

U.T. XIII. 1990-1991. Págs. 193-199.

D.M. THOMAS Y SU "LECTOR": EL DIÁLOGO UNIVERSAL

Juan Ignacio Oliva

«That the reader half-creates the texts he receives is an orthodoxy of recent but rapid promulgetion, at least in the field of realist prose fiction. The notion of novelist as mimetic mediator between reader and reality may now seem simplifistic, (...) and this is probably the result not so much of the critical theory that they are absorbing, (...) as of the contemporary novels that they are reading.»¹

Desde las cómicas disquisiciones de *Tristram Shandy* a sus lectores -en el siglo XVIII- hasta las mordaces observaciones del polémico escritor Salman Rushdie en *Shame*, o los comentarios filosóficos del "mago" de John Fowles, la técnica narrativa no ha olvidado a sus receptores. Hay toda una estética que concede importancia primordial a la recepción crítica de una obra, porque con ella se fundamenta una teoría histórica y lingüística que se basa en la propia lectura. Si el interlocutor en un diálogo es necesario para establecer la comunicación, también en la novela hace falta ese hipotético lector que, aunque idealizado, reciba todos nuestros esfuerzos pasados. La narración, pues, necesita saberse recibida como razón fundamental de ser; lo que no es tan necesario (y muchas veces no se hace, efectivamente) es dirigirse directamente al lector y comentar con él los actos creativos. Esto es algo que en la historia tradicional no suele acontecer, sino tan sólo en novelas tan especiales como *Tristram Shandy*,

¹. Keith Wilson, "Midnight's Children and the Reader Responsibility". *Critical Quarterly*, vol. 26, nº 3, Autumn 1984, Univ. of Manchester, U.K., pág. 23.

verdadera precursora de la novela "moderna". Con la novela metafictiva más reciente se da un paso adelante y se tiende la mano al lector, utilizando todo un espectro de registros variables, que van desde la simpatía, la animosidad, o la "falta de respeto" al receptor anónimo de la novela.

El lector, pues, participa del proceso novelístico como un elemento importantísimo de la comunicación artística que no debe faltar; sin su "ayuda" (parecen proclamar los escritores autoconscientes) no se podría terminar el artefacto creado. A través de esta idea, entonces, las fronteras de la novela se abren a numerosas posibilidades experimentales, porque se ha roto la línea antes infranqueable de barrera social entre el creador y sus receptores. Así suceden finales diversos, para que el lector encuentre el suyo propio (como en *The French Lieutenant's Woman* de Fowles, o en las *Egyptian Nights* que forman la parodia a Pushkin del Cuarteto Ruso de Thomas), o se comenta con él las dificultades que tales o cuales personajes han entrañado para llegar a algunas inevitables conclusiones: la arbitrariedad y convencionalismo de todo proceso creativo, la pasividad del lector en cuanto transformador pero no en cuanto a intérprete, el diálogo existente en el texto con las fuerzas externas que lo generan: el autor y sus lectores.

A pesar de la unilateralidad de este diálogo, bien podemos comprobar su efectividad en el mercado del arte y su fecundidad en el camino de la historia, poblado de semillas narrativas. El mayor o menor acercamiento de la obra hacia sus receptores viene condicionado por la finalidad de ésta; por eso las novelas con carga social y crítica política, o aquéllas que intentan mejorar comportamientos humanos (que constituyen mayoría entre las novelas que se publican) se dirigen con urgencia hacia sus interlocutores deseosos. En el otro lado de la balanza se sitúan aquellos relatos que apelan a lo lúdico y son escépticos en cuanto a su mejora real de los hombres; o aquellas novelas "abiertas" que explotan al máximo la experimentación y pueden leerse como se quiera, como si se intentara anular el poder indudable de su creador. Entre ellos, en el fiel de las romanas, cabe aún otra posibilidad: una solución intermedia que pase por

el compromiso tácito del autor, que sugiere y da pistas subrepticias sobre la condición narrativa y que esconde su poder bajo la sublevación de sus personajes. Es el escritor como ángel caído, ídolo de barro que puede en cualquier momento dar un nuevo "golpe de estado" y presentarse otra vez en el poder.

