionaries”, donde se le califica como uno de los grandes autores visionarios ingleses junto con Blake. Estos dos autores representan para Ackroyd no sólo fuente de inspiración para su obra, sino también personalidades con las que se siente identificado, y con cualidades que desearía imitar, o que también cree compartir. El propio Ackroyd deja translucir esto último a lo largo de *English Music*, en la que, como hemos visto, se alude constantemente al hecho de que todo conocimiento fluye a lo largo de los tiempos, de que nada es original, y que todo viene de algo ya

English Music

existente. Si esta máxima se traslada a la producción literaria, entonces el trabajo de Ackroyd no estaría exento de rasgos de otros, y si son estos artistas londinenses a los que tanto celebra, sin duda es a ellos a los que siente como sus verdaderos precursores. La elección de Dickens obedece no sólo a razones novelísticas, sino también a un deseo de Ackroyd de construir su propia identidad como escritor, emulando a aquellos que considera iconos de la literatura inglesa.

En el tercer sueño de Tim, desarrollado en el capítulo sexto de *English Music*, se aprecia el talante lúdico de Ackroyd, al insertar a un personaje con trazos de Sherlock Holmes. A través de Austin Smallwood se introducen en la novela palabras del filósofo Locke, y de Shakespeare, que dejan ver a la figura del autor implícito recordando el valor de la tradición y exaltando lo inglés. Las características detectivescas de este personaje han de ser desempeñadas también por el “alert reader”, al averiguar la razón de todas estas conexiones intertextuales.

Nos encontramos con un Ackroyd menos jocoso en el capítulo octavo, donde Defoe cobra protagonismo. Ya vimos en el estudio de este capítulo varias de las razones por las que se escogió la obra de este novelista, entre ellas su reputación como uno de los fundadores de la novela inglesa. En este

English Music

contexto Ackroyd manifiesta su voluntad de ajustarse al canon tradicional de la literatura de su país, y de resaltar uno de los autores que contribuyeron a forjar una identidad nacional a través de su literatura. Por este motivo se dedica una atención especial a otros artistas nacionales, como los músicos celebrados en el capítulo décimo de *English Music*. Sin duda este título no podía ser ignorado, y por ello se habla de música propiamente dicha en este episodio y, sobre todo, de la inglesa. La exaltación de lo inglés es cada vez más evidente, a medida que avanza la novela, y la justificación más generalizada de los artistas seleccionados por Ackroyd en estos últimos capítulos.

Sin duda la necesidad de recurrir a artistas que representaran la sensibilidad inglesa explica la presencia de William Hogarth en esta novela. Su obra y su personalidad son para Ackroyd ejemplares a la hora de promover y exaltar la identidad inglesa, de ahí que también se recojan algunos de sus cuadros y sus escritos. Precisamente la importancia de lo inglés cobra protagonismo en el capítulo catorce, donde a lo largo de otro sueño de Tim se alude a importantes pintores ingleses, como Thomas Gainsborough y Richard Wilson. Las figuras de la literatura inglesa destacadas en este episodio son Richardson, Sterne y Gissing.

English Music

Sin duda uno de los autores más importantes en *English Music*, junto a Charles Dickens, es el poeta William Blake. Al igual que sucediera con el novelista victoriano, Ackroyd integra de forma especial a este poeta en su novela ya que se siente identificado con él, y encuentra en su persona elementos que admira y quisiera desarrollar él mismo, como su carácter visionario. Nótese que Ackroyd ha escrito biografías de estos dos escritores, a los que trata de manera especial en esta novela. Se funden así sus cualidades de novelista y biógrafo demostrando cómo para él estas actividades son inseparables. Al escribir sobre Dickens y Blake, Ackroyd no sólo los está admirando, sino que quiere ser como ellos.

En el último sueño de Tim, recogido en el capítulo dieciocho, Ackroyd se apropia de varios textos donde cobra protagonismo la leyenda artúrica. El utilizar como hipotexto más recurrente en esta ocasión *Le Morte D'Arthur* de Malory, responde a su voluntad de equiparar a sus protagonistas, el príncipe y Tim, ambos jóvenes huérfanos que han de continuar con la labor de sus padres. Por lo tanto, la novela presenta en este sentido un carácter circular, pues al abrirse y al concluir la misma se escogen personajes ajenos con cualidades parecidas a las de Tim. Además, el protagonista de Malory también llevaba a cabo una búsqueda, lo mismo que el Christian de Bunyan. Este proceso de

English Music

exploración concluye al final, cuando Tim deja de soñar, y confiesa haber oído ya la música inglesa, en todos los libros que ha leído.

El personaje de Tim ha sido, pues, crucial. Este protagonista ha actuado como portavoz de todos los artistas y textos que el autor ha querido reunir en esta ocasión, con el fin de celebrar y redefinir la identidad y el arte ingleses, en especial a través de la literatura. No debemos olvidar, sin embargo, que la compilación de todos estos autores se debe también a la intención de Ackroyd de definirse a sí mismo, y de integrarse en una tradición que no quiere caiga en el olvido y que para él tiene una significación especial: los artistas visionarios londinenses.

Tim puede ser considerado por lo tanto como el alter ego de Ackroyd en esta novela, que partió con la intención de buscar las raíces de la identidad inglesa, para lo que se recurrió a autores de diversas épocas, con un origen común. Al final el personaje ha encontrado lo que buscaba, y también el “alert reader”.

VII
CONCLUSIONES

Conclusiones

A la luz de lo expuesto en este trabajo resta establecer un compendio de las conclusiones a las que hemos llegado a lo largo del desarrollo del mismo. En primer lugar, hemos de destacar que, tal y como advertíamos en la introducción, un análisis intertextual no se reduce a la identificación de pasajes ajenos en un texto concreto. De hecho, las relaciones intertextuales obedecen a las intenciones del autor que las lleva a cabo. Peter Ackroyd ha demostrado que hay unas razones generales por las cuales ha utilizado la intertextualidad en las novelas de las que nos hemos ocupado.

