

## ELEMENTOS METAFICCIONALES EN *AT SWIM-TWO-BIRDS*, DE FLANN O'BRIEN

ASENSIO PERAL, Germán\*  
germanasensio10@gmail.com

*Fecha de recepción:*  
12 de septiembre de 2013

*Fecha de aceptación:*  
20 de septiembre de 2013

**Resumen:** El presente trabajo explora el uso de la metaficción en la novela *At Swim-Two-Birds* (1939) de Flann O'Brien. Se define el término *metaficción* y se enumeran todos los elementos metaficcionales mediante ejemplos extraídos de la novela. Igualmente se explica su naturaleza, así como las causas que llevaron a Flann O'Brien a utilizar la metaficción como método narrativo. Otros factores, como las circunstancias vitales, sociales y culturales del autor, son brevemente presentadas al lector.

**Palabras clave:** Flann O'Brien – Brian O'Nolan – Myles na gCopaleen – *At Swim-Two-Birds* – metaficción

**Abstract/Résumé:** The present paper explores the use of metafiction as it appears in the novel *At Swim-Two-Birds* (1939), by Flann O'Brien. The term 'metafiction' is properly defined and all the metafictional elements are listed by the use of examples taken from the novel, their nature being completely explained. Also, the causes that drove Flann O'Brien to use metafiction as his narrative method are examined. Another topics, such as the vital, social and cultural circumstances of the author are briefly presented to the reader.

**Keywords:** Flann O'Brien – Brian O'Nolan – Myles na gCopaleen – *At Swim-Two-Birds* – metafiction

---

\* Este trabajo ha contado con la guía del Dr. José Francisco Fernández Sánchez, profesor del área de Filología Inglesa de la Universidad de Almería.

## 1 INTRODUCCIÓN

Fue, sin lugar a dudas, en las primeras décadas del siglo XX cuando la literatura irlandesa desarrolló por completo su identificación, su tonalidad y motivos propios. Aunque otros autores –como Samuel Beckett o el propio Flann O’Brien– contribuyeron al asentamiento del canon literario experimental de este país, gran parte del mérito ha de ser atribuido al que dentro de los círculos literarios de su país ha sido conocido como el maestro, James Joyce. Precisamente fue él quien, desde que comenzó sus andanzas en el relato corto con *Dubliners* (1914), prosiguió definiendo el movimiento modernista durante la primera y segunda década de siglo con *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916) y *Ulysses* (1922) y culminó su trayectoria con el *Finnegans Wake* (1939); fue él el máximo impulsor de la literatura irlandesa de principios de siglo y quien se dispuso a forjar, en palabras de su autorretrato Stephen Dedalus, «the uncreated conscience of [his] race» (Joyce, 2003: 276). Sin embargo, uno de los detalles más importantes de la historia de Joyce es que esbozó la realidad irlandesa desde el exilio debido a la insípida hegemonía del catolicismo en Irlanda, catolicismo que, como se observa en *A Portrait*, pugó por dominar la ideología y mentalidad de Joyce y que comportó una necesidad extrema por parte del escritor de alejarse de esa realidad. Este hecho del exilio es, en apariencia, inherente a muchos escritores irlandeses de la época, quienes se vieron forzados a desarrollar su intelecto y carrera literaria fuera de las fronteras de Irlanda. Digo «en apariencia» porque éste no es el caso de Flann O’Brien. Anthony Cronin, amigo personal y biógrafo de O’Brien, define su estancia permanente e inamovible en su tierra nativa –que, como veremos más adelante, será de vital importancia para su composición narrativa– de un modo muy preciso:

His conformism was therefore of a less ambiguous nature than that of some of his friends; but, even so, he too had to acknowledge that his path was a different one from Joyce’s; and he too had to find a stance in relation to Ireland which would enable him to make a career in it — to some extent even of it. [...] Joyce and his challenge would be defused by making him a mere logomachic wordsmith, a great but demented genius who finally went mad in his ivory tower (Cronin, 1990: 57).

¿Flann O’Brien? ¿Myles na gCopaleen? ¿Brian O’Nolan? Lo cierto es que el autor irlandés ha sido conocido en el mundo de la literatura por estos tres nombres, pero es el último de ellos con el que se le etiqueta biográficamente. Brian O’Nolan nació en Strabane, en el condado de Tyrone, el 5 de Octubre de 1911. Hijo de Michael O’Nolan, un funcionario civil en servicio de la Corona de Inglaterra –quién, irónicamente, mostraba una actitud reactiva al régimen y una ideología puramente nacionalista– y de Agnes Gormley, perteneciente a una familia de tradición librera y aficionada a las hagiografías, la personalidad de Brian O’Nolan heredó muchos rasgos de ambas partes de su familia, incluidos sus tíos:

Brian's character would show both sides in fairly equal measure; and almost everything in it can be exemplified among his parents and his uncles. There was a predisposition towards words and music, the modes and the substance of art; and there was equally the methodical, logical, detail-shredding mind of the civil servant. There was a certain harshness and a strong dash of worldly ambition, but there was also a gentle unworldly part of him which shrank from conflict and was quickly despondent (Cronin, 1990: 9).

De acuerdo con Cronin, en la casa de los O'Nolan el gaélico era el único idioma que se hablaba, y no se promovió que los hijos fueran a la escuela hasta una edad avanzada debido a la imposibilidad de educarlos completamente en gaélico mediante instituciones públicas o privadas. Sin embargo, a pesar de la imposición parental de que los hijos fueran educados alejados de todo lo relacionado con Gran Bretaña, Brian O'Nolan encontró en las obras de algunos autores ingleses –Defoe, Stevenson, Conan Doyle o Trollope– una fuente de inspiración y diversión constantes, al mismo tiempo que su familiarización con el idioma inglés iba en aumento (Cronin, 1990: 19).

