

LA ALTERIDAD, LA ALIENACIÓN Y EL
POSTMODERNISMO
EN LA NOVELA INGLESA CONTEMPORÁNEA

Brian Crews

El postmodernismo tiende a cuestionar las nociones tradicionales acerca de nuestra visión del mundo y las formas de representarlo. La disyunción entre el lenguaje y la realidad, nuestra incredulidad acerca de la autoridad de cualquier discurso, o una nueva noción de la historia que ahora se considera como ficción son algunos aspectos que influyen sobre el escepticismo que caracteriza la postmodernidad. Se empieza a tener una visión cambiante del mundo, de la naturaleza del ser, y de la identidad; hasta se cuestiona qué entendemos por la referencialidad (parece ser que no conocemos el mundo, sino formas de representarlo), para luego descubrir que no podemos conocer la realidad ya que resulta estar siempre ausente de nuestras representaciones de la misma.

Anteriormente a las nuevas tendencias de la psicología, nuestra noción de la identidad había sido que el individuo era un ser único, que detrás de las falsas apariencias existía una esencia del yo. El psicoanálisis de Freud buscaba lo mismo a través de la interpretación de los sueños: el verdadero ser. Sin embargo, se han desbancado estas ideas para considerar que el yo se conoce a través del otro; que el individuo no es único, sino una serie de individuos que existen en función de su relación con los demás: el individuo es, por tanto, plural, heterogéneo, y siempre otro. Vemos que, en la era de la llamada postmodernidad, ha habido no solo una serie de cambios de actitudes hacia la representación de la realidad sino también de la identidad: las relaciones entre el individuo y el mundo

y también la relación entre el discurso y la realidad se han replanteado; hasta se cuestiona en qué consiste el significado y la naturaleza de la significación.

Desde el siglo XIX, existen varias teorías que han tenido grandes repercusiones sobre el pensamiento y sus aplicaciones en la postmodernidad. Sirven para entender nuestro lugar en el mundo y las relaciones entre las personas: en particular, consideraremos las nociones de la alienación y, lo que es más reciente, de la alteridad. El concepto marxista de la alienación contribuye a varios planteamientos nuevos acerca de la relación del hombre con su entorno y consigo mismo e influye sobre el pensamiento de los *Situationists*, Jean Baudrillard y otros. Para ellos, nuestra sociedad es la sociedad del espectáculo donde la imagen ha sustituido la realidad; esto se refleja también en la narrativa postmodernista.

Asimismo, consideraremos cambios en el pensamiento humano desde *La fenomenología del espíritu* de Hegel, que influye sobre las ideas de Feuerbach y Marx referente a la alienación, además de resaltar los cambios en las posturas del psicoanálisis después de Lacan; también veremos cómo las posturas acerca de la naturaleza del lenguaje han cambiado desde Saussure y Derrida y que para ellos, como para Wittgenstein y Heidegger, el lenguaje es realmente lo que constituye el mundo: hablamos de una nueva forma de conceptualización.

Todos ellos han contribuido al pensamiento postmoderno y ejercen una gran influencia sobre la crítica y los textos literarios que resaltan estas nuevas ideas. En la crítica cabe destacar una noción de la alienación en la literatura que es la de Bertolt Brecht que está derivada de Viktor Shklovsky: para ellos lo literario es procurar volver el mundo y la experiencia extraños, lo que Shklovsky llama la *desfamiliarización*, a través de la representación (5-24). Para ver cómo esto funciona en

los textos literarios, trataremos varios ejemplos: algunas de las novelas de Martin Amis y Will Self presentan una visión satírica del mundo; en ellas, sus personajes viven en un estado de alienación pero tarde o temprano descubrimos que no son como antes habían pensado; son otros.

Para tratar las teorías sobre la identidad, su relación con el otro y si podemos conocernos a nosotros mismos, un posible punto de partida son las ideas de Jacques Derrida. Empezamos aquí precisamente porque su obra implica la deconstrucción de las ideas anteriormente aceptadas dentro de la filosofía occidental para proponer la imposibilidad de descubrir algún concepto del significado o de la verdad que no dependa de la noción de la diferencia; rechaza los conceptos de algún último significado transcendental y por tanto de la noción de la esencia. Como respuesta a, o desarrollo de, las ideas de Ferdinand de Saussure, ratifica que un signo únicamente adquiere algún significado a través de su posición diferencial dentro del sistema del lenguaje. Es decir, no existe relación alguna entre el signo y algún referente extra-lingüístico (en Sarup: 3). La palabra como signo es arbitrario y su significado depende de su relación con otras palabras dentro del sistema que es el lenguaje. Cualquier lengua es un constructo ontológico independiente que se auto-regula. Por tanto, no existe ninguna relación con el mundo o, si se prefiere, con algún significado o referente real. El significado de la palabra depende de su diferencia con las demás palabras, pero su significado también depende de su definición a través de las demás palabras. Por este motivo, Derrida utiliza el término *différance* para resaltar que el significado, cualquiera que sea el ámbito de su aplicación, depende de la diferenciación pero que también está siempre diferido sin llegar a algún significado final o definitivo (“La Différance” [1972] en Thiher: 87-89). Por tanto, y de

igual manera, en el ámbito que nos concierne a nosotros, podemos decir acerca de la identidad que la deconstrucción de la metafísica occidental realizada por Derrida significa que no es posible llegar a conocer la identidad que está siempre pospuesta e igualmente dependiente de la diferencia. Esto también implica que la identidad únicamente se conoce a través del otro.

Un filósofo que trata de forma más directa el tema de la alteridad, de este deseo o necesidad de conocerse a uno mismo a través del otro es Emmanuel Levinas. En uno de sus trabajos ha comparado la alteridad con la búsqueda de la caricia (en el estudio del mismo nombre) que es la búsqueda de lo desconocido: si la caricia desconoce lo que busca, lo que se busca es “siempre inaccesible, siempre por venir” (Levinas, 1993: 133), lo cual recuerda a la noción de *différance* de Derrida ya que esta noción de la caricia siempre difiere el conocimiento del otro. Por tanto, para él nunca se llega a conocer al otro ni a uno mismo, ya que sólo nos conocemos a través del otro. En su ensayo sobre Proust, “El Otro en Proust” de *Nombres Propios*, Levinas opina que la enseñanza más profunda de Proust está en situar lo real en una relación con lo que sigue siendo siempre otro, con el otro como ausencia y desconocido (en Weller: 11, y Levinas, 2008). Esta relación entre el yo y el otro, entre la presencia y la ausencia obviamente sigue siendo problemático.

Thomas Docherty tiene un enfoque que se centra más sobre lo literario. Considera que en el siglo XVIII la noción del carácter fue algo formalmente estático y que el desarrollo del carácter dependía de la revelación de una realidad latente detrás de las apariencias. Es decir, se evitaba la temporalidad y el cambio. Hoy día, según Docherty, la noción del carácter en la literatura está basada en la idea de la *différance* y, por

tanto, la sencilla dicotomía entre la apariencia y la realidad se cuestiona particularmente en la novela postmodernista (40). Si el carácter se basa siempre en la *différance* nunca está completo, sino siempre en proceso, siempre ausente. Acerca de este tema, hace referencia a Frederic Jameson que considera el carácter como un constructo y resalta como Jameson opina que el sujeto individual de la literatura burguesa del XVIII no sólo es algo del pasado, sino que también es un mito que nunca existió en la realidad (38). Para Docherty, entonces, la ética de la alteridad también es un proceso en el cual la producción de la identidad está siempre diferida. No existe una identidad propia y presente que se determina empíricamente ni una identidad transcendental, la identidad solo puede encontrarse a través del otro en forma de historia. De esta manera la identidad se descubre a través de la diferencia y debe entenderse en términos del otro (41).

Según estos criterios, el carácter en la literatura postmodernista deja de ser homogéneo y evita la noción de un *yo* esencial. Los personajes, por tanto, se caracterizan por la diferencia y no por la identidad, pero no sólo con otros personajes, sino también con sus propias supuestas identidades. La supuesta homogeneidad de un personaje desaparece a favor de una serie de narraciones que refieren a éste y que hace que su identidad se difiera, que sea siempre pospuesta (Docherty: 63). En este tipo de narrativa, el personaje conoce el yo a través del otro, aunque también se conoce a través de las categorías del discurso y de la representación ya conocidas.