The Great Fire of London, cuyo hipotexto principal es *Little Dorrit*, surgió de la gran admiración ackroydiana por el novelista decimonónico. En alguna de sus entrevistas Ackroyd manifiesta que buscaba en su primera novela un referente dickensiano que le permitiera escribir sobre aspectos puntuales de la ciudad de Londres, y que fue en esta obra donde halló los elementos ideales para ello. En este caso se ha logrado prolongar en la narración del siglo XX parte de la temática general del texto origen, al repetirse ciertos elementos como, por ejemplo, la recreación de la cárcel metafórica desarrollada por Dickens, que Ackroyd ha sabido plasmar en su novela. Del mismo modo, se han transmitido características de los personajes de Dickens a los creados por Ackroyd, dando como resultado un interesante

Conclusiones

producto intertextual, en el que se cumplen fenómenos como el de la conexión transhistórica.

En *The Last Testament* Ackroyd logra hacer llegar al lector una imagen relativamente nueva de Oscar Wilde. El artista irlandés pasó a la posteridad no tanto por su obra, sino por su trayectoria vital, unida al escándalo de sus juicios y a su condición de homosexual. El testamento apócrifo que configura este trabajo de ficción revela una identidad wildeana que muestra el lado humano de su protagonista, quien en un tono confesional admite los errores cometidos en su vida, y justifica su conducta tanto en el terreno personal como en su obra. Todo ello atribuye al personaje cualidades como la sinceridad y el arrepentimiento, que sin duda contribuyen a la empatía y a la transvalorización de la figura de Oscar Wilde. Ackroyd ha utilizado como hipotextos en esta ocasión no sólo citas de las obras literarias de Wilde, sino también sus ensayos críticos, cuyo estilo imita reinterpretando las ideas y actitudes del artista irlandés. Asimismo, con objeto de documentarse para escribir su novela, se ha nutrido de las mismas fuentes que empleara Ellmann en su biografía, dando pie a un interesante tipo de intertextualidad que no se limita a lo estrictamente literario. Ackroyd ha realizado, además, una novedosa aportación a la hora de construir los rasgos identificativos de su protagonista,

Conclusiones

pues le ha atribuido características de los personajes wildeanos de *The Picture of Dorian Gray*. Otras de las interesantes manifestaciones de la intertextualidad en esta novela es el hecho de que Ackroyd hace uso de la intertextualidad con sus propios escritos, pues inserta en *The Last Testament* comentarios que emplea a su vez en otros textos suyos.

English Music se ha mostrado como la novela más intertextual de todas las que hemos examinado en nuestro estudio. El objetivo de su autor al desempeñar esta actividad ha sido, como hemos visto, redefinir el canon de la literatura inglesa, insertando en su narración citas de los escritores más emblemáticos que a su juicio componen esta tradición. Entre ellos juegan un papel principal William Blake y Charles Dickens, a quienes se les ha querido rendir un homenaje especial, al ser figuras admiradas por Ackroyd y en las que él mismo encuentra un modelo a seguir. En *English Music*, el autor manifiesta su voluntad de integrarse en el canon de los artistas visionarios londinenses.

Por lo tanto, cada una de las tres novelas que hemos estudiado surge de una motivación particular que explica las recurrencias intertextuales existentes en ellas. Sin embargo, sería un error concluir que no existen aspectos comunes entre ellas. Uno de estos elementos es el criterio que expusimos en nuestra introducción: las tres novelas están ambientadas en el siglo XIX. En todas se

Conclusiones

advierte, además, el talante lúdico de Ackroyd, principalmente en el patrón que ha seguido para construir la identidad de sus personajes, todos ellos relacionados con los de otros textos. Así vimos que en *The Great Fire* Audrey poseía trazos de Amy Dorritt y Affery Flintwinch; en *The Last Testament* el Wilde ackroydiano fue construido en parte con características de personajes de *The Picture of Dorian Gray*; en *English Music* Tim adoptaba características de los protagonistas de los textos que leía. Pero el denominador común que presentan los personajes ackroydianos es la carga autobiográfica que en ellos se inserta.

En estas novelas observamos características del propio Peter Ackroyd, como, por ejemplo, su actividad, de escritor, reflejada en Rowan Philips en *The Great Fire*, en el Oscar Wilde ficticio de *The Last Testament*, y en todos los autores a los que se hace referencia en *English Music*. Su condición de homosexual se advierte, asimismo, en Rowan, en el Wilde ackroydiano y en Tim, quien nunca ha tenido relaciones sentimentales, quedando así abierta la posibilidad de que fuera homosexual. Otra de las características ackroydianas plasmada en estas obras es su afición por el ocultismo, compartida por los protagonistas de estas tres novelas, y siendo un aspecto que cobra especial relevancia en *English Music*. Por lo tanto, aunque Ackroyd ha negado escribir

Conclusiones

desde una perspectiva autobiográfica, es innegable la inclusión de trazos de este tipo en su ficción.

La fuente de inspiración de Ackroyd para la creación de sus novelas son, pues, obras pertenecientes a autores a los que admira y con los que se siente identificado. La ficción ackroydiana se contruye sobre la base de lo ya escrito, pues este novelista defiende la presencia de un conocimiento que se transmite de generación en generación y que conecta a los escritores a lo largo de los tiempos. Al adoptar textos alógrafos, este artista adquiere esa sapiencia y la transmite a su vez al lector. La intertextualidad en Peter Ackroyd responde de este modo a una motivación existencial. No hay texto cerrado ni identidad estable, ambos giran en torno a lo que ya existe e influyen a los que están por venir. Esperemos que este trabajo cumpla la misma función y sirva de precedente para demostrar que es fructífero pormenorizar las recurrencias intertextuales en la obra de un autor concreto.

Conclusiones

VIII
BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

8.1. OBRA DE PETER ACKROYD (por orden cronológico)

8.1.1. Obra creativa.

The Great Fire of London. 1982. Harmondsworth: Penguin, 1993.

The Last Testament of Oscar Wilde. Harmondsworth: Penguin, 1983.

Hawksmoor. 1985. Harmondsworth: Penguin, 1993.

The Diversions of Purley and Other Poems. London: Hamish Hamilton, 1987.

Chatterton. 1987. Harmondsworth: Penguin, 1993.

First Light. London: Hamish Hamilton, 1989.

English Music. 1992. Harmondsworth: Penguin, 1993.

The House of Doctor Dee. 1993. Harmondsworth: Penguin, 1994.

Dan Leno and the Limehouse Golem. 1994. London: Minerva, 1997.

Milton in America. London: Sinclair-Stevenson, 1996.