Sus primeros años de vida los pasó cómodamente bajo el amparo protector del consistente sueldo de su padre, aunque sí que tuvo en común con Joyce el hecho de que su familia se mudaba constantemente. Otro elemento a tener en cuenta en su familia era el ferviente –si bien común en aquella época– catolicismo de su padre, que además imperaba en el hogar sin ser, en ningún momento, rechazado o repudiado por ninguno de los miembros de la familia O'Nolan. El catolicismo de Brian, sin embargo, «was coloured and modified by his own temperament and rather nihilistic outlook» (Cronin, 1990: 31). Su obra muestra acentuados tintes autobiográficos, ya que elementos como parte de su infancia en el distrito de Inchicore, su estancia en los campos de Tullamore y sus paseos familiares por el revuelto Dublín de principios de siglo fueron una inspiración constante para la creación de novelas como *At Swim-Two-Birds* o *The Third Policeman*.

Ya en el University College de Dublín, O'Nolan era bastante conocido y su influencia en los círculos literarios comenzaba a ser notable. Aunque empleó la mayor parte de su experiencia universitaria bebiendo cerveza en un bar cercano e involucrándose en actividades no académicas, Brian O'Nolan terminó su carrera con resultados aceptables e incluso defendió una tesis doctoral sobre la naturaleza en la poesía irlandesa. Cronin se refiere a este período en la vida de Flann O'Brien como «*The Brilliant Beginning*», y es que fue justo después de su experiencia universitaria, tras decidir optar por un puesto de administración en el funcionariado como opción laboral, cuando comenzó a escribir *At Swim-Two-Birds*, alrededor de 1935. A esta novela, publicada en 1939 bajo el seudónimo de Flann O'Brien, la siguieron: *The Third Policeman*, rechazada por la editorial y publicada de modo póstumo en 1967; *An Béal Bocht (The Poor Mouth)*, publicada en gaélico en 1941 y posteriormente en inglés en 1973; la prolongada experiencia en el *Irish Times* como columnista satírico bajo el seudónimo de Myles na gCopaleen, que comenzó en 1940 y se

prolongó hasta su muerte y, por último, *The Hard Life* en 1962 y *The Dalkey Archive* en 1964. Además, se han publicado múltiples colecciones de extractos de sus mejores columnas en el *Irish Times* como *The Best of Myles* (1968), *Myles Before Myles* (1988) o *The Hair of the Dogma* (1989).

El objeto de este trabajo es *At Swim-Two-Birds*. *At Swim-Two-Birds* no es una novela común: su forma y contenido difieren considerablemente del de una novela que sigue una línea argumental lógica y está compuesta de personajes relacionados entre sí. Una buena aproximación a las causas de una estructura interna tan discontinua es la siguiente:

*At Swim-Two-Birds* has so little of the solemn or the self-conscious in its manner that one is inclined to take it at first as formless banter, savouring it in snatches for its verbal wit, as one might savour something bright but ephemeral, discontinuous or incremental. It combines many apparently discrepant features. What is the author doing, for instance, with such legendary Irish figures as Finn, Suibhne, the Pooka and the Good Fairy, beside such moderns as Shanahan, Lamont, Furriskey and Casey, not to speak of cowbody figures like Shorty and Slug? Are they all casual and contingent, or elements of a discernible structure? (Henry, 1990: 35)

Como podemos ver, *At Swim-Two-Birds* mezcla personajes extraídos de recursos culturales como la mitología irlandesa –Sweeny, the Pooka, the Good Fairy, Finn Mac Cool– y otros como Shanahan, Furriskey, Lamont o Casey, quienes «represent a Dublin version of the twentieth-century Irishman» (Henry, 1990: 37). Sin embargo, tales detalles funcionan como apoyo para uno de los aspectos más importantes de la novela: la narración o, más bien, el modo de narrar. En *At Swim-Two-Birds*, desde un primer momento, el narrador –un estudiante anónimo irlandés– afirma lo siguiente: «I reflected on the subject of my sparetime literary activities» (O’Brien, 2001: 91); desde este instante, la novela adopta un tono autorreflexivo, autocrítico, autoconsciente y autodefinitorio, lo que nos induce a pensar que nos hallamos definitivamente ante un caso de metaficción. ¿Qué es la metaficción? ¿Cuáles son los elementos metaficcionales que aparecen en la novela? ¿De qué forma se halla en consonancia con los fundamentos básicos de la metaficción? ¿Cuál es la causa de que el autor haya optado por este medio narrativo? Las próximas páginas del presente artículo se ocuparán de analizar todos estos aspectos en profundidad.

