

Novelando lo museable: la experiencia exhibicionista en *London*

Monografía para optar al título de Literato

Presentada por: Andrés Soto Carreño

Dirigida por: Adolfo Caicedo

Departamento de Humanidades y Literatura
Facultad de Artes y Humanidades
Universidad de los Andes

Santa fe de Bogotá, enero de 2007

Contenido

Introducción.....	1
1. Montajes teatralizados.....	5
1.1. Ilusión exhibicionista: El caso de <i>The Globe</i>	6
1.2. Una <i>commedia</i> denunciada: El caso de <i>The Whorehouse</i>	26
2. La museificación de la historia.....	36
2.1. <i>London/London</i> : presente novelado, histórico y empírico.....	36
2.2. Novela de Londres y Museo de Londres: una filiación especular.....	37
2.3. Un <i>show</i> museístico.....	44
2.4. Más allá del Museo: escenarios periféricos	49
2.5. <i>London</i> y las políticas de la memoria.....	55
3. Conclusiones.....	62
4. Bibliografía.....	70

Introducción

En *London. The Novel*, obra escrita en 1997, Edward Rutherfurd abarca dos milenios de la historia de Londres en veintiún capítulos, cada uno compuesto a manera de *stories*; la mayoría de ellos es independiente, en la medida en que funcionan alrededor de tramas que tienen principio, medio y fin. Como viñetas que son, cada capítulo narra algún suceso histórico que marcó el curso y el poblamiento de la ciudad. De ahí que el lector pueda hacer un recorrido panorámico por los principales hechos, personajes y lugares que han marcado la historia de Londres desde sus orígenes como asentamiento celta, posteriormente invadido por Julio César (54 AC), pasando por la conquista Normanda, el período Isabelino, la Reforma, y algunos episodios de gran importancia como la Peste y el Gran Incendio de 1666, hasta llegar a la época contemporánea (1997); esto narrado a través de una serie de eventos que ya son familiares para el lector, puesto que hacen parte del imaginario construido alrededor de Londres¹.

Si tenemos en cuenta que tanto en el título como en la primera frase del Prólogo se nos recuerda que *London* es, ante todo una novela, proponemos identificar tres formas narrativas presentes en esta novela histórica mediante montajes especulares particulares, a través de los cuales el narrador hace explícitas las coordenadas y presupuestos que guían su concepción de pasado y su representación de la historia de Londres. Para abordar estas estrategias discursivas seleccionamos tres capítulos de la novela: *The Globe*, *The*

¹ Se debe tener en cuenta que como soporte visual, la novela incluye tres mapas históricos que demarcan períodos historiográficos convencionales (Roman and Saxon Tudor, Medieval and Tudor London, y Georgian and Victorian London, respectivamente) que, como escenarios, serán poblados por la genealogía de las seis ramas familiares principales, diagrama que también nos suministra el texto. El uso de estos recursos como soportes visuales hace que, antes de iniciarse la lectura, se manifiesten las dos únicas fuentes usadas en la novela; una de ellas desde lo “histórico”, otra desde lo “ficticio”.

Whorehouse y *The River*, que son, a nuestro juicio, referentes imprescindibles para el análisis, pues en ellos, como en ningún otro capítulo, se manifiestan algunas estrategias en las que resuena una determinada relación con el Museo de Londres; la novela plantea una *teatralidad* de la historia, una concepción dentro de la cual las nociones de *reenactment*, *to play*, *to tell a story* se hacen pensables y son esenciales para la construcción de una novela histórica que aspira a ser, no Una, sino *La Novela* de Londres.

Por ello pretendemos interpretar la filiación existente entre el Museo de Londres y *London* a partir del ámbito incierto y conflictivo entre literatura e historia, ficción e historia; es decir, de la ambigüedad dramática que se sabe montaje. La relación entre ficción e historia en esta novela resulta en *puestas en escena* que utilizan la *ambigüedad*, la *autoreferencialidad* de la ficción que se denuncia como ficción, y la *museificación* temporal y narrativa para exponer y legitimar el proyecto estético, didáctico y político que hay en *London*: tres formas retóricas de imaginar *London/London*, que convergen para posibilitar que éste sea un montaje verosímil que no promete “una fidelidad histórica rigurosa, pues el escritor de ficciones goza de ciertas licencias que le permiten *actualizar el pasado para hacerlo inteligible a los lectores contemporáneos y para despertar así el interés de éstos hacia la historia* [...]” (Prieto 1998: 85. La cursiva es mía).

Los tres capítulos elegidos serán abordados como episodios que, en su autorreferencialidad, explicitan los códigos de lectura que constituyen una *mise en abyme*² por medio de la cual

² Este término, fundamental para nuestro análisis, es trabajado por Lucien Dallenbach, y aunque con numerosas acepciones, se puede generalizar como procedimiento especular en el cual hay una sobrecarga semántica: “*reflejo es todo enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del texto*. Se manifiesta ahora, subrayado por esta frase, el hecho de que todo reflejo es un procedimiento de sobrecarga semántica o, por decirlo de otro modo, que el enunciado en que se apoya la reflectividad funciona por lo

London/London juega y hace guiños determinados acerca de la representación de lo *real*, lo *posible* y lo *inventado*, niveles retóricos que resultan expuestos como ejes significantes en cuyos presupuestos operativos está la posibilidad de que *London* sea *London*. La pertinencia de la elección de estos tres capítulos descansa en la idea de que *London*, como proyecto y medio masivo de comunicación, comercialmente rentable³, podría pensarse desde la importancia que tiene la dramatización o *reenactment* para generar conciencia histórica en el lector. A través de estos capítulos se explicita una determinada conciencia del lector frente a lo que este texto propone ser, es decir, espacio teatralizado, montaje museístico. Desde el artefacto del *reenactment*, del *to play*, se hace pensable que la novela de Londres se convierta en una *experiencia vital* para el lector. Por ello el museo y la novela de Londres, cada uno desde su propio montaje dramatizado de la historia de la ciudad, son objeto de consumo masivo: aprovechan unas estrategias por medio de las cuales el narrador/curador *enseña historia divirtiéndose*⁴.

La novela de Londres re-presenta, se re-presenta y se ve representada como *montaje*, *espectáculo*, y *exhibición* y depende fundamentalmente de la *participación activa del*

menos en dos niveles: el del relato, donde continúa significando, lo mismo que cualquier otro enunciado; el del reflejo, donde entra en calidad de elemento de una metasignificación merced a la cual puede el relato tomarse a sí mismo por tema” (Dallenbach 1991: 59).

³ Todas las novelas históricas de Edward Rutherfurd han sido contundentes *bestsellers*. Ver *Sarum* (1987), *Rusia* (1991), *The Forest* (2001) y más recientemente, la saga sobre Dublin, compuesta por *The Princes of Ireland* (2004) y por *The Rebels of Ireland* (2006). De hecho, estas se rigen por el modelo instaurado por el famoso escritor norteamericano James Michener (1907-1997), quien obtuvo en 1948 el premio Pulitzer por su novela: *Tales of The South Pacific*. Este modelo, a grandes rasgos, consiste en construir épicas a gran escala a partir de los destinos de varias familias ficticias a lo largo de la historia de una ciudad específica.

⁴ Esta concepción de historiografía es algo que Edward Rutherfurd, graduado de historia y literatura de la Universidad de Cambridge, orgullosamente admite componer. De ahí que se asuma como *comercializador* de la historia: “He is candid about his craft: ‘I think I’m a popularizer of history, a commercial novelist, and I don’t think anything is wrong with that’.”

En: <http://web.archive.org/web/20040626072813/http://www.contracostatimes.com/mlld/cctimes/8626167.htm>
28 nov. 2006.

lector/espectador para reconocer los guiños, las pistas que lanza la narración, a fin de que acontezca en él, una plena *conciencia histórica*. El resultado de la simbiosis entre las tres instancias (Museo de Londres, Novela de Londres e historia de Londres) es un *escenario exhibicionista* en el que se posibilita pensar una *reescritura* de la historia de Londres. Comporta una posibilidad de análisis pertinente llevar a cabo esta relación entre museo y novela, no sólo para comprender el lugar de ésta frente a la representación de Londres⁵, sino para hacer un aporte al debate sobre la novela histórica como “único lugar donde pueden coexistir productivamente ficción e historia, verdad documental y verdad poética, lectura y relectura y finalmente escritura y re-escritura” (Montilla 1995: 59).

⁵ A pesar de ser un fenómeno bestseller, se debe anotar que no encontré ningún artículo o escrito académico que abordara de manera analítica *London*, u otra de las novelas escritas por Rutherford.

1. Montajes teatralizados

El Prólogo de *London* nos brinda pistas para identificar sus principales estrategias retóricas de verosimilitud y comienza señalando:

London is, first and foremost, a *novel*. All the families whose fortunes the story follows, from the Duckets to the family of Penny, are fictitious, as are their individual parts in all the historical events described. In following the story of these imaginary families down the centuries, I have tried to set them amongst people and events that either *did exist, or might have done*. Occasionally it has been necessary to *invent* historical detail (Sin paginación. La cursiva es mía).

Estamos ante un texto que se presenta, en primer lugar, como *novela* pero también como *historia*. Propone manejar tres niveles capitales de verosimilitud frente a su representación de la historia: el nivel de *did exist*, el de *might have* y el de *invent*. No obstante, en el mismo Prólogo, realza la *verosimilitud y autenticidad* que tiene su narrativa:

But generally speaking, from the Norman conquest onwards such a rich body of information has been preserved not only concerning London's history but also the life of countless individual citizens, that the author has no shortage of detail and only needs, from time to time, to make *small adjustments* to complex events in order to aid the narrative (Sin paginación. La cursiva es mía).

Al tener en cuenta esto, cabe preguntarse qué lector implícito es el que presupone *London*. La novelización de la historia de Londres, tal como se verá más adelante, a partir de los dos capítulos escogidos (The Globe y the Whorehouse), conlleva la posibilidad de reescribir la narrativa convencional suministrada por el Museo de Londres con la ayuda de determinados recursos literarios, para crear así un montaje propio que exige como requisito fundamental y presupuesto básico una determinada interacción con el lector, de quien se

espera que pueda reconocer los códigos propios de una propuesta que aspira a la *ilusión de autenticidad*, conservando y realzando al mismo tiempo su efecto *antiilusionista*⁶.

1.1. Ilusión exhibicionista: El caso de *The Globe*

Las primeras páginas del capítulo XI titulado *The Globe* son acaparadas por un narrador cuya intervención está encaminada a contextualizar, sumariamente, los principales acontecimientos históricos acaecidos antes de 1597, fecha que demarca el inicio en este capítulo de una trama que será trenzada a partir de la interacción dramática entre *ficción*, *historia e invención*⁷.

El nivel *didáctico*⁸ se configura gracias a la explicación de unos hechos que hacen parte del material ya validado y legitimado por la *comunidad historiográfica*⁹ alrededor de lo acontecido durante los treinta años que transcurrieron entre capítulos. Esta perspectiva, por

⁶ La novela *ilusionista* aspira a generar una ambigüedad lo suficientemente pronunciada entre la ficción y la historia, como para crear “la ilusión de autenticidad y de veracidad de lo narrado”, “la impresión de una reproducción auténtica del acontecer histórico. Se crea la ficción de que coinciden historia y ficción”. Mientras que la novela *antiilusionista* acentúa “la subjetividad del narrador y la índole de artefacto y la importancia y prioridad de los aspectos formales” (Spang 66 - 72).

⁷ Por *invención* entiendo aquellos personajes que nunca existieron ni cumplen con las características de ser promedio ni lo suficientemente ordinarios para ser tipificables. Como trataré de sustentar a lo largo de este primer capítulo de la monografía, es posible argumentar, basándome en elementos identificados en los dos capítulos, objeto de nuestro análisis, que en *London* es factible hablar de un uso particular de la *ficción* y de la *invención* como niveles narrativos que cumplen, cada uno, una función explícita frente al pacto con el lector exigido por la novela, para que la *representación* de Londres surta el efecto deseado.

⁸ Asumo la dimensión *didáctica* presente en esta novela como un contrato genérico fundamental aplicado en cuanto a la inclinación del narrador, de suministrar información con el objetivo de enseñar historia “Y por eso hace gala y exhibe un saber sobre el pasado histórico que se manifiesta en forma de digresiones narrativas, comentarios, explicaciones, pausas descriptivas” (Fernández 1998: 209).

⁹ Esta historiografía validada por la *comunidad historiográfica* se convierte entonces en esa unidad donde está el núcleo de los saberes construidos alrededor de las operaciones históricas. Un núcleo fraguado a partir de la diversidad de interpretaciones sobre esos indicios o fragmentos del pasado. Dicha reserva de saber histórico tiene fundamento en la medida en que se basa en un amplio acuerdo entre historiadores, como criterio evaluativo a la hora de determinar el grado de profesionalización y de verosimilitud de las interpretaciones concomitantes a todo discurso histórico. Sin embargo, esto no quiere decir que afirmemos que se deba asumir esta reserva de saber histórico como algo estático, permanente e inobjetable, puesto que la *comunidad histórica* también está inmersa en determinado contexto histórico, con preguntas e inquietudes específicas.

supuesto, no está exenta de la subjetividad del narrador a la hora de elegir qué es lo más importante acerca del período relatado: “But *the defining event* of the reign took place when Elizabeth, having avoided large-scale war for thirty years, was at last, unavoidably, forced into it. The cause was religion” (457. La cursiva es mía).

Recordemos que el autor explicita el carácter subjetivo de su representación sobre Londres, al señalarnos en el Prólogo que “The fact that *London* is also, to a considerable extent, a history of England, led me to choose some locations over others, but I can only hope that my choice will not prove too disappointing to the many who know and love this most wonderful of cities” (Prólogo. Sin paginación).

La narrativa oscila, por lo tanto, entre determinados grados y efectos intencionados, entre el *did exist or might have done* hasta el *completely invented*, niveles de verosimilitud que en *London* nos confiesa emplear el autor, a través del Prólogo, y que remiten a los puntos cardinales y a los principales procedimientos *metanarrativos*¹⁰ a partir de los cuales se construye la relación entre lo histórico y lo ficticio, lo real y lo teatral. La perspectiva narrativa entreteje el tiempo *público* y el tiempo *privado*¹¹: entre el contexto del período isabelino que proporciona el narrador en las primeras páginas y la abierta invención que se permite al afirmar que William Shakespeare tenía un hermano llamado Ned, se despliega la gama de licencias que son ejercidas por el narrador de *London*.

¹⁰ Por procedimientos metanarrativos entendemos aquellas técnicas “a través de las cuales la novela pone al descubierto los mecanismos de su propia narración, los artificios de su escritura y cuyo efecto inmediato es recordarle al lector que está leyendo un libro, impidiéndole así que se abandone ilusoriamente en el mundo creado por la novela y lo viva como si fuera realidad” (Fernández 1998: 159).

¹¹ Por *público* me refiero a los referentes historiografiados que hacen parte del dominio público de la memoria sobre Londres, mientras que por *privado* entiendo las acciones o situaciones propias de los personajes ficticios de la novela.

El uso de la cronología de los personajes inventados junto con la cronología de los hechos y personajes históricos establecida por el guión museístico como referente historiográfico, crea la ilusión de una coexistencia y simultáneamente de una ambigüedad que denuncia lo subjetivo de la noción de cronología, a la hora de construir un discurso histórico de *London/London*. El narrador muestra conciencia histórica en la medida en que los sucesos o hechos y personajes relatados lo obligan a contextualizar lo que está sucediendo, al remitirse a un referente historiográfico oficial: “las fechas que configuran el relato de un período han sido seleccionadas en virtud de criterios ideológicos y políticos” (Fernández 1996: 218). De este modo, el narrador establece fechas acreditadas o aceptadas por la historiografía, tal como es esgrimida por el guión museístico, pero lo hace, al mismo tiempo, entreverándolas con fechas importantes para las vivencias o experiencias de los personajes “ficticios” usados por el autor/narrador. El resultado es un híbrido ambiguo de temporalidades (ficticias y no ficticias) que se sitúan en un mismo nivel de *sentido* y *relevancia* frente a la representación de la historia de Londres.

