

ASPECTOS SOCIOPOLÍTICOS EN LA METAFICCIÓN BRITÁNICA: EXPERIMENTACIÓN Y COMPROMISO*

Juan Ignacio Oliva Cruz
Universidad de La Laguna

I have no wish to nail myself, let alone anyone else, to the tree of political literature for the rest of my writing life. Lewis Carroll and Italo Calvino are as important to literature as Swift or Brecht. What I am saying is that politics and literature, like sport and politics, do mix, are inextricably mixed, and that that mixture has consequences¹

La novelística inglesa de los últimos años —específicamente ésa que Lodge acuña como “problemática” en su ya clásico artículo “The Novelist at the Crossroads”— se ha caracterizado con términos tales como metafictiva, autoconsciente, paródica o experimental, y se ha estudiado con cierta exhaustividad desde ese punto de vista. Sin embargo, es preciso decir que, debido probablemente a los criterios de inclusión total que la mayoría de estas novelas presentan, también podemos encontrar una veta de literatura crítica y social que continúa como immanente en la tradición literaria británica².

To the novel, the non-fiction novel, and the fabulation, we must add a fourth category: the novel which exploits more than one of these modes without fully committing itself to any, the novel-about-itself, the trick novel, the game-novel, the puzzle-novel, the novel that leads the reader (who wishes, naïvely, only to be told what to believe) through a fair-ground of illusions and deceptions, distorting mirrors and trap-doors that open disconcertingly under his feet, leaving him ultimately not with any simple or reassuring message or meaning but with a paradox about the relation of art to life. This kind of novel, which I shall the ‘problematic’ novel, clearly has affinities with both the non-fiction novel and fabulation,...³

* Este artículo es una ampliación de dos conferencias impartidas en Valladolid y La Laguna en 1991. Los resultados forman parte de un proyecto subvencionado por la DGICYT sobre metaficción británica.

Así se expresaba David Lodge, en 1969, sobre el estado de la novela inglesa después del realismo de posguerra; Lodge ya entreveía un camino para la novela que marchaba uniendo en sí misma el mundo de la realidad que nos rodea y nos aprisiona en nuestro propio tiempo como nuestra percepción sensorial inmediata, y el amplio espectro caprichoso de la fabulación que nos conduce a la mente, a la imaginación y la abstracción interior. “In the kind of novel I am thinking of, however, the reality principle is never allowed to lapse entirely—indeed it is often invoked, in the spirit of the non-fiction novel, to expose the artificiality of conventional realistic illusion.”⁴ Este es el camino que nos conducirá, por ejemplo, hasta *The French Lieutenant's Woman*, publicada por John Fowles casualmente el mismo año de “The Novelist at the Crossroads” (1969), y después de *The Magus* (1966), descrita por Burgess como “an outstanding achievement” y que ya empieza a explorar los límites entre realidad y ficción. En *The French Lieutenant's Woman* se construye una novela victoriana a partir de la visión de la realidad contemporánea. Como las deformaciones de los espejos del callejón del gato llevaron a Valle-Inclán a sus “esperpentos”, así Fowles transforma a la heroína victoriana en una mujer que parece haber luchado ya por sus principios, haber conseguido el voto y haberse emancipado de la dominación del hombre; ese es el misterio que rodea a Sarah Woodruff y no la vaguedad de la niebla en los páramos, y lo que la lleva a tener calidad de sombra en un ambiente que no es el suyo, a estar fuera de tiempo y época.⁵

But this is preposterous? A character is either ‘real’ or ‘imaginary’? If you think that, *hypocrite lecteur*, I can only smile. You do not even think of your own past as quite real; you dress it up, you gild it or blacken it, censor it, tinker with it... fictionalize it, in a word and put it away on a shelf your book, your romanced autobiography. We are all in flight from the real reality. That is the basic definition of *Homo Sapiens*.⁶

La cita de Fowles es sustancial en cuanto que se corresponde con el deseo de D. M. Thomas en sus novelas. Estos novelistas se enclavan en la “metaficción” británica. “What is metafiction? / its formal self-exploration / literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of ‘reality’ itself.”⁷ La metaficción busca en las raíces de la construcción de relatos su propósito último: ahondar en la esencia misma de la narración. Como la ‘pescadilla que se muerde la cola’, el novelista codifica su historia con las mismas bases de todo buen contar y, al mismo tiempo, la decodifica al analizarla y diseccionarla como su propio crítico: tenemos, pues, dos estratos diferentes en la misma novela; el del relato (que al aludir a una realidad determinada es, por su propia esencia, “factible”) y el omnisciente plano del autor (que se erige en comentarista de lo que escribe, entablando un diálogo, no siempre amistoso, con su lector). Linda Hutcheon lo ha denominado literatura “narcisista” porque, como bien se muestra, “—the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness— is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical reading of the Narcissus myth... should make clear.”⁸ La metaficción no es nueva, tiene su antecedente más claro en *Tristram Shandy* (como bien indican Lodge, o Hutcheon); su raro ejemplo de experimentación y literatura autoconsciente, además de su preclaro sentido de la matización humorística, hacen de esta novela una curiosidad para la época. Ahora bien, lo que es cierto es que la metaficción surge en un momento de anquilosamiento