## 2 DESARROLLO

### 2.1 APROXIMACIÓN A LA METAFICCIÓN EN *AT SWIM-TWO-BIRDS*

Antes de comenzar a indagar cómo se usa la metaficción en la novela de Flann O’Brien, hemos de definir el término. La *metaficción* es un modo de escritura, un estilo narrativo que investiga el propio proceso de la creación de una obra de ficción. Una definición más precisa es la que Patricia Waugh ofrece en su obra *Metafiction: The Theory*

*and Practice of Self-Conscious*, donde propone: «Metafiction is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality» (Waugh, 1984: 2). Esto implica que los fundamentos teóricos de ese proceso de creación de ficción son definidos a partir de la propia práctica de la ficción. Aplicar esta definición general que propone Waugh a la novela de Flann O'Brien puede no resultar en una coincidencia absoluta: mientras que Waugh propone que una obra metaficcional llama la atención sobre su propia condición de creación literaria, en el caso de *At Swim-Two-Birds* observamos algo diferente. Nos encontramos con que el narrador –primera persona, singular– se halla en proceso de escribir una historia. Para mostrarnos cómo va construyendo su obra de ficción, nuestro joven estudiante va exponiendo lo que él llama *extracts*: fragmentos, notas, pasajes individuales que él encuentra en su cuaderno y considera apropiado sacar a relucir en ese preciso instante. Estos fragmentos literarios, académicos o postales se camuflan bajo una máscara de arbitrariedad, pero normalmente tienen algún tipo de sentido o relación con el argumento. Para completar estos pasajes –especialmente en lo que él denomina *biographical reminiscences*– el joven estudiante añade notas de carácter explicativo, informativo, descriptivo o técnico que siempre reflejan un tono irónico. Se asemejan a las notas que un escritor tomaría en un cuaderno que lleva a todas partes, como podemos ver en el siguiente ejemplo:

He suggested that we should drink a number of jars or pints of plain porter in Grogran's public house. I derived considerable pleasure from the casual quality of his suggestion and observed that it would probably do us no harm, thus expressing my whole-hearted concurrence by a figure of speech.

*Name of figure of speech*: Litotes (or Meiosis) (O'Brien, 2001: 20).

Por ello, podemos determinar que la definición de Waugh previamente expuesta no se aviene al concepto de metaficción que observamos en *At Swim-Two-Birds*: si Patricia Waugh afirma que la obra metaficcional se refiere sistemáticamente a sí misma como producto de ficción, *At Swim-Two-Birds* lo hace de un modo ciertamente peculiar: mediante el uso de, en algunas ocasiones, elementos metafccionales explícitos y, en otras, de elementos de carácter implícito, *At Swim-Two-Birds* se postula como una obra de metaficción. No es una obra metaficcional preceptiva, sino que coloca los fundamentos de la metaficción dentro de un argumento en apariencia descompuesto, donde se juntan diferentes planos de ficción y los personajes entran y salen de cada historia individual a su antojo, mezclándose, juzgándose e interactuando entre ellos. La cuestión del uso de la metaficción de un modo implícito o explícito se ha interpretado desde puntos diferentes en la teoría literaria. La tesis que sostiene Patricia Waugh con respecto a este aspecto es la siguiente: «In novelistic practice, this results in writing which consistently displays its conventionality, which explicitly and overtly lays bare its condition of artifice» (Waugh,

1984: 4). A lo largo de este trabajo observaremos que en *At Swim-Two-Birds* no ocurre exactamente esto, ya que la mayoría de los casos en los que el texto literario se refiere a sí mismo, como entidad con conciencia propia de su existencia, lo hará silenciosamente, sin llamar la atención sobre su estado metaficcional.

Ahora bien, ¿cuáles son los elementos que hacen de *At Swim-Two-Birds* una novela metaficcional? Los veremos en el próximo apartado.

## 2.2 ELEMENTOS METAFICCIONALES EN *AT SWIM-TWO-BIRDS*

En la página 19 de la novela, Finn Mac Cool, personaje proveniente de la mitología irlandesa, afirma lo siguiente:

Small wonder, said Finn, that Finn is without honour in the breast of a sea-blue book, Finn that is twisted and trampled and tortured for the weaving of a story-teller's book-web. Who but a book-poet would dishonor the God-big Finn for the sake of a gap-worded story? [...] Who but a story-teller? Indeed, it is true that there has been ill-usage to the men of Erin from the book-poets of the world [...] (O'Brien, 2001: 19).

Intencionadamente o no, Finn MacCool introduce en este momento la posibilidad, por parte de un autor, de moldear, de manipular indebida y voluntariamente a un personaje a través de la ficción y, con ello, la práctica de lo metaficcional en la novela. Este hecho será muy importante en *At Swim-Two-Birds*, ya que, desde el momento en el que se presente el personaje de Dermot Trellis –escritor sobre el que el propio narrador escribe– los personajes que aparecerán en las páginas sucesivas serán marionetas controladas por las ideas y pluma de Trellis y no será hasta el momento en el que se las ingenien para drogarle cuando podrán ser libres para decidir sus propias acciones.

Para determinar cuáles son los elementos metafccionales de la novela, hemos de remitirnos, en primer lugar, a la estructura. Según David Cohen, *At Swim-Two-Birds* «can be read as a journal of one academic year in the narrator's life along with selections from the texts he has produced during that time in collaboration with his recreative muse. Thus there is a vaguely chronological sequence behind the anarchic structure of the narrator's novel-within-the-novel» (Cohen, 1993: 210). Por lo tanto, nos encontramos con una novela que presenta una estructura dividida en diferentes planos de ficción:

- a) En primer lugar, tenemos al narrador: un indolente estudiante universitario irlandés que vive en Dublín y pasa la mayor parte de su tiempo hábil tumbado en la cama o escribiendo su novela.
- b) En segundo lugar, el narrador escribe sobre un personaje llamado Dermot Trellis, también escritor, que crea personajes en abundancia para que cumplan diferentes funciones en su novela. Los personajes afirman continuamente –incluso tiene lugar un juicio al final de la novela, con Trellis como acusado y el resto de personajes

como testigos– que Dermot Trellis los ha contratado y empleado en pobres condiciones.

