

Comunicaciones

Área temática de las jornadas: Fronteras territoriales, temporales, lingüísticas, genéricas, culturales, de soportes y medios

Parodia, nostalgia y memoria cultural: el nuevo (meta) realismo de Sarah Waters en *Fingersmith* (2002)

María Marcela González de Gatti

marcelagdegatti2013@gmail.com

**Facultad de Lenguas
Universidad Nacional de Córdoba**

Resumen

El presente trabajo es parte de una investigación mayor, cuyo objeto es el neovictorianismo y las funciones de la subversión y la nostalgia en novelas anglófonas posmileniales. Esta presentación se enfoca en *Fingersmith* (2002), una novela que Sarah Waters, ambienta en la era victoriana a través de un estilo que Kohlke ha llamado nuevo (meta) realismo. El universo faux-victoriano de *Fingersmith* reivindica la *sensation*, cuyas convenciones invoca, pero luego vulnera parcialmente con temática ajena para lanzar una ofensiva rectificatoria de la ausencia de la representación del lesbianismo en la literatura del siglo XIX. El estilo de *Fingersmith* es paródico del ocultamiento por parte del relato histórico de lo que Hayden White ha llamado *emplotment*, pero no lo impugna de manera estridente, como lo haría la metaficción historiográfica, sino que lo remeda con un relato contrafáctico que disimula su ficcionalidad y su momento (contemporáneo) de producción. Así, la novela expande la memoria cultural —compartida colectivamente y ligada a la identidad de una subjetividad lésbica —apelando a la verosimilitud. Lejos de interpelar el subgénero sensacionalista, *Fingersmith* reutiliza su energía transgresora para llevar a cabo un acto de justicia reparadora pues está imbuida de un anhelo nostálgico —de carácter reflexivo y desencantado respecto del presente—, que produce un reencantamiento utópico con estrategias de escritura de la literatura victoriana que se vinculan con potestades autorales percibidas como diluidas en el mundo contemporáneo. Como tecnología de la memoria, la novela propone un paradigma de choque en oposición a la metaficción historiográfica.

Palabras clave: neovictoriana- nuevo (meta)realismo- *emplotment*- desencanto-reencantamiento.

Abstract

This paper is part of a comprehensive research work focusing on Neo-Victorianism and the uses of nostalgia and subversion in Anglophone postmillennial novels. This particular presentation hinges on an exploration of *Fingersmith* (2002), a novel which Sarah Waters sets in the Victorian era by means of a style which Kohlke has called *new(meta)realism*. The *faux*-Victorian context of *Fingersmith* vindicates the *sensation* genre, the conventions of which it first invokes but later partially subverts through thematic concerns which are alien to that genre to launch a project aimed at rectifying the absence of a representation of lesbianism in nineteenth-century literature. *Fingersmith*'s style

parodies the historical record’s deliberate concealment of what Hayden White has referred to as *emplotment*, but it does not indict such occlusion in the vociferous ways of historiographic metafiction. Instead, the text imitates the concealment of emplotment through a counterfactual tale that camouflages its own fictionality and its own (contemporary) moment of production. Thus, the novel expands cultural memory — collectively shared and linked to the identity of a lesbian subjectivity— by taking recourse to verisimilitude. Far from interrogating the sensation novel subgenre, it reutilizes its transgressive energy to carry out an act of restorative justice. The novel is imbued with a nostalgic yearning —of a reflexive nature and pervaded by a spirit of disillusionment with respect to the present— which produces a utopian re-enchantment with writing strategies characteristic of Victorian literature. Such features are directly related to authorial powers which are perceived as having become diluted in the contemporary world. As a technology of memory, the novel proposes a paradigm in direct opposition to historiographic metafiction.