de los valores tradicionales del narrar, un periodo de crisis que obliga a sus autores a adentrarse en el camino de la experimentación. Los novelistas (y citamos a Patricia Waugh) han de darse cuenta de que los momentos de crisis llevan a los momentos de reconocimiento de que la novela, si bien de otra manera, alejada del realismo decimonónico, está positivamente floreciendo. No olvida, sin embargo, hacer referencia a la consciencia política, humana, social del autor; ni tampoco recrear, por medio de sutiles artilugios, la clásica visión paródica y crítica inglesa que se remonta a Defoe, Swift o Sterne.

A pesar de todo esto, yo soy también, necesariamente, el hombre de la fatalidad. Pues cuando la verdad entable lucha con la mentira de milenios, tendremos conmociones, un espasmo de terremotos, un desplazamiento de montañas y valles como nunca se había soñado. El concepto de política queda entonces totalmente absorbido en una guerra de los espíritus, todas las formaciones de poder de la vieja sociedad saltan por el aire —todas ellas se basan en la mentira: habrá guerras como jamás las ha habido en la tierra. Sólo a partir de mí existe en la tierra la gran política.⁹

La cita de Nietzsche no es, en absoluto, arbitraria; compárese con ésta del novelista anglo-indio Salman Rushdie, en el final de *Shame* (1983):

And then the explosion comes, a shock wave that demolishes the house, and after it the fireball of her burning, rolling outwards to the horizon like the sea, and last of all the cloud, which rises and spreads and hangs over the nothingness of the scene, until I can no longer see what is no longer there;...¹⁰

O ésta, al final de *Midnight's Children* (1981):

...because it is the privilege and the curse of midnight's children to be both master and victims of their times, to forsake privacy and be sucked into the annihilating whirlpool of the multitudes, and to be unable to live or die in peace.¹¹

En ambos autores hay una consciencia de inversión de los valores que se sienten como “buenos”, “positivos” para el bienestar de la humanidad. La diferencia estriba en que Rushdie escribe novelas, es decir, se “inventa” una realidad y la narra, sus libros están dentro de lo que llamamos *ficción*. *Midnight's Children* y *Shame* son, además de “fabulaciones” de mundos mitológicos como los cuentos de *Las mil y una noches*, sátiras políticas de la historia reciente de la península del Indostán. La preocupación social y política está, pues, presente en la novelística inglesa más actual, llegando incluso, en el caso de Rushdie, a decantarse por salirse del ámbito de la novela hasta escribir un relato *quasi* documental de la vida en Nicaragua, donde toma una postura política bien definida a favor del pueblo centroamericano: *The Jaguar Smile* (1987). Será muy interesante estudiar este libro en comparación con las fábulas anteriores porque, a pesar de todo, el estilo rushdiano permite una valoración conjunta de los tres: lo que cambia es sólo el enfoque del género, la novela, como enmascaradora de la realidad en su propia esencia, y el libro de viajes, que no lo pretende, y por ello es explícitamente realista.

En todo ello subyace la posibilidad del libro como arma contra un sistema determinado, como agitador de las conciencias adormiladas, hecho que está en la base de toda literatura comprometida y que no ha muerto todavía, a pesar de que muchos piensan que tenía contadas sus horas. La tesis es que mientras existan injusticias que narrar, existirán escritores que se sientan “pulsados” por la necesidad de relatarlas, y que, si éstas se acompañan (como es el caso) por la preocupación formal y la multiplicidad sémica, entonces el “artefacto” llegará a ser imperecedero. Pues dice Nietzsche: “En épocas de profundo trabajo no se ve libro alguno junto a mí: me guardaría bien de dejar hablar y menos aún pensar a alguien cerca de mí. Y esto es lo que significaría, en efecto, leer...”¹²