- c) En tercer lugar, Dermot Trellis crea personajes de diferentes procedencias, entre ellos el Pooka MacPhillimey, John Furriskey, Antony Lamont, Paul Shanahan, Mr Casey, Slug, Shorty, the Good Fairy, Fin MacCool y Sheila Lamont. Como bien afirma Cohen, Trellis es «a travesty of the Pygmalion myth» (Cohen, 1993: 210), y crea a Sheila Lamont, una bella joven, a la que viola.
- d) En cuarto lugar, de la esporádica y forzosa relación entre Sheila Lamont y Trellis nace Orlick, un joven que, asimismo, goza de una gran –e innata– destreza en la narración.
- e) En quinto lugar, Orlick escribe unos manuscritos en los cuales Dermot Trellis es apaleado por el Pooka MacPhillimey y juzgado por el resto de personajes.

Como podemos ver, hay una continua interacción entre el segundo, tercer y quinto plano. La figura de Dermot Trellis gira en torno a estos planos de ficción, siendo, como en el segundo plano, el protagonista que se dedica a escribir su novela. En el tercer plano, por otro lado, su actitud es completamente pasiva, ya que es drogado e inhabilitado de sus funciones literarias por Furriskey, Lamont y Shanahan para que así ellos puedan dejar de verse sujetos a las leyes argumentativas de la novela de Trellis; en ese plano, la única acción que ejerce es la de violar a Sheila Lamont y tener un hijo con ella –el resto del tiempo lo pasa en un letargo inducido–. En el cuarto plano, Orlick escribirá una historia, asistido por Furriskey, Lamont y Shanahan, que constituirá el quinto plano de *At Swim-Two-Birds*, donde tiene lugar un juicio en el que se juzga a Trellis por las precarias circunstancias en las que ha mantenido a sus personajes durante la escritura de su novela. La alternancia entre diferentes planos de ficción, la influencia constante de unos en otros y la pluralidad de escritores que aparecen en la obra –comenzando por el propio narrador– se postularían, pues, como el primer elemento metaficcional de la novela. No obstante, hemos de remarcar que la estructura de la novela es un elemento metaficcional introducido implícitamente; por ello, el narrador no pone de manifiesto esta estructura dividida en diferentes planos en ningún momento de la novela, sino que se presenta como un argumento común, lo que induce a confusión al lector cuando, de repente, viaja de la habitación del indolente joven narrador al Red Swan Hotel, por ejemplo. Podemos afirmar que, en este caso, no se cumple lo preceptuado por Waugh con respecto a la aparición de los elementos metaficcionales, ya que el texto no está remarcando su identidad como texto literario abiertamente.

Por otro lado, hay que tener en cuenta la importancia de los encabezamientos en la novela; como señala Monique Gallagher, «[T]o help the reader find his way in the multiple alleys of the text, the narrator provides signposts, under the form of frequent headlines» (Gallagher, 1992: 128). Estos encabezados introducen los diferentes fragmentos que el

joven narrador extrae de su novela o de fuentes variadas y nos presenta a medida que la novela avanza. Esta guía narrativa no regentada por capítulos, como es el modo habitual, supone otro elemento metaficcional de carácter indirecto a tener en cuenta. Estos titulares, por llamarlos de algún modo, introducen fragmentos de diferentes tipos; entre ellos, encontramos diferentes manuscritos personales de la propia novela del estudiante, cartas que recibe, citas de libros de temática variada, justificaciones personales del autor en relación al tema sobre el que escribe y diferentes relatos de su propia vida cotidiana; todos ellos se presentan tipográficamente en cursiva, y normalmente se cierran con la frase «conclusion of the foregoing»:

*Biographical reminiscence, part the first:* It was only a few months before composing the foregoing that I had my first experience of intoxicating beverages and their strange intestinal chemistry. I was walking through the Stephen's Green on a summer evening and conducting a conversation with a man called Kelly, then a student, hitherto a member of the farming class and now a private in the armed force of the King. He was addicted to unclean expressions in ordinary conversation and spat continually, always fouling the flowerbeds on his way through the Green with a mucous deposit dislodged with a low grunting from the interior of his windpipe [...] (O'Brien, 2001: 20).

Con independencia del irónico y satírico lenguaje, en este extracto podemos observar un pequeño relato de la vida del narrador en su tiempo de ocio. Titulado *biographical reminiscence*, lo que Flann O'Brien pretende con estos extractos es separar el primer plano de ficción –es decir, el del estudiante irlandés– del resto, relatándonos la vida del joven narrador durante el periodo de tiempo en el que se halla escribiendo su novela. Según Gallagher:

Although there is an obvious recourse to realism, the narrator's memory only mirrors fragments of reality, coloured by his subjectiveness. Thus rather than a mirror of the external reality the book appears as a mirror of the narrator himself, as an attempt at reflecting his consciousness, with the inclusion of the various assaults from the outside world this consciousness can be subjected to (Gallagher, 1992: 129).

Además, también se ha considerado que el narrador pretende, mediante sus *biographical reminiscences*, ofrecer un relato autobiográfico del propio Flann O'Brien mientras él se hallaba estudiando en el University College de Dublín (Gallagher, 1992: 129). Estas *biographical reminiscences* no siguen ningún tipo de orden cronológico ni se hallan relacionados entre sí, sino que presentan detalles arbitrarios de un año académico del joven narrador en los que siempre hallamos elementos comunes como el aborrecimiento que siente hacia la actitud provocativa de su tío hacia él, conversaciones sobre aspectos culturales con sus compañeros de la universidad, opiniones y reseñas que sus propios compañeros presentan al autor sobre su novela o incursiones a través de los *public houses* y calles de Dublín.