Ha habido una serie de aplicaciones de esta forma de pensar por parte de teóricos de la filosofía y de la literatura. Por ejemplo, Émile Benaviste considera, como otros, que el ego es un constructo lingüístico y que yo no soy yo, sino lo que llamo yo: esto nos conduce a la conclusión de que

el yo existe como parte de un discurso que necesariamente depende de algún complemento, *tú*, el otro (en Siemerling: 7). Una manifestación de esta idea aparece en el *dialogismo* de Mikhail Bakhtin: él afirma que nuestro habla (que en el fondo constituye al individuo), se forma a través de muchos discursos y que es, por tanto, lo que se traduce como una *heteroglossia* (“Discourse in the Novel” en Bakhtin: 263). Según esta idea, existe una continua interacción de distintos discursos en distintos contextos que conduce a la noción de que el yo también sea *heteroglot*, o plural, y que existe a través de una serie de constructos (y también una serie de contratos sociales) constituidos por discursos diversos que varían con los distintos momentos de encontrarse con el otro, que está igualmente construido.

Sin embargo, Winifred Siemerling (10) también afirma que conocemos la alteridad a través de nuestros propios códigos; es decir, entendemos el otro desde nuestra propia percepción del yo, que se realiza en función de lo conocido. Una vez más parece que lo único que conocemos de *verdad* son las formas, las convenciones para representar las ficciones que son nuestro mundo y a nosotros mismos.

La noción de la alienación no es realmente contemporánea. Se usó por primera vez por el filósofo Hegel y posteriormente por Feuerbach para después formar parte de la teoría de Karl Marx (véase Gouldner: 177-198). Hablaremos ahora de algunas de estas nociones pero cabe destacar que desde los años 60 la alienación es un concepto fundamental en el pensamiento de los *Situationists* que se ve reflejado en *La Sociedad del Espectáculo* de Guy Debord y en el pensamiento de Jean Baudrillard. Básicamente, todos estos autores explican los motivos de por qué nos sentimos como extraños o fuera

de lugar dentro de la sociedad y por qué observamos nuestras propias acciones como si fueran de otro.

Según Hegel, de donde procede la noción originalmente, las personas, a través de su actividad, crearon una cultura que posteriormente se percibió como una fuerza ajena a la que estaban enfrentadas. La alienación es, entonces, la condición de estar enfrentados a poderes ajenos a su propia creación y dominado por ellos. (Gouldner, *ibidem*). Para Marx, las personas están ajenas a su trabajo y a los frutos de su trabajo. En la sociedad capitalista, el trabajo asalariado se ha convertido en la forma más profunda de la alienación ya que el trabajador vende su labor como una mercancía. El capitalista es el propietario del proceso de trabajo y el producto del trabajo es ajeno al trabajador: se convierte en el producto del capitalista. Además el trabajador está alienado del mismo acto de producir y de sus compañeros ya que realiza trabajos aislados y no conoce el producto final. Su trabajo no sirve para cumplir con la necesidad, ni es una expresión de la naturaleza humana; sólo sirve para ganarse la vida. Por tanto el dinero se convierte en la esencia alienada del trabajo y logra dominar al trabajador, ya que se convierte en la esencia de su vida. En la sociedad capitalista, entonces, el dinero es el fin del trabajo, e, irónicamente, el dinero sólo sirve para comprar los productos del trabajo. Es significativo que Marx, en el primer capítulo de *Das Kapital* hace referencia al fetichismo de la mercancía, ya que parece que el hombre alienado trabaja únicamente para comprar o consumir estos productos, frutos de la labor de los trabajadores (Gouldner, capítulo 6). Lo anterior tiene una gran influencia sobre las ideas expuestas a continuación.

Jean Baudrillard describe nuestra sociedad así: todo se ha convertido en un producto comercial/mercancía y esto incluye hasta las cualidades abstractas como el amor, el bien,

y el conocimiento que también se venden y se compran. Ya no se distingue entre el área de la producción económica y lo que tiene que ver con la cultura y la ideología (Baudrillard, 1975). En esta sociedad la imagen se ha convertido en la mercancía más importante. Pero la imagen o el signo ya no tienen una función referencial y vivimos en un mundo de apariencias. Afirma que ahora vivimos en la era de la simulación: el signo se ha convertido en su propio simulacro (Baudrillard, 1983: 10); nuestras vivencias no se experimentan en directo, sino de segunda mano; nuestra vida es un simulacro. En la comunicación, en nuestras relaciones, en todo somos participantes y nos observamos como si formáramos parte de un *reality show*. Hoy en día este proceso ha conducido a una situación en la cual nos observamos a nosotros mismos, separados de nuestra experiencia. Según Baudrillard, el simulacro no es lo que oculta la verdad. Es la verdad la que oculta que no hay verdad. El simulacro es verdadero. (Baudrillard, 1983: 1).

A finales de los años 50, se formó el grupo *Situationists International*, un grupo subversivo, una mezcla de marxismo y anarquismo. Criticaron la sociedad consumista moderna por alienar a las personas y convertir sus vidas en una búsqueda de productos comerciales sin sentido. Guy Debord fue su líder y intentó convertir SI en una organización política. Es significativo que había asistido a una serie de conferencias de Henri Le Febvre, en las cuales participó Jean Baudrillard, entre 1957 y 1958. La finalidad era liberar al hombre de la alienación del trabajo, del fetichismo del consumismo y del dinero. Debord, en *La Sociedad del Espectáculo*, considera que las relaciones sociales están mediadas por imágenes. Éstas separan a las personas; convierten a las personas en estereotipos que ocupan un papel determinado: somos lo que

hacemos (el trabajo que hacemos) y las cosas (productos) que consumimos.

El epígrafe del libro está tomado de Ludwig Feuerbach del Prefacio a la segunda edición de *La Esencia del Cristianismo*:

Y sin duda nuestro tiempo... prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser... lo que es 'sagrado' para él no es sino la ilusión, pero lo que es profano es la verdad. Mejor aún: lo sagrado aumenta a sus ojos a medida que disminuye la verdad y crece la ilusión, hasta el punto de que el colmo de la ilusión es también para él el colmo de lo sagrado. (en Debord: n.p.)

Esto anticipa el pensamiento de Baudrillard divulgado posteriormente y está claramente influido por las nociones de la alienación propagadas por Marx. En todos los casos los seres humanos están separados de sus propias existencias.

Bajo la influencia de los anteriores, en *La sociedad del espectáculo*, Debord elaboró una serie de aforismos que describen nuestra sociedad del espectáculo, que describen el estado de alienación de las personas. He aquí algunos ejemplos:

Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación.
(1)

Las imágenes que se han desprendido de cada aspecto de la vida se fusionan en un curso común, donde la unidad de esta vida ya no puede ser restablecida. La realidad considerada parcialmente se despliega en su propia unidad general en tanto que seudo-mundo aparte, objeto de mera contemplación. La especialización de las imágenes

del mundo se encuentra, consumada, en el mundo de la imagen hecha autónoma, donde el mentiroso se miente a sí mismo. El espectáculo en general, como inversión concreta de la vida, es el movimiento autónomo de lo no-viviente. (2)

El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes. (4) (Debord: n.p.)

Así que, la vida se vive de segunda mano a través de las representaciones ya que la vida o el mundo se han convertido en objeto de contemplación. La relación social entre las personas, dominada por el espectáculo, se convierte, por tanto, en un simulacro.

