

LA ESTÉTICA DEL “THATCHERISMO”: SOBRE IAN McEWAN Y *THE CHILD IN TIME*

Fernando Galván
Universidad de La Laguna

ABSTRACT

This paper is a tentative valuation of Ian McEwan's production in the context of social and political changes in contemporary Britain since 1975. Particular attention is given to his latest novel, *The Child in Time* (1987), as this work shows—through its metaphorical and severe critique of ‘Thatcherism’—a remarkable shift in the writer's commitment to society.

En 1975 publica Ian McEwan su primer libro de cuentos, *First Love, Last Rites*, que obtiene al año siguiente el Somerset Maugham Award, con lo que se convierte pronto en figura popular de la “nueva ficción británica”. Aunque realmente empieza en 1970 a publicar cuentos en revistas como *Bananas*, *New Review*, etc., es sobre todo con este primer libro cuando se da a conocer a un público amplio. La fecha de 1975 es, además, interesante porque permite establecer ciertas referencias histórico-culturales en las que McEwan, como otros autores de su “generación”, se ve inmerso; no es casualidad que Margaret Thatcher sea elegida líder del Partido Conservador en febrero de este año, y que desde entonces, y hasta finales de la década, cuando consigue el Gobierno, derrotando en 1979 a los laboristas, la ideología de la oposición conservadora vaya invadiendo el tejido social y minando moralmente los cimientos de una sociedad con aspiraciones más o menos igualitarias. No cabe duda de que mucho ha cambiado en Gran Bretaña en los últimos diez años, periodo que coincide con la hegemonía tory; los recortes presupuestarios en los servicios públicos y en la educación y sanidad han hecho variar casi radicalmente la faz de una sociedad que estuvo más

sensibilizada en el pasado ante estas necesidades primarias; y junto a ello la inestabilidad laboral y social, que ha propiciado notables desórdenes públicos, protagonizados tanto por los sindicatos como por las minorías raciales, ofrece hoy una imagen opuesta a la tópica estampa de una Inglaterra próspera, liberal, tolerante, y hasta aburrida, donde casi nunca pasaba nada.

Una parte de la literatura que ha surgido en estos años refleja este sentimiento social, que se traduce generalmente en narraciones depresivas y deprimentes de autores ya consagrados, como Lessing (nótese ese retorno al "realismo" más desolador en los *Diaries of Jane Somers* o en *The Good Terrorist*) o Fowles (¿no es sintomático que *A Maggot* apele a lo desconocido, a lo esotérico, incluso a la superstición y a la religión, como caminos para superar una situación social y personal insatisfactoria?), o de autores que comienzan a publicar, o a ser conocidos por el gran público. Piénsese, por ejemplo, en las tortuosas novelas de D.M. Thomas, o en los apocalípticos relatos de J.G. Ballard, en las obsesivas narraciones de Angela Carter, en las misteriosas ficciones de Beryl Bainbridge, o en los desoladores cuentos y novelas de Ian McEwan. No puede decirse quizá que los citados constituyan propiamente una "generación literaria", porque además de separarles las edades hay otros factores estéticos que están lejos de compartir. Pero sí creo que entre ellos hay ciertos puntos de contacto evidentes, y que obras como *The Flute Player* (1979), *Birthstone* (1980), *The White Hotel* (1981), *High-Rise* (1975), *Empire of the Sun* (1984), *The Bloody Chamber* (1979), *The Passion of New Eve* (1977), *Nights at the Circus* (1984), *A Quiet Life* (1976), *Young Adolf* (1978), *Watson's Apology* (1984), *First Love, Last Rites* (1975), *In Between the Sheets* (1978), *The Cement Garden* (1978) y *The Comfort of Strangers* (1981), entre otras, comparten similares sentimientos de decepción y desolación ante la sociedad que retratan. En unos casos se produce un enclaustramiento en las mentes de los personajes o en espacios muy reducidos, como si ésta fuera la única forma posible de escapar de la insoportable realidad exterior, y en otras ocasiones es precisamente la formulación exterior, hacia espacios muy amplios e imaginarios, lo que permite eludir la sordidez más cercana.

Creo que, a pesar de que estos planteamientos obedezcan en cada caso a necesidades creativas particulares (sin duda algunos de los autores citados comienzan a trabajar en esta línea antes de 1975) y a las naturales imposiciones del género que se está manejando, hay en el fondo una coincidencia estética, que toma como base un sentimiento de disgusto ante la vida social que rodea al artista. Sin necesidad de acudir a forzados argumentos (con los que quizá no todos estarían conformes) de que el escritor es reflejo del mundo en que vive, o de imponer interpretaciones sociales restrictivas de estas fabulaciones, es innegable que la desolación,

el desarraigo, la podredumbre física, psíquica y moral que caracterizan a estos mundos imaginarios ejerce una obvia influencia en los modos narrativos que ha de seleccionar el escritor; de ahí la preponderancia del goticismo, de las técnicas del "thriller", y hasta de cierto naturalismo exacerbado.