Del mismo modo, esta separación en diferentes niveles narrativos se puede apreciar en algunos extractos que presenta el narrador, como en el siguiente: «*Further extract from my Manuscript on the subject of Mr Trellis's Manuscript on the subject of John Furriskey, his first steps in life and his first meeting with those who were destined to become his firm friends; the direct style [...]*» (O'Brien, 2001: 49). En este caso, es el propio narrador quien define las líneas divisorias entre los diferentes niveles de ficción, siendo él mismo el nivel primigenio del que surgen todos los demás: le sigue Dermot Trellis, el escritor, quien produce al resto de personajes.

Como también habíamos señalado, los extractos que presenta el narrador a lo largo de la historia son de un carácter muy variado, siendo algunos de ellos extractos de libros, como «*Extract from Literary Reader, the Higher Class, by the Irish Christian Brothers*» (O'Brien, 2001: 21), o cartas que él mismo recibe, como «*Mail from V. Wright, Wyvern Cottage, Newmarket, Suffolk*» (O'Brien, 2001: 12). Lo que Flann O'Brien presenta en *At Swim-Two-Birds* mediante el uso de estos elementos no es otra cosa que el mero proceso de escritura de una novela, en el que el escritor se sirve de diferentes fuentes para enriquecer su narración y capta detalles de la realidad y del día a día, que maquilla y convierte en personajes, lugares o ideas. Asimismo, también viene a presentar de algún modo la caótica empresa que puede llegar a suponer escribir una novela, hallándose los manuscritos en lugares diferentes y presentados arbitrariamente hasta que se les concede un orden definitivo. Ése es el propósito principal de la novela: mostrar el proceso de creación de ficción. P.L. Henry lo define en pocas palabras: «*Its theme: how to write a novel*» (Henry, 1990: 37).

Como hemos mencionado previamente, ciertos fragmentos metaficcionales de la novela –al contrario que la mayoría– tenían un carácter más explícito; es decir, se referían más abiertamente al proceso de escribir ficción. Es el caso del siguiente extracto, que muestra el relato de una reflexión literaria sobre narrativa mantenida por el narrador y su amigo Brinsley:

*Nature of explanation offered:* It was stated that while the novel and the play were both pleasing intellectual exercises, the novel was inferior to the play inasmuch as it lacked the outward accidents of illusion, frequently inducing the reader to be outwitted in a shabby fashion and caused to experience a real concern for the fortunes of illusory characters. [...] The novel, in the hands of an unscrupulous writer, could be despotic. In reply to an inquiry, it was explained that a satisfactory novel should be a self-evident sham to which the reader could regulate at will the degree of his credulity. It was undemocratic to compel characters to be uniformly good or bad or poor or rich. Each should be allowed a private life, self-determination and a decent standard of living. [...] Characters should be interchangeable as between one book and another. The entire corpus of existing literature should be regarded as a limbo from which discerning authors could draw their characters as required, creating

only when they dialed to find a suitable existing puppet. The modern novel should be largely a work of reference (O'Brien, 2001: 25).

Como podemos ver, el propio narrador está exponiendo ciertos elementos de la teoría de ficción que él aplica cuando escribe. Esto se confirma cuando analizamos los preceptos que se proponen en esta discusión y los ponemos en consonancia con el resto de la novela: por ejemplo, el narrador afirma: «[I]t was undemocratic to compel characters to be uniformly good or bad or poor or rich», lo que nos dirige a la despótica actitud de Trellis para con sus personajes. Además, el estudiante propone que los personajes se intercambien entre historias o libros diferentes; esto es claramente apreciable en el uso libre que hace de los personajes que crea Trellis quienes aparecen en historias a las que no pertenecen a su voluntad e intercambian su posición en los diferentes planos de ficción. Sin embargo, aunque este extracto nos presenta algunos detalles de una supuesta teoría narrativa, se ha postulado que Flann O'Brien no siguió ni pretendió seguir en ningún momento esos preceptos: su uso en la novela es puramente narrativo y metaficcional.

Además, siguiendo en la línea de los elementos metaficcionales de carácter más obvio y manifiesto, podemos referirnos al titulado «*Note on Constructional or Argumentive Difficulty*»:

The task of rendering and describing the birth of Mr. Trellis's illegitimate offspring I found one fraught with obstacles and difficulties of a technical, constructional or literary character —so much so, in fact, that I found it entirely beyond my powers. This latter statement follows my decision to abandon a passage extending over the length of eleven pages touching on the arrival of the son and his sad dialogue with his wan mother on the subject of his father, the passage being, by general agreement, a piece of undoubted mediocrity. [...] It may be usefully mentioned here that I had carefully considered giving an outward indication of the son's semi-humanity by furnishing him with only half of a body. Here I encountered further difficulties. If given the upper half only, it would be necessary to provide a sedan-chair or litter with at least two runners or scullion-boys to operate it (O'Brien, 2001: 144).