The Plato Papers. London: Chatto & Windus, 1999.

Dickens. Public Life and Private Passion. Audiocassette. Read by Peter Ackroyd
and Anton Lesser. BBC Audiobooks, 2002.

The Mystery of Charles Dickens. Audiocassette. Narr. Simon Callow. BBC
Audiobooks, 2002.

Bibliografía

8.1.2. Obra teórica y crítica

Notes for a New Culture. An Essay on Modernism. New York: Barnes & Noble, 1976.

Dressing Up. Transvestism and Drag: The History of an Obsession. New York: Simon & Schuster, 1979.

Ezra Pound and His World. London: Thames & Hudson, 1980.

T.S. Eliot. London: Hamish Hamilton, 1984.

Dickens. 1990. London: Minerva, 1996.

Introduction to Dickens. London: Sinclair Stevenson, 1991.

Blake. 1995. London: Vintage, 1996.

The Life of Thomas More. London: Chatto & Windus, 1998.

London: The Biography. London: Chatto & Windus, 2001.

The Collection: Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures. London: Chatto & Windus, 2001.

Albion: The Origins of the English Imagination. London: Chatto & Windus, 2002.

Bibliografía

8.2. FUENTES SECUNDARIAS.

ABAD GARCÍA, Pilar, José Manuel Barrio Marco, & José M^a Ruiz Ruiz, eds.

Estudios de literatura de la lengua inglesa del siglo XX (5). Valladolid:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2000.

ABRAMS, M.H., ed. *The Norton Anthology of English Literature. The Major*

Authors. New York: Norton, 1996.

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.

ALTICK, Richard D. *The Presence of the Present. Topics of the Day in the*

Victorian Novel. Columbus: Ohio State University Press, 1991

AMORETTI-HURTADO, M. “La intertextualidad como ruptura

epistemológica en el discurso literario.” *Literatura como intertextualidad:*

IX simposio internacional de literatura. Buenos Aires: Instituto literario y

cultural hispánico, 1993.

ANDERSON IMBERT, E. “Intertextualidad en la narrativa.” *Literatura como*

intertextualidad: IX simposio internacional de literatura. Buenos Aires:

Instituto literario y cultural, 1993.

Bibliografía

- ARATA, Stephen. *Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siecle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- BAKHTIN, Mikhail. *The dialogic Imagination. Four Essays*. 1981. Austin: University of Texas Press, 1992.
- BANK MANNING, Sylvia. *Dickens as Satirist*. New Haven: Yale University Press, 1971.
- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. 1972. México: Siglo Veintiuno, 1987.
- _____. *The Pleasure of the Text*. 1973. New York: Hill & Wang, 1975.
- _____. *The Rustle of Language*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- BASSNETT, Susan. *Comparative Literature*. Oxford: Blackwell, 1993.
- BEAUGRANDE, Robert-Alain de, & W.U. Dressler. *Introducción a la lingüística del texto*. Barcelona: Ariel Lingüística, 1977.
- BECKSON, Karl, ed. *Oscar Wilde. The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1970.
- BEER, John. "Influence and Independence in Blake" en Phillips 196-261.
- BELL, Ian A. *Defoe's Fiction*. London: Croom Helm, 1985.
- BENGOECHEA, Mercedes, & Ricardo Sola, eds. *Intertextuality/Intertextualidad*. Universidad de Alcalá: Secretariado de

Bibliografía

Publicaciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 1997.

BERGONZI, Bernard. *The Situation of the Novel*. London: Macmillan, 1970.

BERNSTEIN, Eduard. "On the Occasion of a Sensational Trial." *Marxists'*

Internet Archive. 1995. 20 March 2003

<<http://www.marxists.org/reference/archive/bernstein/works/1895/wil>

de/

wilde.htm>.

BINDMAN, David. "Blake's 'Gothicised Imagination' and the History of England" en Paley & Phillips 29-49.

BLAICHER, Gunther, & Brigitte Glasser, eds. *Anglistentag 1993. Eichstätt.*

Proceedings. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1994.

BLACKSTONE, Bernard. *English Blake*. 1949. Connecticut: Archon Books, 1996.

BLAKE, William. *The Complete Writings of William Blake*. Oxford: Oxford University Press, 1966.

BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. London: Oxford University Press, 1973.

BOAS, Frederick S., ed. *The Works of Thomas Kyd*. Oxford: Clarendon, 1967.

BRADBURY, Malcolm. *Possibilities: Essays on the State of the Novel*. London:

Bibliografía

- Oxford University Press, 1973.
- _____, ed. *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*. Glasgow: Fontana, 1977.
- _____. *The Modern British Novel*. London: Secker & Warburg, 1993.
- BRADBURY, Malcolm, & David Palmer, eds. *The Contemporary English Novel*. London: Edward Arnold, 1979.
- BRADBURY, Malcolm, & Judy Cook, eds. *New Writing*. London: Minerva, 1992.
- BRADY, Nicholas. "Hail! Bright Cecilia." *Tore's Classical Website*. 2002.
- 24 June 2002
- <http://www.steenslid.com/music/purcell/Lyrics/hail_bright_cecilia.htm>.
- BRONTE, Emily. *Wuthering Heights*. 1847. Harmondsworth: Penguin, 1995.
- BROOK, G.L., & R.F.Leslie, eds. *Layamon: Brut. Volume I. Text (Lines 1-8020)*. London: Oxford University Press, 1963.
- BROOKER, Peter. *Modernism/Postmodernism*. London: Longman, 1992.
- BROOKS, Peter. "Repetition, Repression, and Return: *Great Expectations* and the Study of Plot" en *Cotsell* 124-46.
- BROWNE, Thomas. *Sir Thomas Browne. The Major Works*. Harmondsworth:

Bibliografía

- Penguin, 1977.
- BROWNING, Robert. *The Poetical Works of Robert Browning. Complete from 1833 to 1868 and the Shorter Poems Thereafter*. 1905. London: Oxford University Press, 1964.
- BUCHANAN, G. *Introduction to Intertextuality*. Mellen: Edwin Press, 1994.
- BUNYAN, John. *Grace Abounding to the Chief of Sinners and The Pilgrims's Progress from This World to That which Is to Come*. 1678. London: Oxford University Press, 1966.
- BURDEN, Robert. "The Novel Interrogates Itself: Parody as Self-consciousness in Contemporary English Fiction" en Bradbury & Palmer 133-55.
- CALINESCU, Matei, & Douwe Fokkema, eds. *Exploring Postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1990.
- CARROLL, Lewis. *Lewis Carroll. The Complete Works*. 1939. London: Nonesuch, 1989.
- _____. *Authoritative Texts of Alice's Adventures in Wonderland, Through the Looking Glass, The Hunting of the Snack*. New York: Norton, 1992.
- CHAMBERS, R. "Alter Ego: Intertextuality, Irony and the Politics of Reading" en Worton & Still 143-58.