También D.M. Thomas tiene una preocupación social evidente que le lleva a la literatura comprometida en mayor o menor medida: ya *The Flute-Player* (1979)¹³ es una crítica a la falta de libertad creadora en los sistemas totalitarios; el hombre es aquí juguete de las fuerzas fácticas que lo gobiernan, como veleta de los vientos de sucesión política, y la censura planea como una gran amenaza para la espontaneidad de la creación. En el caso de *The Flute-Player* la historia está utilizada con un doble propósito; a saber, la historia manipula a los actantes, que son como juguetes del sistema, y, por otro lado, el autor elude la realidad y sólo la deja entrever por medio de pistas que recrean el ambiente. Hay, pues, una doble inversión en el sistema de referencias: la pasividad de los personajes y el determinismo histórico, y la desaparición de todo tipo de localización geográfico-temporal (cfr. el libro de Ian McEwan, *The Comfort of Strangers* (1981), donde la acción se adivina en Venecia, pero nunca se aclara este extremo). La simbología en este libro es muy escasa, sólo la “flautista”, la musa, Elena, se escapa a la fuerza gravitatoria del acontecer. En el vertiginoso proceso de cambios políticos que caracteriza a *The Flute-Player*, la realidad se distorsiona y transforma con la misma velocidad con que la moral social y los ciudadanos “desaparecen” del mundo, la ironía y el sarcasmo sobreviven como recursos narrativos próximos a la “locura” de los personajes y del entorno. El realismo pasa, de este modo, por un oscuro filtro de subjetividad y va a desembocar en la dolorosa constancia de fragilidad que nos envuelve.

Lo mismo ocurre con las novelas de su serie rusa, sobre todo con *Summit* (1987)¹⁴, que nos recuerda los grotescos personajes de la serie televisiva “Spitting Image”, su falta de seriedad y el absurdo de sus acciones que son, por otro lado, una terrible amenaza para el mundo.

Pero observemos que tanto Rushdie como Thomas tienen esa carga política como una faceta más del continuo de sus novelas. El abordar la realidad desde la perspectiva múltiple de la ficción constituye uno de sus más grandes aciertos y supone un paso más en la disquisición sobre la literatura inglesa contemporánea a partir de los años sesenta. En el caso de Rushdie esto se consigue al estilo de –y no de la misma manera que– el realismo mágico, en su recreación de ambientes realistas dentro de una atmósfera maravillosa.¹⁵ Las novelas de Thomas son más complejas, porque en ellas priva la experimentación metafictiva y la inspiración urgente que hace que el relato aparezca desbordado de alusiones a su propia creatividad. En este sentido, las novelas de Thomas son mucho más “narcisistas” que las de Rushdie, porque en su confusión entre “history/story”, actúa por encima de la narración la figura del escritor autoconsciente de su propia fabulación. Es así hasta el punto de incluir una autobiografía en *Swallow* (1984), darse a conocer al final de *The Flute-Player*, ser autor, protagonista y personaje en *Lying Together* (1990), y nombrar sus

libros e ironizar sobre ellos dentro de otra novela, sumando de esta manera un punto más a la paradoja que nos atañe.¹⁶

Salman Rushdie explica su punto de vista con respecto al compromiso social de sus novelas, en un artículo en el que arremete contra Orwell y “Inside the Whale”:

In place of Jonah’s womb, I am recommending the ancient tradition of making a big fuss, as noisy a complaint about the world as is humanly possible. Where Orwell wished quietism, let there be rowdyism; in place of the whale, the protesting wail. If we can cease envisaging ourselves as metaphorical fetuses, and substitute the image of a new-born child, then that will be at least an intellectual advance¹⁷

Tales son, en efecto, los personajes de las dos novelas rushdianas que hablan del mundo indostánico –*Midnight’s Children* y *Shame*. La metáfora del nacimiento y el crecimiento condicionados a la historia y la periferia de Omar Khayyam Shakil, que le hace permanecer “fuera” del relato que se narra en *Shame*, hacen de la narración de Rushdie un compromiso claro entre la ficción, por un lado, y la realidad política de su país, por otro. *Midnight’s Children* refleja también las relaciones del individuo –como una figura múltiple representada por los hijos de la medianoche– frente a la sociedad hostil. *Shame*, una variación pakistaní del tema anterior, va a ir más directamente hacia la caricaturización de dictadores: el general Zia-Ul-Haq y Ali Bhutto. Ambos van a ser nombrados a partir de seudónimos, aunque cuando el relato pasa a contar, en alguna de sus digresiones, la historia real del Pakistán, entonces no hay reparos en citarlos correctamente. La historia de *Shame* corre paralela por la realidad y la fantasía, imbricándose ambas en una metáfora casi alegórica que cuestiona los límites de la ficción¹⁸. Salman Rushdie ha ido evolucionando, desde *Grimus* (1977) y su abstracción utópica, a un mayor compromiso político que en sus libros de oriente se disimulaba con el Realismo Mágico, que se transparenta en *The Jaguar Smile*, y que le lleva a la condena de muerte por apóstata con *The Satanic Verses* (1988), donde el juego entre realidad y ficción, crítica religiosa y *ludus*, está demasiado ‘desvelado’ y explícito.