La temática de este extracto es clara: el narrador está hablando, en el curso de su novela, sobre su propia novela. Dermot Trellis, como avanzamos al inicio de este punto, desgarró el espacio narrativo y violó a una de sus personajes, Sheila Lamont. Esta última, como resultado del acto de violación, da luz a un hijo, Orlick Trellis. El hecho de que un personaje tenga un hijo con su propio autor y que el estudiante sea incapaz de trasladarlo a la narración supondrá un problema: «Naturally, there is an offspring from this improbable union, the realization of which proves such a puzzle to the narrator that he feels the need to justify his actions» (Cohen, 1993: 210). Sin embargo, el propósito principal de esta nota es la de hacer de la metaficción en *At Swim-Two-Birds* algo más llamativo y aparente, en contraste con el resto de elementos metaficcionales que se introducen subrepticamente. A

pesar de las discusiones literarias con sus amigos y las constantes correcciones y valoraciones que ellos hacen de su novela, este extracto expresa las consideraciones del escritor sobre un punto en concreto de la creación de ficción: la superación de los límites de lo verosímil. Además del hecho de que un autor viole al personaje que crea, el retoño nace ya en una edad avanzada, por lo que se produce también una alteración del proceso biológico. No es, por supuesto, la primera vez que ocurre esto en *At Swim-Two-Birds*: el propio John Furriskey, personaje principal de la novela que escribe Dermot Trellis, nació a los veinticinco años. Es en este momento cuando empiezan a tener lugar las interacciones entre los diferentes planos de ficción y cuando Dermot Trellis comenzará a ser realmente odiado por los personajes. Pero dentro de lo metaficcional, es probablemente uno de los fragmentos más interesantes. En estos dos últimos casos, las ideas de Waugh con respecto a la exposición de la metaficción previamente mencionadas en el apartado anterior coinciden con el uso que hace Flann O'Brien de ella: en este momento, el autor se está refiriendo a la novela directamente y sin vacilar. Por otro lado, volviendo al fragmento, con respecto a la supresión del relato del nacimiento de Orlick, el narrador piensa lo siguiente: «It will be observed that the omission of several pages at this stage does not materially disturb the continuity of the story» (O'Brien, 2001: 144). En realidad, lo que el narrador –y, por extensión, O'Brien– pretende es introducir una especie de *deus ex machina*, una solución rápida y definitiva al problema de Trellis. Flann O'Brien parece jugar con este concepto del *deus ex machina* en el momento del nacimiento de Orlick Trellis, quien es recibido del mismo modo que Jesucristo por los Reyes Magos, solo que en este caso el recibimiento es obra de los extravagantes personajes allí presentes:

The Pooka arose with a slight bow and pushed back his chair.

Three hundred thousand welcomes, he said in his fine voice, we are honoured to be here at the hour of your arrival. We are honoured to be able to present you with these offerings on the floor there, the choicest and the rarest that the earth can yield. Please accept them on behalf of myself and my friends. One and all we have the honour to wish you good day, to trust that you had a pleasant journey and that your dear mother is alive and well (O'Brien, 2001: 145).

Por otro lado, en lo que respecta a las previamente mencionadas «notas aclaratorias» – diferentes de los encabezados tanto en extensión como en función–, es necesario definir las como un elemento metaficcional más a tener en cuenta en la novela debido a que su propósito es el de familiarizar al lector con el proceso de la escritura de una novela, con el método que utiliza cada escritor cuando se halla ante el papel. Algo común a todos los escritores es la acción mecánica de tomar una nota en una libreta que siempre se lleva encima cuando una idea viene a la mente; es eso lo que tratan de representar estas notas. A lo largo de la novela, vemos que predominan principalmente en las *biographical*

*reminiscences* y que son de diferentes tipos y cumplen papeles distintos, si bien cuentan todas con un rasgo en común: la ironía.

En primer lugar, hemos de remitirnos a las notas descriptivas. Son las que más predominan y su función es, básicamente, la de completar la descripción de un enunciado o una afirmación sin extenderse en la narración. El objetivo de estas notas no es sino alejar un estilo realista del plano narrativo, dejándolo fuera y colocándolo aparte como un elemento externo cuya única utilidad es estética. Por ejemplo, el narrador se ocupa en muchas ocasiones de realizar un retrato preciso de su tío, centrándose especialmente en los detalles físicos y psicológicos que más desagrado le causan: «*Description of my uncle: Bluff, abounding in external good nature: concerned-that-he-should-be-well-thought-of: holder of Guinness clerkship the third class*» (O'Brien, 2001: 92) o «*Description of my uncle: Red-faced, bead-eyed, ball-bellied. Fleshy about the shoulders with long arms giving ape-like effect to gait. Large moustache. Holder of Guinness clerkship the third class*» (*ibid.* 10) son buenos ejemplos. Su tío es, principalmente, el objeto de esta especie de bromas metaficcionales, aunque normalmente encontramos otras notas descriptivas, como el preciso retrato que hace del UCD:

Description of College: The College is outwardly a rectangular plain building with a fine porch where the midday sun pours down in summer from the Donnybrook direction, heating the steps for the comfort of the students. The hallway inside is composed of large black and white squared arranged in the orthodox chessboard pattern, and the surrounding walls, done in an unpretentious cream wash, bear three rough smudges caused by the heels, buttocks and shoulders of the students (O'Brien, 2001: 33).

En segundo lugar, hemos de mencionar un conjunto de notas especialmente peculiar que engloban bajo la denominación de "Nature of". Con este tipo de notas, lo que se pretende es proporcionar una explicación del porqué de una acción que acaba de ocurrir. Normalmente, se hallan en cierta relación con las descriptivas ya que detallan en mayor grado la apariencia de un objeto; sin embargo, su propósito es puramente explicativo e irónico.