Bibliografía

CHESTERTON, G.K. *Appreciations and Criticisms of the Works of Charles Dickens*. 1911. New York: Haskell House, 1970.

CLARK, Katerina, & Michael Holquist. *Mikhail Bakhtin*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

CLAYTON, Jay. "Dickens and the Genealogy of Postmodernism." *Nineteenth-Century Literature* 46.2 (1991): 181-95.

CLAYTON, Jay, & Eric Rothstein, eds. *Influence and Intertextuality in Literary History*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1991.

COHEN, ed. "Writing Gone Wilde: Homoerotic Desire in the Closet of Representation" en Pykett 103-26.

COLLINS, Philip, ed. *Dickens: The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1971.

CONAN DOYLE, Arthur. *The Complete Sherlock Holmes*. 1893. New York: Doubleday, 1930.

CONNOR, Steven. *Charles Dickens*. Oxford: Basil Blackwell, 1985.

"CONVERSATION with Peter Ackroyd." *Bold Type*. 3 Nov. 2001. 6 Dec. 2001

<<http://www.randomhouse.com/boldtype/1101/ackroyd/interview.htm>

Bibliografía

↳.

COTSELL, Michael, ed. *Critical Essays on Charles Dickens's Great Expectations*.

Boston: G.K. Hall, 1990.

CRAWFORD, Robert. *Devolving English Literature*. Oxford: Oxford

University Press, 1992.

CROTCH, W.Walter. *The Secret of Dickens*. London: Chapman & Hall,

1919.

CULLER, Jonathan. *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*.

London: Routledge & Kegan Paul, 1981.

CURRAN, Stuart, & J.A. Wittreich Jr, eds. *Blakes's Sublime Allegory. Essays on*

The Four Zoas. Milton. Jerusalem. Wisconsin: The University of

Wisconsin Press, 1973.

DAMON, S. Foster. *A Blake Dictionary. The Ideas and Symbols of William Blake*.

Providence, RI: Brown University Press, 1965.

DANSON, Lawrence. *Wilde's Intentions. The Artist in his Criticism*. Oxford:

Clarendon Press, 1997.

DAVIS, Lennard J. *Factual Fictions*. New York: Columbia University Press,

1983.

DAY, Gary, ed. *Literature and Culture in Modern Britain. Volume Two: 1930-*

Bibliografía

1955. London: Longman, 1997.
- DEE, Ioannis. *Monas Hieroglyphica*. Antuerpiae: Guliel. Silvius Tupog. Regius, Excud, 1564.
- DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. 1719. Harmondsworth: Penguin, 1994.
- _____. *The Journal of the Plague Year*. 1722. Harmondsworth: Penguin, 1966.
- DELGADO CRESPO, Violeta. "The Death of the Author: A Reading of Peter Ackroyd's *Chatterton*." *EPOS* 13 (1997): 347-63.
- DELLAMORA, Richard. "Homosexual Scandal and Compulsory Heterosexuality in the 1890s" en Pykett 80-102.
- DENTITH, Simon. *Parody*. London: Routledge, 2000.
- DEXTER, Walter. *The England of Dickens*. London: Cecil Palmer, 1925.
- D'HAEN, Theo, & Hans Bertens, eds. *British Postmodern Fiction*. Amsterdam: Rodopoi, 1993.
- DICKENS, Charles. *The Pickwick Papers*. 1837. London: Penguin, 1994.
- _____. *Oliver Twist*. 1838. Oxford: Oxford University Press, 1966.
- _____. *The Old Curiosity Shop*. 1841. London: Oxford University Press, 1965.
- _____. *David Copperfield*. 1849. London: Pan Books, 1975.
- _____. *Hard Times*. 1854. London: Oxford University Press, 1966.
- _____. *Little Dorrit*. 1857. Harmondsworth: Penguin, 1985.

Bibliografía

- _____. *A Tale of Two Cities*. 1859. London: Oxford University Press, 1962.
- _____. *Great Expectations*. 1861. Harmondsworth: Penguin, 1965.
- _____. *Our Mutual Friend*. 1865. London: Oxford University Press, 1963.
- _____. *The Mystery of Edwin Drood*. 1870. London: Oxford University Press, 1966.
- DIGBY, G.W. *Symbol and Image in William Blake*. Oxford: Oxford University Press, 1957.
- DISRAELI, Benjamin. *Vivian Grey*. 1859. London: Cassell, 1968.
- DOLEZEL, Lubomir. "Fictional Reference: Mimesis and Possible Worlds" en Lang 109-124.
- DOLLIMORE, Jonathan. "Different Desires: Subjectivity and Transgression in Wilde and Gide" en Pykett 127-48.
- DOWNIE, Alan. "Robinson Crusoe's Eighteenth-Century Contexts" en Spass 13-27.
- DUREY, Jill Felicity. "The State of Play and Interplay in Intertextuality." *Style* 25.4 (1991): 616-35.
- ELIOT, T.S. "Tradition and the Individual Talent" en Kaplan & Anderson 429- 437.
- ELLMANN, Richard. *Oscar Wilde*. 1987. Harmondsworth: Penguin, 1988.