En una entrevista que hicieron a Rushdie en la Universidad de Aarhus (1983), el novelista explica los propósitos de sus novelas:

(Hablando concretamente de *Shame*, la cursiva es mía) “The book is a kind of series of variations on the idea of shame, and it’s *connected*, of course, to a *political plot*. I mean, the shame can be public as well as private, which is closely based on the story of General Zia-Ul-Haq and his predecessor, Mr Bhutto¹⁹.”

El autor sigue comentando lo que ocurre en Pakistán (llamada por él ‘peccavistán’) y lo califica como una verdadera tragedia, que él transforma en comedia de humor negro. “It’s about as black a comedy as it’s possible to write. And not for easy satirical reasons, but for naturalistic reasons”. Cuando se le pregunta sobre si *Shame* es una novela política no duda en responder afirmativamente:

I’ve already heard in England a professor of English literature saying on the radio that although this appears to be a political novel on the surface, it’s not

really a political novel; in fact the political elements are, apparently, quite subsidiary. So I'd like to say that *Shame is a political novel and that behind the fantasized or the mythologized country in the book there is a real country*, and behind the dictators in the book there are real dictators (...) If a book like *Shame* can do something to convince even eight or nine people that they should attempt to protest against governments which do this in their name –and after all these governments do it in your name– then the book will have served some function. Thank you²⁰.

El escritor está proclamando algo que se ha desarrollado más extensamente en aquella literatura comprometida con los procesos políticos de su país. Hay una cierta “desconfianza” de los críticos hacia la literatura social, porque muchas veces ésta viene aparejada a una falta de elaboración técnica debida a la urgencia de la situación política real que se quiere relatar. Este no es, en absoluto, el caso de Rushdie; antes bien, la novedad de sus premisas se acerca, en este sentido, mucho más al realismo inglés, a la literatura de entreguerras y a la preocupación social de Orwell, Wilson, Lessing, Burgess, y un largo etcétera. Rushdie consigue la creación de mundos ficticios coherentes que aluden, en su subjetivismo, a mundos arbitrarios y amorfos, metáforas de los reales. En la fragmentación y la polaridad *shame/shamelessness* se dibuja un país invadido por la “esquizofrenia” (de ahí la alegoría política del relato)²¹. Varios críticos han considerado *Shame* como un *roman à clef* político que se disfraza de cuento oriental²², Rushdie matiza esta definición: “The novel is not entirely a *roman à clef*. If one tries to translate the other members of the cast into historical figures, it won't work (.../...) (the book) operates, I think, as a novel, just as a pure novel, more than as a code. (...) And I was trying to talk about the abuses of military power²³. Por todo esto, y a pesar de algunos críticos que no consideran a Rushdie un escritor británico sino de la *Commonwealth* (englobando en ella como cajón de sastre muchas y diversas literaturas de habla inglesa), el escritor indio se inscribe en una tradición narrativa de corte bien británico, por educación, lugar de residencia, y pensamiento moderno –aunque la relacione con el mundo oriental, lógicamente. Es un hombre (como Joyce, pero por otros motivos) de la “periferia” del mundo en que le ha tocado vivir, como sus personajes.

Es muy interesante comprobar cómo este hombre utiliza los mismos recursos narrativos para un libro sobre la realidad de Nicaragua, que no podemos incluir en la categoría de “novela”. Véanse, por ejemplo, estas dos citas que entremezclan ficción y realidad en un comentario autoconsciente de *The Jaguar Smile*:

I went home and read, later that day, about another mythical being. In an interview with Omar Cabezas, he revealed that, instead of the imaginary friends that some children invented, he had owned, until he was about eighteen, an entirely imaginary dog. Gradually, his friends became fond of the dog, too.

(Obsérvese cómo la realidad se empaña a veces con la ficción. El simbolismo más próximo es la novela.)