Una trama enmarcada en los últimos años del período isabelino en el que el teatro inglés atravesó por uno de sus más difíciles momentos, debido al dictamen puritano de que todo teatro en Londres debía cerrarse puesto que representaba una seria amenaza para la salud moral de la sociedad inglesa. En este contexto se mueve Edmund Meredith, escritor sin talento alguno, que a lo largo del capítulo hace lo posible para que dos de sus obras teatrales sean representadas por la compañía de Lord Chamberlain, la misma para la cual escribió William Shakespeare. Al ver que la compañía se muestra renuente a montar su primera obra titulada *Every Man Hath His Wit*, Meredith astutamente pide un préstamo a su primo William Bull y se lo ofrece a la compañía como si el dinero fuera suyo, de forma que

tenga que montar su obra como contraprestación. Dicha obra nunca llega a representarse debido al cierre de los teatros. Jane Fleming, encargada de confeccionar los trajes para la compañía, estuvo enamorada de Meredith hasta que éste, en su ambición de ver representada su primera obra en la corte, la traiciona por estar con la influyente Lady Redlynch, quien a su vez termina por no hacer nada para ayudarlo. No obstante, es su *historical play* titulado *The Blackamoor* e inspirado en el marinero Orlando Barnikel, personaje que por casualidad se encontraba de visita en Londres, el que sí llega a ser representado por la compañía, una vez construido el teatro *The Globe*. Al final del capítulo Barnikel rapta a Jane Fleming para vengarse de Meredith por haberlo representado tan negativamente en su obra.

La escena inaugural de la simbiosis entre ficción e historia en *The Globe* acontece apropiadamente en un teatro donde todos los personajes de esta trama convergen. Esta escena es ejemplar pues plasma la pluriperspectiva que se genera entre lo *público* y lo *privado*, lograda mediante un tejido estereofónico que se crea a partir de la simultaneidad de historias privadas de personajes ficticios que terminarán afectándose mutuamente y de Londres como espacio teatral:

Young Rose and Sterne, gallants like himself, applauded. William Bull wondered if he would get his money back. Cuthbert Carpenter trembled because he was going to hell. Jane Fleming wondered if Edmund would marry her. And John Dogget grinned, because had no worries anyway (460).

Este entreverado que se da entre los personajes, y de éstos con los hechos históricos, otorga no sólo unidad y estructura al capítulo, sino que le brinda la posibilidad al lector de acceder a diferentes experiencias y perspectivas vitales sobre una misma coyuntura histórica. Los

personajes ficticios se vuelven *testigos* fundamentales de lo que el lector está leyendo sobre el evento histórico, como complemento necesario que le da *sentido* al contexto histórico explicado por el narrador.

Mediante la pluriperspectiva generada por parte de los personajes reunidos, el lector es involucrado en la simultaneidad de sus preocupaciones, las cuales expresan problemas lo suficientemente *universales* como para que el lector pueda sentirse identificado con ellos. En otras palabras, las motivaciones que mueven a los personajes en este capítulo obedecen, en términos generales, a móviles lo suficientemente omnitemporales como para no desfallecer en su función de ser representativos y mantener el interés y enganche empático de los lectores. De ahí que, como señala Carlos Mata, al referirse a la novela histórica en general: “Una posible solución para que los personajes resulten interesantes y creíbles sin necesidad de modernizar su psicología, consiste en enfrentarlos con problemas eternos, como el amor, la ambición o la envidia” (Mata 43).

A través de los ojos del narrador vemos la historia a nivel macro, pero en los ojos de los personajes esa macronarrativa se vuelve palpable para el lector, adquiere significación y sentido de *inmediatez*:

What matters therefore in the historical novel is not the retelling of great historical events, but the poetic awakening of the people who figured in those events. What matters is that we should reexperience the social and human motives which led men to think, feel and act just as they did in historical reality” (Lukács 42).

Por lo tanto, la perspectiva *testimonial* genera la ilusión en el lector implícito, de que los intermediarios dramáticos entre *London* y Londres son testigos *oculares*, dándonos así una

versión aparentemente *fidedigna* de los hechos históricos. Lo interesante es que la convergencia entre sus tiempos novelescos y el tiempo de un personaje o evento histórico, resulta verosímil. Hay una simbiosis a lo largo de un *The Globe* novelado y uno historiografiado, que genera la ambigüedad suficiente para cumplir su función de ser verosímil, y por lo tanto *didáctico* en términos de información suministrada al lector, el cual espera *aprender* sobre la historia de Londres. La ficción y la historia se retroalimentan mutuamente. De ahí las frecuentes “digresiones narratorias, comentarios, explicaciones, pausas descriptivas” (Fernández 1998: 209) por parte del narrador en la diégesis.

Los personajes son así un puente esencial entre el lector y *London/London*, así como también entre el lector y el narrador. A través de los *personajes síntesis*¹² y de su reflexión acerca de algún suceso histórico en la ciudad, se filtra el elemento de contextualización didáctica del narrador como *necesario anacronismo*¹³, sin que tenga que interrumpir la trama de manera tan abrupta. Desde luego, *los personajes síntesis* están íntimamente entreverados entre ellos y con la historia de Londres, participando e influyendo activamente en su gestación. Esta exploración se hace en este capítulo poniendo en boca o en actos de personajes promedio, elementos didácticos sobre el contexto histórico, que de otra forma hubieran sido pronunciados por el narrador omnisciente extradiegético, mediante “pausas

¹² Tomamos el término de Victor Bravo (Bravo 89-102), quien lo emplea sin explicarlo realmente en su artículo sobre la novela histórica. Me resulta útil en la medida en que facilita mi digresión alrededor de los niveles de verosimilitud generados a partir del *did exist*, *el might have* y el *completely invented* que, como señalamos más arriba, el autor confiesa haber empleado. Dado que Bravo lo menciona de pasada sin ser lo suficientemente explícito respecto a qué entiende por este término, lo asumiré como relativo a aquellos personajes o hechos que, a pesar de ser ficticios, son contruidos de tal forma que se convierten en sujetos promedio, ordinarios o “héroes mediocres” lukacsianos (Lukács 33-39).

¹³ Lukács entiende por *necesario anacronismo*, el permitir que los personajes ordinarios “express feelings and thoughts about the real, historical relationships in a much clearer way than the actual men and women of the time could have done. But the content of these feelings and thoughts, their relation to their real object is always historically and socially correct” (Lukács 63).

descriptivas y digresivas que detienen el tiempo de la historia a favor del discurso” (Fernández 1998: 212).

Todo lo que configura a los personaje “síntesis” sirve — implícita o explícitamente — como elemento de contextualización histórica para este capítulo: lo que dicen, lo que hacen, lo que piensan, lo que ven, cómo se visten, en que trabajan, etc. Por ejemplo, a partir de la descripción de los rasgos o el perfil de un personaje se contextualiza el estilo, la moda de una época, que no es más que el disfraz para el *teatro de la vida* o el *mundo como teatro*: “this was the dress with which, in Elizabeth’s last years, a man decked out for immortality upon the stage of life” (460). Aunque no alteran el referente historiográfico usado por el autor para construir la novela, los personajes sí lo reescriben. Son partícipes, y como se verá más adelante, muy influyentes en casos como el de Meredith, no desde el referente proporcionado por el guión, sino desde el espacio de los silencios, vacíos y fisuras que la construcción del discurso histórico sobre Londres fue dejando en su elaboración de referentes históricos.

El hecho de que sea plausible que estos sujetos participen activamente de la historia narrada de Londres se debe a que, además de los personajes “históricos” principales mencionados generalmente en cualquier discurso historiográfico serio sobre Londres¹⁴, hay unos personajes que encarnan al sujeto promedio, al *londoner* que participa activa pero calladamente en la gestación de Londres como ciudad. Como pertenecen a diferentes

¹⁴ Véase en especial el extraordinario trabajo realizado por el historiador Roy Porter: *London: A Social History*. Cambridge: Harvard University Press, 2001.

sectores sociales, posibilitan que el lector obtenga perspectivas diversas sobre algunos de los principales acontecimientos que marcaron la historia de Londres.

Por lo tanto, las que importan en un capítulo como *The Globe*, no son las grandes figuras públicas, que de hecho quedan relegadas a un segundo plano, sino “los grupos, los pueblos, las gentes burguesas, que encarnan las fuerzas o las ideas que mueven la historia” (Fernández 1998: 88). Son personajes sin mucha complejidad psicológica, pero que pueden posibilitar que la historia de Londres como *espacio escénico* sea el verdadero protagonista y de este modo se filtre la intención didáctica de esta novela como artefacto literario¹⁵.

La historia narrada en *The Globe* ocurre en y a través de estos *personajes síntesis*, los cuales a su vez interactúan con personajes o con hechos *ficcionalizados*¹⁶. La ambigüedad generada por esta simbiosis quizás no permitiría hablar necesariamente de una *alteración*

¹⁵ Esta falta de complejidad interna de los personajes síntesis podría significar una limitación, pero según Harry Shaw, tiene también sus beneficios y recompensas: “When fictional plots and characters are adapted to dramatize historical process, a price must be paid. As characters become translucent to allow historical process to shine through them more clearly, they also tend to become thinner as representations of ‘inwardly complex’ human beings” (Shaw 49). De hecho, el mismo autor añade que la falta de complejidad es una de las marcas genéricas de la novela histórica, puesto que si ensaya de “use plot or milieu primarily for the sake of illuminating individual consciousness or moral choice, they risk blurring their distinctively historical focus” (Shaw 49).

¹⁶ Por *ficcionalizados* entiendo aquellos personajes, que aunque existieron, al ponerlos a interactuar dentro del espacio narrativo construido en la novela histórica, se ve suspendido su referente “real”, dado que son sometidos a un proceso de ficcionalización por parte del narrador, operación que sólo es posible en el espacio ambiguo propio de la novela histórica. De ahí que el narrador de *London* no necesariamente tenga que estar sometido a restricciones al operar con personajes históricos, puesto que, éstos no solamente juegan un papel secundario en la novela, sino que puede someterlos a situaciones de interacción con personajes síntesis sin que la verosimilitud se vea alterada para el lector. Al respecto, es interesante la posición que tiene Kate Hamburger quien sostiene, usando como ejemplo la presencia de Napoleón en una novela histórica, lo siguiente: “Dans un ouvrage d’histoire dont il est le thème, Napoléon est décrit comme un objet, à propos du quel sont énoncées certaines propositions. Dans un roman historique, au contraire, Napoléon lui-même est un Napoléon fictif, et cela ne tient pas au fait que dans tel ou tel roman on s’écarte de la vérité historique. Même les romans historiques qui s’en tiennent autant qu’un document à cette vérité historique transforment le personnage historique en figure fictive, non historique; ils le font basculer d’un système de réalité possible dans un système de fiction. Un tel système se définit en effet uniquement par le fait que le personnage n’est pas présenté en tant qu’objet, mais en tant que sujet, que le Je-Origine fictif (ou de l’expérience d’un autre personnage romanesque)” (ctd en Fernández 1998 : 185).

de la historia de Londres¹⁷ en este capítulo, pero sí de una *reescritura* o *reinscripción* de aquella. La temporalidad diegética de la trama privada en *London*, se entrelaza con “la temporalidad horizontal y cronológica del acontecer histórico” (Fernández 1998: 132). A través de esos personajes o hechos *síntesis* entrelazados con la historia, el guión museístico usado como referente adquiere sentido en la diégesis. Pero, a su vez, a través de estos hechos o personajes *síntesis*, el autor/narrador *reescrive* ese referente brindado por el guión museístico, el cual le dio inicialmente valor histórico y legitimidad a dichos personajes *síntesis* o a su tiempo *privado*.

Desde los mecanismos propios del montaje, de la dramatización, se arrojaría una luz alterna sobre la historia. En otras palabras, el referente del cual parte este capítulo, en términos historiográficos, es reescrito y se vuelve verosímil a través de los hechos y personajes *síntesis*, en la medida en que la trama de estos personajes se valida por esa historia *pública*. De esta forma, la novela legitima esa *otra* historia que plantea como opción el autor/narrador. Es la oportunidad de acceder a la verosimilitud que otorga el *I saw* del presente de los personajes ficticios, a una historia que desde el principio crea la ilusión de estar proporcionándole al lector una versión fidedigna de lo acontecido a lo largo del período isabelino, convirtiéndose al mismo tiempo en una reescritura de la misma:

The long years of Queen Elizabeth I were remembered as a golden age, but to Londonders living at the time they were more *varied* [...] *it is less generally known* that in Elizabeth's final years, when William Shakespeare had written only half his plays, the English theatre almost came to an end” (457 – 459. La cursiva es mía).

¹⁷ Como veremos que ocurrirá, mediante el desplazamiento temporal que irá *más allá del museo*, en los dos últimos capítulos de la novela.

Las formas y usos de la historia, contempladas dentro de la narración y ejecutadas por el narrador, hacen que un período tan públicamente conocido como el isabelino pueda ser representado desde la ilusión de novedad, de alternativa para el lector, puesto que el narrador sostiene que configura su narrativa desde una perspectiva que aporta y esclarece lo que los otros discursos históricos, en la construcción de la memoria sobre el período isabelino olvidaron mencionar y lo hace mediante la estrategia retórica del “it is less generally known”. Por lo visto, el balance entre historia y ficción termina por generar en este capítulo una ambigüedad que permite que la historia de Londres no sea un simple marco referencial o ropaje para la ficción, sino que en ocasiones sea un desconcertante híbrido que participa *directa y activamente* en el proceso de construcción de la historia de *London/London*.

La ambigüedad que establece el narrador entre historia y ficción, hace que resulte perfectamente verosímil el hecho de que lo histórico se posibilite, a veces en forma determinante por la ficción. Gracias a la idea de Meredith de trastear la infraestructura del teatro es que The Globe puede concebirse a la manera de recinto que llega a ser pensado como espacio *público*: “Meredith only smiled more sweetly still. “The ground belongs to Allen certainly,” he grinned “but the playhouse itself was built by the Burbages. It belongs to them, therefore, every timber.” *This was the flaw he had so cleverly spotted in the lease*” (485. La cursiva es mía).

Esta injerencia por parte de Meredith en el acontecer histórico implica la posibilidad verosímil de que un personaje *síntesis* haya tenido influencia en un evento que después fue registrado como parte del bagaje historiográfico de Londres, como acontecimiento histórico

público único: “And that is exactly what they did. *In an exploit unique in theatrical history*, the Burbages took their playhouse apart, timber by timber, and removed it to build another one” (485. La cursiva es mía).

En esta línea de ideas, cabe anotar cómo el documento histórico surte un efecto de autenticidad histórica, de modo que la ambigüedad contenga la ilusión de ser respaldada por la fuente documental histórica en la diégesis de *The Globe*. El juego con el contrato de arrendamiento que dio nacimiento al teatro The Globe, en la narración es usado como respaldo de verosimilitud, como efecto de historia en la diégesis: “On 21 February 1599, in the city of London a document was signed *which, by good fortune, has been preserved*” (487. La cursiva en mía). Estamos como lectores frente a un narrador que se muestra hábil frente al uso de fuentes históricas, aunque nunca cita de manera puntual la procedencia de las mismas.

Con este tipo de estrategias el narrador emana una cierta ilusión de *competencia histórica*, dado que explicita el soporte documental que corrobora su discurso. Hay entonces un esfuerzo consciente por parte del narrador a nivel didáctico, en su uso de la historia, de convencer al lector del peso histórico de su narración. Citar las palabras de la reina Isabel, aún sin revelar la fuente, se convierte en un efecto de verosimilitud efectivo para que, a través de un supuesto documento, la contextualización posea autoridad y legitimidad histórica: “But most memorable of all was the speech Elizabeth made, dressed in full armour, as she came to join her troops [...]” (458). El relato cita, a continuación, las palabras que supuestamente profirió una figura que, junto a su corte, era plenamente

consciente de los poderosos efectos propios de la dramatización, de la teatralidad, para despertar el sentimiento deseado en el público en general:

Of all England's rulers, none has ever understood as well as Queen Elizabeth I that the key to monarchy is theatre. Indeed, the Elizabethan court, with its constant public displays, its tours of the countries and its calculated, stage-managed receptions for foreigners, was one of the cleverest theatres ever devised (474).

La ambigüedad generada por la influencia directa de la ficción en la construcción del *hecho histórico*, hace que a partir de la referencia teatral usada en el capítulo respecto al *mundo como teatro*, comience a cobrar sentido la connotación que le estamos dando al término de *guión*, teniendo en cuenta que:

toda cultura es resultado de una selección y combinación, siempre renovada, de sus fuentes. Dicho de otro modo: es producto de una puesta en escena en la que se elige y se adapta lo que se va a representar, de acuerdo con lo que los receptores pueden escuchar, ver y comprender. Las representaciones culturales, desde los relatos populares a los museos, nunca presentan *los hechos*, ni cotidianos ni trascendentales; son siempre re-presentaciones, teatro, simulacro. Sólo la fe ciega fetichiza los objetos y las imágenes creyendo que en ellos se deposita la verdad (García Canclini 187. La cursiva es mía).