Bibliografía

- ENGLISH, James F. *Comic Transactions. Literature, Humor, and the Politics of Community in Twentieth-Century Britain*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- ERDMAN, David V. *Blake: Prophet Against Empire*. 1954. New Jersey: Princeton University Press, 1969.
- ESSICK, Robert N., & Donald Pearce, eds. *Blake in his Time*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.
- FINNEY, B. "Peter Ackroyd, Postmodernist Play and Chatterton." *Twentieth-Century Literature: A Scholarly and Critical Journal* 38.2 (1992): 240-61.
- FOKKEMA, Aleid. "Abandoning the Postmodern? The Case of Peter Ackroyd" en D'haen & Bertens 167-77.
- FORSTER, John. "The Composition of *Great Expectations*" en Cotsell 17-22.
- FROW, John. "Intertextuality and Ontology" en Worton & Still 45-55.
_____. *Marxism and Literary Theory*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.
- FRYE, Northrop, ed. *Blake. A Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1966.
- GALVÁN REULA, Fernando. "Intertextualidad o subversión domesticada: Aportaciones de Kristeva, Jenny, Mai y Plett" en Bengoechea y Sola

Bibliografía

37-77.

_____. "Textos y códigos en la metaficción británica." *Actas del XV Congreso de A.E.D.E.A.N.* La Rioja: Publicaciones del Colegio Universitario de La Rioja (1993): 39-55.

GAGNIER, Regenia. *Idylls of the Marketplace. Oscar Wilde and the Victorian Public.* Stanford: Stanford University Press, 1986.

GANTEAU, Jean-Michel. "London: The Biography, or, Peter Ackroyd's Sublime Geographies" en *Onega & Stotesbury* 211-31.

GARRET, Peter K. *The Victorian Multiplot Novel. Studies in Dialogical Form.* New Haven: Yale University Press, 1980.

GAUTIER, Theophile. *Mademoiselle De Maupin.* 1834. Harmondsworth: Penguin, 1981.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos.* 1982. Madrid: Taurus, 1989.

_____. *Figuras III.* 1972. Barcelona: Lumen, 1989.

GIBSON, Jeremy, & Julian Wolfreys. *Peter Ackroyd. The Ludic and Labyrinthine Text.* Hampshire: Macmillan, 2000.

GILBAL, T. "La connotación intertextual." *Literatura como intertextualidad: IX simposio internacional de literatura.* Buenos Aires: Instituto literario y cultural hispánico, 1993.

Bibliografía

- GILBERT, Francis. "I Will Arise Again." *New Statesman*. 20 Dec. 1999. 5 Dec. 2001 <<http://www.newstatesman.co.uk.199912200074.htm>>.
- GILES, Judy, & Tim Middleton, eds. *Writing Englishness 1900-1950. An Introductory Sourcebook on National Identity*. London: Routledge, 1995.
- GILLHAM, D.G. *Blake's Contrary States*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.
- GILMOUR, Robin. *The Novel in the Victorian Age. A Modern Introduction*. Baltimore: Edward Arnold, 1986.
- GISSING, George. *New Grub Street*. 1891. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- GOLDSMITH, Oliver. "Elegy on the Death of a Mad Dog." *A Little Archive of Poetry*. 18 March 2003 <<http://www.poetryarchive.bravepages.com/IKLM/maddog.html>>.
- GONZÁLEZ ABALÓS, Susana. "Metafictional Games in *Chatterton*." *Miscelánea* 14 (1993): 57-72.
- _____. "Peter Ackroyd's *English Music: London Melodies and Visions*" en Abad García 151-159.
- GÓMEZ CABIA, Fernando. *Estructura y actualidad del pensamiento de Mijail Bajtin*. Madrid: UAM ediciones, 1988.
- GUY, Josephine M. *The British Avant-Garde. The Theory and Politics of*

Bibliografía

- Tradition*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1991.
- GUY, Josephine M, and Ian Small. *Oscar Wilde's Profession. Writing and the Culture Industry in the Late Nineteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- HALEY & Steele. *William Hogarth (1697-1764). His Work illustrated and Appraised*. 5 Aug. 2002 <<http://www.haleysteele.com/hogarth/html>>.
- HAMMOND, Paul. *Love between Men in English Literature*. London: Macmillan, 1996.
- HÄNNINEN, Ukko. *Rewriting Literary History: Peter Ackroyd and Intertextuality*. June 1997. U. of Helsinki. 12 June 2001 <<http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/engla/pg/hanninen/index.html>>.
- HARA, Eiichi. "Stories Present and Absent in *Great Expectations*" en *Cotsell* 198-216.
- HARPER, George Mills. *The Neoplatonism of William Blake*. London: Oxford University Press, 1961.
- HARRIS, Frank. *Mr and Mrs Daventry. A Play in Four Acts*. 1899. London: The Richards Press, 1956.
- HARTUNG, Heike. "Walking and Writing the City: Visions of London in

Bibliografía

- the Works of Peter Ackroyd and Iain Sinclair” en *Omega & Stotesbury* 141-63.
- HEBEL, Udo J., ed. *Intertextuality, Allusion, and Quotation. An International Bibliography of Critical studies*. New York: Greenwood, 1989.
- _____. “Towards a Descriptive Poetics of *Allusion*” en *Plett* 135-64.
- HICHENS, Robert. *The Green Carnation*. 1894. Buffalo: Bison Books, 1990.
- HIRSCHKOP, Ken, & David Shepherd. *Bakhtin and Cultural Theory*. Manchester: Manchester University Press, 1989.
- HOGARTH, William. *The Analysis of Beauty*. 1753. 5 Aug. 2002
<<http://www.bbk.uk.hafvm/hogarth/index.html>>.
- HOLLAND, Merlin. *Complete Works of Oscar Wilde*. 1948. Glasgow: HasperCollins, 1994.
- HOPPER, Vincent F. *Chaucer’s Canterbury Tales. (Selected). An Interlinear Translation*. New York: Barron’s Educational Series, 1970.
- HORAN, Patrick M. *The Importance of Being Paradoxical. Maternal Presence in the Works of Oscar Wilde*. London: Associated University Presses, 1997.
- HOUSE, Humphry. *The Dickens World*. 1942. London: Oxford University Press, 1965.
- HUGHES, Thomas. *The Misfortunes of Arthur*. 1587. The Camelot Project.

Bibliografía

Ed. Alan Lupack. April 2003. The University of Rochester. 2 April 2003

<<http://www.lib.rochester.edu/camelot/cphome.htm>>.

HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

_____. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. 1985. New York: Routledge, 1991.

HUYSMANS, Joris Karl. *À Rebours*. 1884. Paris: Garnier-Flammarion, 1978.

JAMES, Louis. "Unwrapping Crusoe: Restrospective and Prospective Views" en Spass 1-9.

JAMESON, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society" en Brooker 163-79.