En ninguno de los casos mencionados, sin embargo, se alude explícitamente a las causas de esta situación apocalíptica; es más, casi se prefiere eludirlos, y el escritor se refugia en mundos lejanos, la Rusia posrevolucionaria, la Centroeuropa de entreguerras y el holocausto nazi, un mundo futuro impreciso, la China de la Segunda Guerra Mundial, los mitos folklóricos, unos Estados Unidos imaginarios, una Europa casi decimonónica en decadencia, o unos mundos interiores matizados por ciertas perspectivas sesgadas de la Inglaterra más provinciana. No hay, desde luego, referencias directas al mundo concreto que habitan los creadores, al ambiente social o político en el que se desenvuelve su vida diaria. De ahí que no pueda hablarse de estos autores como conformadores de una nueva "generación airada", pues aparentemente sus potenciales inquietudes y preocupaciones sociales se encarnan en otras latitudes físicas y mentales. Así se les asocia con el renacimiento del goticismo, con el cultivo de cierto tipo de "thriller" que se regodea a veces en los detalles más abyectos: el crimen más espeluznante, las aberraciones y crueldades sexuales más tremendas, las angustias vitales más sobrecogedoras, o las fantasías y sueños más pavorosos son las impresiones indelebles que dejan estas narraciones en el lector.

La producción narrativa de McEwan respondía perfectamente a esta descripción incluso en sus detalles más nimios hasta fechas recientes¹, pues en sus dos libros de cuentos y en sus dos novelas encontramos esa notable obsesión por el sexo en sus aspectos más morbosos, la reiterada presencia negativa de las relaciones familiares insatisfactorias entre los personajes más débiles o desequilibrados, la abundancia de efectos repulsivos, la preponderancia de sueños, fantasías, imaginaciones de mentes enfermas, y en general la continua sensación de frustración, amenaza, soledad y confinamiento de sus criaturas de ficción. El autor revestía estas atmósferas con las técnicas clásicas de la novela gótica o el "thriller", esto es, mediante la ocultación de datos al lector, a través del empleo de un lenguaje elusivo cargado de sugerencias y alusiones indirectas, usando narradores poco (o nada) fiables, etc. Sus personajes, en efecto, que en muchos casos eran adolescentes que empezaban a descubrir la vida (lo que le valió a McEwan la etiqueta de "chronicler of adolescence"), habitaban complejos mundos interiores y eran fácil presa de sus particulares obsesiones, con lo que los relatos corrían el evidente riesgo de separarse radicalmente de la realidad de los lectores y convertirse

en meras recreaciones de las fantasías más terribles de su autor, con todo lo que ello conlleva.

A partir de principios de esta década de los ochenta, sin embargo, y a raíz de la publicación de su novela *The Comfort of Strangers* (1981), Ian McEwan parece ir abandonando esos mundos interiores que tan bien representan Jack en *The Cement Garden* o Robert en *The Comfort of Strangers*, para lidiar directamente con la realidad social que lo circunda. Desde esa fecha hasta 1987 no publica ninguna otra novela, pero se dedica a la televisión (de 1981 es *The Imitation Game*, donde aborda la cuestión del feminismo), al cine (en 1983 se presenta su película *The Ploughman's Lunch*, dirigida por Richard Eyre, en la que se intenta reflejar la situación sociopolítica de la Inglaterra del momento), y al teatro (en febrero de 1983 se presenta un oratorio titulado *Or Shall We Die?* en el Royal Festival Hall, dedicado a la amenaza nuclear). Como puede verse, pues, los años que median entre la composición y publicación de *The Comfort of Strangers* y su (por ahora) última novela, *The Child in Time* (1987)² han coincidido con los dos primeros mandatos de Margaret Thatcher, y (creo que como consecuencia de esto último) han supuesto también el cambio de rumbo en la producción artística de McEwan. El narrador completamente inmerso en su escritura autotélica, confinado a esos mundos tan restrictivos, parece abrir de pronto los ojos ante la amenazadora realidad (británica e internacional), dominada ahora por las grandes cuestiones del siglo XX. Como escribe él mismo para explicar el nacimiento de *Or Shall We Die?*:

Throughout 1980, along with many others, I found myself disturbed and obsessed by the prospect of a new madly vigorous arms race. Russia had recently invaded Afghanistan and later in the year there was the possibility of intervention in Poland. In the United States public opinion, or media opinion —the two are sometimes hard to separate— was demanding a restoration of American might after the perceived humiliation of the Iranian hostage crisis, and by the end of the year a new president had been elected who promised a programme of weapon manufacture on a scale without precedent. In this country the government was committed to increasing and ‘improving’ our nuclear capability³.

Así pues, la preocupación por la amenaza nuclear y por el ascenso de la guerra fría, propiciado por la presencia de Margaret Thatcher y Ronald Reagan al frente de las dos potencias occidentales más influyentes, fue el “detonador” que lanzó a McEwan al compromiso político y social directo. Hay que aclarar, no obstante, que ello no significa en su caso un abandono de los “modos” temáticos y estilísticos de su actividad creativa

(*The Child in Time* lo prueba fehacientemente), sino más bien una adecuación de esos "topoi" a cuestiones de interés más general. Esto es, el retrato de una sociedad desolada persiste casi en los mismos términos (y comunicado con idénticas técnicas) que se han explicado más arriba; sólo ocurre que se apuntan ahora *explícitamente* los orígenes de esa situación y las posibles alternativas para superarla. Pero —como se verá inmediatamente—McEwan no es en absoluto un escritor "realista" revolucionario, ni un político que se vale de sus ficciones para propagar sus convicciones partidistas. No se trata de nada de eso; seguimos teniendo ante nosotros al creador de seres indefensos, débiles, pero ahora con una carga de consciencia mayor de las circunstancias que los (nos) rodean.