“history,” in Veronica Wedgwood's phrase, “is lived forward but it is written in retrospect.” To live in the real world was to act without knowing the end. The act of living a real life differed, I mused, from the act of making a fictional one,

too, because you were stuck with your mistakes. No revisions, no second drafts. To visit Nicaragua was to be shown that the world was not television, or history, or fiction. The world was real, and this was its actual, unmediated reality. (.../...) I had left Nicaragua unfinished, so to speak...²⁴

En general, la forma de novelar de Rushdie es la misma que utiliza en *The Jaguar Smile*: la asociación de ideas reunidas en un *leitmotif* que cohesiona cada capítulo, la simbología que subyace en la realidad (Nicaragua es una “miss” que cabalga sobre un Jaguar que se la va a comer: los Estados Unidos²⁵), la “historia total” como producto de la memoria (“To bury one’s ancestors in one’s own head, in memory, was to confer upon them a kind of immortality, the only kind human beings could offer one another. It was also, of course, to be haunted by their memory for ever²⁶”; la comparación con la obra de García Márquez se hace más obvia aún por la localización geográfica del libro).

Sin embargo, cuando escribe *The Satanic Verses*, esta estrategia satírica emparentada con el Realismo Mágico hispanoamericano, le estalla en las manos. Ocorre que las dobles interpretaciones y los sosias que tanto se habían visto en su obra anterior reflejan aquí figuras sagradas de la religión musulmana: sobre todo la de Mahoma (Mahound en la novela) y su familia. Todo el hechizo de las convenciones literarias choca ahora con una religión que castiga los actos de blasfemia con la pena capital, y los fundamentalistas islámicos proclaman en 1989 la “fatwa” o condena sagrada, que dura hasta nuestros días.

Subyace en todo este problema el conflicto que se crea entre, por un lado, los artificios literarios y la libertad de la creación estética, y, por otro, el respeto a la moral colectiva y la distinción entre ficción y realidad. El escritor comprometido o insatisfecho con el mundo ha utilizado siempre el pasquín y la fábula política como un medio útil para hacer notar las diferencias entre dos mundos opuestos: el real y el que el escritor desea o idealiza. Hay, además, un intento de satirizar y desacralizar todo aquello que coarta la posibilidad del juego: la parodia y el pastiche de argumentos, dentro de una literatura de fin de milenio que utiliza el collage como un medio de acabar con todos los dogmas; a la que bien podemos definir como decadente, desde el momento en que su interés primordial no es la reafirmación de valores, individuales o colectivos, sino la búsqueda incesante de la “diferencia”, la nueva versión de la realidad y de las convenciones sociales y formales. La ausencia de dogma funcional y moral es también un medio lícito para la creación literaria; no lo es, sin embargo, a los ojos de una religión determinada, ni de un gobierno político, cuando no se tienen en cuenta el poder de la metáfora y del símbolo, ni los distintos niveles de lectura. Si lo que se lee se toma al pie de la letra, entonces la lectura de una novela como la de Rushdie supone una ofensa a la conciencia colectiva de una parte importante del mundo islámico, que vive según unas escrituras sagradas y, por lo tanto, intocables. El concepto de lo “carnavalesco”, el disfrazar la realidad por medio de la bufonada (al estilo de nuestro “entierro de la sardina”), no tiene correspondencia ante la legítima aspiración del hombre al respeto de las ideas, a no ser que se comprendan, y lo que es más importante, se quieran respetar las diferencias entre estos códigos tan divergentes. No queremos aquí, por otra parte, tomar una postura, sino distinguir el hecho que produce la dialéctica.

En un libro posterior, *Haroun and the Sea of Stories* (1990), Salman Rushdie publica una serie de cuentos infantiles que parecen ingenuos e inofensivos a priori. Si

se leen a primera vista, el tema principal se parece al recorrido que hicieran los personajes de Michael Ende en *La historia interminable* dentro del mundo de “Fantasía”, en el que todo es posible; si se atiende al efecto de los “ecos” y a la historia personal de Rushdie, es decir, si se lee entre líneas, podremos darnos cuenta de que Rushdie, dolido y, en cierto modo, asombrado por su condena, defiende la posibilidad de manipulación de las historias del mundo, o del mundo de las historias. En su descargo, Rushdie apela a la conciencia del escritor como “voz” en contra de la condena del “silencio”, navegando en la fábula (la “meta-fábula”, en este caso), en un océano de historias que, como dice el mismo Rushdie en el libro, es también un “océano de disgustos”, y el libro termina por parecerse mucho a más a la *Alice in Wonderland*, de Lewis Carroll, y a *Gulliver's Travels*, de Jonathan Swift. Porque la escritura es, siempre, un modo de explorar lo imposible, la otra realidad, y también, desafortunadamente para Rushdie, la realidad que es, la probable, la que todos sentimos como verdadera, aunque no lo sea realmente.