Faith, he said, you would want to be a clever man to do that, Mr Corcoran. That would be a miracle certainly. Tell me this, do you ever open a book at all?

This I received in silence, standing quietly by the table.

*Nature of silence: Indifferent, contemptuous* (O'Brien, 2001: 92).

Las notas que aparecen en la novela son, de algún modo, un elemento metaficcional implícito, ya que no se refieren directamente al hecho de escribir ficción exponiendo ideas o preceptos de escritura abiertamente, sino que su función consiste en hacer imaginar al lector cómo se construye una novela mediante el uso, en este caso, de notas aclaratorias. Se puede inferir, por lo tanto, que el autor no pretende colocar al lector ante el producto final,

ante la novela finalizada, sino a lo que el propio James Joyce solía denominar como *work in progress* refiriéndose a *Finnegans Wake*. En la anterior nota podemos ver que, de algún modo, adjetiviza al sustantivo *silence*, otorgándole unos rasgos y características propias. Este conjunto de notas son bastante comunes y suelen aparecer a lo largo de la novela asiduamente en las *biographical reminiscences*, y son de extensión variada. En el siguiente ejemplo, podemos observar como el narrador presenta un encuentro entre su amigo Brinsley y su tío mediante el uso de estas características notas:

*Description of my uncle:* Rat-brained, cunning, concerned-that-he-should-be-well-thought-of. Abounding in pretence, deceit. Holder of Guinness clerkship the third class.

In a moment he was gone, this time without return. Brinsley, a shadow by the window, performed perfunctorily the movements of a mime, making at the same time a pious ejaculation.

*Nature of mime and ejaculation:* Removal of sweat from brow; holy God (O'Brien, 2001: 30).

Además de este tipo de notas que, como su propio nombre indican, definen la naturaleza de alguna acción, persona u objeto, encontramos otro tipo cuyo uso parece tener un marcado carácter metalingüístico, al definir las figuras retóricas que cada individuo usa en su habla. Normalmente, el narrador suele anticipar que la persona ha utilizado una figura retórica y, en lugar de referirse a ella explícitamente, recurre a anotar bajo el párrafo el tipo y nombre. La nota «*Name of figure of speech: Anadiplosis (or Epanastrophe)*» (O'Brien, 2001: 94), por ejemplo, se usa para describir el habla en un momento concreto del tío del narrador, que utiliza la mencionada figura retórica para repetir un grupo de palabras, aparentemente sin intención. Es muy común a lo largo de la novela que el narrador mencione el uso de figuras retóricas variadas por parte de su tío, como en el siguiente caso:

I noticed that in repeating idleness, my uncle had unwittingly utilized a figure of speech usually designed to effect emphasis.

*Name of figure of speech: Anaphora (or Epibole)* (O'Brien, 2001: 213).

El uso de este tipo de fórmulas metaficcionesales no tiene un carácter técnico sino más bien irónico. El narrador no pretende engrandecer a su tío como un docto orador, sino exponer su despreocupación a la hora de hablar y su falta de técnica retórica: el uso de la palabra *unwittingly* es bastante claro en este caso.

El empleo de diferentes elementos metaficcionesales a lo largo de la novela es, en la mayoría de los casos, tácito y poco evidente; en otros casos, el narrador adopta un tono más abierto y los elementos metaficcionesales que usa se exponen de un modo más explícito: el narrador no pretende definir la novela como un ente autoconsciente que se refiere a sí mismo en todo momento, o que muestra una preocupación extrema por ensalzar el arte de la ficción. Si bien la novela en concreto parece encasillarse como un rígido monumento en

honor a la escritura, esa expresión se oculta bajo una densa –si bien confortable– capa de ironía y sátira. Sin embargo, la pregunta es: ¿qué se oculta en realidad bajo ese velo de metaficción? La metaficción como recurso narrativo no es usada comúnmente debido a la restricción temática que supone dedicar una novela a hablar sobre la novela en sí misma, aun sin contar el gran océano de experimentación y originalidad que se abre ante el escritor. Sin embargo, Flann O’Brien se basa en ese medio narrativo en *At Swim-Two-Birds*, explotando sus posibilidades hasta límites nunca antes explorados y proponiendo soluciones exacerbadas, pero extremadamente ingeniosas y divertidas. Por lo tanto, además de determinar los elementos metaficcionales de los que el autor se sirve para construir el caótico universo de *At Swim-Two-Birds*, hemos de buscar una causa, una explicación a tal intrépida empresa metaficcional. Al principio del presente artículo nos referíamos a Joyce y a la cuestión del exilio: en su afán por desasirse de las férreas y opresivas cadenas del Catolicismo y por buscar el máximo desarrollo artístico, el producto que de ello surgió fue la creación de obras consideradas monumentos a la experimentación artística. El caso de Flann O’Brien quizá pueda ser enfocado desde el punto de vista contrario. Si lo que condicionó la obra de Joyce fue su temprano exilio, el hecho que definiría la de Flann O’Brien –y, en concreto, *At Swim-Two-Birds*– fue su permanente estancia en Irlanda, desde su nacimiento hasta su muerte.