Respecto a esta idea, consideramos importante mirar más de cerca la relación que se establece entre el personaje de Meredith y el de William Shakespeare como personaje *ficcionalizado*. Al no trabajar personajes “históricos” como pivotes centrales para el desarrollo de la trama inventada, Rutherford evita las restricciones y limitaciones que conllevaría supeditarse a las características específicas y a la psicología de figuras como William Shakespeare o la reina Isabel y prefiere quedarse con la manipulación más libre que ofrece la construcción de personajes *promedios* u *ordinarios*. La trama no se ve así

opacada por los hechos o personajes históricos narrados, sino que se retroalimentan mutuamente. Lo interesante es que desde lo ficticio, mediante la perspectiva de Meredith, se desmonta la figura icónica de William Shakespeare, se juega con ella, se la critica. Desde los juicios emitidos sobre un personaje tan *público* como Shakespeare, el narrador define el carácter prepotente y arrogante de Meredith quien, a fin de cuentas, se piensa mejor escritor que aquél: “Shakespeare was just an actor with a remarkable wit, and in his secret heart, Meredith could not help feeling that he was cut from a finer cloth and could probably do better” (461). Esta estrategia de criticar a Shakespeare, pero al hacerlo, celebrar su “genialidad” y “grandeza” sin que resulte demasiado enfático para la trama, hace que el acceso que tiene el lector a él sea, no obstante, *desde* una perspectiva ambigua, puesto que a través de Meredith, Shakespeare como personaje histórico queda indefectiblemente relegado a un segundo plano dentro de la trama.

Hay un quiebre en las expectativas del lector, que seguramente esperaba encontrar información biográfica interesante y fidedigna acerca de Shakespeare, sobre todo si la misma novela le genera dichas expectativas al titular su capítulo *The Globe*. Sin embargo, considero que la desfamiliarización a la que el narrador somete al lector es fundamental, puesto que se convierte en un estímulo para reflexionar sobre la construcción de estas figuras de acuerdo con intereses y fines ideológicos específicos. La imagen de Shakespeare, glorificada y mitificada como figura literaria icónica y parte del ideario teatral que sigue alimentando la identidad y el orgullo inglés, se ve situada en este capítulo como figura histórica que es tan *ficcionalizada*, tan imaginada, como las versiones oficiales sobre dicho sujeto.

Todo artefacto encaminado a ser parte esencial del imaginario colectivo nacional necesariamente es sometido a un proceso de manipulación que conlleva siempre una visión interesada, aunque verosímil, del pasado. La transparencia en la representación se convierte en una cuestión de ficción. De ahí que la formulación de la exaltación patriótica que conlleva el teatro isabelino para el inglés promedio se vea trastocada sutilmente en este capítulo, al concientizar al lector del artefacto literario que siempre está presente en cualquier discurso histórico

Si a través de la presencia de William Shakespeare se le otorga credibilidad a la trama, sin por ello caer en las imposiciones que implica trabajar con un personaje tan público, también se puede obtener la suficiente libertad para *ficcionalizarlo e inventarlo* sin que deje de ser verosímil. Este juego de *desfamiliarización* de la figura de Shakespeare es sugerente en la medida en que obliga a que el lector se cuestione sobre la factibilidad de lo que se le está representando. El guiño que le hace el narrador al lector indica que estamos frente a un narrador que no quiere ser enteramente confiable, que juega con nuestras expectativas, sobre todo con la invención del supuesto hermano de William Shakespeare¹⁸:

And then there was Shakespeare. Meredith like both the Shakespeare brothers. He saw more of Ned, who acted the minor parts well enough: Will was always so busy that you only saw him fleetingly. But when he did join the crowd at the tavern he was certainly very cheerful company (461).

Estos guiños abiertamente inventados sirven como elementos de *distanciamiento* en el lector frente a lo narrado. El lector implícito debe por lo tanto tomar conciencia de la

invención, de la *imaginación* que necesariamente hay detrás de toda *ilusión de transparencia* histórica. Al respecto, cabe traer a colación lo que señala Hayden White cuando se pregunta por las formas de representar el pasado: “How else can any past, which by definition comprises events, processes, structures, and so forth, considered to be no longer perceivable, be represented in either consciousness or discourse except in an imaginary way?”(White 1990: 57)¹⁹.

London también es una novela cuya efectividad reposa en su reconocimiento como *historical reenactment*. Este es el pacto que el lector debe tener presente al evaluar *London*.

Paul Ricoeur afirma refiriéndose a dicho pacto con el lector que:

La función más corrosiva de la literatura tal vez sea la de contribuir a hacer surgir un lector de un nuevo género, un lector que también sospecha, porque la lectura deja de ser un viaje confiado, hecho en compañía de un narrador digno de confianza, para convertirse en una lucha con el autor implicado, una pugna que lo devuelve a sí mismo (Ricoeur, “Mundo del...” 234).

Ned tendría sentido como estrategia retórica pensada y puesta en evidencia de forma explícita para auto-denunciarse como *invención*, como forma de *involucrar* al lector, de hacerlo tomar distancia para que se pregunte por la naturaleza subjetiva y arbitraria, tanto de la representación de *London*, como de todas las representaciones de la historia de Londres y de la historia en general. De otra forma ¿por qué incluir una invención tan explícita frente a un personaje tan público como William Shakespeare?: “A failure of

¹⁸La inquietud que plantea la inserción de Ned sobre las posibilidades de la invención en esta novela, hacen que sea perfectamente viable, como se verá en el numeral 2.2, un capítulo como *The Whorehouse* en el que, a mi juicio, la ficción se nos presenta como *invención paródica*.

¹⁹ Para G. Nélod “las palabras *novela* y *novel esco* implican por su misma naturaleza la preponderancia de lo imaginarios sobre lo real” (Spang 80).

historical consciousness occurs when one forgets that history in the sense of both events and accounts of events, does not just happen but is made” (White 1990: 13).

Desde nuestra perspectiva, Ned respondería a la necesaria *sacudida* que hace que la ambigüedad pueda ser didáctica para el lector implícito. La ruptura de horizontes de expectativa logra que el lector tenga siempre una conciencia, no *desconfiada* y *prevenida* sino *crítica* frente a lo que está leyendo. *London* como *London* son discursos subjetivos y en esta medida, montajes que al explicitarse como montajes, al recordarse como ficción, hacen que la dimensión especular entre ficción e historia o *el mundo como un teatro* tenga sentido, no como reemplazo del discurso historiográfico, sino como parte de su misma naturaleza como discurso: “esa ficción, verosímil, puede ofrecernos una interpretación más real y más viva de los sucesos de la historiografía, gracias a la mayor libertad del narrador para enfocar y colorear los sucesos y, en suma, para inventar o reinterpretar personajes”(García Gual 12). Se trata de admitir conscientemente que detrás de toda exhibición montada sobre Londres se filtra un elemento de invención subjetiva, que también contribuye a que la historia cobre vida para el lector implícito, que *signifique* y en esta medida se *reescriba* sin convertirse en la única forma posible de echar el *cuento*, en el sentido de contar una historia (*to tell a story*)²⁰.

Un cruce de referencias entre dos personajes y entre la ficción y la historia, que no se agota, que propone *otra* mirada a una figura como Shakespeare, permeando incluso *The Blackamoor*, inspirada a partir de un texto de Shakespeare:

²⁰ Es pertinente anotar que esta posibilidad de falsificar y manipular deliberadamente la figura de Shakespeare como material histórico mediante la invención de Ned, es uno de los procedimientos que según Linda Hutcheon caracteriza las novelas de la metaficción historiográfica: “in order to foreground the possible mnemonic failures of recorded history and the constant potencial for both deliberate and inadvertent error”(Hutcheon 114).

The play was done. It was Shakespeare's *Merchant of Venice* that had given him the idea originally. A rogue tries to do great evil, but the forces of good triumph. Simple enough. But what had especially struck Edmund was that the villain in the play was an outcast, and a striking presence (489).

Este cruce de referencias también abre la posibilidad de que Shakespeare haya podido inspirarse en la obra del propio Meredith. La idea de este último de basarse en el personaje de Orlando Barnikel, moro cuya función en el capítulo radica en ser la fuente de inspiración para configurar al personaje del *Blackamoor*, hace que sea posible pensar en una tácita resonancia entre Orlando, *The Blackamoor* y el posterior *Othello* de Shakespeare (1603). De ahí que bien pueda barajarse la posibilidad de que Shakespeare haya tenido acceso al manuscrito de Meredith como fuente de inspiración.

Respecto al nivel de lo plausible, presente en todo montaje, es interesante detenernos en la transformación radical que atraviesa la configuración del personaje de Meredith después de ver frustrada su aspiración de que se representara en la corte su primera obra *Every Man Hath His Wit*, debido al cierre de los teatros en Londres. El narrador señala que “after that nothing. A month had passed. His gloom had deepened. Then another. The solemn season of Lent had come. *Then the transformation*” (478. La cursiva es mía). Esta transformación se enfatiza desde el cambio de vestido o si se quiere de disfraz, pero también de carácter e intereses creativos:

At first his friends could hardly believe it. True, he could still be carefree and full of wit, but as for the rest...Gone were his fine clothes: his tunic was simple and usually brown; his hat was smaller and held only a modest feather; he even grew a rough little beard. He looked positively workmanlike [...] But most astonishing of

all was his announcement: 'I'm going to write a play. Not for the court at all, but for the common folk. I shall write it for the Curtain (479).

Transformaciones tan radicales²¹ como ésta, sólo son posibles si el lector acepta el nivel de lo *plausible*, que es enarbolado por medio de licencias retóricas similares a las que se adjudica Meredith a la hora de enunciarle a Orlando Barnikel las ventajas que otorga la pluma como herramienta para manipular de manera especular lo real y lo teatral, la historia y la ficción: “My pen can make you into what it will. Perhaps a hero; or just as well, a fool; one who loved wisely, or a helpless cuckold. Captain or coward, handsome or loathsome. Upon the stage, sir, in the hands of a poet, a character is tethered like that bear upon a chain” (464).

De ahí que Meredith sostenga acertadamente que la pluma es más poderosa que la daga:

“Yet what is the world, sir —” he demanded, “if not a stage? And when our life is done, sir what remains? How shall we be remembered? For our fortune? Our deeds? Our tomb? But give me a theatre —even a pit like this,” he gestured round. “I can contain a life within this circle, sir,” he cried. “I can show you a man, his deeds, his qualities, his very essence” (464).

En el *history play* que monta Meredith y que se verá representado en The Globe, hay un evidente juego autorreferencial en cuanto a la manera como la realidad y la ficción se entremezclan en el proceso mismo de creación. Sin embargo, la razón por la cual la obra de *The Blackamoor* fracasa es porque deja de ser *verosímil* ante el público espectador. El juicio sobre la calidad de *The Blackamoor* se la otorgan no los nobles ni en general la élite

²¹ La lógica que opera en la transformación radical de Meredith, consiste en pasar de ser una especie de inútil escritor fracasado y elitista, a desempeñar un papel fundamental mediante la idea que tiene respecto al trasteo del teatro, idea que posibilitará que The Globe acontezca como realidad metaliteraria, como icono dentro de la historia del teatro isabelino.

fuera de lo común, sino aquellos sujetos anónimos de la historia, comunes y ordinarios cuya importancia para la novela histórica ya se ha hecho explícita a lo largo de este escrito. Por ello el pavor que siente Meredith frente al criterio que él sabe que tienen estos asistentes como consumidores de espectáculos, concentrados en la zona del Globe más *popular*, conocida con el nombre de *The Pit*: “‘I’ve got all my friends coming.’ He brightened a little. ‘Rose and Sterne have promised to bring twenty.’ He did not say that he had even written to Lady Redlynch for support. ‘*But it’s the people in the pit I’m afraid of,*’ he suddenly confessed.” (493. La cursiva es mía).

El público ordinario deja de verse seducido por la representación del *historical play* de Meredith, porque la obra, al no *involucrar* al espectador, hace que su incredulidad aumente. Es tan inverosímil, tan poco creíble la representación del Orlando Barnikel, a nivel teatral, que pierde total interés y resulta más interesante para el público de The Globe presenciar el espectáculo del moro “real” sentado dentro el público. El juego especular entre lo teatral y lo real que se crea es evidente, puesto que tenemos un moro, personaje de la novela, viéndose representado y a la vez actor de su propio drama. El público, al notar su presencia aprovecha para jugar con estas fronteras entre lo real y lo teatral: “It was a good joke. The audience took it at once. Here was something of interest. A player pretends to be a blackamoor while a real blackamoor, like a presiding spirit, hovers behind him” (498).

Terminamos este numeral con la idea de un capítulo que tematiza la ambigüedad de la representación de la historia mediante la relación entre lo teatral y lo real, en una autorreferencia que explicita lo que es *Londres* pero también lo que es Londres como personaje principal de esta novela: un montaje construido a partir de la historia, la ficción y

la invención en un juego que, conservando un grado de verosimilitud seductivo para el lector promedio, puede lograr su cometido de ser artefacto estético y didáctico.

Para generar un efecto de historia necesariamente hay una relación pendular que se retroalimenta como unidad orgánica entre el *did exist* de la contextualización didáctica, el *might have* generado por la ambigüedad entre ficción y realidad y el *completely invented*. Pero, como se ha podido comprobar, el *did exist* no tiene significación alguna para el público de novelas históricas o, en este caso, del *historical play*, si el *might have done* proporcionado por la trama no se entretiene de manera verosímil frente a un público que sabe que esto es teatro, montaje dramatizado. La inquietud que ha venido orquestando este capítulo de nuestra monografía es por los *usos de la historia* en relación con el montaje propio de todo *historical reenactment* que aspira a generar una *ambigüedad* en el espectador. Aunque éste debe tomar conciencia y saber que lo que tiene ante él es un montaje, es posible que la historia de *London* cobre vida a través de su dramatización, por medio de autorreferencialidad, de teatralización, de lo histórico, de lo ficticio, de lo inventado, para generar un juego especular en el que no podemos distinguir sus fronteras nítidamente, puesto que su dicotomía se difumina para generar un escenario en el que se nutren de manera recíproca.

Por ello resulta pertinente una pregunta que se hace el narrador: “who can ever say [...] what is theatre and what is real? One mirrors the other” (474). Habiendo abordado *The Globe* desde esta perspectiva, quiero concluir recalcando cómo su representación del período isabelino implica necesarios elementos retóricos, teatrales si se quiere, que lo convierten en *objeto de consumo masivo*, y en nuestro caso, *bestseller*. Montajes como esta

novela histórica de Londres se hacen viables como representaciones históricas, sólo si el lector acepta que en realidad no son mutuamente excluyentes la *historia*, la *ficción* y la *invención*, como elementos propios de un juego interactivo que desemboca en la construcción de un referente textual en el que están contenidos dos mil años de historia de Londres, lo que genera una noción de pasado consumible a partir de un escenario llamado *Londres/Londres* en el que están expuestas sus contradicciones²².