Veamos, pues, en el caso de D.M. Thomas, cómo se han definido las relaciones autor-lector y con qué grado de tensión se ha facilitado la apertura de la novela a ojos extraños.

En sus primeras novelas, *The Flute-Player* y *Birthstone*, Thomas no se muestra directamente al lector, sino que tan sólo comenta como narrador "implícito" a un receptor también "implícito" las posibilidades de la acción, de forma un tanto alejada.

«Elena remembered her dream. She was shaken by the coincidence, and told him of it. Perhaps the presence of the young man in the house, her meeting him, his obsessive stare at her because of the extraordinary likeness, had created the dream. In any event, it was mysterious.

Perhaps it was a coincidence of the times that such mysteries were thrown up. Terror and violence and anarchy must create a disturbance in the atmosphere...»²

El escritor se vale de la focalización de Elena para comentar con sus lectores a través de los "perhaps" que aparecen en la cita. Hay, incluso, una aseveración moral de lo que sucede, que llega hasta los receptores de manera solapada, pero es recibida igualmente. Siendo la "coincidencia" narrativa algo completamente arbitrario, Thomas expresa su condición de creador "caprichoso" con su historia, sobre la que tiene todo el poder. En *Birthstone* la desconfianza del lector es mucho mayor, porque desde casi el principio se le advierte (aunque reposadamente) que

². D.M. Thomas, *The Flute-Player*, Picador, Pan Books, London, 1980, pág. 15.

está dentro del relato de una enferma mental, que sufre determinados lapsos espacio-temporales y con una cierta frecuencia se multiplicará en variantes de personalidad. Lo ilógico del mundo de la novela hace que las relaciones autor-lector transcurran con un cierto distanciamiento que el narrador intenta, además, procurar. Se crea, de este modo, una atmósfera de imprecisión y vaguedad que faculta la integración de citas y referencias eruditas, además del deseo ferviente -por parte del autor- de épater a sus lectores con su mundo hipersexuado y violento.

The White Hotel culmina esa cierta hostilidad por parte del escritor de Cornualles, habida cuenta de la terrible discusión engendrada por el tema del supuesto plagio de la obra de Kuznetsov: *Babi Yar*, en amplias partes del relato. Para una parte de sus lectores, la novela era menor porque bebía sus fuentes en hechos, relatos concretos de la historia y el psicoanálisis; para otra, especialmente en el público americano, la novela supuso un descubrimiento absoluto. La polémica posterior, aparte de dar fama a lo que se convertiría rápidamente en *best-seller*, hizo que el escritor decidiera que gran parte de sus lectores no estaban capacitados para entender que el concepto de originalidad era algo trasnochado y que lo importante era la nueva formulación técnica de lo manido, la re-escritura creadora. *The White Hotel* continúa, así, con el mundo de la exaltación pseudopornográfica y la violencia terrible de la muerte de Lisa y las otras víctimas del holocausto nazi, pero, en este sentido, su recepción se vuelve menos provocadora y así más crítica de los avatares humanos. Las teorías deterministas de la historia y el pesimismo trasladado a un "paraíso" creado son aspectos que producen una mejor acogida por parte del público.

La técnica narrativa de *The White Hotel* consigue, sin duda, la sorpresa sucesiva por parte del lector, que no espera tanta "vuelta de tuerca" en su estructura y, menos, la transformación de la realidad en maravilla, la locura en presentimiento, el análisis científico en mera especulación de charlatanes. Una vez que la acusación de plagio se extendió, Thomas responde a ella

como mejor puede hacer un escritor: a través de *The Russian Quartet*; o sea, a través de su propia obra.