Allí donde el mundo real se cambia en simples imágenes, las simples imágenes se convierten en seres reales y en las motivaciones eficientes de un comportamiento hipnótico. El espectáculo, como tendencia a hacer ver por diferentes mediaciones especializadas el mundo que ya no es directamente aprehensible, encuentra normalmente en la vista el sentido humano privilegiado que fue en otras épocas el tacto; el sentido más abstracto, y el más mistificable, corresponde a la abstracción generalizada de la sociedad actual. Pero el espectáculo no se identifica con el simple mirar, ni siquiera combinado con el escuchar. Es lo que escapa a la actividad de los hombres, a la reconsideración y la corrección de sus obras. Es lo opuesto al diálogo. Allí donde hay representación independiente, el espectáculo se reconstituye. (18) (Debord: n.p.)

El resultado de todo esto es que lo interior y lo exterior ya no coinciden y el individuo ya no encaja en el mundo. El

lenguaje ya no puede reestablecer la relación entre el hombre y su entorno. Debord insiste que la vida humana es únicamente una vida social y que es, por tanto, una mera apariencia: “Sus diversidades y contrastes son las apariencias de esta apariencia organizada socialmente, que debe ser a su vez reconocida en su verdad general. Considerado según sus propios términos, el espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, y por tanto social, como simple apariencia” (10). La naturaleza de las relaciones humanas también ha cambiado: el espectáculo es una tendencia a hacernos ver el mundo por medio de varias mediaciones especializadas (ya no se puede concebir directamente). Además, Debord sugiere que nuestros gestos ya no son nuestros sino los gestos que otro realiza por nosotros:

La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas. (30) (Debord: n.p.)

Nos hemos convertido en los espectadores de nuestros propios actos. Debord también hace referencia al fetichismo de la mercancía ya que la sociedad ha llegado a ser dominada por los objetos; el mundo ha sido sustituido por la imagen y el simulacro ahora domina la sociedad. El hombre está aún más alienado de la sociedad ya que la sociedad se ha convertido en

un espectáculo basado en la separación, de la misma manera que describe Marx.

Este es el mundo extraño, alienado, de la postmodernidad; también es el mundo que describen los autores que nos conciernen aquí. Sin embargo, antes de considerar algunas novelas que reflejan estos complejos temas, deberíamos mencionar a Jacques Lacan. Él nos enseña que el individuo se define únicamente a través del lenguaje; que no existe ninguna separación entre el ser y la sociedad, ya que él se construye de manera social y lingüística (en Sarup: 6). El ser humano se hace social a la vez que adquiere el lenguaje, y es el lenguaje lo que nos constituye como sujetos. Además, no se puede separar al sujeto de la sociedad. El ser se define entonces en función de su relación con la sociedad, es decir, con el otro. El ser forma parte de una estructura social y ocupa un lugar determinado dentro de ella. Sin embargo, el sujeto no es siempre consciente de la naturaleza de esta estructura: tiene una perspectiva limitada impuesta por el lugar que ocupa en ella (sexo, clase, etc.). Conocerse a sí mismo es únicamente conocer una mirada o un aspecto. No llegamos a conocernos verdaderamente. Si existe alguna estabilidad para el sujeto acerca de su identidad, esto se proporciona a través de los demás (el otro). De hecho, no existe la imagen estable, ya que siempre se interpreta en función de la posible respuesta del otro. Un ego estable es una ilusión.

Por otro lado, el sujeto siempre se convierte en objeto ya que el sujeto no existe excepto como representación y, hasta cierto punto, uno se ve como cree que otros lo ven. La identidad depende, por tanto, del reconocimiento del otro. Asimismo, el deseo humano consiste en la necesidad de ser deseado o reconocido por el otro, aunque esto en sí constituye una forma de negación y cualquier descripción de un objeto

(o persona) se contamina por el deseo del sujeto. Llega a decir que toda acción humana viene del deseo del reconocimiento del otro de una manera u otra y reflejada en la mirada del otro (Lacan, *Ecrits* 1977 en Sarup: 189-90). El sujeto nunca constituye una personalidad total y está siempre separado del objeto de su deseo. Esto puede relacionarse con Jaques Derrida y su noción de que el signo se manifiesta como una presencia ausente, o con las ideas de Michel Foucault que el individuo es un vacío que se llena de discursos varios como la *heteroglossia* de Bakhtin. Como una realidad siempre ausente, o la identidad como producto del deseo, estas nociones nos permiten replantear nuestras nociones del carácter y también de cómo entendemos el carácter de los personajes literarios.

La crítica y la teoría postmodernistas además de la literatura de esta era también reflejan estos cambios en nuestros planteamientos de lo que es y si podemos representar nuestro mundo o nosotros mismos. También empieza a creerse que el mundo y la propia identidad son unos constructos ficticios (Calinescu: 303-4). Si no conocemos el mundo ni a nosotros mismos de alguna forma directa debemos pensar que lo que sí conocemos son las formas o modos de representarlos. Por tanto, construimos mundos convencionales, mundos posibles, pero que también son ficciones (Calinescu: 303-4). El postmodernismo *desfamiliariza*, es decir, hace extraño, según la terminología de Shklovsky, estas circunstancias (5-24).

De igual modo, el postmodernismo, y en particular, la narrativa postmodernista, considera cómo o si puede aproximarse a la realidad o incluso si es posible representar la realidad como tal, ya que siempre existe una diferencia entre la realidad y el conocimiento de la misma. Lo mismo sucede con el individuo. Por tanto, existe en el postmodernismo una tendencia a cuestionar e incluso rechazar las formas

convencionales de la representación como ficticias. Esto conduce a algunas alternativas a lo convencional, entre ellas las perspectivas postcolonial, gay, lesbiana, y feminista, ya que buscan formas alternativas de construir la nacionalidad, la raza y hasta los géneros. Además, parece que la *nueva* conciencia del postmodernismo conduce a la búsqueda de formas alternativas para reflejar la experiencia y la realidad, con la certeza de que la realidad siempre será otra.

Aquí cabe mencionar el hecho de que en el Modernismo se hallaban distintas maneras de presentar una misma realidad. Brian McHale llamaba esto el dominante epistemológico mientras que el postmodernismo se caracteriza por el dominante ontológico, ya que considera que cada individuo crea su propia realidad en vez de tener una perspectiva alternativa de un mundo único (McHale: xii). También podríamos mencionar a Henri Bergson y la filosofía del tiempo psicológico que determina que el tiempo es siempre relativo, que el pasado en ocasiones se vuelve presente, que cada momento volvemos a narrar la ficción que es nuestra vida, desde una nueva perspectiva, conscientes de nuevas relaciones entre el pasado y el presente, aunque nos convertimos, asimismo en un personaje, el protagonista, de esa ficción. En resumidas cuentas, en la postmodernidad, el individuo ya no se considera homogéneo, único, sino múltiple, heterogéneo. Cada vez que se representa el individuo, incluso a uno mismo, este resulta ser otro. Además, la relación con su entorno y con los demás seres es de ser un extraño, así que en estos tiempos el individuo está cada vez más alienado de su entorno.

Ya que ha habido un replanteamiento de la idea de la relación entre la ficción, la realidad y la historia, lo cual conlleva el rechazo de las convenciones que supuestamente nos permitían acceder a la realidad a través de la palabra,

ahora debemos admitir que al construir la realidad o nuestra noción de ella y también de la individualidad, lo que hacemos es construir una ficción. Además, si construimos el mundo en que vivimos a través de la palabra, el mundo se convierte en objeto, y cabe la posibilidad de que no pertenezcamos a él.

Filósofos como Wittgenstein y Heidegger nos indican que el último logos no está en el mundo, sino en el lenguaje; que el logos no es Dios, sino el verbo, la palabra, el lenguaje (en Thiher: 39-41). François Lyotard indica que cada verdad, cada realidad, necesita representarse a través del lenguaje; más aún, necesita de una narrativa para representarse. Por tanto, existe una diferencia entre el lenguaje y el mundo. Nos recuerda que el conocimiento es esencialmente narrativo o que, al menos, necesita una narrativa para legitimarse (Lyotard: 7). Así que el conocimiento de uno mismo o del otro también es esencialmente narrativo.