1.2. Una *commedia* denunciada: El caso de *The Whorehouse*

En el capítulo VIII titulado *The Whorehouse*, la *burla*, la *apariencia* propia del juego de equívocos como *story type*, se convierte en filtro por medio del cual el lector tiene acceso a los acontecimientos de 1295 en *London/London*. A grandes rasgos, la trama de este capítulo es construida alrededor de Joan, quien se verá obligada a aparentar ser prostituta con el fin de poder salvar a su novio Martin de la horca después de que el Lombardo para el cual trabajaba lo acusa, engeguado por su naturaleza desconfiada, de haberlo robado. Joan contará con el apoyo de las hermanas gemelas Margery e Isobel, prostitutas que al enterarse del drama de Joan deciden ayudarla, albergándola en el prostíbulo donde ellas trabajan y duermen y le prometen que nadie la despojará de su virginidad. La estratagema concebida por las hermanas, de hacerla pasar como prostituta, genera una serie de situaciones cómicas y juegos de equívocos, puesto que tanto William Bull como Dionysius Silversleeves, y Waldus Barnikel –clientes frecuentes del prostíbulo-, al enterarse por boca de la dueña del establecimiento de que había una virgen disponible, terminan convergiendo en un espacio

²² Refiriéndose a un capítulo de *El proceso* de Kafka, Dallenbach señala la importancia de brindarle al lector “el espectáculo de sus propias contradicciones. Así objetivadas, éstas quizá tengan posibilidad de ser advertidas, provocando, antes de que sea demasiado tarde, la adecuada toma de conciencia” (Dallenbach 104)

donde juegan un papel fundamental en la *commedia*. El primero en llegar, es William Bull quien se apiada de Joan al enterarse por boca de ella de su situación desesperada y le dice a Waldus Barnikel, segundo en llegar, que Joan ya no es virgen, por lo cual Barnikel pierda todo interés en ella y prefiere pasar la noche con una de las hermanas gemelas. Después de haberlo hecho consumir cantidades exorbitantes de comida y licor, las hermanas engañan a Dionysius y le hacen creer que estaba con Joan, cuando en realidad estaba pasando la noche con una de ellas. Tras mandarle a Martin el día anterior a su condena un mensaje en el que le prevenía que todo era apariencia, Joan se presenta como prostituta para reclamarlo como esposo el día de su ahorcamiento. No obstante, se genera una confusión general de si Joan es o no una prostituta debido a que los padres de ésta, quienes se encontraban dentro del público, insisten en que no lo era. Dionysius aparece entre el público de manera imprevista denunciando que tanto él como William Bull habían estado con ella, por lo que podía asegurar que efectivamente era una prostituta. Viendo a Joan horrorizada por la intervención inesperada de Dionysius, Martin niega la petición de Joan creyendo que en realidad sí era una prostituta. Finalmente la trama llega a feliz término gracias a la obtención por parte de Bull, con ayuda de Barnikel, del perdón real de Martin justo cuando lo iban a ahorcar.

El tipo de trama usada por el narrador para configurar su diégesis que, como veremos más adelante es marcadamente teatral, influirá en la significación que tomarán los eventos en este capítulo, el cual se explicita y se impone al lector como artefacto literario que se denuncia como tal. De ahí la importancia de que el lector lo reconozca para que pueda surtir el efecto deseado:

When the reader recognizes the story being told in a historical narrative as a specific kind of story —for example, as an epic, romance, tragedy, comedy, or farce, — he can be said to have comprehended the meaning produced by the discourse. This comprehension is nothing other than the recognition of the form of the narrative (White 1990: 43).

El referente histórico de los *whorehouses* y una curiosa ley le sirven al narrador para crear un montaje que se explicita al final como montaje; más aún, como *commedia* por medio del *mise en abyme*²³ puesto en boca del Lombardo el día en que iban a ahorcar a Martin:

Further deliberations were now interrupted by a savage cry. It came from the Lombard who had just understood what was going on. ‘No,’ he shouted, striding forward. ‘This girl,’ he searched for a word. ‘No whore. She to marry him anyway. This is play acting. *Commedia*’ (315).

Al italiano lo asumo como personaje que, al igual que las hermanas gemelas y Dionysius, son manipulados como arquetipos literarios, móviles paródicos inspirados en modelos teatrales. Dado el *espesor literario*²⁴ con el cual se gesta este capítulo, resulta sugerente entonces asumir la denuncia hecha por el Lombardo como autorreferencia, puesto que al nombrarse como teatro, también se está evidenciando como montaje artificialmente realizado. La historia en este capítulo se somete totalmente a los designios estéticos de la invención teatral, teniendo en cuenta que “La teatralización va junto con el distanciamiento. El ritual moderno incluye la posibilidad de separarnos y mirar, como espectadores, en qué estamos participando” (García Canclini 174).

²³ Para esta acepción empleada del término, se debe tener en cuenta lo dicho por Dallenbach en cuanto a que “la *mise en abyme* no sólo hace que destaquen las intenciones significantes del *primero* (el relato que la vincula), sino que también pone de manifiesto que éste (no) es (sino) signo y que proclama como tal un tropo cualquiera aunque con un vigor centuplicado por su tamaño: *Yo soy literatura; yo, y el relato que me contiene*” (Dallenbach 74).

El hecho de que el narrador elija utilizar personajes arquetípicos (o *stock characters*²⁵) dentro de la trama, contribuye a que se respire un ambiente particular de convenciones dramáticas, de *play acting*, de *artificio*²⁶ en un escenario tan proclive para ello como lo es un prostíbulo, un *Whorehouse*. Un juego de equívocos que se sostiene en términos “históricos” únicamente por una peculiar anécdota legal proporcionada por el narrador: “There was only one way, short of pardon, that a condemned man in London could escape the hangman’s noose. And that was if he was claimed by a whore” (304).

Como trataremos de comprobar más adelante, la construcción de memoria sobre *London/London* puede perfectamente ser pensada mediante viñetas como esta de *The Whorehouse*, donde pesa más la trama, la parte de novela, la parte de ficción que los mismos hechos históricos, o las intervenciones didácticas de *contexto* del narrador, los cuales son relegados a mero trasfondo, a *pretexto* para narrarle al lector un entretenido juego de equívocos.

Vale la pena que precisemos más esta afirmación relativa a que los personajes son arquetipos paródicos tomados de modelos teatrales; incluso, bastaría mencionar a las hermanas gemelas como responsables de las bromas y juegos y facilitadoras de la unión de los enamorados. La capacidad que tienen ellas para generar confusión significativa en esta

²⁴ Por *espesor literario* entiendo esa tendencia “netamente fabuladora, basada en la invención consciente del autor, que intencionadamente se aleja de lo verosímil y de la proyección ético-aleccionadora; tal distanciamiento se sustenta en procedimientos humorísticos, irónicos y paródicos” (Castro 169).

²⁵ Esta licencia, exagerada en este capítulo, al usar *stock characters* tan evidentes, remitiría a la idea de la poca profundidad psicológica de los personajes en esta novela que hace que Londres sea el real protagonista de la historia.

²⁶ Recordemos que para presentarnos a William Bull —personaje que cumplirá un papel definitivo en el desenlace de la trama—, el narrador escoge hacerlo desde la óptica escatológica del *privie*: “It was, as his household knew, his habit to give interviews in this sanctum” (293).

commedia de equivocaciones, descansa en parte en el hecho de que son completamente *idénticas*:

They dressed identically, always; their conversation was identical, they rented rooms side by side in the Dog's Head where they sold their bodies; and, if a client, they would, for a modest discount make up a party of three that could, if the client had the stamina, last all night (287).

No es casualidad entonces que sitúe a las Dogget dentro de las clases bajas de Londres, puesto que así este *Whorehouse* adquiere dimensión como escenario ideal para tramar burlas y juegos pantomímicos que posibilitan la feliz reunión de los enamorados: "The Dogget sisters were a kind-hearted pair; but if there was one thing they loved best, it was an adventure. So when, two days before, they had come upon Joan in floods of tears outside St Paul's, and made her tell them her story, they had been intrigued" (288).

De hecho, poner al Lombardo como sujeto extremadamente desconfiado es bien sugerente en cuanto a los ecos teatrales que adquiere esta representación:

Whether it was because the italian understood English badly, or just his mistrustful nature, Martin could never discover, but there was always trouble. If he delivered a message, he was accused of loitering; if he went to the market for food, his master said he had kept some of the money for himself (290).

Por otro lado, el papel asignado a la pareja de novios es la de enfrentarse a una serie de contrariedades que hacen que se dificulte estar juntos, hasta que al final se casan y viven por siempre felices. Pero será la caracterización del personaje de Dionysius la que resulta brindando una perspectiva decididamente bufonesca a este capítulo con respecto a todos los otros personajes de la novela, sean *ficticios* o *ficcionalizados*. Él será objeto de la burla

orquestrada enteramente por las gemelas. Por ello resulta ser, a nuestro juicio, el personaje más grotesco de toda la novela:

Dionysius Silversleeves was twenty-nine. His hair was dark, his nose long, his body thin; his cheek was red, his eyes were oddly bright, and he had acne. The fiery pimples were everywhere: on his neck, on his forehead, on his shoulders, around his chin, and all over his long nose which, after he had been drinking, glistened with them. When he was young, his parents had told him that these would pass; but now not even the passing of centuries could calm these eruptions. “It’s the humours in my body”, he would cheerfully grin. “Hot and dry. Like fire. Perhaps, who knew, it was this same unbalanced combination of the elements that compelled him, every evening, to tease the lions (306).

Esta dimensión inventada es asignada por el narrador en la diégesis no sólo a Dionysius, sino, según el Prólogo, a toda la generación de la rama de los Silversleeves: “The name of Silversleeves however, and the long-nosed family of this name, is *completely invented*” (Sin paginación. La cursiva es mía). Por lo tanto el elemento de *invención* adquiere nuevos bríos en nuestra reflexión sobre el papel que cumplirían la ficción, la historia y la invención en la *representación* de Londres. El tratamiento de la villanía de los Silversleeves es ejecutado como *artificio* explícito y explicitado. De ahí que, a diferencia de los Dogget, los Silversleeves resulten *extra-ordinarios* por ser marcadamente *inventados* en su fracaso de ser lo suficientemente comunes u ordinarios, como para producir en el lector una identificación empática.

De hecho, en los capítulos en los que está presente un miembro de la rama de las *narices grandes*²⁷, es decir hasta el capítulo dieciséis, siempre aparecerá como villano

²⁷ Rasgo hereditario sobresaliente en todos los descendientes de apellido Silversleeves.

estereotipado, como constante artificio literario: estos son los personajes con menos profundidad psicológica, llegando, en el caso de Dionysius, al paroxismo de lo caricaturesco²⁸. Al hablar de este tipo de estrategias en la novela histórica, Kurt Spang señala que “si el autor no pone “despertadores” o “semáforos” que recuerden que nos hallamos ante un artefacto, el peligro del *ilusionamiento* es eminente” (84). Así las cosas, los rasgos bufos que le adjudica el narrador a Dionysius Silversleeves en este capítulo lo sitúan en un nivel de explícita *teatralidad e invención*, como no vemos en ninguno de los otros Silversleeves a lo largo de *London*.

Desde esta perspectiva, lo que estaría en juego en el Prólogo, de manera tácita, es una diferencia hecha por el autor entre lo *ficticio* y lo *inventado*, puesto que los personajes *ficticios* son reconocidos como tales: “All the families whose fortunes the story follows, from the Duckets to the family of Penny, are *fictitious*, as are their individual parts in all the historical events described” (Prólogo, sin paginación. La cursiva es mía), mientras que los Silversleeves son abiertamente aceptados como *completamente* inventados. Al aceptar, a partir del Prólogo, que en *London* hay una diferencia entre personajes ficticios y personajes *completamente inventados*, podemos admitir mejor la función de "semáforo" o "despertador" que cumpliría aquella rama de las narices grandes, y en particular, Dionysius.

Aunque el narrador proporciona una serie de información histórica acerca de la época, sólo el nivel histórico-aneecdótico de la curiosa ley tiene real injerencia en la trama ficticia y se

²⁸ Se debe aclarar, sin embargo, que no estamos sugiriendo que la presencia de Silversleeves signifique que se está ante una historia maniquea de “buenos y malos”, sino que cumple un objetivo más puntual; es decir, *distanciar* al lector con este tipo de figuras excéntricas para que no se pierda enteramente en la ambigüedad y recuerde el rasgo de artefacto literario presente en toda la historia de *London/London*. En esta medida cumpliría un papel similar a la *invención* de Ned.

convierte en mero trasfondo y excusa para un proyecto estético específico que va a exigir del lector implícito una mayor atención, puesto que, como veremos más adelante, lo hará verse involucrado como personaje en la parodia teatral, en la *commedia*. Detrás del mensaje que Joan le envía a Martin estaría el pacto de lectura que, tanto Martin como el lector implícito deberán aceptar para que la estratagema de las gemelas y del capítulo funcione: “However it looks, nothing will be what it seems” (292). La misma supervivencia de este capítulo respecto al conjunto de *London* descansa en que el lector tome conciencia del grado de *pantomima*, de *dramatización* presente no sólo en este capítulo sino de una u otra forma en toda la novela. Se regula un contrato con el lector, cuyo objetivo es que éste no se abandone a la absoluta *credulidad*, ni se entregue sin reservas a lo que se le narra y a la *historia* que se le propone: “el objetivo es evitar que se produzca en el lector la ilusión de autenticidad y totalidad del contenido presentado; es más, velada o abiertamente el autor trata de “despertar” al lector, de sacarlo de una posible “hipnosis” y llamar su atención sobre el carácter de artefacto del texto que está leyendo” (Spang 70).

Detrás del pasmo y la sorpresa que experimenta el público asistente frente al *espectáculo* que despliega Joan frente a Martin, también está en juego el quiebre en las expectativas de dicho público espectador, puesto que éste pensaba asistir a otro tipo de *espectáculo*: “The little crowd had gathered outside Newgate was in a cheerful mood. The hanging of five thieves, even if they lacked notoriety, was still an event [...] it promised to be a pleasant day of amusement” (312). Este montaje que rompe con dichas expectativas hace que el sheriff y el Caballero, ante semejante evento *nunca antes visto*²⁹, experimenten una sensación de

²⁹ Recordemos que el narrador nos avisa al contextualizar la ley que “few cases are recorded of this happening” (305).

desconcierto absoluto, aunque lo acepten de manera entusiasmada: “‘What do we do about this?’ the sheriff asked’. ‘Damned if I know,’ the knight replied. ‘I’ve always heard of this sort of thing but never thought I’d see it” (314), añadiendo el Caballero: ‘I’ll be telling this *story for years*” (314. La cursiva es mía). Incluso el mismo cura que oficia la ceremonia matrimonial de Martin y Joan, manifiesta un total desconcierto frente a lo acontecido, nunca antes visto en la historia de *London*: “So it was that Alderman Barnikel stood by Martin, and William Bull gave the bride away, and the two Dogget sisters acted as bridesmaids, *and the priest thought he had never seen anything like it in his life*” (318. La cursiva es mía).

Sin embargo, este juego de equívocos del que somos cómplices gracias a la información que nos suministra el narrador en este capítulo, también implica otra forma de involucrarnos como lectores. *También nosotros somos parte de la broma*. El narrador decide omitirle al lector un fragmento de información clave, respecto a cuál de las dos gemelas estuvo esa noche con Dionysius Silversleeves, dado que una de ellas tenía sífilis en ese momento. Al explicarle al lector lo que finalmente había acontecido la noche en la que Dionysius creyó estar con Joan, el narrador señala:

The plan of the night before had worked perfectly. While Dionysius was wrestling with one of the Dogget sisters in the darkness, the other had run up to the little attic room, slipped on a silk nightdress like the one Joan was wearing, and lain down on the bed, while Joan herself, entering ahead of Silversleeves, had hid under a blanket in the corner where she had stayed, holding her breath, until it was over and he had fallen asleep. It was the Dogget girl the drunken fellow had mounted in the darkness, and in the early hours of that morning the two sisters had sat downstairs together, rocking with laughter at the joke. “It worked,” they cried. “It worked. What a jape” (314).

Mientras tanto resuena en el lector la sugerente sentencia de Joan: “However it looks, nothing will be what it seems” (292). El narrador lo mantiene de esta forma en la incertidumbre hasta que por fin, en la última frase del capítulo, le es revelado el misterio: “It was Margery, not Isobel, that he had slept with” (318). La cuestión de si son o no predecibles los desenlaces de estas “incógnitas” no viene al caso, puesto que la importancia del uso de este tipo de estrategias narrativas de suspenso, es que revelan un narrador que decide involucrar al lector también en el juego de esta *commedia*. Consciente del lector, juega con sus expectativas, posponiendo incluso la llegada del perdón real para Martin hasta el *último minuto*, como clásico golpe de escena.

2. La museificación de la historia

[...] a condición de que tal arte poético, tales consideraciones estéticas, tal manifiesto, tal credo o tal marca del destino sean [...] asumidos por el texto de manera lo suficientemente visible como para que el reflejo metatextual pueda operar a guisa de instrucciones de uso, aprestando la lectura para que cumpla su tarea con menos dificultad: rehacer, como un espejo, lo que su revés simétrico hizo antes que él; tomar la obra por lo que desea ser tomada. (Dallenbach 122)

2.1. *London/London*: presente novelado, histórico y empírico

London se publica en 1997, año en que finaliza la narración y año en el que, por vez primera, el presente del lector implícito también confluye en un espacio titulado *The River*, donde por un efímero instante (el capítulo tiene una extensión de apenas cinco páginas) el acto de lectura se convierte, gracias a esa simultaneidad, en una *experiencia vital* en la cual el presente de escritura y de lectura confluyen postulando: “una imagen de simultaneidad de todos los tiempos en un solo tiempo; el pasado y el futuro habitan el presente” (Fernández 1998: 215). Dado que la enunciación del último capítulo se hace desde la perspectiva temporal de 1997, dicho capítulo final se convierte en un presente que reflexiona sobre un pasado que ha dejado sus huellas en la realidad y referente del narrador, de los personajes, del lector implícito, de *London/ London*.