JENNY, Laurent. "The Strategy of Form" en Todorov, *French Literary Theory Today* 34-63.

JOHNSON, Edgar. *Charles Dickens. His Tragedy and Triumph*. Harmondsworth: Penguin, 1980.

JOHNSON, Mary Lynn, & Brian Wilkie. "On Reading The Four Zoas: Inscape and Analogy" en Curran & Wittreich 203-32.

JOHNSON, Samuel. *The History of Rasselas, Prince of Abissinia*. 1759.

Bibliografía

- Harmondsworth: Penguin, 1988.
- KAPLAN, Charles, & William Anderson, eds. *Criticism. Major Statements*.
New York: St. Martin's, 1991.
- KEATS, John. "Ode on a Grecian Urn" en Abrams 1793-95.
- KEEN, Suzanne. "Peter Ackroyd & Catholic England: At Present Living in
the Past." *Commonweal*. 3Nov 2000
<<http://www.commonwealmagazine.org>>
- KEYNES, Geoffrey ed. *The Complete Writings of William Blake*. Oxford:
Oxford University Press, 1966.
- KNIGHT, E.F. *The Cruise of the Alerte*. 1890. 29 July 2002
<<http://www.arthur-ransome.org/ar/literary/alerte11.htm>>.
- KRISTEVA, Julia. "Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman." *Critique* 239
(1967): 438-65.
- _____. *Desire in Language*. Oxford: Basic Blackwell, 1980.
- _____. "Revolution in Poetic Language" en *Moi* 89-136.
- KYD, Thomas. *The Spanish Tragedy* en Boas 1-99.
- LANDOR, Walter S. *Imaginary Conversations: Poems, Dialogues in Verse,
Epigrams and Longer Prose Works*. New York: Ams Press, 1960.
- LANG, Peter. *Toward a Theory of Comparative Literature*. Paris: AILC-ICLA,

Bibliografía

1990.

LECHTE, John. *Julia Kristeva*. London: Routledge, 1990.

LEIVICK, Laura. "Following the Ghost of Dickens." *The New York Times on the Web* 22 December 1991. 12 May 2001.

<<http://www.nytimes.com/books/97/04/06/reviews/ackroyd-ghost.html>>.

LEYLAND, Winston, ed. *Teleny: Novel Attributed to Oscar Wilde*. N.p.: Gay Sunshine Press, 1984.

LOCKE, John. *An Essay Concerning Human Understanding*. 1689. Oxford: Clarendon, 1985.

LODGE, David. *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*. London: Routledge, 1990.

_____. "The Novelist Today: Still at the Crossroads?" en Bradbury & Cook 203-215.

LURIE, Alison. "Hanging out with Hogarth." *The New York Times on the Web*. 11 Oct. 1992. 6 Dec 2001

<<http://www.partners.nytimes.com/books/00/02/06/specials/ackroydmusic.html>>

MAI, Hans-Peter. "Bypassing Intertextuality. Hermeneutics, Textual

Bibliografía

- Practice, Hypertext” en Plett 30-59.
- MALORY, Thomas. *Le Morte D'Arthur . Volume I*. 1485. Harmondsworth: Penguin, 1986.
- _____. *Le Morte D'Arthur. Volume II*. 1485. Harmondsworth: Penguin, 1986.
- MARTÍNEZ ALFARO, M^a Jesús. “From Splitting to Wholeness: The Map and the Garden in Peter Ackroyd’s *The House of Doctor Dee*.” *Actas del XXI Congreso A.E.D.E.A.N.* Sevilla: Universidad de Sevilla (1999): 401-06.
- _____. “Postmodernism and the Ontological Dominant: The Poetics of Integration in Peter Ackroyd’s *The House of Doctor Dee*.” *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 12 (1999): 105-16.
- MASTRANGELO BOVÉ, Carol. “The Text as Dialogue in Bakhtin and Kristeva.” *University of Ottawa Quaterly* 53.1. (1983):117-24.
- MATURIN, Charles R. *Melmoth the Wanderer*. Ed. William Johns. 1998. 15 March 2003
<<http://www.gizmology.net/lovecraft/works/super/melmoth.htm>>
- MCGANN, Jerome J. “The Aim of Blake’s Prophecies and the Uses of Blake Criticism” en Curran & Wittreich 3-21.
- McKEON, Michael. *The Origins of the English Novel 1600-1740*. 1987.

Bibliografía

- London: Radius, 1988.
- MEE, Jon. *Dangerous Enthusiasm. William Blake and the Culture of Radicalism in the 1790s*. Oxford: Clarendon, 1992.
- MEINHOLD, William. *Sidonia the Sorceress*. Trans. Francesca Speranza Wilde. Hammersmith: Kelmscott, 1893.
- MILLER, J. Hillis. *Charles Dickens. The World of his Novels*. 1958. Bloomington: Indiana University Press, 1969.
- MILLER, Owen. "Intertextual Identity" en Valdés and Miller 19-40.
- MILTOUN, Francis. *Dickens's London*. London: n.p., 1904.
- MOI, Toril, ed. *The Kristeva Reader*. 1986. Oxford: Basic Blackwell, 1990.
- MORGAN, Thais E. "Is there an Intertext in this Text?: Literary and Interdisciplinary Approaches to Intertextuality." *American Journal of Semiotics* 3.4 (1985):1-40.
- MORLEY, Thomas. *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*. 1597. New York: Norton, 1973.
- MORSON, Gary Saul, ed. *Bakhtin. Essays and Dialogues on His Work*. 1981. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- MORSON, Gary Saul, & Caryl Emerson, eds. *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*. Illinois: Northwestern University Press, 1989.

Bibliografía

- _____. *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990.
- MOYNAHAN, Julian. "The Hero's Guilt: The Case of *Great Expectations*" en *Cotsell* 73-87.
- MÜLLER, Wolfgang G. "Interfiguralidad. A Study on the Interdependence of Literary Figures" en *Plett* 101-21.
- MURRAY, Isobel, ed. *Oscar Wilde: The Soul of Man and Prison Writings*. 1990. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- ODGEN BIRDSHALL, Virginia. *Defoe's Perpetual Seekers. A Study of the Major Fiction*. London: Associated University Presses, 1985.
- O'DONNELL, Patrick, & Robert Con Davis, eds. *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989.
- ONEGA JAÉN, Susana. "Palimpsestos transcendentales: Las metaficciones historiográficas de Peter Ackroyd." *La Página* 16.2 (1994): 43-57.
- _____. "Interview with Peter Ackroyd." *Twentieth Century Literature* 42.2 (1996): 208-220.
- _____. "Intertextualidad: Concepto, tipos e implicaciones teóricas" en *Bengoechea y Sola* 17-34.