Key words: Neo-Victorian- new(meta)realism- emplotment- disillusionment-reenchantment



Introducción

El presente trabajo es parte de una investigación mayor, orientada a indagar sobre el fenómeno cultural del neovictorianismo y las funciones de la subversión y la nostalgia en novelas anglófonas posmileniales. Esta presentación se enfoca en *Fingersmith* (2002), una novela que Sarah Waters, ambienta en la era victoriana a través de un estilo que Kohlke ha llamado *nuevo (meta)realismo*. El universo *faux*-victoriano de *Fingersmith* reivindica el género popular de la *sensation* (novela sensacionalista), cuyas convenciones invoca, pero luego vulnera parcialmente con temática ajena para lanzar una ofensiva rectificatoria respecto de la ausencia de la representación del lesbianismo en la literatura del siglo XIX. El estilo de *Fingersmith* es paródico del ocultamiento por parte del relato histórico de lo que Hayden White ha llamado *emplotment*, pero no lo impugna de manera estridente, como lo haría la metaficción historiográfica, sino que lo remeda con un relato contrafáctico que disimula su ficcionalidad y su momento (contemporáneo) de producción. Así, la novela expande la memoria cultural, compartida colectivamente y ligada a la identidad de una subjetividad lésbica, apelando a la verosimilitud. Lejos de interpelar el subgénero sensacionalista, *Fingersmith* reutiliza su energía transgresora para llevar a cabo un acto de justicia reparadora pues está imbuida de un anhelo nostálgico, de carácter reflexivo y desencantado respecto del presente, que produce un reencantamiento utópico con estrategias de escritura de la literatura victoriana que se vinculan con potestades autorales percibidas como diluidas en el mundo contemporáneo. Como tecnología de la memoria, la novela propone un paradigma de choque en oposición a la metaficción historiográfica.

El tratamiento paródico de la historia y la literatura a través del nuevo (meta) realismo de *Fingersmith*

Con la acción distribuida entre Londres y Briar en el año 1861, la intrincada trama de esta novela serpentea siguiendo las vidas de dos jóvenes mujeres que son víctimas de una doble sustitución, hasta que logran liberarse e iniciar una relación romántica. La novela fuertemente invoca el género de la *sensation*, cuyo ejemplo paradigmático es *The Woman in White*, de Wilkie Collins, y cuyo repertorio temático formal incluye una narrativa de características expansivas; dosis exageradas de suspenso; argumentos de laberíntica y extravagante complejidad; proliferación de imágenes de terror, misterio, duplicidad y engaño; y relatos que giran en torno a herencias, cambios repentinos de la fortuna, incendios, casos de bigamia, persecución y encierro, especialmente de personajes femeninos. Como emergente del modo transgresor y liminal del género fantástico, contenía elementos connotativos de lo excesivo, lo sobrenatural, lo irracional, y descripciones de sensaciones corporales y estados emocionales extremos tales como la histeria, los celos, la obsesión sexual, la paranoia, y la demencia. Se caracterizaban, por esta misma razón, por una subordinación de la caracterización al argumento.

A pesar de la vívida reproducción del contexto sociocultural logrado con precisión de detalles en estilo *faux*-victoriano, producto de la minuciosa investigación de Waters sobre la era y su lenguaje, la narrativa contiene un anacronismo escandaloso, cual es la relación sentimental entre las dos jóvenes mujeres. La inserción de esta temática subvierte precisamente esta característica principal de la *sensation novel*: la subordinación de la caracterización al argumento. Las metamorfosis de ambas jóvenes cobran un gran protagonismo en *Fingersmith*, que dramatiza la puja entre la lucha de ambas por desarrollar su identidad y las conspiraciones externas. Pese a la magnitud de la trama y la complejidad del diseño argumental, la caracterización no queda en ningún momento supeditada a la simple acción, sino que constituye el aspecto medular del contenido. Maud y Sue evolucionan a partir de una posición de sometimiento y vulnerabilidad, y emergen,

después de sucesivos infortunios, cada una como una persona en control de su identidad y de su vida. El recorrido tortuoso de la trama no es más que un recordatorio simbólico e irónico del triunfo de una relación que hubiese sido denunciada como “torcida” por una sociedad que desde el exterior condenaba tales elecciones de estilos de vida; pero que, en su interior, las albergaba, ocultaba y explotaba. Desde este punto de vista, la forma que adopta la línea argumental, al trazar un itinerario tan sinuoso, es puesta de manera irónica, vía su metaforización, al servicio del desarrollo individual, moral y espiritual de Sue y Maud en el acto político de denuncia de hipocresías sociales.