Es curioso ver cómo Salman Rushdie y otro novelista británico, D.M. Thomas, de tendencias narrativas muy diferentes, terminan por escribir libros que no son “novelas”: la literatura comprometida de viajes (*The Jaguar Smile*) y la autobiografía narcisista, en el caso de Thomas, (en *Memories and Hallucinations* (1988)). Era, por otra parte, una salida lógica a los conflictos de intereses que presentan sus novelas; Rushdie extremando su activismo y Thomas ahondando en la autoimprovisación.

Y es que hay muchos puntos de comparación entre ambos novelistas. Con registros diferentes debidos principalmente a sus intereses personales (la preocupación social de Rushdie y su afán de narrar historias, y la extrema individualidad *quasi* elitista de Thomas, y su deseo de poetizar), ambos escriben de mundos alejados de la antigua capital del imperio: Rusia y el Indostán o Nicaragua. Ambos critican los sistemas políticos de éstos y, por extensión, la “guerra fría” polarizada en los Estados Unidos y la Unión Soviética. Ambos son autoconscientes de su propia narrativa y establecen un juego crítico con el lector. Los dos incluyen una simbología cohesionadora a través de *leitmotifs* (en las novelas que constituyen el “Quinteto Ruso” de Thomas : *Ararat* (1983), *Swallow, Sphinx* (1986), la celda-viente, los “siete velos”, la multicefalia, la periferia...), que dan al relato una multitud de referenciales y una atmósfera “mágica”. En fin, Rushdie y Thomas se inscriben en la corriente metafictiva que surge del realismo en crisis y, a su manera, no abandonan la preocupación humana que tanto caracteriza a la novelística inglesa.

...*Zhivago* has become symbolic of Soviet censorship... / What about other writers? “A number of errors were made,” he said, “in the case of many of our great writers: Akhmatova, Bulgakov, Pasternak. These are now being rectified. (.../...) No mention of Mandelstam, I noticed... “These days, there’s a strange schizophrenia in Russian literature,” I suggested. “Most of the writers known outside the Soviet Union are unread within it, and viceversa...”²⁷

Permítasenos esta cita de *The Jaguar Smile*, en la que Rushdie conversa sobre literatura rusa con el embajador ruso en Nicaragua. No podíamos por menos que sonreírnos con esta última imbricación entre ambos. La cita nos dará pie para terminar aludiendo a las dos novelas de Thomas que más relaciones establecen con la metáfora de historia-ficción: *Summit* y *Lying Together*.

Si *Shame* caricaturizaba a los presidentes del Pakistán, *Summit* lo hace con Reagan y Gorbachov. O'Reilly y Grobichov son sus *alter ego*. *Summit* no es una fábula ni una alegoría, ni siquiera una parodia de ambos, sino que alude directamente a la realidad y nombra a Brezhnev, Thatcher, Menachem Begin, etc. Sólo los sujetos de la sátira son ligeramente desdibujados, pero su relación con los personajes reales es obvia. Lo que hace Thomas es, como en todo retrato ridiculizador, exagerar los defectos y caracterizar a cada uno con unos pocos rasgos de fijación obsesiva. Además, como en las sátiras dieciochescas (Pope o Fielding,...), los rodea de una corte de personajes con nombres "parlantes" (Henry Requiem, Walter Mako, Jerkoff,...) como ocurre en *Volpone*, o en las obras de la *Commedia dell'Arte*. Las alusiones a la realidad (*Dynasty*, *Dallas*, los campos de concentración o los dictadores del mundo²⁸) están teñidas de humor negro y la comicidad se produce a través de los malentendidos (la "comedia de las equivocaciones"). La *logotarditis* de O'Reilly hace confundir un nuevo preservativo con una nueva amenaza nuclear, y es aquí donde *Summit* alcanza sus tintes más oscuros: la burla de la realidad se acompaña de un soterrado temor a la hecatombe (las "explosiones" metafóricas de Rushdie que, a través de la "vergüenza" acabarán con el mundo), el juego se transforma en amenaza para todos a causa de la profunda incompetencia de los que gobiernan. Thomas los retrata de un modo despiadado como integrantes de una paisaje de frivolidad, intercambio de parejas, fiestas, como los actores de la *haute comédie*, como los miembros de la *jet set* política. La novela no se inscribe en la simbología de la secuencia *Ararat-Sphinx*, sino que es un relato de corte realista, satírico y lineal. Es un "divertimento" narrativo con carácter conclusivo. Ejerce, pues, una función de "coda" musical no recapituladora, sino amplificadora de un motivo anterior. Si la pentalogía Pushkin era comparada por Thomas con variaciones musicales, la unidad cíclica termina con *Sphinx* en "estrecho" (o entradas temáticas a gran velocidad que terminan en un clímax) y *Summit* se caracteriza por la distensión narrativa y el cambio de registro. No hay pastiche, ni juego autoconsciente, ni fragmentos en verso, tan sólo persiste la crítica política ahora en primer plano.