Bibliografía

_____. *Peter Ackroyd. Writers & Their Works*. Plymouth: Northcote House, 1998.

_____. *Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd*. Columbia: Camden House, 1999.

ONEGA JAÉN, Susana, & John Stotesbury, eds. *London in Literature. Visionary Mappings of the Metropolis*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2002.

“OSCAR Wilde: Quotations.” *The Princess Grace Irish Library* 2001. Monaco. 13 March 2003 <

http://www.pgileirdata.org/html/pgil_datasets/authors/w/Wilde,O/quotations.htm>.

OSTRIA GONZÁLEZ, M. “Fundamentos Lingüísticos de la intertextualidad en el discurso literario.” *RLA: Revista de lingüística teórica y aplicada* 30 (1992):219-29.

PALEY, M.D., & Michael Phillips, eds. *William Blake. Essays in Honour of Sir Geoffrey Keynes*. Oxford: Oxford University Press, 1973.

PATER, Walter. *The Renaissance. Studies in Art and Poetry*. 1873. Oxford: Oxford University Press, 1986.

Bibliografía

- PATRIDES, C.A., ed. *Sir Thomas Browne. The Major Works*. Harmondsworth: Penguin, 1977.
- PEARSON, Hesketh. *The Life of Oscar Wilde*. 1946. Harmondsworth: Penguin, 1988.
- PECK, John. "The Novels of Peter Ackroyd." *English Studies. A Journal of English Language and Literature*. 75:5. (1994): 442-52.
- PEELE, George. "A Farewell to Arms." *Englishverse.com* 31 July 2002
<<http://www.recmusic.org/lieder/l/lea/locks.html>>.
- PEMBERTON, T.E. *Dickens's London*. London: n.p., 1876
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo. "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en la literatura." *Romanic Review* 69.1-2 (1978): 1-14.
- PFISTER, Manfred. "How Postmodern is Intertextuality?" en Plett 207-224.
- PHILLIPS, Michael, ed. *Interpreting Blake*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- PICKREL, Paul. "Great Expectations" en Price 158-68.
- PLETT, Heinrich F., ed. *Intertextuality*. Berlin: Walter de Gruyter, 1991.
- PLOTTEL, J.P., & Hanna Channey, eds. *Intertextuality. New Perspectives in Criticism*. New York: New York Literary Forum, 1978.
- POPE, Alexander. "Windsor Forest" en Rogers, *Alexander Pope. Selected Poetry*

Bibliografía

20-31.

POWELL, Kerry. *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

PRICE, Martin, ed. *Dickens. A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1967.

PURCELL, Henry. "Dido's Lament." *The Lied and Art Song Texts Page*. 31

July 2002

<<http://www.recmusic.org/lieder/t/tate/z626.37.html>>.

PYKETT, Lyn, ed. *Reading Fin de Siècle Fictions*. London: Longman, 1996.

RABY, Peter. *Oscar Wilde*. 1988. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

RAJAN, Tilottama. "Intertextuality and the Subject of Reading/Writing" en Clayton & Rothstein 61-74.

REYES, G. "Tiempo, modo, aspecto e intertextualidad." *Revista española de lingüística* 20.1 (1990): 17-53.

RICHARDSON, Samuel. *Pamela*. 1740. Harmondsworth: Penguin, 1980.

RIFFATERRE, Michael. "Intertextual Scrambling." *Romanic Review* 68.3 (1977): 197-206.

_____. "Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse."

Bibliografía

- Critical Inquiry* 11.1 (1984): 142-62.
- _____. "The Interpretant in Literary Semiotics." *American Journal of Semiotics* 3.4 (1985): 41-55.
- _____. "Compulsory Reader Response: the Intertextual Drive" en Worton & Still 56-78.
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, M^a del Carmen. "Plurilingüismo y representación en *Dan Leno & The Limehouse Golem*." *Entemu* 11 (1999): 63-71.
- ROESSNER, Jeffrey. "God Save the Canon: Tradition and the British Subject in Peter Ackroyd's *English Music*." *Post Identity* 1:2 (1998): 104-24.
- ROGERS, Pat, *Defoe. The Critical Heritage*. London: Routledge & Kegan Paul, 1972.
- _____, *Alexander Pope. Selected Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- _____. *The Text of Great Britain. Theme and Design in Defoe's Tour*. Newark: University of Delaware Press, 1998.
- ROSE, Margaret A. *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. 1993. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- SÁNCHEZ-PARDO GONZÁLEZ, Esther. "*The Picture of Dorian Gray*: El

Bibliografía

- surgimiento de la identidad homosexual en el discurso literario contemporáneo.” *Actas del XV Congreso de A.E.D.E.A.N.* La Rioja: Colegio Universitario de La Rioja (1993): 233-41.
- SARUP, Madan. *Identity, Culture and the Postmodern World*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.
- SATZINGER, Christa. *The French Influences On Oscar Wilde's The Picture of Dorian Gray and Salome*. New York: Edwin Mellen, 1994.
- SCHNACKERTZ, Hermann J. “Peter Ackroyd's Fictions and the Englishness of English Literature” en Blaicher & Glasser 493-502.
- SCHONHORN, Manuel. *Defoe's Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- SCHÜTZE, Anke. “‘I Think after More I will do Turner and then I will probably do Shakespeare.’ An Interview with Peter Ackroyd.” *ESSE*. 6 Nov 2000 <<http://www.webdoc.gwdg.de/edoc/ia/esse/cont.95.html>>
- SHAKESPEARE, William. *King Lear*, 1608. Harmondsworth: Penguin, 1987.
- _____. *Troilus & Cressida*. 1609. Cambridge: Cambridge University Press, 1969.
- _____. *The Winter's Tale*. 1610. Harmondsworth: Penguin, 1969.