Tanto la intercalación de la temática “ajena” como la transformación de algunas de las convenciones genéricas no están necesariamente dirigidas a interpelar el género sensacionalista como tal. Por el contrario, *Fingersmith* se apropia de él, y reconoce y reutiliza su energía subversiva para llevar a cabo un acto de justicia reparadora cuyo objetivo no es el género en sí, sino la invisibilización de una historia de lesbianismo ocluida en las páginas de la literatura victoriana en general. Desde este punto de vista, la novela lleva a cabo la acción de toda parodia posmoderna, la cual según Hutcheon, cita el pasado “pero utiliza la ironía para reconocer el hecho de que estamos inevitablemente separados de ese pasado” puesto que constituye una “manera desnaturalizadora de reconocer la historia (y, mediante la ironía, la política) de las representaciones” (*Politics* 94)¹. La novela es asimismo una “repetición con variación” que proporciona el placer que proviene de “la comodidad de lo ritual combinado con la picardía de la sorpresa” (Hutcheon, *Adaptation* 4).

Sin embargo, aunque *Fingersmith* interroga modalidades representacionales del pasado, Waters realiza una acción aún más subversiva que consiste en explotar el familiar repertorio genérico de la *sensation novel* como estrategia de autenticación legitimadora, en forma conjunta con el estilo *faux*-victoriano, que se caracteriza por imitar con la mayor perfección posible el universo victoriano y disimular deliberadamente el momento contemporáneo de producción. Crea una ilusión de realidad del mundo victoriano, en parte, gracias al rescate indemne de algunas de las convenciones genéricas que contribuyen a delinear el horizonte de expectativas en los lectores y, en esta ilusión, reinscribe voces y presencias eclipsadas en el registro histórico oficial como ejercicio de justicia restauradora, de modo de inventar una genealogía para el lesbianismo que se presenta como auténtica. Si bien al lesbianismo no hay necesidad de inventarlo, sí es perentorio suministrar una historia de su representación en un corpus literario que lo obliteró. *Fingersmith* viene a restaurar el orden y estampa un sello de certificación no en la existencia del lesbianismo, sino de la historia de su representación en la literatura. Así como este ambiente pseudovictoriano, recreado con gran sensibilidad por el detalle auténtico por la autora neovictoriana es, en última instancia, una ilusión, el presunto realismo de la representación de la ausencia de una historia de lesbianismo y la obturación del deseo homoerótico femenino en la literatura victoriana también, por contraste, resultan ser ficciones. Mediante el uso de estrategias narrativas y convenciones genéricas victorianas, Waters proporciona una estructura dentro de la cual su historia puede ser comunicada como memoria cultural, es decir, según el concepto de Parnille Hermann, “un tipo de memoria que es compartida de manera colectiva y está íntimamente ligada a la formación de la autoimagen e identidad de un determinado grupo” (334). La novela consume un acto subversivo que, como lo expresa Kate Mitchell, injerta la homosexualidad femenina en la memoria cultural de la ficción victoriana:

¹ Todas las versiones en español de citas que provienen de textos empleados en su original en inglés son traducciones propias de la autora de este artículo.

Mediante el despliegue de tropos fácilmente reconocibles de la (...) ficción sensacionalista y la extensión de su campo de representatividad hasta incluir la representación de la homosexualidad femenina, el uso de estrategias narrativas y convenciones genéricas victorianas por parte de Waters proporciona una estructura dentro de la cual su historia ‘inventada’ puede ser escrita, recordada y comunicada como memoria cultural. (118)

De este modo, la novela también subvierte el proyecto de la historiografía metafictional al extenderse más allá de la señalización de los límites de la representación histórica. Utiliza la fantasía para inventar un registro histórico inexistente y proveer a un “empobrecido archivolésbico” los correctivos o eslabones perdidos necesarios” (15). Como acto de memoria, la novela modifica anacrónicamente un registro oficializado apelando a la verosimilitud que, como lo asegura Elodie Rousselot, siempre goza de un potencial sedicioso, ya que “por su propia naturaleza, la verosimilitud”, que es solo superficialmente genuina, “es enfáticamente no ‘veraz’” (4). Es en esta sutileza holográfica de la verosimilitud, en contraposición con la verborrágica autorreflexividad de la metafiction historiográfica que radica la subversión simbólica de *Fingersmith*.