Dentro de esta *simultaneidad* espacio-temporal se condensaría así la propuesta de este texto como artefacto estético, didáctico y político, en el cual el pasado se funde con el presente de los lectores y conduce a que las fronteras entre la historia y la ficción se difuminen por completo. Ingresamos a un nuevo nivel diegético que condensa la *simultaneidad* entre autor- narrador –texto – lector: “En último término, de la fuerza del presente es de donde procede la fuerza para reconfigurar el tiempo” (Ricoeur, “Hacia una...” 120).

Considero este capítulo último de la novela como un escenario especialmente denso en autorreferencias, puesto que, gracias a la metáfora *arqueológica* empleada por la narrativa para reflexionar sobre el pasado, así como al protagonismo otorgado a una institución como el Museo de Londres, se pueden atisbar las implicaciones de esta fusión de todos los tiempos en un presente histórico, novelado y empírico que cobija directamente al lector implícito:

El pasado distante siempre adquiere una carga de exotismo y de misterio que empuja a la novela hacia el ámbito del romance; el pasado cercano, en cambio, se impone en su realidad pues el lector proyecta de inmediato sobre el referente intencional sus referentes extensionales (Fernández 1998: 116).

Aunque el presente enunciativo del narrador —1997— llegue a no coincidir con el presente del lector real posterior a 1997, el efecto seguirá siendo “la ilusión de esa coincidencia” (Fernández 1996: 216), y los efectos de ésta en la concepción que tiene *London* del pasado, de la historia, de la historia de *London/London* como montaje deben tenerse en cuenta, más aún en una trama que es gestada de forma tal que la representación, como se verá más adelante, es a la vez *sujeto*, *referente* y *objeto* de reflexión a través de la relación entre museo y novela.

2.2. Novela de Londres y Museo de Londres: una filiación especular

Si uno de los lugares comunes más usuales asignados a la novela histórica como género es que es un espacio textual donde se posibilita que *la historia cobre vida*, detrás de la dedicatoria³⁰ que el autor le hace al Museo de Londres hay un abierto reconocimiento no

³⁰ La dedicatoria reza así: “This book is dedicated to the curators and staff of the Museum of London, where history comes alive.”

sólo del papel del Museo³¹ sino, más importante aún, la deuda que tendría con él *London* como artefacto estético, didáctico y político. El capítulo final de la novela será asumido como una suerte de *presente histórico, novelado y empírico simultáneo* en donde es posible identificar *mises en abymes* dispuestas de tal forma que revelan a *London* como *exhibición textual*. Ellas son el fermento básico para pensar la relación de *London* con respecto a Londres. El resultado de esta convergencia temporal es la completa disolución de las fronteras entre lo histórico y lo ficticio, que venían diluyéndose poco a poco desde el inicio de *London*, que, como novela, termina en este capítulo final por fusionarse totalmente con Londres como ciudad, mediante el presente empírico y como historia. Museo, teatralidad, subjetividad, lo privado, lo público, el narrador y el lector convergen así en una gran puesta en escena llamada *The River*.

Si admitimos que a través del espacio/escenario del Museo de Londres la *historia cobra vida*, resulta interesante abordar este capítulo como una suerte de homenaje en forma de capítulo/epílogo que *London* le rendiría al Museo de Londres, corroborado y respaldado por determinados paratextos que refuerzan esta relación que propongo entre *London* y Museo³². Por ello vale pensar el paratexto de esta novela como un aparato que ha sido utilizado para “sostener el contrato de veridicción del discurso histórico”(Fernández 1998: 169). En los prólogos usualmente podemos hallar la formulación que hacen los autores acerca de lo que

³¹ Este es un sustantivo que hoy en día está sobrecargado de connotaciones, lo que hace que resulte difícil, por no decir imposible, pretender acapararlas bajo un sólo concepto: “Over the past fifty years ICOM [the International Council of Museums] has tried to define a museum in a way that might be found reasonably satisfactory from Canada to the Congo. It has been been an unenviable task” (Hudson 85). No obstante, propongo que el lector acepte temporalmente una definición que resulta útil para efectos de mi comparación entre museo y novela en cuanto a la idea de *storytelling*: de este modo, tomaremos el museo como “a place where significant stories are told by the arrangements of objects” (Kennedy 302).

³² Este capítulo tomado también como epílogo, el prefacio, la dedicatoria al museo y los agradecimientos de esta novela serán asumidos como elementos paratextuales que aportan “informaciones al lector para orientarlo

se está a punto de leer; en éstos se despliega la *conciencia genérica* del texto y se levanta un pacto específico con el lector implícito: “Now, a preface is, by its very nature, an instruction on how to read the text that follows it and, by the same token, an attempt to guard against certain misreadings of the text, in other words, an attempt at control”(White 1990: 201).

La pregunta que surge entonces es por la/las formas de verosimilitud que contempla el narrador de esta novela para configurar su representación de la historia de Londres. El autor en el Prólogo sostiene que esto, ante todo, esto es una *novela*, pero también una *historia* de Inglaterra; proponemos en este capítulo, entonces, reflexionar sobre el papel que se le estaría adjudicando al Museo de Londres y, por extensión, a la misma novela frente a la construcción de memoria e identidad, al relacionarlos de manera tan explícita en el capítulo final. El narrador en este capítulo da cuerpo a su inclinación didáctica por medio de las reflexiones que hacen los personajes. Tanto Eugene Penny (*trustee* del Museo de Londres) como Sarah Bull (estudiante de arqueología) y el Dr John Dogget (curador del Museo y arqueólogo), manifiestan una determinada *experiencia de conciencia histórica* frente al pasado de Londres, que por lo demás es lo que esta novela pretendería proyectar como novela histórica. El narrador en este capítulo se ausenta como ente didáctico; para presentar las ideas alrededor de la historia y del pasado y, por extensión, sobre la propia lógica detrás de la escritura de esta novela, el narrador lo hace *enteramente* desde la perspectiva y reflexiones de los personajes ficticios que se piensan a sí mismos conscientemente como sujetos históricos.

en la interpretación, y para, en definitiva, situarlo en una determinada posición desde la que encarar su encuentro con la obra” (Fernández 1998: 169).

En este sentido, el rol que cumple el Dr John Dogget como arqueólogo y curador³³ del Museo de Londres es básico, dado que hace parte de la rama genealógica ficticia más antigua de las cinco principales con las que trabaja el narrador, rama presente de una u otra manera a lo largo de toda la novela. El *peso histórico* de improntas como las marcas hereditarias de esta familia, no sólo sirve para darles unidad y continuidad a dos mil años de historia de *London/ London* narrados, sino que ayudan a que los capítulos, que bien pueden leerse de manera independiente como pequeñas microhistorias con principio, medio y fin³⁴, hagan parte de una temporalidad totalizadora llamada *London. The Novel*. Las marcas hereditarias serían así formas referenciales que la narración le brinda al lector implícito para que no pierda de vista el sentido de macrohistoria orgánica que pretende ostentar este texto compuesto por veintiún capítulos, cada uno escenario de un momento histórico determinado dentro del poblamiento de *London/London*. Pero estos rasgos también volverían ambigua su capacidad de ser, en cierto modo, representativos. Aunque son personajes *ordinarios* también tienen rasgos que los hacen *extra-ordinarios*. Como recurso retórico, presente en todos los capítulos, estas marcas hereditarias nos conducen constantemente al referente ficticio o novelado del tiempo privado (puesto que son *extra-ordinarios*), pero también confieren *peso histórico* e hilación estructural a la narrativa del tiempo privado y público, considerando que hace dos mil años el antepasado del Dr. Dogget fue descrito por el narrador en términos de lo *ordinario* pero también de lo *extra-ordinario*:

³³ Es bien sugerente, a la luz de la relación establecida entre *Londres* y Museo de Londres, frente a su capacidad de masificar la historia, que la concepción de pasado se haga en boca de un *curador* arqueólogo de profesión y no de un *historiador*, teniendo en cuenta que, por lo general: “Historians tend to be big on research, whereas curators like to emphasise communication” (Schlereth 343).

³⁴ Esta ilusión de historias con principio, medio y fin es lo que Hayden White llama *narrative closure* (White 1990: 21).

He was a bright, brave little fellow, dark haired and blue-eyed, *like most* of his Celtic people. His name was Segovax and he was nine. A closer inspection, however, would have revealed *two unusual features in his appearance*. On the front of the head, on the forelock, grew a patch of white hair, as though someone had dabbed it with a brush of white dye. [...] *The second feature was much stranger*. When the boy spread his fingers, it could be seen that between them, as far as the first joint, was a thin layer of skin, like the webbing on a duck's foot (4-5. La cursiva es mía).

Este tipo de estrategias son importantes dentro de la representación que propone la novela, puesto que obligan a que el lector tenga durante *todos* los capítulos como referentes constantes unos personajes que, en su *ambigüedad encarnada* de ser a la vez *ordinarios* y *extraordinarios* dentro de un montaje que ante todo es novela, confieren una *ilusión de fluir histórico* que resulta ser importante para que *London* tenga coherencia narrativa como totalidad temporal orgánica de dos milenios, compuesta por ficción e historia.

Mediante estos *vestigios de sus orígenes*, el personaje John Dogget adquiere un carácter imprescindible en este capítulo final: a través del artefacto de las marcas hereditarias como “quick survivor down the endless eons of time” (5), el lector tiene una noción de pasado, un *sentido de proceso histórico* de dos mil años. Al respecto, el reconocido historiador Peter Burke sostiene y defiende como algo útil para sus colegas historiadores hacer uso de formas narrativas o técnicas esencialmente literarias, encaminadas a *forzar* en el lector la sensación de peso histórico: “permitir, y hasta forzar al lector, a sentir la presión del pasado sobre individuos y grupos (la presión de las estructuras o los acontecimientos congelados, o, como diría Ricoeur, <<sedimentados>>, en estructuras)” (Burke 340). Estos personajes, ya en estas instancias, y siendo los descendientes más contemporáneos en el árbol

genealógico, están colmados de carga histórica y consciente y voluntariamente manifiestan una reflexión histórica sobre el pasado de su ciudad y su historia y expresan *sorpresa* y *admiración* hacia el Museo. En este escenario de personajes ficticios que se sitúan en un eje espacio-temporal en el que *se saben* y *se piensan* como sujetos históricos, es su gerente que el Dr Dogget elija para explicar su concepción de pasado como depósito de capas geológicas, la imagen de las estaciones del año:

‘Imagine’, he had said, “a summer. At the end of it the leaves fall. They lie on the ground. They almost dissolve, you might say, but not quite. The next year the same thing happens again. And again. Thinned out, compressed, those leaves and all the other vegetation build up in layers, year after year. It’s the natural process. It’s organic (828).

Esta noción orgánica de capas comprimidas donde “just a little of all human life remains” (828) es la que permite pensar en un contrapunteo generado entre los diferentes niveles narrativos de verosimilitud, que se generan al someter a un proceso especular la relación entre historia y ficción:

If there is an element of the historical in all poetry, there is an element of poetry in every historical account of the world. And this because in our account of the historical world we are dependent, in ways perhaps that we are not in natural sciences, on the techniques of figurative language both for our characterization of the objects of our narrative representations and for our strategies by which to constitute narrative accounts of the transformation of those objects in time (White 1998: 31).

Esta novela exige del lector un componente imprescindible de *imaginación*³⁵ para poder, de alguna manera, acceder por unos instantes a los ecos, a los murmullos de unas vidas ya

³⁵ Frente a este elemento de la *imaginación* como componente esencial, cabe resaltar lo que señala White: “The older distinction between fiction and history, in which fiction is conceived as the representation of the

sedimentadas bajo el espesor irreversible que deja como huella el inclemente tiempo histórico. De acuerdo con lo planteado por el Dr. Dogget:

When we dig down, we find it and we may put it on *show*. But don't think of it just as an object. Because that coin, that pipe belonged to someone; a person who lived, and loved, and looked out at the river and the sky just like you and me. So when we dig down into the earth under our feet, and find that all that is left of that man or woman, *I try to remember* that what I am seeing and handling is a huge and *endless compression of lives* (828. La cursiva es mía).

La función que tiene la primera persona singular en este párrafo, la del curador y arqueólogo, es la de suplantar la voz autorial del narrador, puesto que esta concepción del pasado y de la forma de acceder a él es la que efectivamente opera en *London*. De esta forma está expuesta en *mise en abyme*³⁶ esencial en esta novela, la relación con el guión y las exhibiciones montadas del Museo de Londres como referente/autorreferente.

Como se puede inferir a partir del texto, la *revelación* experimentada por Eugene a raíz de la exposición sobre el “poblamiento de Londres”, resulta determinante para su toma de *conciencia histórica*³⁷: en lugar de corroborarle las certidumbres sobre las cuales se configuraba su pasado de Londres, a través de su experiencia del *montaje* efectuado por el Museo, se ve desafiado e incentivado a percatarse de lo frágiles que resultan ser sus marcos referenciales inculcados desde el colegio como una verdad historiográfica oficial *abstracta*

imaginable and history as the representation of the actual, must give place to the recognition that we can only know the *actual* by contrasting it with or likening it to the *imaginable*” (White 1998: 31).

³⁶ En efecto “todo reflejo intra- o metadieгético es de origen *equívoco*, en cuanto hace que entren en situación de interferencia dos esferas: la del autor, que renuncia a pronunciarse personalmente sobre su obra, transmitiendo el conocimiento que posee de un personaje que le sirve de cobertura; la del personaje, quien, por su papel de portavoz, se ve elevado al nivel del autor — de ahí que sea urgente, para que el relato tenga verosimilitud, atenuar el carácter transgresor de esta inversión, autenticando como es debido a los representantes autoriales” (Dallenbach 67).

y que ahora resultan para él no ser enteramente ciertos. Ahora el guión del Museo le proporciona una alternativa de pasado *dramatizado*, en cierto sentido tangible.

2.3. Un *show* museístico

[...] *el pasado revive merced fundamentalmente a la recreación del escenario. El espacio diegético de la novela histórica tiene siempre en mayor o menor medida un aire de museo.*
(Fernández 1998: 215)

Entender cómo opera el Museo de Londres es entender cómo opera la novela de Rutherford en su propuesta de montaje histórico dramatizado. En el último capítulo se evidencia un tejido compuesto por tres *instancias de la memoria* de Londres, presentes de una u otra manera a lo largo de la novela: *Museo* de Londres, *Novela* de Londres e *historia* de Londres. El uso del *Museo* y, por extensión, del elemento *arqueológico*, sirve como *mise en abyme* que nos arroja pistas sobre el papel y función estética, didáctica y política que comportaría cualquier representación sobre *London/London*. Gracias al vínculo que mantiene con el Museo, estaríamos en presencia de una novela histórica que es reescritura novelada del guión museístico elaborado sobre la historia de Londres tal como es *imaginada*.

Al usar el Museo de Londres — institución fácilmente asociable por cualquier lector promedio a un espacio *didáctico* y *turístico*³⁷ — como *mise en abyme*, *London* encuentra la estrategia idónea para explicitar el engranaje detrás de su novela, así como la concreción de su aspiración, mediante los paratextos, de ver ratificada su legitimidad como *medio masivo de comunicación* válido, tanto a nivel historiográfico como novelístico, tanto en su uso de

³⁷ De ahí que: “The museum is not the only site where subjectivities and objectivities collide, but it is a particularly evocative one for the study of historical consciousness” (Crane 319).

la historia como de la ficción y de la invención: “La novela histórica, en la medida en que pretende un efecto de autenticidad histórica, tiende a basar lo narrado en una fuente de origen competente y fidedigna que merezca el crédito y confianza del lector empírico” (Fernández 1998: 203).