Una de las obsesiones más notables de McEwan, como se sabe, es la infancia (recuérdense los niños de *The Cement Garden*, o los de cuentos como "Homemade", "Last Day of Summer" o "Disguises"; vid. nuestra nota 1), y de tal manera está este tema continuamente presente en su obra que vuelve a ocupar un lugar central en su última novela, como su propio título sugiere: *The Child in Time*. Como confiesa en su ensayo citado a propósito de la composición de *Or Shall We Die?*, cuando se refiere al pánico ante la amenaza atómica:

Those who were parents, or had children in their lives, seemed particularly affected. Love of children generates a fierce ambition for the world to continue and be safe, and makes one painfully vulnerable to fantasies of loss. Like others, I experienced the jolt of panic that wakes you before dawn, the daydreams of the mad rush of people and cars out of the city before it is destroyed, of losing a child in the confusion⁴.

La pérdida de un hijo es justamente el punto de arranque de *The Child in Time*, aunque en este caso el hecho no se produzca en medio de una loca huida ante el apocalipsis nuclear, sino en el ambiente más tranquilo, cotidiano y aparentemente seguro del supermercado donde el protagonista, el escritor de cuentos infantiles Stephen Lewis, acostumbra a comprar. El robo de su pequeña hija Kate, de tres años, mientras Stephen paga en la caja, se torna así mucho más terrible por lo inesperado del hecho. ¿Cómo puede ocurrir algo así, en medio del sosiego de la compra matinal del supermercado, donde no se percibe ninguna amenaza externa?

Éste es el punto básico de partida de la novela, que se presenta al lector en un "flashback" unos dos años después de que tuviera lugar. En el momento en que empieza efectivamente el relato Stephen, que se ha convertido en afamado escritor infantil por una casualidad, forma parte de un subcomité ministerial, en calidad de asesor, encargado de redactar un

informe sobre la educación de la infancia en Inglaterra. Así pues, tanto la actividad “natural” del protagonista (la de escribir para la infancia), como la “coyuntural” (servir de asesor en temas infantiles), como su propio mundo interior, dominado a veces por el recuerdo de la hija desaparecida, o en otras ocasiones por su propia infancia, o —en fin— la vida misma de sus amistades (el ex-ministro conservador Charles Darke sufre una regresión infantil), están centradas en los niños. Pero no sirven sólo los niños para ilustrar las preocupaciones de los personajes de la novela, sino que además se erigen en representación y metáfora de la realidad social y de la alternativa a ésta. Vayamos, sin embargo, por partes para entender cabalmente la significación de este tema en la novela.

Por un lado, se aprecia que cada uno de los nueve capítulos de la obra viene introducido por un epígrafe tomado de “*The Authorised Childcare Handbook, HMSO*”, que es el documento que prepara el Gobierno conservador británico para regular la educación infantil. Estas citas que encabezan los capítulos poseen cierta carga de ironía, procedente de la traducción de los principios económicos y políticos del capitalismo *laissez faire* thatcheriano a la educación de los niños. Pues aunque a primera vista algunos textos puedan parecer “neutrales”, su adecuada contextualización en el ambiente conservador revela de inmediato su significado profundo; ocurre así con la del último capítulo: “More than coal, more even than nuclear power, children are our greatest resource” (p. 205)⁵; pero la mayoría de las veces el mensaje es claramente autoritario y retrógrado:

Those who find it naturally hard to wield authority over their children should seriously consider the systematic use of treats and rewards... Incentives, after all, form the basis of our economic structure and necessarily shape our morality; there is no reason on earth why a well-behaved child should not have an ulterior motive (p. 123).

La figura del padre y el respeto y obediencia que se le deben, como detentador de la autoridad en la familia, conducen a los redactores del manual (que ha sido primordialmente la Primera Ministra en persona, con la ayuda de Charles Darke) a exigir al padre que ejerza su autoridad con prioridad sobre el cariño, pues como máxima instancia del hogar representa también, por ello, la máxima responsabilidad social. En una ocasión se insinúa, además, el paralelismo que ha de existir entre la figura del padre en el hogar y la del gobernante de una nación:

There is, however, evidence to suggest that the more intimately a father is involved in the day to day care of a small child, the less effective he becomes as a figure of authority (p. 49).

We could do worse than conclude, as have many before us, that from love and respect for home we derive our deepest loyalties to nation (p. 69).

Above all, childhood is a privilege. No child as it grows older should be allowed to forget that its parents, as embodiments of society, are the ones who grant this privilege, and do so at their own expense (p. 93).