En su análisis crítico de *Affinity* (la primera novela de la trilogía a la cual pertenece *Fingersmith*), Kohlke acuña el término *nuevo (meta)realismo* para referirse al modo en que Waters parodia dos fenómenos simultáneamente, es decir, la novela remeda el eclipsamiento por parte del relato histórico de su propia narratividad, no meramente criticándolo sino dramatizándolo al permanecer firmemente silenciosa respecto de su propia ficcionalidad y reflexiona irónicamente sobre el juego sin trabas de la metafiction historiográfica. El neo(meta)realismo se convierte en una incisiva herramienta para desacoplar las tácticas autolegitimadoras de la escritura de una historia con el ocultamiento de lo que Hayden White ha denominado la *naturaleza narrativa* de la historia, o su *emplotment*. White sostiene que las historias ganan una buena parte de su efecto explicativo a partir de su capacidad para elaborar relatos a partir de meras crónicas; y los relatos, a su vez, se construyen a partir de crónicas por medio de la operación que White denomina *emplotment*. Define White este concepto como “la codificación de los hechos contenidos en la crónica como componentes de tipos específicos de estructuras narrativas, precisamente de la manera en que Frye ha sugerido lo hacen las ‘ficciones’ en general” (83). Para White, ningún conjunto de eventos históricos registrados casualmente puede en sí mismo constituir una historia o relato; lo máximo que le suministran al historiador son “elementos para la narración”, y agrega que la mayoría de las secuencias históricas pueden ser *emplotted* de diversas maneras, de modo que pueden proporcionar distintas interpretaciones de esos eventos y se les puede conferir significados diferentes. Podemos, prosigue White, comprender un conjunto de eventos de distintas maneras:

Una de ellas es subsumir los eventos bajo las leyes causales que pueden haber determinado su concatenación a fin de producir la configuración particular que los eventos parecen asumir cuando se los considera “efectos” de fuerzas mecánicas. Este es el modo de las explicaciones científicas. Otra manera de entender un conjunto de eventos que se presentan como extraños, enigmáticos o misteriosos en sus manifestaciones inmediatas es codificarlos en términos de categorías culturalmente suministradas, tales como conceptos metafísicos, creencias religiosas, o formas narrativas. El efecto de tales codificaciones es familiarizar lo no familiar; y en general este es el modo de la historiografía, cuyos “datos” son siempre inmediatamente extraños, por no decir exóticos, simplemente en virtud de su distanciamiento en el tiempo y su origen en un estilo de vida diferente del nuestro. (85-86)

Es precisamente el ocultamiento disimulado de este *emplotment* en la historiografía oficial que *Fingersmith* parodia sutilmente, tan sutilmente que justifica el uso de paréntesis en torno del término *meta* en el neologismo kohlkeano. Siguiendo el proceso inverso al de la metaficción historiográfica que tematiza y exhibe dicho proceso, la novela denuncia la codificación —siempre disimulada y oculta— tanto de eventos históricos presentados como una versión oficial de la historia como de supuestas realidades individuales y sociales plasmadas en la literatura decimonónica.

Las modalidades de la nostalgia en *Fingersmith*

Fingersmith está imbuida de los dos tipos de nostalgia que corresponden a la clasificación de Paul Grainge, quien diferencia entre *nostalgia mode* (modo o modalidad) y *nostalgia mood* (tono/ánimo de nostalgia). El primero denota “un estilo o conjunto de prácticas comodificadas” en tanto que el segundo término se refiere a “una estructura de sentimiento o discurso experiencial y afectivo” (29). Con el patrocinio de la industria del *heritage*, las modas de *revival* han fetichizado el pasado victoriano y la novela participa con cierta complicidad en el mercado de comodificación de la cultura victoriana con construcciones estereotipadas que están montadas, en parte, para titilar, con indulgencia, el paladar de un público ávido de representaciones hiperreales que fortalecen la construcción de la propia era presente como una edad iluminada. *Fingersmith* no oculta su veneración del simulacro contemporáneo de la típica postal victoriana. Pero, por otro lado, la novela rinde pleitesía a una tradición literaria que invertía grandes esfuerzos en las simples habilidades de narrar, desplazadas y desestimadas como ingenuas en una era de esotéricas teorías, acrobacia metaficcional, y fragmentación ontológica. El gesto nostálgico-afectivo de *Fingersmith* consiste en mirar hacia el pasado para recobrar un estilo de escritura menos experimental pero más convocante. Este intento de rescate es una experiencia afectiva vivencial, que exuda en este caso, de una apetencia melancólica por relaciones comunicativas más estrechas, directas y placenteras entre escritores y lectores. No es casual que uno de los ejemplos más notables de *pastiche* en la novela sea la experiencia de orfandad, literal y metafórica, que vive Maud cuando escapa de la casa de la calle Lant, que recupera, replica y multiplica motivos típicamente dickensianos, tan frecuentes en las publicaciones periódicas que conectaban a escritores y lectores en proyectos colaborativos.