Asimismo, se puede distinguir entre el ser y lo que es la ficción que se construye a través del discurso. Por tanto, una biografía no es más que un constructo ficticio llevado a cabo a través de fragmentos de anécdotas, cartas, diarios, conversaciones, biografías anteriores, recortes de prensa, y demás: una ficción. Un biógrafo reúne y recompone pero además enlaza los fragmentos con una narrativa que puede que no vaya más allá de la suposición. Hasta esta conclusión también llega una autora inglesa con una novela reciente que trata de este mismo tema: escrita por A.S. Byatt, titulada *The Biographer's Tale* (*El cuento del biógrafo*, 2000), cuenta cómo el afán de contar la verdad conduce a un estudiante de literatura a escribir una biografía con el irónico resultado anteriormente descrito. Por tanto, si el discurso no representa al mundo, sino nuestra forma de entender y representarlo, es decir, las formas y convenciones que nos permiten construir mundos posibles,

pero ficticios, la realidad, por tanto, debe de ser siempre otra, siempre ausente. La novela de Byatt nos indica que hasta en una biografía, que pretende descubrir la identidad del sujeto, sólo se puede crear una ficción (posible) hecha de otras narraciones (también ficciones) y de la mera suposición: el sujeto de esta biografía también se queda en el misterio, también ausente. Inevitablemente, todo esto nos conduce a la realización de que la distorsión que implica la representación asegura la transformación de la realidad o de la persona.

Debido a todo lo que se ha dicho anteriormente se podría afirmar lo siguiente: yo soy el narrador en primera persona de la ficción en que me convierto en personaje, en protagonista; es decir, en otro. Mi papel cambia dependiendo de mi estado de ánimo, de la manera de unir los fragmentos y de relacionar el pasado y el presente. Mi vida cambia en función de la distancia en el tiempo de los hechos que narro: mis identidad no es singular, sino plural.

En la narrativa postmodernista hay autores que utilizan estrategias innovadoras para resaltar estas nuevas formas de entender la personalidad humana y las relaciones entre las personas con la sociedad y con ellos mismos. Uno de ellos es Martin Amis. Su polémica novela *La Flecha del Tiempo* (*Time's Arrow*, 1991), trata de un médico en Estados Unidos que resulta ser un criminal de guerra nazi huido. La historia está contada al revés, como si de un video dando marcha atrás se tratara: empieza con la muerte del protagonista y en ese momento su "alma" nace y empieza a contar su vida, pero al revés y sin ningún conocimiento previo de ella. Las relaciones causa-efecto también están al revés mientras cuenta su historia desde su muerte hasta su nacimiento. Al principio de la novela, conocemos al protagonista como un médico retirado viviendo en los Estados Unidos llamado Tod T. Friendly. Pero la novela

va hacia atrás en el tiempo hasta que descubrimos que fue en realidad Odilo Unverdorben, un médico implicado en los campos de concentración del Holocausto.

Este proceso demuestra que un entendimiento de lo que sucede en el presente depende de nuestro conocimiento del pasado; sin embargo, en esta novela el pasado existe solo como un presente continuo y cualquier entendimiento del mismo es siempre diferido. Mientras la narrativa progresa hacia adelante, nosotros regresamos en el tiempo para descubrir la verdadera identidad de Tod, que siempre está atormentado por recuerdos que su conciencia o alma (la voz narradora) no puede percibir y nunca entiende, debido a que esta conciencia empieza su existencia al final de su vida (puede significar que Tod no tenía conciencia): no tiene conocimientos previos de nada de lo sucedido en su vida y por tanto no logra entender su presente, y ni siquiera entiende quién es.

Al nacer con su muerte, la voz en primera persona no sabe nada sobre sí mismo: existe una disyunción entre el yo que narra su propia experiencia y el yo que ha vivido esas experiencias, entre la experiencia como tal y el lenguaje que intenta representarla, aunque la voz que intenta dar significado a esa experiencia sea la suya propia. El efecto es como una amnesia: el observador, sin comprender, debido a estas circunstancias, no entiende o malinterpreta sus experiencias y desconoce quién es realmente. No existe una identificación entre el individuo y su conciencia sino una sensación de alienación.

La novela muestra una realidad que se ha vuelto extraña, incluso fantástica (aunque podemos reconocerlo a través de un proceso de deconstrucción y reconstrucción). Cuestiona la lógica que impone las relaciones causa-efecto ya que esa misma lógica puede convertirse en absurda cuando el individuo parte

de una premisa errónea (esto nos permite construir mundos falsos o ficticios, pero lógicos). Por tanto, la técnica de esta novela puede relacionarse con el pensamiento de Jacques Derrida: el significado siempre queda diferido y en la novela nos da la impresión que la misma realidad es algo pospuesto. De hecho, en la novela, debido a la inversión del tiempo, el pasado se convierte en futuro, con la consiguiente implicación que nuestro entendimiento, incluso nuestro conocimiento de la experiencia, también están siempre diferidos.

En una exageración clara de la inevitable disyunción entre el yo-narrador y el yo de la experiencia, la voz del narrador se encuentra alienada de sí misma: el yo deja de ser yo y se convierte en un nombre que se llama yo; el sujeto se convierte en objeto, una tercera persona, el otro. De hecho, en esta novela el narrador utiliza la tercera persona para referirse a sí mismo. Esto sugiere que el individuo no es sólo uno sino, por lo menos, dos. Esto también se refleja en otros momentos de la novela cuando, aunque el yo de la narrativa ignora quién es, se refiera a sí mismo en primera persona.

Otra curiosidad es que debido a la cronología inversa, cada momento sucesivo del tiempo presente que retrocede es una novedad, desconocido pero exento de relaciones causales. El conocimiento del ser, por tanto, se convierte en el conocimiento de algún otro: el yo es otro cuyo conocimiento está sujeto al aplazamiento inevitable causado por la cronología inversa, aunque el efecto es hacer que el lector reconsidere la naturaleza de la relación entre el pasado, el presente y el ser, o serie de individuos que conforman la persona de Tod Friendly a lo largo del tiempo. Igual que el yo-narrador no se entiende a sí mismo, no entiende, según nuestra lógica, los sucesos en los campos de concentración en Auschwitz y Treblinka, ya que cree que Tod, ahora Odilo, por fin está ayudando a la gente

que ahora salva de la muerte para que vuelvan con sus familias (recuérdese que todo se cuenta en orden inverso); antes, irónicamente, pensaba que en America, Tod, como médico, cogía a personas sanas para luego producirles lesiones que se llevarían consigo al dejar el hospital.

En esta novela, la razón es algo separado de y posterior a la experiencia y es absurdo buscar preguntas falsas y pseudo-respuestas para darle algún significado a la experiencia (“aquí no existe el por qué” es el título de uno de los capítulos), lo cual recuerda a las ideas de Heidegger sobre *dasein*: el hecho de estar en el mundo parece necesitar alguna explicación; sin embargo, cuando Heidegger utiliza la metáfora del juego de un niño para describir la existencia, descubre que el niño juega simplemente por jugar y el por qué de la existencia desaparece (véase Thiher: 61-62). Es imposible conocer a Tod/Odilo y las razones para sus actos, o que él se conozca a sí mismo. El juicio o entendimiento en la novela, igual que en nuestras vidas, están separados e independientes de nuestra experiencia y es absurdo imponer una causalidad humana sobre ella, ya que son constructos ficticios y las razones que atribuimos a nuestra conducta/experiencia son igualmente ficticias. Tod Friendly es literalmente un muerto viviente pero su conciencia/alma no entiende nada de su vida. Al cobrar vida en el momento de su muerte no podrá llegar a entender ni quién es ni quién ha sido. Con estas estrategias, la novela separa de forma exagerada la experiencia del entendimiento que es siempre posterior a ella.

Asimismo, la novela mira hacia adelante en términos del tiempo (verbal) del discurso pero mira hacia atrás en el tiempo de la historia (de los hechos) en un fútil intento de llegar a comprender la existencia del protagonista (así lo hacemos todos); inevitablemente Tod descubre que es otro (literalmente es Odilo), pero, más simple aún, es que el personaje nunca

puede llegar a entenderse a sí mismo. La sensación de la alienación se intensifica al romper la relación entre la voz (el discurso) y la persona; esto resalta que el entendimiento de nuestra naturaleza está condicionado por la necesidad de narrar nuestro pasado y que esa narrativa es inevitablemente una ficción.