El autoritarismo y la distancia afectiva entre padre e hijo (como en la clásica tradición británica) son los mensajes fundamentales de este *Handbook* que, en contra de los principios democráticos (según los cuales se han constituido las subcomisiones de expertos para preparar el trabajo), se ha redactado ya desde las alturas del poder, para finalmente darlo a conocer a la sociedad como supuesta conclusión de las tareas realizadas por gran número de personas conocedoras del tema. No deja de ser evidentemente irónico que el manual refleje, al fin y al cabo, los principios antidemocráticos y autoritarios de sus redactores, que intentan convencer al público de la necesidad de implantar en el hogar y con los hijos el mismo sistema que en la sociedad se ha puesto en práctica con los sindicatos, las minorías raciales o los sectores productivos y de servicios públicos "deficitarios".

Las alusiones a la necesidad de ejercer la autoridad por medio de los clásicos castigos corporales, que han caracterizado a la tradición británica, se hacen notorias a lo largo del texto, junto a principios que se oponen a la coeducación, que reclaman mayor disciplina y obediencia en las escuelas, etc. En la página 161, por ejemplo, podemos leer con Stephen, que acaba de recibir un ejemplar del manual de manos de Morley, una curiosa defensa del castigo corporal basada en que "ahorra el tiempo de los padres ocupados"; se mantiene que las represalias de tipo psicológico son inútiles con los niños y se insinúa que pueden ser incluso más dañinas que las físicas: "There is no evidence to suggest that these more protracted forms of punishment, which can waste a good deal of a busy parent's time, cause less long-term damage than a swift clip across the ear or a few smart slaps to the backside. Commonsense suggests the contrary. Raise your hand once and show you mean business! It is likely you will never have to raise it again".

Desde esta perspectiva se aprecia, pues, que *The Child in Time* se distancia bastante de las obras anteriores de McEwan, al practicar con claridad la crítica política directa. En la novela hay, además, otro elemento que contribuye a ridiculizar y acentuar aún más los efectos catastróficos de este sistema educativo. Se trata de la evolución del personaje Charles Darke, que siendo uno de los ministros más prometedores del gobierno, y gozando de la absoluta confianza y estima

de la Primera Ministra (hasta límites que hacen concebir sospechas fundadas de que la líder conservadora siente una pasión irrefrenable hacia él; cfr. pp. 187-190), presenta de repente su dimisión y se retira al campo para vivir, merced a una curiosa regresión infantil, la infancia que nunca tuvo, debido precisamente a haber sufrido en carne propia los métodos que ahora el gobierno pretende que sean asumidos por toda la sociedad. La compleja personalidad de Charles lo convierte en un caso paradigmático de la perversión “típica” británica, o el “vicio inglés”. Se trata de un hombre extremadamente educado e intelectualmente valioso que tiene, en secreto, relaciones sadomasoquistas con prostitutas, y la descripción que hace su esposa Thelma a Stephen de las razones de su terrible experiencia y suicidio dejan muy claro el origen de sus perversiones y la razón última de la crisis:

[...] he wanted to be a little boy without a care in the world, with no responsibility, no knowledge of the world outside. It wasn't an eccentric whim. It was an overwhelming fantasy which dominated all his private moments. He thought about it, he wanted it in the way some people want sex. In fact, it had a sexual side. He wore his short trousers and had his bottom smacked by a prostitute pretending to be a governess [...] He wanted the security of childhood, the powerlessness, the obedience, and also the freedom that goes with it, freedom from money, decisions, plans, demands. He used to say he wanted to escape from time, from appointments, schedules, deadlines [...] The Prime Minister invited him, which in that world means ordered him, to write a shadow Childcare manual [...] Charles and the Prime Minister worked on it together. He was being fancied, I mean sexually fancied. He pretended not to notice he was making a killing. He was repelled, but he couldn't help flirting. He wanted to get on, he couldn't stop himself wanting that. He wrote the manual under his leader's supervision [...] He had to have this, he was pleading with me to make it happen for him to let him be a little boy [...] You know his mother died when he was twelve, so you could say he associated prepubescence with her. And he had a photograph, a horrid little picture taken when he was eight. It shows him standing next to his father who was fairly important in the City, a dull man I remember, but tyrannical. In the photograph Charles looks like a scaled-down version of his father —the same suit and tie, the same self-important posture and grown-up expression. So perhaps he was denied a childhood... (pp. 200-202)

Hay en estas referencias (cuasi-tópicas) a la infancia de Charles evidentes similitudes con personajes anteriores del escritor, como Jack en *The Cement Garden* que, junto a sus hermanos, experimenta también el

fallecimiento de la madre, con el consiguiente desequilibrio que se produce en toda la familia, o como Robert en *The Comfort of Strangers*, cuya perversión sádica tiene también su origen en el autoritarismo de la figura paterna [vid. nota 1]. Sin embargo, como se decía antes, aquí McEwan avanza un paso más, e identifica con una tendencia política y con un líder concreto el origen de esos desequilibrios.