Los niños huérfanos, por ejemplo, siguen un recorrido bastante regular en las novelas de Dickens. Se trata de niños que enfrentan, además de condiciones de soledad familiar, pues han sido abandonados o están bajo la tutela de adultos desafectivos, la pobreza, la corrupción, la adversidad y el maltrato. Las carencias y desdichas que experimentan en los lugares donde residen y trabajan los llevan a huir con la esperanza de forjarse un mejor destino. Lamentablemente, en general, al intentar escapar, sufren innumerables percances. Si bien logran eventualmente superar los obstáculos, el ciclo de reveses suele ser bastante duradero. Sus tropiezos, a veces, parecen multiplicarse y condenarlos a un movimiento de tipo circular o, en todo caso, de espiral descendente, puesto que retroceden al punto de partida, pero cuentan con menos recursos y menos fuerzas para enfrentar más desventuras. Su desesperanza sobreviene ante adultos que se presentan como benefactores y resultan ser personajes de recalcitrante vileza.

Maud huye de su mansión familiar y su itinerario está saturado por una palimpsestuosidad que convierte al texto en un tributo a Dickens y otros autores victorianos. La novela incorpora con fluidez un episodio de desolación y despojo *pasticheado* de una novela o un *ensemble* de novelas de Dickens y le confiere los

atributos que permiten que se inserte de manera transmutada, pero congruente en la trama. Posiblemente, la nostalgia manifiesta no sea solamente por una modalidad narrativa, sino por una especie de poder, real o idealizado, de la figura del autor victoriano y, lo que es más importante, los logros que dicho poder garantizaba.

La era victoriana sentimentalizaba la figura del niño en la literatura al tiempo que los niños reales eran maltratados y explotados, probablemente como una sublimación de la culpa social y como tratamiento humanitario sustituto. Tamara S. Wagner opina que “mediante el acopio de niños y su reutilización como *commodities*, ya sea en forma de delincuentes juveniles o víctimas de delitos, la ficción sensacionalista fue muy efectiva en capitalizar la sentimentalización de la infancia que caracterizó a la era” (203). La mercantilización de la figura del niño huérfano es innegable, pero para hacer justicia con la obra de Dickens, en la que su uso es reiterado, es justo añadir que su empleo de personajes infantiles promovió cambios sociales, pues su representación empática, tal como lo sugiere Andrea Warren, comenzó el lento proceso de corregir los males sociales responsables de gran parte del sufrimiento de los niños carenciados y las clases sociales desfavorecidas en general. En los relatos de Dickens, hay siempre niños en harapos, sigue la autora, en las zonas marginales de la ciudad, “pidiendo limosna, luchando por conseguir empleo, durmiendo en plazas o debajo de puentes, y tratando de que el cuerpo y el alma no se desintegren” (2). La repercusión de tales historias fue convertir a diversos sectores de la sociedad en voceros y defensores de las causas que Dickens promovía a través de sus tramas narrativas, tales como el mejoramiento de las condiciones habitables de los asilos para indigentes, la extensión de la educación para niños provenientes de sectores sumergidos en la miseria y la salubridad para las viviendas en zonas de hacinamiento. Tal impacto social palpable lleva a Warren a concluir que Dickens fue un “catalizador de reformas sociales más poderoso que cualquier reina, primer ministro, o político” (3).

Con toda seguridad, *Fingersmith* responde a esta tradición dickensiana de “construir el niño victoriano” dándole “una crisis y un peregrinaje espiritual a lo largo de un recorrido social y cultural problemático” (Malkovich 3). En el ejemplo aludido, Maud se encuentra transitando este camino y la forma en que este destino se inserta en la trama de una novela que pretende, además, lanzar una diatriba en contra del maltrato y explotación prostituyente de la mujer joven, con proyecciones tanto hacia el pasado como hacia el presente contemporáneo, constituye un homenaje al escritor canónico al celebrar de manera múltiple sus méritos, desde lo estilístico, lo temático y lo político.