En resumidas cuentas: los procesos mentales están separados de la experiencia (en la novela y en la vida misma). Esto significa que el narrador (y nosotros también) siempre está buscándose a sí mismo para descubrir su identidad (pero irónicamente en tiempo real el criminal de guerra está intentando escapar de su pasado y de sí mismo mientras la novela le lleva hacia ambos). Continuamente, el yo-narrador busca construir una narrativa que explique quién es con unos resultados obviamente absurdos; sin embargo, el hecho de distorsionar, fabricar o transformar la realidad (de forma plural y continua) es común al narrador y a nosotros también. Como el protagonista de una obra del existencialismo, su voz y su discurso están aislados de sí mismo; no tiene conocimiento de su pasado, y se presenta como un extraño en un mundo desconocido, sin esperanza para el futuro: así es el protagonista de esta novela.

Notamos también otro aspecto de la alteridad/alienación: el mundo al revés que presenta el narrador se reconoce; sin embargo, es extraño y la causalidad y lógica inversas chocan con nuestro entendimiento de los eventos del Holocausto. Esto requiere que el lector reconstruya los hechos según nuestros propios criterios. Sin embargo, nuestro mundo lógico y comprensible se vuelve igualmente absurdo al no encontrar ninguna razón para lo ocurrido en los campos de concentración. La lógica en que confiamos no nos permite entender el por qué

y descubrimos que proyectamos las formas, convenciones y leyes en un mundo que probablemente no tiene sentido.

Tanto el yo-narrador como el lector buscan la identidad de Tod/Odilo y sus motivos por actuar cómo lo hizo en los campos de concentración pero ambos llegamos tarde y debemos entender que nuestro entendimiento está siempre separado de nuestras experiencias. En esta novela, Amis muestra cómo tendemos a imponer orden y sentido en un mundo que no lo tiene. Esto es debido a una disyunción entre la experiencia y nuestro entendimiento de la misma, entre la existencia y la narrativa que la permite nacer, debido a que el yo siempre es otro, y a que la alienación del individuo de su entorno no nos permite reconocer un mundo al que no pertenecemos.

Otra novela de Amis, igualmente merecedora de consideración en este contexto es *Éxito (Success)* de 1978. La novela es una sátira en la tradición de Swift que destaca la decadencia y corrupción en nuestra sociedad y trata el tema en distintos ámbitos relacionados con los negocios, los sindicatos, el racismo, los indigentes, la clase alta, etc. También refleja la misma decadencia y corrupción en las relaciones sexuales. Pero como sugiere el título, la novela trata del éxito, del éxito en el sentido material o en las relaciones sexuales (dinero y sexo) como la base fundamental de nuestra noción del éxito hoy en día.

Otro aspecto de la novela, sin embargo, tiene que ver con el miedo en una sociedad donde ya no hay ninguna sensación de permanencia o seguridad, un mundo que ha perdido la inocencia, donde ya no existe ninguna sensación de continuidad. Esto, digamos, es el trasfondo de una novela postmodernista que presenta una realidad plural a través de dos narrativas paralelas que cuentan no sólo dos versiones diferentes de los mismos hechos sino que también pueden considerarse

como dos constructos ontológicos distintos. Además, a lo largo de la novela, la realidad de los hechos cambia para cada uno de los narradores. Esto hace que la realidad e incluso la verdad se conviertan en algo variable y múltiple. A la vez, esta realidad cambiante se relaciona también con la noción de la identidad de los narradores.

A lo largo de la novela descubrimos que la identidad personal de los personajes que narran sus vidas resulta ser un papel que cada uno interpreta y que su identidad es otra distinta de lo que habían pensado; vemos cómo la ficción que cada uno crea a lo largo de la novela se desmorona. Para ampliar el contexto, cada narrativa, como en un diario, y en cierto modo de los diarios de los protagonistas se trata, cada sección va precedida por el mes del año de enero a diciembre: esto sugiere que el momento de narrar cada historia cambia y por tanto las perspectivas de los personajes también cambian en el tiempo. Vemos cómo los acontecimientos posteriores cambian, no sólo la actitud de los personajes hacia el pasado, sino también vemos un continuo desarrollo en los personajes, tanto complementario como inverso: mientras uno va desde el fracaso hacia el éxito, el otro hace lo contrario. El fondo de la cuestión es que ambos narradores construyen su identidad a través de modelos ya existentes, lo cuál indica que ésta es otra: su identidad es distinta a la ficción que cada uno ha creado.

Hay varias pistas en la novela que nos conducen a una serie de conclusiones interesantes/intrigantes pero, primero, conozcamos a los protagonistas: Gregory Riding de clase alta, alto, guapo, un ganador con éxito; y su hermano adoptivo, Terry Service, de clase baja, inseguro de sí mismo, un perdedor. Cada uno describe cómo se conocieron en su niñez y cada uno utiliza una misma frase al hacerlo; en la traducción, esta frase aparece como “se volvió a mirarme

con ojos ausentes” (Amis 2000: 40, 69), mientras que en el original aparece como “stolen eyes” (Amis: 1985: 51, 60) que significa literalmente “ojos robados”, lo cual podríamos interpretar como “una mirada robada”. La implicación aquí es que los dos protagonistas se miran desde la perspectiva del otro; yendo más allá, entendemos que ambos se ven como le ve el “otro” o, de otra manera, como creen que le ve el otro, incluso, como quiere que el otro lo vea. La perspectiva de cada uno no es la suya propia. De nuevo, esto se puede relacionar con la clara diferencia que existe entre el yo-narrador y el yo de la experiencia. En esta novela, el yo se convierte en una tercera persona a través del discurso, algo que se manifiesta en las primeras palabras producidas en la obra: “Terry speaking, I said” (“Soy Terry, dije”). Además, en algunas ocasiones ambos se refieren a ellos mismos (como seres del pasado) en la tercera persona. Por tanto, el yo resulta ser producto del discurso que hablamos, el discurso que construye la identidad y que es, a su vez, una ficción.

Otra indicación de cómo los personajes construyen una identidad aparece durante una conversación entre Terry y su hermana adoptiva, la hermana de Gregory, Úrsula. Ella lamenta su estado de auto compasión y su sentimiento de fracaso, pero durante esa misma conversación nos anticipa lo que averiguaremos más adelante, que esto es una pose, un rol que interpreta, un constructo ficticio: “Terry –dijo ella- debes acabar con eso. Terminarás convirtiéndote en lo que finges ser” (81). La implicación está clara: los personajes construyen una identidad en función de las expectativas de los demás, determinada por la mirada del otro.

Otro aspecto de este tema tiene que ver con la manera de construir sus mundos, sus realidades/identidades. El mundo y la identidad se construyen de manera convencional,

determinado por el modelo que cada personaje utiliza. En el caso de Gregory, su modelo, o sistema, empieza a fallar y el exitoso personaje se convierte en un fracaso, y hasta pierde la noción de su identidad. En el caso de Terry, reemplaza el modelo/discurso del fracasado por un discurso que nos recuerda a su hermano adoptivo al principio de la novela, el discurso del éxito.

Hay también otros rasgos que nos conducen a un mayor entendimiento de la alteridad en esta novela. En primer lugar, cada uno compite con el otro para, a través de sus respectivas narrativas, imponer su visión de la realidad. Existe, por tanto, una especie de rivalidad entre ambos y ésta conduce a distintas versiones de cómo es cada uno desde su propia perspectiva y también desde el punto de vista del otro. A lo largo de la novela, una realidad da paso a otra, una identidad se desmorona para dar lugar a otra. Esto sucede por lo siguiente: desde un punto de vista postmodernista, la noción de inmanencia tiene que ver con cómo la mente humana impone sus propias formas y estructuras sobre la realidad (Hassan: 18-23). La realidad se transforma en función de los deseos o del estado de ánimo de los personajes y, por supuesto, en función del discurso/modelo que ellos utilizan para representar la realidad e incluso a ellos mismos. Así, el mundo de Gregory se presenta como una narrativa pornográfica al principio, o como una película porno, con él como protagonista. Luego descubrimos que todo esto no es mucho más que una fantasía, pero la realidad y su identidad están condicionadas y distorsionadas por ella. El motivo: el éxito o la necesidad de aparentar tenerlo. Terry es todo lo contrario: sus fracasos sexuales, laborales y sus quejas le convierten en una especie de *Angry Young Man* (joven airado) que recuerda a los personajes de Kingsley Amis,

el padre del autor, de los años 50 y 60, y en cierto modo parte de la narrativa de Terry recuerda a su obra.