Por otro lado, hay una correspondencia entre la imagen de *río genético* usada por Eugene para sintetizar lo que aprendió a partir de la exhibición respecto a su *herencia* londinense y los títulos de los capítulos que abren y cierran esta novela, teniendo en cuenta que ambos llevan por nombre *The River*. Frente a la pregunta que le hace su esposa acerca de lo que definiría la identidad nacional, Eugene sostiene, a partir de lo aprendido: “We are, quite simple, a nation of European immigrants with new graftings being added all the time. A genetic river, if you like, fed by any number of streams” (26). Son dos mil años de historia, de poblamiento de Londres, contenidos entre dos capítulos que llevan el mismo nombre. Los tiempos dejan de estar sometidos a una narración *lineal* para convertirse en *cíclica* con el último párrafo de la novela. En éste presenciamos a Sarah preparándose para sumergirse en el pasado de Londres: “And standing there in the trench, looking at the place where *perhaps* Julius Caesar had stood, she reached out her hand, and touched the past [la cursiva es mía]” (829). No es casualidad que la capa elegida para el comienzo del viaje histórico sea aquella por donde *probablemente* Julio César pisó tierra, acontecimiento que es narrado en el primer capítulo de *London*. El uso del adverbio *perhaps*, connotaría abierto reconocimiento, como método historiográfico legítimo, del nivel de verosimilitud propio del *pudo haber ocurrido*, de la *plausibilidad*, como componente didáctico efectivo a la hora

³⁸ “Surely individual museum-goers have the right to expect to be educated, since this is part of their desire to visit the museum” (Crane 318).

de representar la historia de Londres para el público en general. La plausibilidad generada por el diálogo entre la ficción y la historia es un rasgo que Hayden White considera como necesariamente presente en toda narrativa histórica: “history has no stipulatable subject matter uniquely on its own; it is always written as a part of a contending poetic figurations of what the past *might* consist of” (White 1998: 31. La cursiva es mía).

Hay entonces, desde su misma estructura formal, una concepción de la historia que en su simetría se autorreferencia de manera perpetua, reproduciendo el ritmo mismo de las estaciones, imitando la idea teatral que hay detrás de las estaciones climáticas y que resulta apropiada para entender estas capas sedimentadas como un “natural cycle of birth-death-and rebirth. This is the rhythm of the seasons and it is the basis of our enduring myths” (Danson 232).

De ahí que sea fundamental que el lector implícito se atenga, antes de emprender dos mil años de exhibición, de “walk through history” (Rutherford 827), a un pacto que consiste en aceptar que esto, ante todo, es una novela que opera desde niveles de verosimilitud que requieren de un lector con la suficiente disposición para suspender la incredulidad y completar la pintura, “a mixture of general fictional excitement and specific historical detail leads the reader to make an *imaginative leap* backward in time” (147. La cursiva es mía).

El narrador, al describir el más reciente descubrimiento efectuado por el Museo de Londres, señala que:

A charming recent find just by the old wall had been the remains of some coins and moulds used by a Roman forger and, by the look of it, *jettisoned in rather a hurry*.

The curator in question had been able to demonstrate exactly how the forging of the coins was done (827. *La cursiva es mía*).

En *Londinium*, segundo capítulo de la novela, gran parte de la trama gira alrededor del fenómeno de falsificación de monedas en la época romana. Desde esta óptica el detalle aparentemente trivial de “jettisoned in a hurry” considerado como *mise en abyme*³⁹, es esencial para dilucidar nuestro planteamiento acerca de su condición de autorreferencia, puesto que las monedas de las que nos habla el narrador son las mismas que el personaje ficticio de Sextus arroja en un acto de desespero frente a la inminente irrupción de los soldados romanos en su casa:

Sextus, however, was moving with a speed that was astonishing. Leaping to his feet, he snatched a bag from the workbench and, with a single movement, swept the entire contents of the table into it — coins, moulds, everything. Racing to the cupboard in the corner, he threw it open and cleared the shelves of more moulds, nuggets of metal, and a collection of coins Julius did not even know he had (827).

Así las cosas, se estaría exponiendo como parte del montaje del Museo de Londres la concreción arqueológica de un hecho que proviene del ámbito de la ficción. Se autocita y al hacerlo genera una fusión total entre el Museo y *London*. Pero a su vez, la descripción que se nos hace de la manera como está organizado este Museo denotaría una idea de *artificio*, de *montaje*, de *teatralización*: “The whole museum was arranged as a *walk through history*, from prehistoric time to the present day. The curators had created whole scenes, accompanied by *the appropriate sights and sounds*, into which the visitor walked” (827. *La cursiva es mía*). Considero, por lo tanto, que esta idea de montaje histórico como

espectáculo dramatizado efectivo para generar comunicación y conciencia histórica es lo que hace que *London* como discurso resulte aceptado. Su papel como *difusor* didáctico de *memoria histórica* depende enteramente de su capacidad de ser masivamente consumido o *bestseller*: “Un libro de historia, para un no especialista, puede resultar farragoso o demasiado erudito; la historia novelada, a la que no se le pide tanto rigor, pero sí más amenidad, cumple una importante función divulgativa y satisface el deseo de los lectores interesados en la temática histórica” (Mata 44).

Este es un texto que en su manipulación de la historia aspira a hacerla digerible y agradable pero también lo suficientemente rigurosa como para tener *valor histórico*⁴⁰. No en vano, detrás de esta creación de *London/London* como *paseo*, yace otra autorreferencia, en boca de Sarah Bull, que se convierte en mecanismo de defensa y legitimación de la verosimilitud y del rigor histórico de los que aparentemente gozaría esta novela al emparentarse con el Museo de Londres: “Behind it all, Sarah knew, *lay hard scholarship*”, además de “new finds, huge discoveries” (827. La cursiva es mía).

En la representación de la historia de *London*, la única forma como su historia puede adquirir sentido es en la medida en que afecte a los londinenses ordinarios, subjetivos y anónimos, iguales al lector implícito de *London*, los cuales están detrás de la gestación de “This most wonderful of cities” (Rutherford, Prólogo. Sin paginación). El narrador le da

³⁹ Al respecto, Dallenbach sostiene que: “las *mises en abymes* generalizadoras, en efecto, nos sitúan frente a una paradoja: en cuanto microcosmos de la ficción, se superponen semánticamente al macrocosmos que las contiene, desbordándolo y, en última instancia, englobándolo de alguna manera” (Dallenbach 76).

⁴⁰ La pregunta por la posibilidad y viabilidad de alcanzar semejante ideal tal vez rondó los debates sobre la novela histórica: “Esta pregunta parece haber sido importante para cualquier escritor interesado en el género, desde su fundación con Scott, pasando por los grandes realistas del siglo XIX hasta nuestros días. La

voz y protagonismo al personaje promedio popular, ese *like any other* usado por el narrador a la hora de hacer la descripción de uno de los personajes (cf. Lukács 33-35). De ahí que se pueda afirmar que “La novela histórica permite pues, que el lector, al poder identificarse con el o los personajes centrales de la novela, sienta que él mismo, como persona que forma parte de la masa del pueblo, es partícipe de la historia de la nación” (Montilla 2004: 138). Pero, como se abordó en el primer capítulo de esta monografía y en este apartado, se debe tener presente que esta ilusión de identidad y transparencia histórica, para que sea realmente efectiva, debe necesariamente ser complementada por guiños específicos que estimulen un tipo de conciencia en el lector que vaya más allá de la comprensión del momento histórico representado; es decir, más allá de la conciencia histórica que le puede brindar el ámbito de lo didáctico frente a lo que está leyendo sobre la historia de Londres: “La alteración de los datos históricos requiere, para producir sentido, ser captada por el lector. Si no es así, tal distorsión resultaría inadvertida y el efecto de sentido fracasado” (Fernández 1998: 186).

2.4. Más allá del Museo: escenarios periféricos

Los elementos retóricos que emplea *London* como novela histórica para diferenciarse del guión del Museo de Londres y poder de alguna manera sobrevivir como texto-objeto-artefacto literario, hacen que, aunque emparentado con el Museo de Londres, *no* pretenda ser su simple extensión o tentáculo ideológico, salvaguardando sus mismos presupuestos estéticos, didácticos y políticos. De ahí que, como modelo genérico tradicional, mantenga “el respeto hacia la documentación histórica, la verosimilitud en la configuración diegética

evaluación del valor histórico de las novelas va paralelo a cualquier intento de apreciación del valor estético de las mismas” (Montilla 1995: 55).

y el didactismo, aunque con *innovaciones estructurales* que tienden a difuminar las fronteras entre el pasado de la historia y el presente de los lectores (169. La cursiva es mía).

El referente historiográfico suministrado por el Museo de Londres es usado de una u otra forma en la novela hasta el capítulo XIX, mientras que los dos últimos capítulos operan bajo códigos referenciales que van *más allá del Museo*, dado que en ellos se trabajan temporalidades propias del siglo XX que desbordan los de la colección permanente del Museo de Londres, dado que ésta termina en 1914⁴¹. En el penúltimo capítulo, el narrador elige experimentar *subjetivamente* con el tiempo, un tiempo que aunque es convencional desde el punto de vista historiográfico⁴², conlleva necesariamente una perspectiva histórica subjetiva del narrador puesta de relieve, no sólo mediante la periodicidad tan particular que es escogida para la representación — *morning, afternoon y evening* — sino también porque es generalmente *desde* las capas de la memoria fragmentada de los personajes ficticios, que el lector recibe el elemento didáctico propio del ejercicio de contexto histórico efectuado por el narrador. Tanto la mañana como el mediodía, es decir, tres cuartas partes del capítulo están elaboradas desde la temporalidad múltiple y fragmentada de los recuerdos subjetivos de los personajes ficticios. Asimismo, resulta interesante que en el pasaje “nocturno” el narrador implemente una perspectiva opuesta, puesto que consigue un *efecto de inmediatez*, debido no sólo a que la narración inserta al lector en pleno bombardeo nocturno, sino que la escala temporal llega incluso a ser inusitadamente *privada*. Mientras que “At six o’clock

⁴¹ Al ingresar a la página web del Museo de Londres, el interesado se topará con la siguiente aclaración: “Our seven permanent exhibition galleries are free to enter and explore the story of London from prehistoric times until the end of the 19th-century [...] At the moment the Museum story ends in 1914, as the outbreak of World War One shatters Edwardian life in the World City [...] A permanent 20th-century gallery is being planned”. En http://www.museumoflondon.org.uk/learning/features_facts/twentieth.html. 20 nov. 2006.

⁴² La trama se sitúa en el año de 1940, momento especialmente difícil para la ciudad debido al bombardeo sistemático por parte de los alemanes.

sharp, Charlie was off again”, “At quarter past six Helen Meredith kissed her mother goodbye” (813-814).

Interpretado de este modo, resulta que innovaciones como las del penúltimo capítulo estarían dando un paso más allá, no sólo frente a la periodización del Museo de Londres, sino a la utilizada por la misma novela (en su construcción de los eventos de 1940 en *un sólo día*). Una temporalidad manifestada *desde* las experiencias y recuerdos de un personaje *cualquiera* en *cualquier* día del año de 1940. Por lo tanto, resulta sugerente recordar que en su reflexión sobre las formas de concebir el pasado desde un presente, en el que la imaginación es primordial, la novela legitima su propia subjetividad mediante la autorreferencia que hace el Dr Dogget en el último capítulo, respecto de la temporalidad escogida para representar *The Blitz*, cuando señala que:

And sometimes in our work here, I feel as if we've somehow entered into that layer of compressed time, prised open that life, a *single day even, with its morning, and evening, and its blue sky and its horizon*. We've opened just one of the millions and millions of windows hidden in the ground” (829. La cursiva es mía).

Capítulos como el XX y el XXI son fundamentales para permitirnos aprehender ese *otro* nivel narrativo explicitado, aquel espacio periférico con respecto al Museo de Londres, por donde también opera esta novela. Cabe señalar cómo este penúltimo capítulo, al hacer el salto, a nivel temporal, establece *otra narrativa*, que aunque contenida bajo *London. The Novel*, en cierto sentido la desplaza, va más allá de la narrativa maestra proporcionada por el Museo de Londres y posibilita un grado de apertura de su hegemonía temporal, que de una u otra forma, fue la guía de los diecinueve capítulos anteriores. Esta parte haría trizas lo sostenido respecto a la distancia temporal que sería necesaria entre el presente del autor y la

historia narrada en una novela histórica: “la crítica ha señalado una separación mínima de unos cincuenta años, que, en cualquier caso, no deja de ser una cifra arbitraria.” (Mata 15).

De ahí que la narrativa de estos dos últimos capítulos de *London* esté suspendida en escenarios que, al verse contruidos a partir de otro referente temporal, implican *alteraciones* del guión museístico. Esta suerte de “innovaciones estructurales” hace posible pensar en escenarios predilectos para aprehender las múltiples formas de subjetividad realizadas, que hacen que se fusione la triada autor – texto – lector en la representación de *London/Londres*. La novelización de la historia de Londres se convierte en el arsenal para montar una narrativa que, estando íntimamente ligada al Museo de Londres⁴³, va *más allá* de su guión. Se evidencia en estos capítulos cómo el pasado es inevitablemente representado a través de fragmentos que siempre serán apropiados y elaborados por el historiador, de forma tal, que lejos de ser transparentes y confiables en su objetividad referencial, hacen que la dicotomía entre texto y contexto se difumine, puesto que el referente contextual estable se ve desplazado y actualizado dentro de una pluralidad irreductible de significados: “Ahora se trata de volver a contar de otra manera, desde otros puntos de vista, historias que ya se han contado, pero también, y esto es fundamental, de suscitar, al hilo de la narración, una reflexión acerca de la verdad histórica y de las formas de construirla” (Fernández 1988: 215).

⁴³ No sobra recordar lo diciente que resulta en términos de la relación entre *London* y el Museo de Londres, no sólo la dedicatoria destinada al Museo, sino los Agradecimientos (incluidos al final del texto) en el que la deuda al Museo y a su *staff* en la elaboración de *London* es más que evidente: “Finally and most importantly, I must record that without the curators, especially John Clark and Rosemary Weinstein, and the staff of the Museum of London, this book could not have been written. The Museum of London has been for me, throughout this book’s long gestation, a source of constant inspiration.” (Agradecimientos, sin paginación).

Al ser capítulos contemporáneos del lector implícito, presuponen una nueva cláusula en el pacto establecido con él desde el Prólogo, en el que se le iba a suministrar de manera didáctica una información fidedigna sobre Londres. Recordemos lo dicho en éste:

But generally speaking, from the Norman conquest onwards such a rich body of information has been preserved not only concerning London's history but also the life stories of countless individual citizens, that the author has no shortage of detail and only needs, from time to time, to make small adjustments to complex events in order to aid the narrative (Sin paginación).

La ausencia de explicaciones contextuales en estos dos últimos capítulos pertenecientes a la contemporaneidad, se explicaría si se tiene en cuenta que los elementos didácticos “se reducen considerablemente, puesto que el novelista supone a sus lectores dotados de un conocimiento suficiente acerca de los personajes y de los sucesos novelados” (Fernández 1998: 116).

Se espera entonces que a partir de este penúltimo capítulo el lector participe activamente completando este *nuevo referente temporal* que nos propone la subjetividad del narrador dentro de *London*. Se trata de que el lector implícito aporte *su* propio conocimiento, su *enciclopedia cultural*⁴⁴ alrededor del *Blitz*, mientras que en el capítulo final la simultaneidad temporal hace que *London/London* se convierta, sobre todo para quien es oriundo de la ciudad, en *su* historia, y haga de él un actor de *su* propio drama representado. La conciencia desplegada por el Dr Dogget, Eugene y Sarah como sujetos y actores que reflexionan históricamente sobre el pasado, confrontan al lector con *su* concepción

⁴⁴ Frente a esta noción de *enciclopedia cultural* cabe añadir que: “La novela histórica se construye orientada hacia unos destinatarios a los que supone dotados de un determinado saber sobre el asunto histórico elegido.

subjetiva del pasado de *Londres/Londres*, y lo cuestionan acerca de *sus* marcos y *sus* referentes de lo que es *London/London*. Por lo tanto, los dos últimos capítulos necesitan, más que los anteriores, de una participación activa por parte del lector implícito, el cual es invitado a que también adquiriera un sentido de conciencia histórica, una noción de ser sujeto y actor de esta dramatización desplegada frente a él. Sólo así podrá contribuir a que siempre haya una *actualización* de *London/London* como historia representada, como *historia viva*. Actualizar una novela histórica requiere del lector una confrontación entre el mundo referencial interno construido por el texto y sus propios referentes históricos (cf. Fernández 1998: 201).