Lying Together es una asombrosa última "vuelta de tuerca" a la técnica de la "caja china" que forma el cordón umbilical del quinteto ruso de Thomas: la secuencia, desde el mundo de la improvisación de historias hacia la realidad, acaba con la reunión de cuatro escritores en una convención en Londres, uno de ellos el propio Don Thomas. En ella se concibe la gestación de historias improvisadas en las que se incluyen otras historias, y, sobre todo para el fin que nos ocupa, la realidad y la ficción se entremezclan de forma tal que ahora con nombres propios se alude jocosamente a Margaret Thatcher, Raisa Gorbachov, como amigas íntimas del escritor ruso Surkov, o se reflexiona –a través de relevantes figuras reales, imaginarias, y caricaturas– sobre el psicoanálisis y el sexo, en términos post-freudianos que emparentan esta novela con *The White Hotel* y la obsesión thomasiana por Freud y sus secuelas. Incluso el propio Freud aparece en la novela dando su opinión erudita sobre hechos y perversiones sexuales.

Aduce Thomas en su última novela: "todos los niños rusos son hijos de la violencia". El propósito de este ensayo era también demostrar que, dentro de la ironía y la aparente despreocupación de la narrativa metafictiva y de la obra autoconsciente, de la aparente ingenuidad del escritor terrible, sigue latente la conciencia de la violencia del mundo y, por tanto, su condena implícita a través de la palabra.

Notas

1. Salman Rushdie (1984) "Outside the Whale", *Granta*, 11, pág. 137. El artículo es un ataque furioso a la deformación de la realidad de La India, a través de series televisivas y novelas como *The Raj Quartet* (que dará lugar a *The Jewel in the Crown*), *The Far Pavilions*, el *Gandhi* de Attenborough, *A Passage to India* de E.M. Forster, o las películas de David Lean, por ser solapadamente racistas o ver La India desde el punto de vista del imperio británico.
2. Algo que ha sido ya apuntado en libros como el de Pilar Hidalgo (1987) *La crisis del realismo en la novela inglesa contemporánea*, Málaga.
3. D. Lodge (1971) *The Novelist at the Crossroads*, London: Routledge, pág. 22.
4. D. Lodge, *ibid.*, pág. 22.
5. Cfr. B. Woodcock (1984) *Male Mythologies, John Fowles and Masculinity*, Sussex: Harvester.
6. J. Fowles (1983) *The French Lieutenant's Woman*, London: Granada, pág. 87. ("Fiction is woven into all, (...) I find this new reality (or unreality) more valid.")
7. Patricia Waugh (1984) *Metafiction*, London: Methuen, págs. 1-3.
8. Linda Hutcheon (1984) *Narcissistic Narrative*, London: Methuen, pág. 1.
9. Friedrich Nietzsche (1978) *Ecce Homo*, Madrid: Alianza, pág. 124.
10. S. Rushdie (1984) *Shame*, London: Picador, pág. 286. La explosión es simbólica. La que estalla no es otra que Zufiya Zinobia, "the beast of shame", que es una pobre subnormal que lleva en sus espaldas toda la vergüenza del mundo por sus pecados, y cuando tiene fiebre se convierte en una asesina terrible y flamígera hasta que, por último, estalla como una bomba atómica.
11. S. Rushdie (1982) *Midnight's Children*, London: Picador, pág. 463. Los "hijos de la medianoche" nacieron con la independencia de La India, el quince de agosto de 1947, y por este hecho Rushdie les atribuye cualidades excepcionales y mágicas, pero también un determinismo histórico que hace que estén ligados indefectiblemente a los avatares de este país, y sufran físicamente (como en una posesión diabólica) con cada golpe de estado o matanza política.
12. Nietzsche, *Ecce Homo*, pág. 41.
13. Su primera novela, aparecida en 1979.
14. *Ararat* (1983), *Swallow* (1984), *Sphinx* (1986), *Summit* (1987), y *Lying Together* (1990).
15. Se trata de romper con el "tiempo convencional", de adentrarse en un territorio imaginario y de aceptar sin aspavientos que lo inverosímil y mágico no es menos real que lo cotidiano y lógico (J. Marco, estudio introductorio a (1983) *Cien Años de Soledad*, Madrid: Austral, págs. 18-19).
Rushdie se ha comparado mucho con autores de realismo mágico en mayor o menor medida: cfr. F. Galván, "Los cien años de soledad de Salman Rushdie: *Shame*" (*RCEI*, 8), o mi artículo "Cuestiones de estilo en la novelística rushdiana: una historia total" ((1987) *In Memoriam I. Corrales*, Universidad de La Laguna); o R. Bader, "Indian Tin Drum" (*International Fiction Review*, 11/2) –esta vez la comparación es con Günter Grass y *Die Blechtrommel*.
16. Véase la tercera parte de *Swallow*, que es un pastiche de un artículo autobiográfico de Thomas, aparecido en la prensa londinense. También en *Sphinx* podemos leer lo siguiente:
He rode the Tube back to his flat,
Dismal, anonymous; then took
To bed a novel, *Ararat*;
But knew he would dislike the book,
So dropped it on a squalid pile
Of clothes. The author's lurid style,
And themes of holocaust and lust