El paso me parece importante porque revela una intención de asociar lo privado con lo público, el deseo de romper con el aislamiento de sus criaturas anteriores, y de convertirlas —en cierta forma— en paradigmas de determinados comportamientos y actitudes más generales. Como el propio autor ha confesado a John Haffenden sobre la influencia ejercida en este aspecto por el dramaturgo David Hare, también el movimiento feminista lo ha acercado a esta postura política: “I think that message —the necessity of relating private and personal behaviour with what you do in broader relationships— has come to me through the women’s movement. David Hare has an ambivalence towards his subject matter which I find very interesting, and in a way I’ve been dogging his footsteps”⁶.

Esta recreación crítica de la infancia de Charles y de su terrible estado de adulto responsable del manual no es, sin embargo, la única estampa de interés del tema infantil de la novela. Estrechamente vinculado a la infancia (y así aparece en el mismo título de la obra) está el tiempo, una dimensión que se presenta reiteradamente en todo el transcurso del relato. Para la infancia —se nos dice— no existe el tiempo como algo que pueda sentirse; en palabras de Thelma también: “For children, childhood is timeless. It’s always the present. Everything is in the present tense. Of course they have memories. Of course, time shifts a little for them and Christmas comes round in the end. But they don’t *feel* it” (p. 33). Esta concepción infantil del mundo como un eterno presente es la que hace suya el protagonista, con el asesoramiento técnico de Thelma, de modo que recordando los versos de Eliot al principio de *Burnt Norton*, “Time present and time past/ Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past” (p. 118), Stephen se lanza a recuperar su tiempo pasado/ perdido en la línea proustiana del episodio de la magdalena; aquí también los olores adquieren significativa importancia para fundir pasado y presente:

For more than an hour Stephen had been staring at his hands on his lap. Lately, the smell and feel of his own skin in this heat had brought back to him the taste of an only childhood in hot countries —of perspiration, and the pervasive, sweet scent of mangoes, English vegetables boiling in the kitchen and spices in painted tins of dragons and palm trees, kept in the outhouse by the

amah girl. He had once lifted a lid and inhaled the essence of a brown flaky substance. When he went back indoors and stood in the deserted living room under the slow-moving ceiling fan, the bitter, putrid taste was a secret he had to keep from the lavender-polished, RAF-issue furniture. (p. 69).

Y como no podía ser menos, en este plácido ambiente del retorno a la infancia, Stephen recrea los tópicos románticos más conocidos, como el reencuentro con la naturaleza, una naturaleza que al Stephen adulto parece serle desconocida, aunque en realidad la ha vivido como feto desde el seno materno. La belleza del medio natural y la especial sensibilidad que despierta en él guardan notables similitudes con la experiencia wordsworthiana de “Tintern Abbey”, tanto en la calma que destila la contemplación del paisaje dominado por el silencio, como en la propia experiencia de purificación y fusión con la naturaleza. En ocasiones como ésta puede apreciarse la habilidad de McEwan para elevar su lenguaje a cotas poéticas de gran altura, que esta vez gozan, además, del valor añadido de la alusión literaria del clásico:

He knew this spot, knew it intimately, as if over a long period of time. The trees around him were unfolding, broadening, blossoming. One visit in the remote past would not account for this sense, almost a kind of ache, of familiarity, of coming to a place that knew him too, and seemed, in the silence that engulfed the passing cars, to expect him. What came to him was a particular day, a day he could taste. Here it was, just as it should be, the heavy, greenish air of a wet day in early summer, the misty, tranquil rain, the heavy drops which formed on and fell from the unblemished horse chestnut leaves, the sense of the trees being magnified, and purified by a rain so fine it displaced the air. It was on just such a day, he knew, that his place gained its importance.

He stood still, afraid that movement would destroy the spaciousness, the towering calm he felt about him, the vague longing in him. He had never been here before, not as a child, not as an adult. But this certainty was confused by the knowledge that he had imagined it just like this (p. 56).

Es éste el lugar, en efecto, en el que Stephen “nació” propiamente, porque —como puede revivir luego a través de una extraordinaria experiencia trans-temporal— aquí, frente a estos árboles, frente a la humedad y a la fina lluvia de un día de principios de verano, cuarenta y tres años antes, su madre decidió que no abortaría la criatura que empezaba a vivir en su seno. El encuentro del Stephen adulto con sus padres jóvenes en este momento crucial de su existencia es, sin duda, una experiencia mágica, ajena por completo a las reglas de la verosimilitud,

pero plenamente válida en la novela. No creo que haya que reprochar a McEwan, como comenta Michael Neve en las páginas del *Times Literary Supplement*, que se haya unido a “the ranks of narcissistic works that announce the wonder of having children”⁷, pues aunque lógicamente aquí se rechaza la posibilidad del aborto, no se esconde ningún otro oscuro mensaje. Antes bien, la actitud de la madre está en consonancia con la libertad de la mujer, y su dignísima decisión no obedece más que a su sentido de la responsabilidad y no a una moralidad impuesta.