La trama *ficticia* con aportes de *invención explicitada* es lo que haría posible hablar de una *semejanza* pero también de una *diferencia* entre *London. The Novel* y el Museo de Londres. Habría entonces “una manipulación del tiempo de la historia mediante la imposición del tiempo de la novela” (Fernández 1998: 212). Este nivel *reescritural* que se manifiesta en la novela sobre la historia de Londres, como palimpsesto de narrativas sobre su pasado, permite que la obra se mueva, a pesar de todo, entre la condescendencia y la distancia frente al referente museístico en viñetas, que como vimos en el capítulo primero de esta monografía, a partir de la invención y teatralidad propia de *The Globe* y *The Whorehouse*, rompen con “las expectativas del lector en función de proyectos semánticos y designios estéticos diversos” (Fernández, 186).

El discurso se forja desde y sobre esa competencia o ese saber supuestamente compartido” (Fernández 1998: 178).

2.5. *London* y las políticas de la memoria

And here lies the point: these artefacts have created an image of the nation for compatriots and outsiders alike, and in doing so have forged the nation itself. Signifier and signified have been fused. Image and reality have become identical: ultimately, the nation has no existence outside its imagery and its representations.
(Smith 166)

London presupone que desde el Museo de Londres, y por extensión de su novela, se estaría desvirtuando lo que se enseña en las escuelas inglesas. Eugene Penny sostiene que:

In his schooldays the history of England at least — if not of the whole of Britain— had been about the Anglo Saxon race. “We knew about the Celts, of course. And then there were the Danes and a few Norman knights”. But the exhibits on the peopling of London told *a completely different story* (826. La cursiva es mía).

Para ser efectivo en su cometido pedagógico, debe optar por comercializar la historia a través de montajes y pirotecnia apropiados, que en definitiva dramatizan la historia, volviendo *London/London* un producto seductivo para el consumo *masivo*, un *show* que trae un corolario específicamente político. El papel que se adjudica la novela como objeto literario titulado *London* es el de ser un instrumento de difusión y enseñanza de la historia que aspira a generarle al lector, tras haber leído la novela, una idea de la historia de *London/London* que conlleva también una idea de *nación*⁴⁵.

Asumir el Museo de Londres y *London* como espacios materiales y simbólicos predilectos por medio de los cuales se configuran un patrimonio y una memoria nacional que aspira a sintetizar y a reunir todos aquellos objetos dentro de una narración, hace que, como

⁴⁵ Entendemos por nación “a named human population with shared myths and memories occupying a historic territory or homeland, and possessing a common public culture, a single unified economy and common legal rights and duties” (Smith 259).

componentes de la *industria de la memoria*⁴⁶, constituyan por lo tanto poderosas herramientas políticas para generar unas representaciones del pasado que reproduzcan orientaciones y expectativas ideológicas determinadas, estableciéndose como artilugios instrumentalizados para la justificación y legitimación de un imaginario sobre lo que es ser londinense, pero también sobre lo que es ser *nación*⁴⁷. En este sentido, el discurso ideológico detrás de *London* obedece a un proyecto que consiste en configurar las bases y procesos de su legitimidad e identidad, por medio de la creación de un espacio autorreferencial que se adjudica la tarea de preservar las memorias materiales y simbólicas del pasado de Londres.

Se justifica entonces plenamente pensar en las implicaciones políticas que hay detrás de un espacio museístico como el del Museo de Londres y su relación con *London*, puesto que ambos constituyen artefactos políticos que sugieren y aportan coordenadas de reflexión y análisis en cuanto al rol del pasado en la configuración del presente. Como vehículos ideológicos predilectos, por medio de los cuales se plasman proyectos de nación, la pregunta que surge es por el tipo de memoria que estaría en juego en un espacio narrativo que evidentemente pretende consolidar y unificar una lectura del pasado que le imprime a la memoria social un carácter colectivo, común y nacional. ¿Qué idea de nación es la que hay detrás de *London* como práctica narrativa exhibicionista en la competencia por el control de aquella memoria material y sus modos de exhibirla o los mecanismos que

⁴⁶ Entendiendo por memoria: “the central faculty of our being in time; it is the negotiation of past and present through which we define our individual and collective selves” (Olick, “Introduction” 15)

⁴⁷ Al respecto cabe señalar que el final de la novela, como demostramos, es cerrado en la medida en que se vuelve una historia cíclica, perpetuamente autorreferencial. Pero que a su vez obedece a la demanda particular del lector, de que la historia tenga un sentido moral: “The demand for closure in the historical story is a demand, I suggest, for moral meaning, a demand that sequences of real events be assessed as to their significance as elements of a moral drama” (White 1990: 21).

permiten construir de manera efectiva una narrativa interactiva monitoreada que logre articular una identidad nacional?

El capítulo final opera mediante tres personajes (Eugene Penny, Sarah Bull y el Dr. John Dogget), cada uno involucrado de una u otra manera con el Museo de Londres y participando activa y conscientemente en la construcción y representación del pasado. Por medio de Eugene Penny se entiende que la “chispa” que despierta su interés por el Museo de Londres proviene de una exhibición que se ofrece y que responde a la necesidad de ver *su* historia reflejada, de conocer más sobre *sus* antepasados hugonotes, de saberse perteneciente a una comunidad. Esta identificación es facilitada a partir de su participación dentro del proceso histórico del poblamiento de *London/London*: “In recent years he had become interested in the Museum of London. His interest had first been sparked by an exhibition the museum had mounted on the Huguenots” (825). Según el narrador, la exhibición había sido una “revelación” para Eugene, alguien que por lo demás creía tener clara la historia de esta comunidad francesa:

As a Huguenot himself, Penny had always known a fair amount about the French community, which still had its own association and charities. He had even known that three out of four Britons had some Huguenot ancestry. *But the exhibition had been a revelation* [...] The thing had been so well done that he began to take more notice of the museum, and a little later, secretly hoping to find more evidence of Huguenot genius, he had gone to another show they had put on (825. La cursiva es mía).

Es dicente que se use el término *show* para designar la exhibición de “The Peopling of London”, puesto que connota la capacidad del espectáculo *teatralizado*⁴⁸ para generar conciencia histórica, montaje del cual el narrador manifiesta que no sólo estaba “very well done” sino que “it had also been a surprise” (826). Pero también es una forma efectiva para despertar en Eugene unas conclusiones que explícitamente ponen en tela de juicio el mito étnico nacionalista enarbolado desde la escuela, respecto al supuesto pasado anglosajón, o como diría su esposa: “the much vaunted Anglo-Saxon race”(826). Resulta ser que esta exhibición sobre el poblamiento de Londres, tal como es *manipulada imaginativamente*⁴⁹ por la subjetividad de los curadores del Museo de Londres, argumentaría que Londres como ciudad fue poblada por una *diversidad* de etnias. De ahí que Eugene sostenga que “‘In historical terms, London has been just as much a meeting pot as, say, New York.’ He had grinned. ‘I knew I was of immigrant stock, but it turns out that everyone else is too’” (826). Una de las funciones primordiales del Museo de Londres, tomado como museo nacional, es la de generar un sentido de identidad, debido a que, desde el presente de 1997 se crea un pasado nacional que va acorde con esta idea de *comunidad imaginada* (c.f. Anderson) basada en la idea de *diversidad*. Tanto el Museo de Londres como *London* usan técnicas y mecanismos retóricos para promulgar y difundir una política de la memoria y la identidad nacional que abandere como pivote ideológico fundamental la noción de *diversidad*, y la

⁴⁸ Al respecto cabe anotar que esta noción de la tradición como un artefacto cultural, es un aporte posmoderno que: “revela el carácter construido y teatralizado de toda tradición, incluida la de la modernidad: refuta la originariedad de las tradiciones y la originalidad de las innovaciones” (García Canclini 190).

⁴⁹ En esta línea de ideas, es bien interesante notar la forma como Gaynor Kavanagh entiende la idea de *exhibición*: “In terms of history production, the museum is in a privileged position. The scope for inquiry and expression is tremendous. The most important of all is that curious curatorial shorthand called exhibition, a language of signs and symbols, of subtext and occasional subplot. Most other forms of history production in museums are related to or based on that contained within exhibition. Much will depend upon the creative, literary and visual flair applied to the production of an exhibition. Literary flair is needed for the choice and form of words employed. Curators need an eye for detail and the creative ability to provoke mood, ambience and temperature and the illusion of suspense. Without these, regardless of how socially relevant and well researched, exhibitions will be inert” (Kavanagh 351).

remita a una noción de *nación como artefacto cultural*, herramienta de cohesión que resulta de una determinada *ingeniería social*⁵⁰.

No obstante y teniendo en cuenta la imagen ya mencionada, de las capas geológicas, a la que acude el Dr. Dogget para explicar su concepción del pasado de la ciudad, resulta sugerente que esté en juego una noción geológica de *nación como depósito histórico*, en cuanto a que “Communities are, on this theory, built up in stages, each stratum lying on top of earlier ones [...] Similarly, the later deposits or strata are to varying degrees shaped by earlier layers, at least in terms of their location and main features [...]” (Smith 173). Se debe aclarar que con esta idea de *depósito histórico* sugiero que el uso de la figura del Dr. Dogget como *arqueólogo*⁵¹ para brindarnos la explicación de lo que es el pasado de Londres, complementado con la conclusión a la que llega Eugene en cuanto a la *diversidad* de la ciudad, haría pensar que dicha idea de *depósito histórico*, tal como es abordada por el Dr. Dogget, trastoca su acepción *nacionalista* inmutable, al exponer su carácter de construcción esencialmente retórica

⁵⁰ Es interesante anotar lo señalado por Anthony Smith respecto a esta idea de la diversidad, puesto que la idea de una nación poblada por varias etnias manejada en *Londres/Londres* no es nueva en la configuración de la identidad inglesa: “According to this view, nations are composed of discrete elements and their cultures possess a variety of ingredients with different flavours and provenances. For example, English national identity was shaped by various influences in the past —Celtic, Roman, Saxon, Danish, Norman —and English culture today is composed of a number of ingredients from the Caribbean, Cyprus, Eastern Europe, and India. In this century, with so much immigration and intermarriage, there is no such thing as a pure English (I do not mean British) nation or culture” (Smith 164).

⁵¹ Es sugerente la función que le otorga Anthony Smith a la labor arqueológica desde la perspectiva de la construcción de nación: “We commonly think of the archaeologist as an excavator of the material remains of past ages. But this is to omit the underlying purpose of the discipline of archaeology, which is to reconstruct a past era or civilization and relate it to later periods, including the present [...] Hence, in dating relics of past epochs, the archaeologist locates a community in its historic time, and in that sense provides a symbolic and cognitive basis or foundation for that community. In doing so, the archaeologist reconstructs the modern community by altering its temporal perspective and self-view” (Smith 176).

Desde la perspectiva que se está manejando, podemos ver que la figura del Dr. John Dogget adquiere una dimensión clave dentro de la idea de construcción de nación promulgada en *Londres*. Su papel como arqueólogo que reconoce la *facultad imaginativa* como elemento imprescindible a la hora de explicar el poblamiento de Londres, el trabajo del Museo de Londres y de los arqueólogos, denunciaría precisamente el carácter ficticio, inherente a todo *mito cohesionador*, que como artefacto imaginado y comercialmente rentable, es simbólico en la medida en que involucra:

the creation of a culture-ideology of community, through a series of emotive symbols and myths, communicated by print and the media. But in the fact it is ultimately a specious community, one that parades as a collective cure for the modern disease of alienation between state and society, and operates through historical fictions and literary tropes (Smith 165).

La reacción de Eugene Penny frente a unas exhibiciones o *shows* de un Museo que, en cierto modo también nosotros recorrimos como lectores de *London* hasta el capítulo de *The Soufragette* (capítulo XIX) y que también nos fue exponiendo esta misma noción de *diversidad* en el poblamiento de Londres⁵² hace que, en esta medida, el Museo de Londres tenga sentido en el capítulo final en función de una idea de nación que también contempla esta novela. La capacidad de *London* de persuasión y naturalización del artificio creado radica en perpetuar la *ilusión* de que efectivamente existe algo similar a una narrativa nacional incluyente y organizada a través de la unidad coherente de una memoria material⁵³. Resulta sugerente la relación que se establece entre Museo de Londres y *London*

⁵² De hecho, la forma como se entremezclan las historias en cada capítulo y la forma como lo hacen las familias, implica esta idea de *diversidad*.

⁵³ Al respecto, cabe añadir la función de *exemplum* que tiene esta reacción de Eugene para el lector implícito, puesto que “la *mise en abyme* de la historia narrada funciona como un auténtico *exemplum* con respecto a su destinatario diegético [...] Al operar mediante comparaciones históricas que el orador aplicaba al presente, este modo de convencimiento apuntaba idealmente a inducir al oyente a modificar su conocimiento de sí mismo y, por tanto, su manera de ser o de comportarse” (Dallenbach 101).

como novela histórica, puesto que los dos artefactos responden a una necesidad imprescindible a la hora de hablar de *invención de nación*. Por todo lo anterior, *London* es una novela donde se define o formaliza una identidad nacional a través de la reescritura del guión del Museo de Londres y se refuerza una *conciencia nacional*, además de una *conciencia histórica*. Configura su legitimidad por medio de la representación de lo que curadores del Museo como el Dr. Dogget entendían como la identidad visual de la nación. Exhibida queda entonces la nacionalidad diversificada en un despliegue de artefactos dentro de una lógica de montaje narrativo de la nación.

Conclusiones

Después de recorrer la exhibición sobre el poblamiento de Londres, tal como es montada por el Museo de Londres en el capítulo final, Eugene Penny reconoce la presencia en tiempos recientes de inmigrantes como “the big jewish community, the irish and still later, the people from the former empire — the indian sub-continent, the Caribbean, Asia.—” (826). En esta medida, el Museo de Londres y *London* son artefactos culturales que en el último capítulo se promocionan como depósitos de identidad que cobija una cultura material, una memoria que a su vez ambiciona ser la expresión de muchas historias, identidades, voces, memorias. En el guión museístico de la exhibición sobre el poblamiento de Londres se celebra la *diferencia* resaltando las interconexiones, los puntos de hilación. Eugene concluye afirmando:

‘But what is really so striking’, he concluded, ‘is that even from the Middle Ages there is no question —London was always a city of large numbers of aliens who quickly *assimilated*. In historical terms, London has been just as much a melting pot as say, New York (826. La cursiva es mía).

El efecto que produce la utilización de esta posición ideológica del Museo de Londres en el último capítulo es que *London*, como novela histórica, entra a cumplir la función de objeto/texto ideológico, al desvirtuar lo que resulta ser un mito sobre la raza anglosajona, pero que se torna *mítico* como artefacto literario a partir de dos estrategias, una biológica y una cultural. Al recordar los rasgos hereditarios que tiene la familia de los Dogget, la rama más antigua de todas, resulta sugerente pensar en la función que tendrían éstos como filiación biológica propia de una rama genealógica que es ficticia: “The biological link also ensures a high degree of communal solidarity, since the community is viewed as a network

of interrelated kin groups claiming a common ancestor, and thereby marking them off from those unable to make such a claim” (Smith 1999: 58). Por otro lado, la novela aprovecha la noción de *diversidad* como elemento cultural e ideológico esencial, para construir una imagen mítica del proceso histórico de la ciudad a través de la idea de una diversidad que corrió paralela a su poblamiento. *London* posibilita que su propia *mitificación* se haga a partir de la ficción (rasgos hereditarios de los Dogget) y de la historia (noción de diversidad) y hace compatibles dos formas de mitificar la idea de narrativa nacional. Frente al sustento cultural como idea de nación, Anthony Smith afirma:

we find another equally important set of generational linkages: those that rest on a cultural affinity and ideological ‘fit’ with the presumed ancestors. What counts here are not blood ties, real or alleged, but a spiritual kinship, proclaimed in ideals that are allegedly derived from some ancient exemplars in remote areas (58).

De esta forma, *London/London* se establece como espacio mítico nacional de dos mil años de duración que se sustenta desde el contrapunteo entre lo *biológico* y lo *cultural*. Se puede permitir, por lo tanto, romper con el mito exclusivamente biológico de la ascendencia anglosajona sin tener que renunciar necesariamente a las posibilidades de filiación que dicho mito ofrece, si es trabajado desde la ficción: “The community, according to this mode of myth making, is descended from a noble and heroic ancestor, and for that reason is entitled to privilege and prestige in its own and other people’s estimations” (Smith 58). Un privilegio otorgado a la *rama ficticia* de los Dogget, que como ancestros más antiguos de *London*, son precisamente heroicos y nobles y esto es fundamental, por ser *ordinarios*. Por lo tanto, la imagen mítica de *London/London*, a partir de lo biológico, descansaría en una elaboración que es y se reconoce como ficticia.