On every page, aroused disgust.

(*Sphinx*, Gollancz, London, 1986, pág. 191)

Una vez más, el autor comenta su obra dentro de ésta; nótese el registro irónico, dirigido posiblemente a sus críticos.

17. Salman Rushdie, "Outside the Whale", *op. cit.*, págs. 136-7. La metáfora del vientre tiene sus paralelismos en las novelas del autor, especialmente en *Shame* donde la celda es como un vientre, un espacio cerrado que ahoga con su propio cordón umbilical.
18. "There are novels which proceed on the basis of excluding most of the world, of plucking that one strand out of the universe and writing about that. Or there are novels in which you try to include everything, what Henry James called 'the loose, baggy monsters' of fiction. And I suppose that my books would fall roughly into the loose-baggy-monster camp..." Salman Rushdie (1985) "*Midnight's Children and Shame*", *Kunapipi*, VII/1, pág. 10.
19. Salman Rushdie, entrevista en *Kunapipi*, *op. cit.*, pág. 14.
20. *Ibid.* págs. 15-16.
21. Susan Oommen, Trivandrum, "Fictional Intent in Rushdie's *Shame*", en *The Literary Criterion*, vol. 20, nº 2.
 "Through narration that combines the unreal and the fantastic with objective facts about political Pakistan and subjective speculation on guerrillas and angelhood, Rushdie seeks to create this perspective, which indeed becomes the very intent of the novel. For it would appear, that the attempt in *Shame* is toward restructuring and reconstructing a nation's sense of itself". (*Ibid.*, pág. 41.)
22. Entre ellos Michael Hollington, "Salman Rushdie's *Shame*", en *Meanjin*, Vol. 43, nº 3. p. 405. "At an essential level *Shame* is a political *roman à clef* in which thinly disguised representations of such "real" historical persons as Ayub and Yahya Khan, Zia Ul Haq and Zulfikar Ali Bhutto and (last but not least) Bhutto's daughter act out a fantastic version of Pakistan's history though some dimensions of the parallelisms must remain opaque to anyone (like the present writer) with only a superficial sense of that history, the main design is clear: *Shame* attempts to fix the fundamental "shame" of Pakistan at the level of political and social tragedy".
23. Salman Rushdie entrevistado, *op. cit.*, pág. 18. Hay también otras interesantes conversaciones con el escritor: cfr. la de F. Galván en *Atlantis*, VI, 1-2; la de J. Haffenden (1985) *Novelists in Interview*, London: Methuen.; o la de Chandrabhanu Pattanayak, "Interview with Salman Rushdie", *The Literary Criterion*, 18.
24. S. Rushdie (1987) *The Jaguar Smile*, London: Picador, Pan Books, págs. 105 y 168, respectivamente.
25. Rushdie apunta otra versión del símbolo, pero confiesa que no le parece la acertada: "...there were, so to speak, two limericks, two misses Nicaragua riding two jaguars, and it was necessary to vote for the version one preferred. If the young girl was taken to be the revolution, seven years old, fresh, still full of the idealism of youth, then the jaguar was geopolitics, or the United States; (...) That was the "leftist" interpretation; but what if the young girl were Nicaragua itself, and the jaguar was the revolution? Eh? What about that? / I closed my eyes and looked through my collection of Nicaraguan snapshots. Finally I chose between the two girls on the two jaguars. I tore up the picture that looked, well, *wrong*, and threw it away." En *The Jaguar Smile*, *op. cit.*, pág. 161.
26. *Ibid.*, págs. 156-7.
27. *Ibid.*, págs. 98-9.
28. D.M. Thomas (1987) *Summit*, London: V. Gollancz, London, pág. 13. "I had the good fortune to be at such camps as Auschwitz, Sobibor, Dachau, Belsen, Birkenau, Maidenek, Treblinka..." (nótese el humor "negro" de la afirmación).