El recuerdo no irónico del pasado en *Fingersmith* está puesto al servicio de una mirada hacia carencias narrativas presentes de modo tal que la nostalgia deviene una herramienta subversiva respecto del presente, en cuestiones que se vinculan con maneras de narrar. Dicho abrazo nostálgico expresa un deseo de recuperar alguna condición anhelada, real o idealizada y excede el infantilismo de una mera moda *retro*. En efecto, *Fingersmith* redescubre y celebra sin prurito los deleites de la literatura victoriana, particularmente los placeres de hilvanar y de leer una historia cautivadora, una trama absorbente con fuerte tracción argumental, y un relato plagado de desvíos y revocaciones que proporcionan emocionantes sobresaltos. Por otro lado, *Fingersmith* exhibe huellas textuales que manifiestan nostalgia respecto de ciertas potestades de la figura autoral victoriana. Tales huellas textuales se refieren al empleo, por un lado, de estrategias de manipulación y control autoral, y por el otro, paradójicamente, la sistemática impugnación del gesto metaficcional paradigmático que consiste en la creación de marcos y su constante ruptura a cargo de una autora que gesta una ilusión y subsiguientemente la

hace estallar con la típica “vacilación ontológica” del autor posmoderno, según el término de Brian McHale, en la práctica de la metaficción. Según Patricia Waugh, el método deconstructivo por excelencia de la metaficción procede de la alternancia entre la creación de una enmarcación y la ruptura del marco, o, en otras palabras, “la construcción de una ilusión a través de la imperceptibilidad del marco y la aniquilación de la ilusión a través de la exposición constante del marco”, típicamente con intromisiones autorales que “exhiben las convenciones literarias que enmascaran la autonomía ontológica del mundo real y la del mundo ficcional” (Waugh 32). Es precisamente en esta estrategia que la novela rehúye de manera sistemática a pesar de desplegar numerosos recursos e inquietudes metaficcionales y, de este modo, nunca compromete la experiencia inmersiva. A manera de ilustración, la cruzada de las heroínas por establecer su identidad es modelizada mediante tropos que refieren al universo de la escritura. Su progreso en la búsqueda de identidad se produce en sintonía con sus capacidades para evolucionar como escritoras. En Sue, el progreso se da desde el analfabetismo a la posibilidad de leer la literatura homeroica de Maud. En Maud, el ascenso es desde su rol de amanuense de su tío, dedicada a la copia de textos escritos por otros autores, a su capacidad para producir textos literarios propios. Y, en ambas, el progreso se plasma al desbloquear las tramas sociales y las redes intertextuales en las que se encuentran engrilladas para forjar una identidad propia, que neutraliza los intentos predeterminados de fabricar sus destinos a cargo de agentes que intervienen en sus vidas. Cuando concretan este acto de liberación, pueden construir en forma colaborativa la novela tal cual llega a las manos del lector. Maud es sostenidamente representada como un personaje textualizado, con gran dificultad para llevar una vida independiente fuera de las narrativas de Grace Sucksby y Marianne Lilly, de Christopher Lilly, de Gentleman y Grace Sucksby, en las que su existencia se encuentra incrustada. Cada personaje parece arrogarse el privilegio de escribir a Maud como si fuese una página en blanco. La propia Maud se autopercibe como un libro y codifica su relación con Sue a través de metáforas de lectura y escritura. Sin embargo, la ilusión creada por cada narradora nunca es perturbada por rupturas metaficcionales de marcos.