Volviendo a la construcción ideológica del mito de *London/London* a nivel cultural por medio de la noción de *diversidad*, no es casualidad que el Museo de Londres hoy en día esté promoviendo una fuerte campaña como abanderado y difusor de una política de la memoria que hace énfasis en esta noción cultural de *diversidad*⁵⁴. Así, la identificación *subjetiva* generada en Eugene como personaje promedio que hace parte del proceso histórico de la nación, a raíz de su visita al Museo, se lleva a cabo plenamente mediante la intención ideológica que emana de esta novela:

Indeed, being social presupposes the ability to experience things that happened to groups long before we joined them as if they were part of our own past. Such fusion of our own biography with the history of the nation, profession, or religious community to which we belong is an indispensable part of our national, professional, or religious identity (Zerubavel 316).

De ahí que se pueda deducir que en la exhibición montada por el Museo de Londres en el capítulo final, acerca del *poblamiento de Londres*, se posibilite tematizar la *diversidad* como eje interpretativo rector. Esto hace que la voz del personaje promedio y no la de los grandes héroes sea la contemplada⁵⁵.

El vínculo de identificación en el lector se realizaría plenamente en *London/London*, a partir no sólo del efecto contrapuntístico entre ficción e historia, sino entre lo biológico (rasgos hereditarios) y lo cultural (noción de diversidad), lo cual desemboca en una experiencia de concientización histórica por parte del lector, que es vital, puesto que “out of this tension of opposites, there emerges a greater sense of dynamic activism, and an

⁵⁴http://www.museumoflondon.org.uk/English/Learning/Learningonline/features/general/general_3.htm
02 dic. 2006

enhanced communal self-consciousness” (Smith 58). Ahora bien, la inquietud que surge sería respecto al papel que puede desempeñar *London* como novela histórica frente a las posibilidades que le brinda la práctica museística contenida en el Museo de Londres, a la luz de un mundo cada vez más globalizado y sobre todo frente a las demandas crecientes de que el museo acepte el reto de convertirse en una institución abierta, pluralista y democrática en cuanto a sus políticas de representación. En un primer momento, la posición que maneja *London* respecto a la noción de *diversidad* resulta a primera vista un poco ambigua. Intentar ver en el espacio museístico un lugar neutro y transparente que cobija y salvaguarda aquello que conforma lo londinense resulta ilusorio; tras bastidores, sostiene un subtexto en el que transitan metas ideológicas y políticas específicas; por lo tanto, no deja de ser problemático que se maneje en el capítulo final la noción de *diversidad* pero entremezclándola con la de *asimilación*. Todo museo que pretenda ser lugar material y simbólico de la identidad de un pueblo y en nuestro caso el Museo de Londres, crea un efecto ilusorio de igualdad y ciudadanía, en cuanto a que es accesible a todos y salvaguarda la *memoria colectiva*⁵⁵, lo cual no deja de ser preocupación y monopolio de los grupos dominantes: “Thus the museum gives citizenship and civic virtue a content without having to redistribute real power” (Duncan 94). Considero entonces que no se debe obviar el hecho de que en la novela esta idea de diversidad del poblamiento aparece como *políticamente correcta*, si se tiene en cuenta lo que se narra en este capítulo a raíz del fenómeno de inmigración a Londres después de la Segunda Guerra Mundial “In the decades after the Second World War, there had been massive immigration from the Caribbean and from the

⁵⁵ Recordemos que los personajes históricos, como sujetos extra-ordinarios de la historia, tienen un papel secundario en la novela.

⁵⁶ Frente a esta noción de *memoria colectiva* cabe precisar lo siguiente: "Collective memories are malleable, and on this view, the ways we know history are determined more by contemporary concerns than by history itself (if the notion of a history independent of the present can be meaningful at all)" (Spillman 163).

Indian subcontinent into London”, pero añadiendo que “In a few places — Notting Hill Gate above Kensington, and Brixton, south of the river— there had been friction and even riots” (826). La *diversidad* que viene con la inmigración deja de ser una “amenaza” para Eugene, cuando este fenómeno se *asimila* por completo a los códigos culturales del *londinense*:

Yet recently as he toured the office and found himself talking to the young generation in their twenties, he had realized that they all —black, white, Asian — not only talked with the local accents of London, but had taken on the *same* sports, the *same* attitudes, even the *same* irreverent cockney humour as the London folk he had known as a child. “They’re all Londoners” he concluded (826. La cursiva es mía).

La configuración de la legitimidad de *London* como artefacto de la memoria se efectuaría a partir de una puesta en escena de lo que curadores como John Dogget entienden como la identidad visual de la nación, una noción que, como vimos, resulta ser un elemento muy de moda hoy en día, hasta el punto de convertirse en herramienta políticamente correcta, pero sobre todo en garantía de éxito comercial. Frente a este sentido de nación que emana de la idea de diversidad a la hora de definir *London/London*, se despliega una memoria poetizada pero puesta en evidencia como montaje dentro de una lógica de integración de nación y de materialización de identidad visual del y de lo londinense.

El Museo surge entonces como herramienta para consolidar un determinado proyecto de nación en *London*, mediante la preservación de unos objetos que cumplirían el propósito de enseñar a ciudadanos como Eugene Penny qué es ser londinense:

El museo, como artefacto de la historia, no sólo nos impone qué debemos recordar sino cómo debemos recordar; el museo construye una identidad que se deriva de la

idea de colectividad, de un pasado común imaginado, de una continuidad temporal imaginada (Gnecco 178).

Al retomar la imagen usada por Eugene del *río genético* que es diverso, noción resaltada por medio de objetos arqueológicos a partir de un guión que, como todo guión, inevitablemente incluye excluyendo y elije descartando, lo importante es que se *reconozcan abiertamente la subjetividad y la invención* al manipular el pasado. Sólo así el esfuerzo *imaginativo* de investigación por parte del curador del museo podrá traducirse en una interacción honesta con el espectador/lector y no en una imposición sofocante. Tiene que ser un guión capaz de narrar las conexiones entre los objetos sin que por ello se establezca necesariamente como la única narración posible, con esos únicos objetos y mucho menos como única manera de organizarlos en dicho guión.

Sólo así se podrán entonces formar ciudadanos, no como lectores pasivos y sumisos a la historia impuesta, ciegamente *ilusionados* frente a la historia desplegada, sino como sujetos activos en el mismo proceso de construcción, que en el caso de *London* consiste en descubrir las *señales de alerta* que hacen que el movimiento pendular entre la *ilusión* y la *des-ilusión* se convierta en una pantomima concientizada por él, quien consumirá críticamente una idea de nación que también lo involucra a partir de los reductos de su memoria y los vericuetos de su presente y su futuro. Sin embargo, aunque se le invita a decodificarlo, a reconocer sus tuercas y tornillos, su visión de la historia presupone una estabilidad en cuanto a las fuentes históricas. El hecho de que nunca veamos al narrador de *London* cuestionando o abordando sus fuentes con espíritu crítico, hace que *London* acepte una noción de pasado que “no es legendario o fantástico, sino concreto, datado, y

reconocible; un tiempo que ha quedado fijado en documentos escritos, que ha dejado sus huellas en la realidad (ruinas, monumentos, obras de arte, objetos, etc.), y cuya *existencia* está avalada por la historiografía” (Fernández 1996: 213). De todas formas, el elemento subjetivo nunca dejará de ser un rasgo en cierto sentido impositivo si se piensa que, inevitablemente, hay una intención didáctica detrás de *London*⁵⁷.

Sin embargo, el pasado sólo es *cognoscible* en *London/London* si se reconoce la importancia que tiene la *imaginación*, puesto que sólo a través de ella, personajes como el Dr. Dogget y Sarah Bull pueden decodificar esos objetos, *darles vida* sumergiéndose en ellos, cada uno desde su perspectiva y su propio saber. De la *plausibilidad* de esa configuración imaginativa emanan también un cierto rigor y una responsabilidad ética a la hora de historio-grafiar. La museificación de *London/ London* como construcción de un sentido de memoria colectiva hace que la misma grafía del guión museístico, en cuanto a representación material y simbólica del pasado, deba reconocer abiertamente las ambigüedades, falencias, limitaciones y subjetividades, para que *no se le haga trampa a la historia* y se conserve así un espíritu de honestidad historiográfica. De ahí la importancia de que se le permita al lector/espectador *leer* e identificar, como lo hace *London* las "señales de alerta", los "semáforos" propios de todo guión, para que se posibilite una negociación del sentido de la historia y por lo tanto una verdadera conciencia histórica:

⁵⁷ Al respecto, la noción de *tradiciones selectivas* empleada por Raymond Williams es útil para entender esta forma de editar el pasado en *London*, para configurar un sentido de tradición nacional respetuoso con la temporalidad histórica y ya validado por la comunidad historiográfica. De ahí que la novela gire al rededor de acontecimientos públicos y conocidos que ya son parte del imaginario sobre Londres y que no son puestos en tela de juicio como *hechos históricos*. Por ello, las tradiciones selectivas están caracterizadas por la forma en que “‘from a whole possible area of past and present, certain meanings and practices are chosen for emphasis, certain other meanings and practices are neglected and excluded...[and] some of these meanings and practices are reinterpreted, diluted, or put into forms which support or at least do not contradict other elements within the effective dominant culture” (Spillman 163).

When we go to a museum, all of us are negotiating meanings and those are the meanings that that museum has for us [...] we approach a museum not on the terms of the museum, but on our own terms. We can seek from it material for our general criticism of existence. Or, as I would put it, museums can mean most to us if we can learn to 'read' museums (Horne 63).

Sólo así es posible que se conciba, tanto en el Museo como en la novela, la construcción de una perspectiva en el espectador/lector, paralela al discurso de la historia de Londres, que sea reflexiva y crítica respecto a lo que se le dramatiza y frente al hecho de que, ante todo, esto es una historia (*story*) sobre Londres, que bien pudo montarse de otra forma.

Bibliografía consultada

bibliografía primaria

Rutherford, Edward. *London: The Novel*. New York: Crown 1997.

bibliografía secundaria

Teoría y crítica literaria

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1994.

Dallenbach, Lucien. *El relato especular*. Trad. Ramón Buenaventura. Madrid: Visor Distribuciones, 1991.

Danson, Lawrence. "Twentieth-century Shakespeare criticism: the comedies". En *The Cambridge Companion to Shakespeare Studies*. Ed. Stanley Wells. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 231-239.

Hutcheon, Linda. *The Poetics of Postmodernism*. London: Routledge, 1988.

Selden, Raman, Peter Widdowson y Peter Brooker, eds. *Contemporary Literary Theory*. Harlow: Prentice Hall, 1997.

Narrativa

Burke, Peter. "Historia de los acontecimientos y renacimiento de la narración". En *Formas de hacer Historia*. Ed. Peter Burke. Trad. José Luis Gil Arístu. Madrid: Alianza, 2003. 325-342.

Fay, Brian, Philip Pomper y Richard T Vann, eds. *History and Theory. Contemporary Readings*. Oxford: Blackwell, 1998.

Perus, Françoise, comp. *Historia y literatura*. México: Instituto Mora, 1994.

Ricoeur, Paul. "Hacia una hermenéutica de la conciencia histórica". En *Historia y Literatura*. Comp. Françoise Perus. México: Instituto Mora, 1994. 70-122.

Ricoeur, Paul. "Mundo del texto y mundo del lector". En *Historia y Literatura*. Comp. Françoise Perus. México: Instituto Mora, 1994. 222-261.

Roberts, Geoffrey, ed. *The History and Narrative Reader*. London: Routledge, 2001.

White, Hayden. *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1990.

---, "The Historical Text as Literary Artifact". En *History and Theory: Contemporary Readings*. Eds. Brian Fay, Philip Pomper y Richard T. Vann. Oxford: Blackwell, 1998. 15-33

Novela histórica

Bravo, Victor. "La verdad y el juego en la novela histórica". *Revista de Investigaciones Literarias y Culturales*. 18. (2001): 89-102.

Castro, Isabel de. "El cuestionamiento de la verdad histórica. Transgresión y fabulación". En *La novela histórica a finales del siglo XX: Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED. Cuenca, UIMP, 3-6 de julio, 1995*. Eds. José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo, Mario García-Page. Madrid: Visor, 1996. 167-182.

Fernández Prieto, Celia. *Historia y novela: poética de la novela histórica*. Pamplona: Ediciones de la Universidad de Navarra, 1998.

---, "Relaciones pasado-presente en la narrativa histórica contemporánea". En *La novela histórica a finales del siglo XX: Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED. Cuenca, UIMP, 3-6 de julio, 1995*. Eds. José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo, Mario García-Page. Madrid: Visor, 1996. 213-221.

García Gual, Carlos. *Apología de la novela histórica y otros ensayos*. Barcelona: Ediciones Península, 2002.

Jitrik, Noe. *Historia e imaginación literaria: las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995.

Lukacs, Georg. *The Historical Novel*. Trads. Hannah and Stanley Mitchell. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.

Mata, Carlos. "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica". En *La novela histórica: teoría y comentarios*. Eds. Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1998. 11-50.

Montilla, Claudia. "El historiador y la novela: de la complicidad mimética a la mediación textual". *Historia Crítica*. 27. (2004): 135-152.

---, "La novela histórica: ¿mito y archivo?". *Texto y Contexto*. 28. (1995): 47-66.

Romera Castillo, José, Francisco Gutiérrez Carbajo, Mario García-Page, eds. *La novela histórica a finales del siglo XX. Actas del V Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria y Teatral de la UNED. Cuenca, UIMP, 3-6 de julio, 1995.* Madrid: Visor, 1996.

Shaw, Harry. *Forms of Historical Fiction: Sir Walter Scott and His Successors.* Ithaca: Cornell University Press, 1983.

Spang, Kurt. "Apuntes para una definición". En *La novela histórica: teoría y comentarios.* Eds. Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1998. 51-87.

Museografía

Boylan, Patrick, ed. *Museums 2000: Politics, People, Professionals and Profit.* London: Routledge, 1992.

Crane, Susan A. "Memory, Distortion, and History in the Museum". En *Museum Studies: An Anthology of Contexts.* Ed. Bettina Messias Carbonell. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. 318-334.

Duncan, Carol. "Museums and Citizenship". En *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display.* Eds. Ivan Karp y Steven Lavine. Washington: Smithsonian Institute Press, 1991. 88-103.

García Canclini, Nestor. *Culturas Híbridas.* México D.F: Grijalbo, 1989.

Gnecco, Cristóbal. "Historias hegemónicas, historias disidentes: La domesticación política de la memoria social" En *Memorias hegemónicas, memorias disidentes.* Eds. Cristóbal Gnecco y Fabio Zambrano. Bogotá: ICANH, 2000.

Horne, Donald. "Reading Museums". En *Museums 2000: Politics, People, Professionals and Profit.* Ed. Patrick Boylan. London: Routledge, 1992. 64-74.

Hudson, Kenneth. "The Museum Refuses to Stand Still". En *Museum Studies: An Anthology of Contexts.* Ed. Bettina Messias Carbonell. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. 85-91.

Kavanagh, Gaynor. "Melodrama, Pantomime or Potrayal? Representing Ourselves and the British Past through Exhibitions in History Museums". En *Museum Studies: An Anthology of Contexts.* Ed. Bettina Messias Carbonell. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. 348-355.

Kennedy, Roger G. "Some thoughts about National Museums at the End of the Century". En *Museum Studies: An Anthology of Contexts.* Ed. Bettina Messias Carbonell. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. 302-306.

Schlereth, Thomas J. "Collecting Ideas and Artifacts. Common Problems of History Museums and History Texts". En *Museum Studies: An Anthology of Contexts*. Ed. Bettina Messias Carbonell. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. 335-347.

Memoria y Nación

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London: Verso, 2000.

Olick, Jeffrey K, ed. *States of Memory*. Durham: Duke University Press, 2003.

Olick, Jeffrey K. "Introduction". En *States of Memory*. Ed. Jeffrey K. Olick. Durham: Duke University Press, 2003. 1-16.

Smith, Anthony D. *Myths and Memories of the Nation*. New York: Oxford University Press, 1999.

Spillman, Lynn. "When do Collective Memories last? Founding Moments in the United States and Australia". En *States of Memory*. Ed. Jeffrey K. Olick. Durham: Duke University Press, 2003. 161-192.

Zerubavel, Eviatar. "Calendars and History: A comparative Study of the Social Organization of National Memory". En *States of Memory*. Ed. Jeffrey K. Olick. Durham: Duke University Press, 2003. 315-337.