Es necesario precisar que, cuando hablamos de Flann O’Brien, no estamos tratando con una persona extrovertida: en *No Laughing Matter: The Life and Times of Flann O’Brien*, Anthony Cronin describe a O’Brien como una persona tímida, huidiza, introvertida, que en un futuro tendría problemas de alcoholismo. Durante su infancia, era sistemáticamente rechazado por los chicos de su edad debido a su casi incapacidad de hablar el inglés apropiadamente –consecuencia directa de la obstinación de su padre en escolarizarlo exclusivamente en irlandés– y la comunicación con su padre no llegaba a completarse. Todo esto, en lugar de desencadenar el efecto obvio, que podría haber sido algo similar a lo que ocurrió a Joyce, hizo crecer y endurecer las ya reforzadas raíces de O’Brien con Irlanda. Tanto fue así que la influencia de su padre y del entorno hizo de él un nacionalista reafirmado, incluso en su época universitaria, ya que, como Cronin bien afirma, «he did not have a problem in relation to Catholicism inasmuch as he was a believer all his life; and he did not have a problem in relation to nationalism because basically and instinctually as well as by heredity he was a nationalist, at least of sorts» (Cronin, 1990: 57). ¿Cuál es el resultado de todo esto? En su vida –remitiéndonos de nuevo a las palabras de Cronin citadas al principio del artículo–, el «finalmente volverse loco en su torre de marfil»; en la práctica literaria, artificios tan poco comunes como la metaficción. Lo que se propone es que, durante su vida, la dedicación literaria de Flann O’Brien funcionó como una especie de escudo ante la opresiva realidad que le rodeaba. Aun viviendo en Dublín inmerso en el limbo cultural irlandés, lo cierto es que el autor no había elegido vivir en ese tipo de contexto. Él, como plantea Cronin, no había decidido por cuenta propia ser nacionalista, ni

mucho menos católico: era la realidad que le había acompañado desde su nacimiento. Consecuencia de esto es *At Swim-Two-Birds*. La novela, desde un punto de vista interpretativo, se puede plantear como una especie de retroalimentación, como si el propio Flann O'Brien hubiera intentado refugiarse en su creación. A partir de la jocosa sociedad irlandesa, Flann O'Brien crea varias realidades diferentes, cada una con sus desequilibrios y su falta de lógica. Todo cobra sentido si se analiza la intrincada composición y estructura de la novela, el ingenioso –si bien, en ocasiones, oscuro y difícil de comprender– humor o lo alocado de la trama y los personajes. Además, la metaficción en Flann O'Brien no es un fenómeno exclusivo de *At Swim-Two-Birds*; su segunda novela, *The Third Policeman*, aunque en diferente grado, también muestra ciertos matices metaficcionesales que no se deben pasar por alto. Concretamente, en el caso de Flann O'Brien es probable que el uso de elementos tan intrincados como la metaficción venga dado por una necesidad de escapar de esa realidad irlandesa, que produjo tantos sentimientos ambiguos entre los escritores de la época.

## CONCLUSIONES

El presente trabajo ha pretendido esclarecer los confusos mecanismos metaficcionesales de la novela *At Swim-Two-Birds* y las diferentes tipologías que se dan a lo largo de la novela. Para ello, hemos asentado las bases para definir la metaficción como estilo narrativo y, desde ahí, aproximarnos al uso de lo metaficcionesal en la novela objeto de análisis. Estos elementos metaficcionesales, de misceláneo carácter, se pueden apreciar claramente en la estructura interna de la novela, en la que se dan diferentes planos de ficción; en el uso formal de mecanismos separadores de los planos de ficción, en este caso los encabezados y los diferentes extractos; y en la aparición de elementos como las notas de tipología variada, que acentúan aún más el uso de la metaficción. Como hemos determinado al final del apartado anterior, el uso de la metaficción en *At Swim-Two-Birds* puede ser consecuencia directa de la vida irlandesa de Flann O'Brien, tan diferente de la experiencia en el exilio de sus coetáneos.

Uno de los detalles importantes a tener en cuenta es, de nuevo, que la metaficción es una herramienta que Flann O'Brien utiliza tanto implícita como explícitamente. Sin embargo, también es necesario señalar que el propósito de la novela es claro: cómo escribir una novela y representar el proceso de creación narrativa. Todo este rico fondo de apariencia modernista se halla imbuido, asimismo, de rasgos culturales posmodernistas que convierten a la novela en una especie de puente entre los dos movimientos. No obstante, lo que predomina en *At Swim-Two-Birds* es, sin duda, la experimentación, la búsqueda de lo insólito, lo descabellado y, al mismo tiempo, lo profundamente intelectual. *At Swim-Two-Birds* es muchas cosas, pero especialmente una obra maestra de la literatura universal de

principios del siglo XX, y su autor, uno de los más importantes representantes –junto a Joyce y Beckett– de la literatura irlandesa de la primera mitad del siglo XX.

### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- COHEN, D. (1993), «An Anatomy of the Novel: Flann O’Brien’s “At Swim-Two-Birds”», *Twentieth Century Literature* 39: 208-229.
- CRONIN, Anthony (1990), *No Laughing Matter: The Life and Times of Flann O’Brien*, London: Paladin.
- GALLAGHER, M. (1992), «Reflecting Mirrors in Flann O’Brien’s “At Swim-Two-Birds”», *The Journal of Narrative Technique* 39: 128-135.
- HENRY, P.L (1990), «The Structure of Flann O’Brien’s “At Swim-Two-Birds” », *Irish University Review* 20: 35-40.
- JOYCE, James (2003), *A Portrait of the Artist as a Young Man*, New York: Penguin.
- O’BRIEN, Flann (2001), *At Swim-Two-Birds*, London: Penguin.
- WAUGH, Patricia (1984), *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious*, Florence: Routledge.