«Thomas has written this fascinating work in response to the enormous success of the *White Hotel*. It's a novel for the '80s explosiveness subdued in a dazzling, perplexing, controlled structure that will please all readers who admire Thomas writting brilliance.»³

Lo que hace Thomas en el cuarteto es continuar y expandir hasta el máximo la técnica narrativa que utilizara en *The White Hotel*, y explicarla en su novela a los posibles lectores. Que toda creación es arbitraria, que toda su historia llama a otras historias, que la imitación y el pastiche están en las raíces de la misma memoria del hombre y que en un texto reutilizado es un texto nuevo. También continúa el escritor con esa facultad poética que se intercala en todas sus novelas y que el lector advierte rápidamente. En *The Russian Quartet*, homenaje a Pushkin, el mundo thomasiano es muy suyo propio, las historias que cuenta son autobiográficas o leídas en la infancia, o fijadas por su mente en el transcurso del aprendizaje; de todas formas el escritor consigue transmitir las, aunque queden como rescoldos pedazos de egocentrismo. Las novelas se encuentran con la comprensión del lector cuando hablan de temas comunes que culminarán en la sátira de Summit: la entrevista caricaturesca con el presidente "O'Reilly", la guerra fría de los espías (las "swallows" y los "007s"); la fábula política o las alusiones al mundo de la realidad son sentidas como propias por el lector, que las vive en su mundo cotidiano. La experimentación y la ruptura genérica, por el contrario, hacen difícil la aprehensión de los relatos y dificultan la recepción de la obra.

El principio de *Sphinx*, por ejemplo, nos muestra cómo ha evolucionado Thomas en sus relaciones con el lector: «'Your mind is far away...' *The moika/churned beneath Pushkin's rooms, but*

³. Crítica de Publishers Weekly a la recepción de la primera novela del cuarteto, Ararat (En Ararat, Abacus, London, 1984, pág. 1).

I'd/seen the vague outline of a troika;/I'd not been listening to my guide./ Charsky...the improvisatore.../ 'I'm boring you,' she said; 'I'm sorry.'»⁴ En la situación abrupta, *in medias res*, vemos la multiplicidad de voces dialogando mientras Lloyd George visita el museo del Hermitage. El "your" se utiliza al mismo tiempo para referirse a la guía que se da cuenta de que no la siguen en su charla, y también como llamada de atención al lector que comienza a leer sin gran concentración. Hay, pues, un registro sutilmente irónico en el comienzo deíctico de la novela que seguirá denotándola en su proceso de desarrollo. En este sentido, la simbología de las espías profesionales, las "swallows", bien puede ampliarse con un registro mimético más: el autor es como un espía que intenta hacer ver al lector que todo marcha de forma normal, cuando en realidad sus novelas están llenas de cascadas de fuegos artificiales y arbitrariedades producidas por el poder narcisista del que las escribe. Igual que hay escuelas de "swallows", también un escritor es el producto de la escuela de sus lecturas, y éste puede ser también una "sphinx" (un símbolo del estoicismo facial que engaña a la presa) y hacer ver cosas que no son a su público -como el mago que saca de su chistera un conejo blanco.

*«She returned and perched on the arm of the sofa. It was difficult to associate those large, beautiful, clear-grey eyes with monumental deception, I said I'd seen the sphinxes on my way.»*⁵

De este modo, D.M. Thomas termina por seguir en su narrativa un camino que le conduce a la mayor introspección en su mundo "fijado". Puesto que su último libro (*Memories and Hallucinations*, publicado en 1988) no entra ya en los formatos de la ficción sino en el particular campo de la autobiografía, podemos pensar, quizás, que está intentando en estos momentos agotar el mundo de obsesiones que le rodea, y que le ha llevado

⁴. D.M.Thomas, *Sphinx*, Victor Gollancz, London, 1986, pág. 13.

⁵. *Ibid.*, pág. 161.

a publicar las siete novelas que el lector tiene ante sus selectivas manos.