Las estrategias autorales de recuperación de control y autoridad no dependen de la textualización de la figura autocrática del autor, sino de estrategias alternativas, tales como las sobretramas laberínticas en la narración (aunque en un único nivel diegético), el virtuosismo narrativo en el control de la información y la verdad (aún con el empleo de narradores en primera persona) a través del plantado exuberante de pistas y otras maniobras de gran dexteridad que impulsan la relectura, la adherencia de los personajes a densas urdimbres intertextuales (aunque sin autoconciencia) e inquietudes temáticas modelizadas mediante tropos que refieren al universo de la escritura. Estas estrategias tienden a neutralizar el efecto paradójico de autocancelamiento que Brian McHale observa en la autoexhibición del autor postmoderno. Las estrategias narrativas de *Fingersmith* se abstienen de producir cortocircuitos que saboteen las experiencias inmersivas asociadas con la figura autoral victoriana e imaginada como omnipotente, demiúrgica o autotélica. La experiencia envolvente e inmersiva es posible también porque las estructuras narrativas en las que se engarza el texto tienden a evitar múltiples niveles diegéticos, metalepsis desorientadoras, fragmentaciones temporales o regresiones infinitas. Dichas estrategias subvierten la estrategia metafictional paradigmática para evitar la reabsorción del autor vía su textualización. El texto entonces se inclina hacia la recuperación de las potestades con las que la figura autoral victoriana parecía haber sido ungida y, a través de ellas, lo que conseguía: lecturas envolventes, una relación dialógica colaborativa entre autores y lectores, la candidez de la creencia en la transparencia del

lenguaje, la concreción de pretensiones miméticas y la capacidad para combinar placer con aptitudes para provocar una praxis deseable en el orden social.

La adherencia del texto literario analizado (la novela *Fingersmith*) a su supuesto architexto (el subgénero de la *sensation*) es de naturaleza parcial, hecho que está determinado por una limitación de tipo temporal, ya que *Fingersmith* es una novela de producción contemporánea que pretende inscribirse dentro de los cánones genéricos de una categoría específica de novela que floreció en una década particular de la era victoriana. Si no discrepamos de la posición teórica de Linda Hutcheon respecto de la manera en que los textos resuelven el peso de los textos del pasado, *Fingersmith* se ubica en un espacio ambiguo. En su texto *A Theory of Parody*, Hutcheon sostiene que la parodia es “repetición con diferencia” (32) y que esta requiere “distancia irónica crítica” (34), en tanto que el *pastiche* es una de las “formas monotextuales” que tienden a “enfatar la similitud más que la diferencia” (33). *Fingersmith* parece abrazar ambas modalidades simultáneamente y, así, respecto del architexto, aparece suspendida en un gesto ambivalente de ironizar e imitar sin distancia crítica. Más allá de sus actos sublevados, *Fingersmith* despliega un abrazo afectivo y lo extiende hacia el pasado victoriano. Svetlana Boym distingue entre dos tipos de nostalgia: una restauradora y otra reflexiva. La nostalgia restauradora enfatiza el *nostos* e intenta una reconstrucción transtemporal del hogar perdido, en tanto que la nostalgia reflexiva prospera en el *algia*, el anhelo mismo, y dilata el regreso a casa de manera melancólica, irónica o desesperada. Mientras la nostalgia restauradora protege una verdad absoluta, la nostalgia reflexiva la interroga. La nostalgia que emerge en *Fingersmith* es de tipo reflexiva pues no busca imponer una única verdad sobre el pasado a través de una inmediata reconstrucción transtemporal (restauradora). Por el contrario, lo interroga de diversas maneras y prospera en el *algia*, como sugiere Boym, demorando el regreso a casa vía estas estrategias identificadas como huellas textuales, deteniéndose en “las ruinas y la pátina del tiempo” y explorando distintos intentos de recuperar lo perdido, pues para Boym, la nostalgia es tanto retrospectiva como prospectiva y añora hallar en el pasado un *locus* de posibilidad para nuevas aventuras y búsquedas de nuevos paradigmas para el futuro, pues de las dos, la nostalgia reflexiva es la única que promete “un desafío ético y creativo, no un mero pretexto para melancolías nocturnas” (15).