En abierto contraste con este panorama idílico de la infancia revivida y de la consecución de un tiempo fuera del tiempo, la novela está principalmente dominada por las imágenes de desolación a las que aludíamos en el comienzo de estas páginas. Desde el inicio de la obra asistimos a descripciones de un futuro que se nos antoja quizá en un principio lejano, pero poco a poco comprendemos que —al contrario— se trata de un retrato bastante fiel de una realidad amenazadoramente cercana. Las dos primeras frases del primer capítulo marcan sin duda la tónica general de todo el relato: “Subsidising public transport had long been associated in the minds of both Government and the majority of its public with the denial of individual liberty. The various services collapsed twice a day at rush hour and it was quicker, Stephen found, to walk from his flat to Whitehall than to take a taxi” (p. 7). Las líneas que siguen parecen colocar al lector frente a un mundo orwelliano en Vauxhall Bridge, atestado de coches en doble y triple fila que no pueden circular debido al atasco de las nueve y media, cuando conductores solitarios en cada automóvil se dirigen a su trabajo. Si seguimos leyendo, en la página siguiente asistimos, con la mirada ansiosa de Stephen (que recorre las caras de los niños que mendigan a su paso en busca de su desaparecida hija Kate), al penoso espectáculo de la mendicidad. En la misma Inglaterra que fue tan próspera, hay ahora mendigos con licencia que llevan una insignia de color brillante que los identifica como tales (¿no recuerda esto acaso los métodos nazis con los judíos, los comunistas, etc.?):

Further up, just before Parliament Square, was a group of licensed beggars. They were not permitted anywhere near Parliament or Whitehall or within sight of the square. But a few were taking advantage of the confluence of commuter routes. He saw their bright badges from a couple of hundred yards away [...] It was a child Stephen was watching now. Not a five-year-old but a skinny pre-pubescent. She had registered him at some distance. She walked slowly, somnambulantly, the regulation black bowl extended. The office workers parted and converged about her. Her eyes were fixed on Stephen as she came. He felt the usual ambivalence. To give money ensured the success of the

Government programme. Not to give involved some determined facing away from private distress. There was no way out. The art of bad government was to sever the line between public policy and intimate feeling, the instinct for what was right (pp. 8-9).

He aquí de nuevo la crítica directa, desde las primeras páginas, al sistema conservador y su política de *laissez faire*, y la relación que Stephen establece entre lo público y lo privado. Pero quizá el momento más terrible del enfrentamiento de Stephen con los mendigos sea el que tiene lugar en la estación, a la que éstos han acudido, huyendo del frío, donde vuelve a encontrar a la misma joven, aunque esta vez sin la vitalidad de la primera vez. Sólo cuando después de dejarle su propio abrigo se aleja, Stephen ve que está muerta y que otro mendigo se arroja sobre el abrigo y rebusca entre los bolsillos.

Otro de los síntomas más desoladores de esta sociedad y sus mendigos es el aspecto más personal del problema del desempleo, pues nuestro protagonista conoce a algún antiguo compañero de estudios que no ha tenido más remedio que solicitar una insignia para poder practicar la mendicidad y así subsistir. La reflexión se orienta esta vez hacia la destrucción del sistema educativo ocasionada por las políticas de recorte presupuestario de los diversos gobiernos conservadores. Sus ilusionados amigos de los años sesenta y setenta han de malvivir ahora de las formas más indignas, y ello implica, además, que la juventud deja la escuela cada día con menos edad:

A couple of acquaintances, once truly free men, were resigned to a lifetime teaching English to foreigners. Some were facing middle age exhaustedly teaching remedial English or “lifeskills” to reluctant adolescents in far-flung secondary schools. These were the luckier ones who had found jobs. Others cleaned hospital floors or drove taxis. One had qualified for a begging badge. Stephen dreaded ever meeting her in the street. All these promising spirits, nurtured, brought to excited life by the study of English Literature from which they culled their quick slogans —Energy is perpetual delight, Damn braces, bless relaxes— had disgorged from libraries in the late sixties and early seventies intent on inward journeys, or eastward ones in painted buses. They had returned home when the world grew smaller and more serious to service Education, now a dingy, shrunken profession; schools were up for sale to private investors, the leaving age was soon to be lowered (pp. 27-8).

A este cuadro de la situación social y económica ha de sumarse el paralelo del ambiente de depresión, de los paisajes perdidos (“This was a lost time and a lost landscape —he had returned once to discover the trees

efficiently felled, the land ploughed and the estuary spanned by a motorway bridge”, p. 12), el de los servicios públicos ineficaces, el de los parques y espacios verdes destruidos, el de la suciedad de las calles, etc., fenómenos todos ellos que rompen la imagen tradicional de una Gran Bretaña acogedora y feliz. Las descripciones de estos aspectos, bien por parte del narrador, o bien debidas a algún personaje, como el padre de Stephen, están cargadas de una amargura poética sobresaliente. De nuevo, como reconoce Nicholas Spice en las páginas de *London Review of Books*, a pesar de sus comentarios negativos⁸, el talento estilístico y la habilidad narrativa de McEwan quedan al descubierto:

Restrictions on water use had reduced the front gardens of suburban West London to dust. The interminable privets were crackling brown. The only flowers Stephen saw on the long walk from the tube station —the end of the line— were surreptitious geraniums on window ledges. The little squares of lawn were baked earth from which even the dried grass had flaked away. One wag had planted out a row of cacti. Stronger representations of pastoral were to be found in those gardens which had been cemented over and painted green. The little men in red coats and rolled-up sleeves who turned the windmills were motionless, sunstruck (p. 85).