Bibliografía

- SHAW, Bernard. *Plays Unpleasant: Widowers' Houses. The Philanderer. Mrs Warren's Profession*. London: Penguin, 1946.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein or the Modern Prometheus*. 1818. Harmondsworth: Penguin, 1992.
- SHERMAN, Sandra. *Finance and Fictionality in the Early Eighteenth Century. Accounting for Defoe*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- SHINAGEL, Michael. *Daniel Defoe and Middle-Class Gentility*. Massachusetts: Harvard University Press, 1968.
- SHOWALTER, Elaine. *Sexual Anarchy. Gender and Culture at the Fin de Siècle*. Harmondsworth: Penguin, 1990.
- SINFIELD, Alan. *The Wilde Century. Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Movement*. London: Cassell, 1994.
- SINGER, Alan. "The Ventriloquism of History. Voice, Parody, Dialogue" en O'Donnell & Davis 72-99.
- SIRVENT RAMOS, Ángeles. *Roland Barthes. De las críticas de interpretación al análisis textual*. Alicante: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1989.
- SMETHURST, Paul. *The Postmodern Chronotope. Reading Space and Time in Contemporary Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 2000.

Bibliografía

- SMOLLET, Tobias. *The Adventures of Peregrine Pickle*. 1751. London: Oxford University Press, 1964.
- SPASS, Lieve, & Brian Stimpson, eds. *Robinson Crusoe. Myths and Metamorphoses*. Hampshire: Macmillan, 1996.
- STANFORD FRIEDMAN, Susan. "Weavings: Intertextuality and the (Re)Birth of the Author" en Clayton & Rothstein 146-180.
- STANGE, Robert G. "Expectations Well Lost: Dickens's Fable for His Time" en Cotsell 63-73.
- STEANE, J.B., ed. *Christopher Marlowe. The Complete Plays*. Harmondsworth: Penguin, 1985.
- STERNE, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. 1759. Harmondsworth: Penguin, 1967.
- STEVENSON, Robert Louis. *Treasure Island*. 1883. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- STEWART, Susan. *Nonsense. Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.
- SUÁREZ LAFUENTE, M^a Socorro. "Auto/biografía e intertextualidad en la obra de Peter Ackroyd y Julian Barnes." *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 17 (1988): 197-210.

Bibliografía

- _____. “*Música Ficta, English Music* y el impulso holístico de la literatura postcolonial/postmoderna.” *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 28 (1994): 127-38.
- SUTHERLAND, James. *Defoe*. 1937. New York: Barnes & Noble, 1971.
- SUTHERLAND, John. “After Mouldwarp.” *The New York Times on the Web* 6 Feb. 2000. 4 March 2002
<<http://www.partners.nytimes.com/books/00/02/06/reviews/000206.06suthert.html>>.
- SYMONDS, J.A. *A Problem in Modern Ethics: Studies in Sexual Inversion*. 1896. Tennessee: University Press of the Pacific, 2002.
- _____. “Letter to Horatio Brown” en Beckson 78.
- SWIFT, Jonathan. *Gulliver’s Travels*. 1726. Harmondsworth: Penguin, 1967.
- TAMBLING, Jeremy. “Prison-Bound: Dickens and Foucault” en Cotsell 183-98.
- THE HOLY BIBLE. CONTAINING THE OLD AND NEW TESTAMENTS.*
Translated out of the Original Tongues and with the Former Translations Diligently Compared and Revised by his Majesty’s Special Command. Appointed to be Read in Churches. Authorized King James Version. Oxford: Oxford University Press.

Bibliografía

- TENNYSON, Alfred. *Poems and Plays*. London: Oxford University Press, 1965.
- TICKELL, Thomas. "Colin and Lucy." *Familiar Quotations*. Ed. John Barlett. 1919. 3 July 2002 <<http://www.bartleby.com/100/228.html>>.
- TODOROV, Tzvetan, ed. *French Literary Theory Today. A Reader*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- _____, *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*. Minnesota: Manchester University Press, 1984.
- TRILLING, Lionel. "Little Dorrit" en Price 147-57.
- _____. *Mikhail Bakhtin. The Dialogical Principle*. Minnesota: Manchester University Press, 1984.
- TYDERMAN W. & Steven Price. *Wilde: Salome*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- VALDÉS, Mario J., and Owen Miller, eds. *Identity of the Literary Text*. Toronto: University of Toronto Press, 1985.
- VÉKONY, Attila. "I think Real Worlds Escape from Books'. Interview With Peter Ackroyd." *Atlantis* 19.2 (1997): 241-49.
- VILLENA, Luis Antonio de. *Máscaras y formas del Fin de Siglo*. Madrid: Valdemar, 2002.

Bibliografía

- WALLER, Margaret. "An Interview with Julia Kristeva" en O'Donnell & Con Davis 280-93.
- WATT, Ian. *Mitos del individualismo moderno*. 1996. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- _____. *The Rise of the Novel*. 1957. London: Pimlico, 2000.
- WILDE, Alan. "Mr. F's Aunt and the Analogical Structure of Little Dorrit." *Nineteenth-Century Fiction* 19 (1964): 33-44.
- WILDE, Oscar. *Complete Works of Oscar Wilde*. 1948. Glasgow: HasperCollins, 1994.
- _____. *The Picture of Dorian Gray*. Harmondsworth: Penguin, 1985.
- WILLIAMS, Raymond. *The English Novel. From Dickens to Lawrence*. London: Chatto & Windus, 1970.
- WILSON, Angus. "The Heroes and Heroines of Dickens" en Price 16-23.
- WOOLLCOTT, Alexander. *Lewis Carroll. The Complete Works*. 1939. London: Nonesuch, 1989.
- WORTH, Katharine. *Oscar Wilde*. London: Macmillan, 1983.
- WORTON, Michael, and Judith Still, eds. *Intertextuality. Theories and Practices*. Manchester: Manchester University Press, 1990.
- WRIGHT, Thomas, ed. *Peter Ackroyd. The Collection*. London: Chatto &

Bibliografía

Windus, 2001.

ZAVALA, Iris. *Escuchar a Bajtin*. Barcelona: Montesinos, 1996.

_____. *M. Bajtin y sus apócrifos*. Barcelona: Anthropos, 1996

_____. *Dialogía, voces, enunciados: Bajtin y su círculo*. Madrid: El Arquero, 1989.

ZIMMERMAN, Everett. *Defoe and the Novel*. Berkeley: University of California Press, 1975.