Conclusión

Los aspectos discutidos ratifican que, en *Fingersmith*, la relación entre subversión y nostalgia es mucho más compleja que la de los polos de una simple dicotomía. De hecho, la subversión y la nostalgia quedan imbricadas una con la otra: al recuperar de manera activa y productiva, y no simplemente como una melancolía, modos pasados de narrar, la novela atraviesa el proceso de desencanto y reencantamiento utópico de una nostalgia de tipo reflexivo que permite señalar cambios en futuras direcciones. De este modo, la nostalgia comodificada de la que *Fingersmith* no reniega por completo convive en tensión con la nostalgia reflexiva que parece anunciar la promesa de dejar atrás trampas deconstruccionistas, bloqueos autorales, aporías y solipsismos dejados como remezones por el giro lingüístico, y se convierte en una política de la nostalgia. Blandiéndola como si fuera un arma, *Fingersmith* subvierte la estrategia metaficcional por antonomasia y proporciona una experiencia inmersiva que crea la ilusión de una experiencia no mediada y enfáticamente endosa el acto narrativo *per se*. Simultáneamente, vía la nostalgia, *Fingersmith* reutiliza las energías subversivas de la *sensation novel* en una nueva forma que Kelly Marsh ha designado como *neo-sensation novel*, es decir “un uso consciente de una forma victoriana al servicio de un proyecto que comparte con esa forma temprana un impulso a cuestionar una ideología imperante” (8).

Como tecnología de memoria cultural, preocupada más por recordar un pasado de maneras que sirvan a una reevaluación de aspectos sociales y culturales tanto del presente como del pasado, que por señalar su condición de constructo a la manera de la metaficción historiográfica clásica, *Fingersmith* emplea sus estrategias subversivas (verosimilitud, neo(meta)realismo, estilo *faux*-victoriano) y la recuperación nostálgica del género transgresor de la ficción sensacionalista para fortalecer y ensanchar la memoria cultural más allá de los límites demasiado estrechos y miopes de una construcción heteronormativa que es desnudada y desmantelada por el acto de recordar con fantasía. Andrew Mangham sostiene que la novela sensacionalista, llamada con el nombre que se prefiera ("género miscegenado, extraño, otro, liminal"), y, podríamos añadir, la neosensacionalista, "está[n] obsesionada[s] con espacios *in-between* que proporcionan un espacio sin restricciones para la formulación de preguntas controversiales" (4). *Fingersmith* como *neo-sensation novel* instala su política precisamente en esos sorprendentes espacios nuevos.

Bibliografía

- Boym, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. Nueva York: Basic Books, 2001.
- Grainge, Paul. "Nostalgia and style in Retro America: Moods, modes, and media recycling". *Journal of American and Comparative Cultures* 23:1 (2000). 27-34. Web. 20 noviembre 2015.
- Hermann, Pernille. "Saga literature, cultural memory and storage". *Scandinavian Studies* 85.3 (2013): 332-354. Web. 17 Noviembre 2015.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Londres y Nueva York: Routledge, 2006.
- . *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Forms*. 1985. Urbana y Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- . *The Politics of Postmodernism*. Londres y Nueva York: Routledge, 1989.
- Kohlke, Marie-Luise. "Into History through the Back Door: The 'Past Historic' in Nights at the Circus and Affinity". *Women: A Cultural Review* 15.2 (2008):153-66. Web. 17 Noviembre 2015.
- Malcovich, Amberly. *Charles Dickens and the Victorian Child. Romanticizing and Socializing the Imperfect Child*. Nueva York y Londres: Routledge, 2013.
- Mangham, Andrew. "Introduction". *The Cambridge Companion to Sensation Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013. 1-6.
- Marsh, Kelly A. "The neo-sensation novel: a contemporary genre in the Victorian tradition". *Philological Quarterly* 74.1 (1995): 99-123. Web. 20 noviembre 2015.
- McHale, Brian. *Postmodernist fiction*. Londres y Nueva York: Routledge, 1987.
- Mitchell, Kate. *History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction. Victorian Afterimages*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Rousselot, Elodie. "Introduction: Exoticising the past in contemporary Neo-Historical fiction". *Exoticising the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*. Ed. Elodie Rousselot. Londres y Nueva York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Wagner, Tamara S. "'We have orphans [...] in stock': Crime and the Consumption of Sensational Children". En *The Nineteenth-century Child and Consumer Culture*. Ed. Dennis Denisoff. Burlington y Adershot: Ashgate, 2008. 201-216.
- Warren, Andrea. *Charles Dickens and the Street Children of London*. Boston y Nueva York: Houghton Mifflin, 2011.
- Waters, Sarah. *Fingersmith*. Nueva York: Riverhead Books, 2002.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. Londres y Nueva York: Routledge, 1985.

White, Hayden. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. 1978. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins University Press, 1985.