Nótese cómo en este párrafo citado se reproduce la metáfora del jardín de cemento, que aparece en su primera novela, donde la construcción por parte del padre de Jack de un jardín de cemento constituye una evidente alusión a la frialdad afectiva que separa al progenitor del resto de la familia. Aquí obviamente la figura paterna, en consonancia con lo dicho más arriba con respecto al manual de educación infantil, la asume el Estado, y concretamente su representante constitucional, el gobierno conservador. Se manifiesta, pues, una vez más, el afán de McEwan por penetrar en las raíces socio-políticas de la desolación que venía cultivando en su ficción anterior. De forma igualmente explícita se queja el padre de Stephen cuando le cuenta a su hijo sus impresiones del país al regresar de ver a su hermana enferma. La referencia temporal que aparece en las líneas siguientes es tan clara que no precisa más comentario: “The filth on the streets, the dirty messages on the walls, the poverty, son, it’s all changed in ten years. That’s the last time I visited Pauline, ten years ago. It’s a new country. More like the Far East at its worst. I haven’t got the strength for it, or the stomach” (p. 177).

Estas visiones pavorosas de los ambientes y paisajes no pueden por menos que recordarnos las de estados posatómicos, como los que narra Doris Lessing en *The Memoirs of a Survivor*, J.G. Ballard en *The Drought*, o el propio McEwan en un cuento como “Two Fragments: March 199—” (de su colección *In Between the Sheets*). En *The Child in Time* no se ha

producido, sin embargo, conflagración atómica alguna, aunque la amenaza surge constantemente a lo largo del relato. Se trata tan sólo de las consecuencias de una determinada política que descuida conscientemente el medio natural y se despreocupa de los servicios sociales; creo que implícitamente se nos invita a una comparación irónica: el estado de Inglaterra después de diez años de gobierno tory es semejante al que se produciría después del estallido de la bomba nuclear.

Si bien el acercamiento ideológico al tema de la desolación ha variado en esta obra con respecto a las anteriores, la aproximación genérica y estilística apenas ha cambiado. Hay quizá un mayor desarrollo de acontecimientos y más episodios (diversos, pero bien entrelazados para que conduzcan finalmente a un mismo punto), pero subsiste el empleo de la técnica del "thriller". Es un recurso que algunos pueden tachar de "subliterario", pero que ha aportado interesantes descubrimientos en la metaficción contemporánea, y por ello creo que hay que reconocérsele una legitimidad artística importante. En *The Child in Time*, como en muchas otras novelas contemporáneas, está continuamente presente, asaltando con sorpresas al lector, o dejándolo en vilo, como cuando desaparece Kate, o Stephen sufre un accidente, o surge la cara ensangrentada de Morley al abrir Stephen la puerta de su casa, o cuando Charles decide abandonar el gobierno, o —en fin— cuando Charles, ya muerto, parece exhalar un suspiro. Quizá haya ocasiones en que hay cierto abuso, que contribuye escasamente al desarrollo de la acción, como cuando la Primera Ministra visita el piso de Stephen y éste al entrar en su despacho se da cuenta de que el manual que le había pasado Morley está completamente a la vista, casi como la "carta robada" de Poe (p. 186). Pero tanto en este tipo de escenas como en el exceso de incidentes melodramáticos el autor parece consciente de los riesgos que asume. A propósito del melodrama en el que está a punto de caer Stephen con ocasión de la desaparición de Kate, apunta certeramente el narrador con fina ironía: "There came to him images of a Dickensian melodrama in which his shivering three-year-old daughter beat a path through the snow to her home, only to find it locked, and deserted" (p. 43).

El aire de misterio con que McEwan suele envolver sus ficciones se enriquece en *The Child in Time*, además, con la ironía. Tal es el efecto que produce, por ejemplo, el desvelamiento de la personalidad de la Primera Ministra, a quien nunca se menciona por su nombre, eludiéndose incluso las referencias pronominales que pudieran descubrir su sexo (cfr. p. 82). Como si de un tabú victoriano se tratara, en el fondo late el problema del autoritarismo y las actitudes anti-democráticas. He aquí algunas de las claves que revelan a Mrs Thatcher detrás de la impersonal expresión de "Prime Minister":

The familiar voice, pitched somewhere between a tenor's and an alto's, did not falter over a syllable as it set out to convince. Downing Street had known nothing of the existence of the book until the week before (p. 180).

The Prime Minister, who was known to despise railways, appeared relieved (p. 186).

To be alone with the head of Government was an opportunity to give voice to an interior monologue which had been running for years, to confront the very person responsible, and question, for example, the instinctive siding in all matters with the strong, the exaltation of self-interest, the selling off of schools, the beggars, and so on... (p. 190).