Sin embargo, como dijimos, Terry adopta un nuevo discurso del éxito mientras el disfraz de Gregory se cae o, mejor dicho, el constructo ficticio de su identidad, o el constructo que ha evitado que conozca su verdadero ser, se desmorona:

¿Qué me sucedió allí abajo?

Todo ha cambiado. No se necesitó más que eso. Todo una corteza protectora ha sido arrancada de mi vida. Nada conserva el aspecto que solía tener. Los objetos familiares se contorsionan ahora con furtiva vida propia (creo que hacen cosas a mis espaldas). Cuando mis ojos pasan sobre los trogloditas, los malvivientes, los animales de la calle –esa gente que antes casi nunca estaba allí– soy irremediabilmente absorbido por ellos y percibo el infierno que son ellos también. Ya no doy nada por sentado: la mínima acción o pensamiento se desmenuza en un millón de contingencias. He salido. Ahora soy uno de vosotros. ¿Cómo se me ha contagiado todo esto? (228)

Hay dos cosas a tener en cuenta aquí y se relacionan con la alteridad y con la alienación respectivamente. Básicamente, el discurso que conformaba su identidad ya no le vale y, sin nada que reemplazarlo, se convierte en otro. Ahora su infierno es verse reflejado en la mirada del otro sin nada que le proteja de ella (lo cual nos recuerda al famoso aforismo de Sartre: “el infierno son los otros”). Pero también se trata de la alienación. Ahora Gregory no pertenece a su entorno. El mundo en que vivía sigue allí, lo reconoce, pero se ha transformado de tal manera que ya no desea vivir en él, lo cual recuerda a Wolfgang Kayser que propone una noción de lo grotesco como un mundo alienado (en Clayborough: 71).

En esta novela, Amis continuamente hace alusiones a los distintos modelos o discursos que adoptan sus personajes para indicar como cada uno construye su identidad: por ejemplo, la niñez de Gregory en particular parece algo tomado de Dickens; o Terry describe sus deseos de tener algún pariente misterioso como “fieldingueano” (37); Terry también describe Gregory como “un Fauntlery solemne” (38); y la casa como “un opulento Brobdingnag” (40). La señora Daltrey, el ama de llaves, también entra en su habitación “con empuje dickensiano” (40). De hecho, las vidas de los personajes, y por tanto sus identidades, se resaltan como discurso, como una narrativa novelística, como una ficción que cada uno narra, convirtiéndose en su protagonista. En una ocasión, Terry empieza “Durante mi primera etapa. . . ” (39). Pero esto es una traducción de “During that first chapter” (“capítulo” en el original) mostrando claramente cómo el mismo Terry resalta que su vida es como una novela. Esto recuerda lo que comenta Lyotard (7) acerca de la naturaleza intrínsecamente narrativa del conocimiento y la necesidad de alguna metanarrativa para legitimar los conocimientos. Existe también otro aspecto relacionado con la construcción del ser y que trata de la conciencia de clase. En un momento determinado, Gregory dice que todo es una cuestión de clase y parece que cada constructo ficticio de estos personajes también depende de ello. Desde luego Gregory ha podido adoptar su pose de superioridad y éxito debido a ello, y Terry ha dependido de sus orígenes en una familia humilde para escribir su historia también.

Los ejemplos anteriores sirven para establecer que los protagonistas de la novela son los autores de no sólo una ficción sino una serie de ficciones que pretenden representar sus vidas y ellos mismos. Sin embargo, descubrimos que la verdad es

otra y que cada uno es otro. En particular, Gregory finalmente parece haber perdido cualquier noción de su identidad una vez que su discurso del éxito repentinamente se desvanece. Sin embargo, hay otro momento en la novela cuando parece haber recuperado la noción de quién es:

¿Quién iba a pensarlo?

Ayer de mañana pasaba tranquilamente por la estación de metro camino de la parada de autobús. Tenía un aspecto soberbio, con la capa flameando por detrás, como la de Superman, unas finisimas botas nuevas de piel de víbora, el cabello impecable tras un corte de lujo. En un repentino impulso, me detuve y eché un vistazo a la amarilla gruta de puestos de periódico y máquinas expendedoras de billetes. Una robusta mochilera escandinava, soportando el peso de un voluminoso macuto verde del tamaño de un enrollado colchón de dos plazas (portador, sin duda, de una cocina de campaña y una tienda de tres pisos) me miró con descarado deseo. . . .etc.

.

Valoren el estilo (supongo que ahora será mejor que cambie también eso, ¿no?).

Si se lo han creído, se creen cualquier cosa. Era mentira. La simple entrada del metro me hace mear de aprensión. . . .

Era mentira. Yo digo mentiras. Soy un mentiroso. Siempre lo he sido. Perdón. Aquí van los secretos. (243)

Claramente, Amis hace que su protagonista resalte la estrategia que ha adoptado a lo largo de la novela para hacernos creer la ficción que fue su brillante y exitosa vida.

Al final de la novela, Gregory vuelve a la casa de su niñez, fracasado, huérfano de padre, su hermana suicidada,

y él al borde de la locura. El mundo se ha vuelto ajeno, y él ha perdido cualquier noción de quién es o de quién era. En el caso de Terry es todo lo contrario y su última contribución a la novela lo tiene camino hacia Londres, un hombre de éxito, deseando llegar para disfrutar de sus conquistas sexuales y usando un discurso que reconocemos claramente como el de su hermano. Claro está que Terry ya es, pero siempre ha sido, otro.

En estas dos novelas de Amis, hemos visto cómo el discurso no representa la realidad, sino que evita la realidad. Recordando las nociones de Baudrillard y de los *Situationists*, estos personajes viven un simulacro precisamente para evitar cualquier sensación de alienación.

Otro autor, también polémico, que puede ayudarnos a percibir la influencia sobre la narrativa de las nociones actuales acerca de la alienación y la alteridad es el novelista inglés Will Self. Self casi siempre nos presenta un entorno ajeno, visto desde un punto de vista que parece no pertenecer a él. En *Grandes Simios* (*Great Apes* 1997), describe un mundo al revés en una novela que es una sátira de la sociedad contemporánea. Quizás de una forma aún más exagerada que Amis, Self quiere cuestionar nuestra noción de la identidad y, además, mostrar una visión grotesca de un mundo en el que el sujeto se encuentra alienado: aunque el mundo resulta ser reconocible el protagonista no quiere seguir viviendo en él.

La novela *Grandes Simios* está derivada de forma clara de la película *El Planeta de los Simios* y, de hecho, el narrador alude a la película en varias ocasiones. La novela, en términos generales, describe un mundo al revés y se convierte en una sátira de la sociedad contemporánea. Lo normal es el mundo y la perspectiva de los simios y la visión errónea es la del *humano* que realmente es un simio con problemas psíquicos. Para

orientarnos: la novela empieza con una nota del autor (un famoso chimpancé) donde explica que utiliza un protagonista humano para fines satíricos; aún así, nos extraña cuando, después de la primera sección narrada desde un punto de vista *humano*, la psicosis del protagonista humano se revela; es decir, posterior a la introducción por parte de un autor que claramente nos explica que el mundo en que vivimos es el planeta de los simios y que la visión o perspectiva errónea es la humana, estamos obligados a ver la sociedad a través de esta perspectiva y el mundo, o la sociedad, resulta ser conocido, familiar. Sin embargo, el punto de vista del protagonista, mientras nos describe un mundo bien conocido, resulta ser, en este caso, la perspectiva del otro: él realmente es un chimpancé. Un mundo familiar está presentado desde una perspectiva que lo convierte en extraño aunque este mundo alienado de la novela resulta ser también el mundo en que vivimos. Más tarde en la novela cuando el protagonista descubre que realmente vive en el mundo de los simios este proceso se resalta de nuevo cuando continuamente alude a lo familiar de su entorno aunque esto sólo sirve para exagerar las distorsiones que se han practicado sobre él (223).