También al contrario que en sus novelas y cuentos anteriores, McEwan da en *The Child in Time* una alternativa a este desolado panorama de la sociedad británica actual. No es una solución política propiamente, y por ello ha sido rechazada como débil e inane por algunos críticos; consiste más bien en repetir, con palabras renovadas y nuevo vigor, el tópico de que el desarrollo personal, la felicidad íntima del ser humano individual, es el elemento esencial para salir de ese caos. A Stephen le llega ese momento de epifanía con el descubrimiento de la infancia, con la consciencia nueva de que el niño, como pensaban los románticos (cfr. la *Ode: Intimations of Immortality* de Wordsworth), está más cerca de la perfección, se halla más integrado en la naturaleza. De ahí que la novela toda gire en torno a esos dos temas principales que ya se han abordado más arriba: la infancia y el tiempo. En las páginas finales Julie da a luz una nueva criatura, concebida cuando Stephen tiene su extraña experiencia de regreso a la condición fetal, y alumbrada entre los dos, en una noche en la que, a pesar de que se presenta el planeta Marte amenazador (con su clásico valor mitológico: aquí la amenaza nuclear), la aparición de la luna en el cielo azul presagia aparentemente una felicidad similar a la descrita por Spenser en su invocación a los beneficios engendrados de nuestro satélite en su *Epithalamion*. Como un eco de los clásicos versos

Is it not Cinthia, she that never sleepes,
But walkes about high heaven all the night?
O fayrest goddesse, do thou not envy
My love with me to spy:

.....
Therefore to us be favorable now;
And sith of wemens labours thou hast charge,
And generation goodly doest enlarge,

Encline thy will t'effect our wishfull vow,
 And the chast wombe informe with timely seed,
 That may our comfort breed⁹,

la dadivosa Cinthia ha concedido a Julie y a Stephen un nuevo hijo, que en una especie de limbo (fuera del tiempo) les colma de felicidad:

Beyond the bed was the window through which they could see the moon sinking into a gap in the pines. Directly above the moon was a planet. It was Mars, Julie said. It was a reminder of a harsh world. For now, however, they were immune, it was before the beginning of time, and they lay watching planet and moon descend through a sky that was turning blue (p. 220).

Puede parecer poco a quien espere una solución más “práctica”, pero la alternativa goza sin duda de la legitimidad poética, pues el origen primero de la desolación de Stephen y Julie (esto es, Kate) se torna en metáfora purgativa de ese infierno que han vivido y, así, en el nuevo hijo encuentran la revitalización del mito de la infancia como redentora de la humanidad. La sordidez del thatcherismo y sus trucos sucios, que conducen a Charles a la muerte, se contraponen poéticamente a la limpieza y esperanza de un nuevo ser que nace a la luz de una luna prometedora, momentos después de que su padre llegue desde Londres, recuperando su infancia en la cabina de la locomotora de un tren (su sueño irrealizado de niño, que consigue llevar a cabo para acudir al nacimiento del nuevo hijo). No deja de ser cierto, como afirma Michael Neve, que “Over-convincing of the possibility of personal completion, *The Child in Time* errs on the side of goodness, asking its readers to enter the condensed imprecisions of dreams in order to make a case for a possible future”¹⁰; pero tampoco parece que pueda ofrecerse una receta segura para acabar con los males del thatcherismo. En cualquier caso, este crítico sabe reconocer también que estamos frente a una “courageous and socially enraged novel”, y eso es mucho más de lo que nos había ofrecido la producción de McEwan hasta ahora.

The Child in Time supone, pues, en mi opinión, un anuncio importante en la obra de este escritor, y quizá pueda también significar algo más en la de sus otros contemporáneos. El mundo sin sentido de los cuentos y de *The Cement Garden* y *The Comfort of Strangers* adquiere ahora una nueva dimensión, más completa, más coherente y también más poética y sugestiva.

Notas

1. Cfr. mi ensayo "Dos visiones actuales de lo gótico: Ian McEwan y Angela Carter", *Actas del IX Congreso Nacional AEDEAN*, Universidad de Murcia, 1986, pp. 71-78; y el capítulo tercero ("Las ficciones góticas de Ian McEwan") de mi libro *Formas nuevas en la ficción británica contemporánea: David Lodge, Ian McEwan y Salman Rushdie*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, 1988, pp. 51-78.
2. Ian McEwan, *The Child in Time*, Jonathan Cape, London, 1987. Todas las referencias que aparecen en el texto entre paréntesis son a esta edición.
3. Ian McEwan, "The Writing of *Or Shall We Die?*", *Granta*, 7 (1983), p. 161.
4. Ian McEwan, "The Writing of...", op. cit., p. 162.
5. Cfr. las palabras del propio McEwan en la p. 171 de su artículo "The Writing of..." ya citado: "Children, not oil or coal or nuclear energy, are our most important resource, and yet we could hardly claim that our culture is organized round their needs. Our education system alone, with its absurd elitism, is sufficient demonstration of our betrayal of their potential".
6. John Haffenden, *Novelists in Interview*, Methuen, London, 1985, p. 181.
7. Cfr. Michael Neve, "Possible Futures", *Times Literary Supplement*, 4 September 1987, p. 947.
8. Nicholas Spice, "Thatcherschaft", *London Review of Books*, 9, 17 (1 October 1987), pp. 8-9.
9. Edmund Spenser, *Epithalamion*, vv. 374-387.
10. Michael Neve, "Possible Futures", *Times Literary Supplement*, 4 September 1987, p. 947.