Digamos que la novela nos obliga a ver el mundo a través de la perspectiva del otro; sin embargo, la ironía es que el otro resulta ser nosotros mismos. En esto consiste la manifestación de la alteridad en *Grandes Simios*. La novela empieza con dos epígrafes: el primero de Cicerón: “Un simio, una bestia muy poco favorecida. Cómo se nos parece en todo lo demás.”¹ Este es una primera pista para indicarnos que la visión *normal* que permite distinguirnos de los monos no va a servir; resulta que en este caso el otro se parece a nosotros.

1) Las citas de esta novela están traducidas del original por el autor.

El segundo epígrafe es de Kafka: “Cuando vuelvo a casa tarde por la noche de banquetes o reuniones sociales, me espera sentada una pequeña chimpancé medio entrenada y me consuelo con ella como hacen los simios. De día, no aguanto verla, porque tiene la mirada de un animal desconcertado y medio roto en mis ojos; nadie más lo ve, pero yo sí, y no puedo aguantarlo.” Me parece que aquí lo que hace Self es dar un ejemplo, citar una fuente, o reconocer una influencia, que resalta ese momento de reconocer que uno mismo es otro, o de reconocer a uno mismo en el otro. La novela parece dispuesta a resaltar aún más lo que es una desagradable realización acerca de la naturaleza humana. Así que el segundo epígrafe anticipa cómo descubrimos la naturaleza humana a través del otro: a lo largo de la novela, la compleja relación entre la identidad y la alteridad resulta inquietante.

La narrativa presenta un mundo al revés y esto conlleva una continua distorsión. La nota del autor es una declaración de sus intenciones: Will Self, el famoso autor-chimpancé, nos relata que “Mi intención al escribir esta novela no ha sido hacer una simple petición a favor de los derechos humanos, ni el bienestar de los humanos” (vii-viii). A la vez considera que deberían seguir los experimentos sobre ellos para investigar sobre el sida que ahora es el VIC, es decir, el virus de inmunodeficiencia chimpancé y no VIH. También declara que deberían estar salvados de la extinción ya que los humanos pueden “enseñarnos mucho sobre nuestras propias orígenes y naturaleza” (viii). Por supuesto, la ironía está clara: hay un intercambio de perspectivas desde el inicio de la novela; un contraste entre la perspectiva humana y la del chimpancé, pero desde el punto de vista del lector resulta difícil saber con cuál de estas perspectivas debería identificarse.

En su nota, Self (el chimpancé) destaca las diferencias en las jerarquías sociales: la falta de respeto por las jerarquías del dominio; que los humanos son anárquicos porque un grupo intenta imponer sus ideas sobre otro; cuidan sus hijos, pero la monogamia significa que los grupos están muy separados del resto de la comunidad; son muy diferentes debido a la actitud humana acerca del “tacto”: los complejos rituales de espulgar y tocar, que son lo que definen la organización social de los chimpancés, y también la gesticulación están ausentes de la vida humana: esta ausencia es la que hace extraño el comportamiento humano a los chimpancés (Self: ix).² Ver nuestro comportamiento descrito desde esta perspectiva lo hace extraño también para los lectores humanos: en esta novela, el humano es un ser cuya visión de la realidad y cuyo comportamiento resultan ser desagradables para la gente normal, los simios de la tierra. El efecto es hacer que el lector empiece a cuestionar este tipo de comportamiento también.

El protagonista de la novela es Simon Dykes, un artista con éxito que está a punto de montar una nueva exposición. Divorciado con hijos, su novia es una atractiva rubia deseada por muchos. Su vida social les lleva a clubes exclusivos donde el uso y abuso de la cocaína y el alcohol es habitual. Sus amistades son la gente guapa, los yuppies, cuya conversación es de lo más superficial y no se tocan nunca excepto para tener relaciones sexuales. Esto se verá como una gran limitación en la vida social de los humanos. De forma retrospectiva nos damos cuenta de que en muchas ocasiones el comportamiento

2) En el original espulgar aparece como “grooming”: este término que viene de *groom* tiene varios significados: como sustantivo puede referirse al novio en una boda o al mozo que cuida los caballos; debido a esto el acto puede significar “cuidar” en un sentido amplio en ambos contextos. Como vemos, en el mundo de los simios tiene que ver con el ritual de espulgar.

humano (visto desde el punto de vista humano al principio de la novela) se describe de una manera similar al comportamiento de los simios: los niños se comportan como chimpancés; los preliminares antes del acto sexual entre Simon y Sarah se describen como “grooming” (48).³ En el mundo humano, el único motivo para ello es el sexo mientras que en el mundo de los simios lo hacen por respeto, afecto y sin ninguna connotación sexual.

Gran parte del humor e ironía de la novela depende de estas similitudes entre los comportamientos humanos y simios o, al menos, en la forma de describirlos que a veces juega con el significado de las expresiones en distintos contextos. Por ejemplo, en un momento de la novela Tony Figs, un amigo de Dykes, *se presenta* ante él. Desde el punto de vista humano no tiene nada de especial; visto desde la perspectiva simia, presentarse significa mostrar el culo o los genitales como gesto de deferencia al interlocutor dominante. Este tipo de humor vuelve a destacarse cuando se comenta que en la Inglaterra de los humanos los políticos lamen el culo de forma figurada y no literalmente como en el mundo de los simios. Aunque todo esto resulta gracioso, Self realmente resalta que el comportamiento humano es extraño, o que resulta serlo cuando se cambia de perspectiva y nos vemos como el otro. Digamos que la novela resalta las similitudes entre el mundo humano y el mundo simio pero también resalta las limitaciones de la vida humana en comparación. De esta manera empezamos a conocernos un poco mejor a través del otro, y también a través de la mirada del otro.

Hasta cierto punto, como hemos comprobado, la novela trata del tema de la perspectiva. Como artista, esta es una

3) Aquí, la forma de cuidar Sarah tiene connotaciones sexuales y el acto se refiere a acariciar.

preocupación para Simon Dykes y se pregunta a sí mismo ¿qué sucedería si perdiéramos el sentido de la perspectiva, si, por ejemplo, sólo pudiéramos ver en dos dimensiones? (1). De hecho, la novela, casi en su totalidad, utiliza una perspectiva distorsionada (tanto en el mundo chimpancé como en el mundo humano). La nota del autor también trata de este tema y explica: “Los chimpancés ahora atravesamos una era en la cual nuestras percepciones del mundo natural están cambiando más rápidamente que nunca. Además, estas mismas percepciones están siendo distorsionadas por nuestras nuevas formas de vida. Algunos pensadores describen nuestra presente forma de vida como poco natural, pero esto es demasiado simple, porque la *chimpunidad* ha sido definida a menudo como este rasgo de adaptación –la capacidad para la evolución social” (vii). Que nuestras perspectivas están cambiando sugiere que nosotros también, y Dykes en particular, al observar a los demás, tiende a resaltar su alteridad –incluso, a veces ve a las personas como animales más que humanos: en una exposición de cuadros observa a una periodista con esta perspectiva alterada: “Simon la miró con su nueva visión sin perspectiva: un hocico, rajado color rojo con pelo animal en lo alto, colmillos, etc.” (5). Dykes ve a la mujer como un animal; de la misma manera el lector está siendo obligado a verse a sí mismo en el otro. En toda la novela observamos la distorsión de lo familiar; estamos obligados a vernos a través de la mirada del otro, a contrastar la perspectiva que compartimos con Simon Dykes en la primera parte de la novela con la visión simia de nuestro comportamiento. El motivo es hacernos ver lo extraño de lo humano: cuando Simon Dykes se despierta en “el planeta de los simios” reconoce su hogar y sus pertenencias pero todo ha cambiado; ha dejado de encajar y no quiere seguir viviendo

allí; su alienación está completa. Irónicamente, este estado de alienación es desconocido para los simios.

El protagonista, Simon Dykes, como dijimos anteriormente, es artista y pasa mucho tiempo observando a los demás. Se describe en estas ocasiones como apartado de las masas. Se siente apartado de los demás en un mundo al que no pertenece. Apartado del resto (esta vez en el mundo de los simios) considera que “hay algo inevitablemente absurdo al contemplar la masa de la *chimpunidad* atendiendo sus asuntos” (225). Por supuesto, en este mundo inverso, el comentario puede aplicarse perfectamente a la humanidad. Relacionados con esto son los cuadros y esbozos de figuras humanas de Dykes: desde el punto de vista de su amigo Tony Figes, también en el mundo simio, dicen algo sobre la *chimpunidad* más claramente que los cuadros de chimpancés. Self, el *chimp*-autor, explica que usa un humano para poder conseguir su sátira (xi); en un mundo al revés, podemos decir que el descubrimiento que Dykes es otro (no es humano sino un simio) refleja lo que hemos considerado como relacionado con la naturaleza de la identidad del individuo; es decir, descubrimos la verdadera naturaleza de Dykes a través del otro; los lectores (simios o humanos) también descubren su verdadera naturaleza en el otro. Will Self utiliza el planeta de los simios para relatar algunas verdades sobre el ser humano.

La historia que nos relata esta novela, revela que Simon Dykes padece un estado de alienación. Su estado le hace verse como un espectador de su propia vida; siente como si formara parte de un espectáculo y se siente enajenado de sí mismo. Parte de esto tiene que ver con el sexo. Su novia, Sarah, considera que “había perdido su suspensión de incredulidad en cuanto al sexo –había dejado de creer en él- podía ver el micrófono en un rincón del recuadro/plano, podía ver la cámara detrás

de los focos” (278). Esto recuerda a la noción de la alienación y de la sociedad del espectáculo, y tiene que ver con lo que llama Dykes una sensación de la “falta de ajuste” (*lack of fit*) entre mente y cuerpo (11-12), algo que se repite con referencias a la dislocación del cuerpo (157): hay un desligamiento entre lo psíquico y lo físico. Ello está relacionado con la sociedad del espectáculo: la idea de que no realizamos el acto sexual, sino que el acto sexual se convierte en un espectáculo, una actuación o una representación. Más aún, lo que hacemos es ajeno a nosotros; nuestras relaciones también: todo se resume en la frase “falta de ajuste.” Dykes vive en un mundo que reconoce pero no pertenece a él; sus actos no son suyos, sino una actuación. Este tema del sexo está también relacionado con Baudrillard y la noción del simulacro.

Simon Dykes termina por reconocerse en el otro y acaba aceptando el hecho que él es otro, que lo que pensaba que era normal no lo era. Además, a través de la yuxtaposición de lo simio y lo humano, la novela continuamente nos hace reconsiderar las nociones aceptadas acerca de la humanidad y las relaciones humanas. En el mundo simio, Simon explica las costumbres de apareamiento de los humanos refiriéndose a la monogamia y a las relaciones de por vida. Esto se plantea como la alternativa humana a la sexualidad simia: un mundo sin amor donde el apareamiento es anónimo y sin sentido. Sin embargo, admite luego la existencia de poligamia y poliandria, y el apareamiento fuera de la relación y, al final, admite que no hay mucha diferencia entre la sexualidad chimpancé y la humana (331). En vez de resaltar las diferencias acaba por reconocer la naturaleza del comportamiento humano en el otro.

Por tanto, el mundo inverso, el otro mundo, se ve cada vez más parecido al nuestro, o nos hace reexaminar nuestras

nociones acerca del mismo. De forma cómica, Self destaca este proceso al hacer a su protagonista ver una película en la tele que resulta ser *El Planeta de los Humanos*. La novela nos obliga a deconstruir y luego reconstruir el mundo desde la perspectiva humana; sin embargo, la ironía es que lo que consideramos normal resulta no serlo. Lo normal, lógico (tocarse, amar libremente, etc.) es del mundo simio, no de la sociedad del espectáculo, y de la alienación de los humanos. El propósito de la novela es hacernos cuestionar nuestros valores y nuestras nociones acerca de la sociedad incluso sobre nuestro comportamiento dentro de la sociedad, y hacernos ver que nuestra forma de ser es “otra” de lo que habíamos pensado. La consecuencia es que nuestra propia naturaleza humana, tal como lo relata Self, resulta ser ajena; la novela resalta nuestra impotencia para encajar o pertenecer en nuestra sociedad para, en fin, afirmar que a todos los efectos el ser humano es un ser alienado.

En estas tres novelas vemos reflejadas las nociones de la alteridad y la alienación como aspectos ineludibles de la vida contemporánea, es decir de la postmodernidad. En ellas, igual que en las visiones de la sociedad y de las personas planteadas por los teóricos, el hombre se encuentra divorciado de la historia, de su entorno y hasta de sí mismo y, como ellos, estos autores también replantean nuestra forma de entender nuestro lugar en el mundo.

OBRAS CITADAS

- Amis, Martin (1985): *Success*. Harmondsworth: Penguin.
----- (1991): *Times Arrow or The Nature of the Offence*.
London: Jonathan Cape.
----- (2000): *Éxito*. Trad. Héctor Silva. Barcelona:
Suma de Letras.
- Bakhtin, M.M. (1981): *The Dialogic Imagination: Four Essays*.
Trans Caryl Emerson & Michael Holquist. Austin and
London: University of Texas Press.
- Baudrillard, Jean (1975): *The Mirror of Production*. Trans
Mark Poster. St. Louis: Telos Press.
----- (1983): *Simulations*. Trans. Paul Fos, Paul Patton
& Philip Beitchman. New York: Semiotext(e).
- Byatt, A.S. (2000): *The Biographer's Tale*. London: Chatto &
Windus.
- Calinescu. Matei (1987): *Five Faces of Modernity*. Durham:
Duke University Press.
- Clayborough, Arthur (1967): *The Grotesque*. Oxford:
Clarendon.
- Debord, Guy (1998). *La sociedad del espectáculo*. Trad.
Maldejo para el Archivo Situacionista Hispano.
<http://www.sindominionet/ash/espect.htm>
- Derrida, Jacques (1972): *Marges de la Philosophie*. Paris: Les
Editions de Minuit.
- Docherty, Thomas (1996): *Alterities: Criticism, History
Representation*. Oxford: Clarendon.
- Gouldner, Alvin (1980): "Alienation from Hegel to Marx."
The Two Marxisms. New York: Oxford University Press:
177-198.

- Hassan, Ihab (1987): "Pluralism in Postmodern Perspective." *Exploring Postmodernism*. Ed. Matei Calinescu & Douwe Fokkema. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins: 18-23.
- Lacan, Jacques (1977): *Écrits: A Selection*. London: Tavistock.
- Levinas, Emmanuel (1993): *El Tiempo y el Otro*. Barcelona: Paidós.
- (2008): *Nombres Propios*. Madrid: Fundación Emmanuel Mounier.
- Lyotard, Jean François (1984): *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.
- McHale, Brian (1987): *Postmodernist Fiction*. New York & London: Methuen.
- Sarup, Madam (1993): *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*. London: Harvester Wheatsheaf.
- Self, Will (1997): *Great Apes*. London: Bloomsbury.
- Shklovsky, Viktor (1965): "Art as Technique." *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Ed. Lee T. Lemon and Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Siemerling, Winifred (1994): *Discoveries of the Other: Alterity in the Works of Leonard Cohen, Hubert Aquin, Michael Ondaatje, and Nicole Bressard*. Toronto: University of Toronto Press.
- Thiher, Allen (1987): *Words in Reflection: Modern Language Theory and Postmodern Fiction*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Weller, Shane (2006): *Beckett, Literature and the Ethics of Alterity*. London: Palgrave MacMillan.