

# VANITY FEEL

Blog de notas de  
**José Ángel García Landa**  
(Biescas y Zaragoza)

"Algo hay en el formato  
mismo de los blogs  
que estimula un desarrollo  
casi canceroso de nuestro ego"

Tweets por @JoseAngelGLanda

JoseAngel: Mi primo Himphame

JoseAngel: La matraca catalan  
semana-nuevo-desafio-de-mas-

JoseAngel: Veo que citan "Acc

JoseAngel: La sexta gran extir

JoseAngel: Notas sobre Literat

JoseAngel: Estoy en el puesto  
view\_op=search\_authors&hl=er

JoseAngel: Notas sobre reflexi  
retrospesccion-en-la-fenomen

JoseAngel: Ruina y chulería gri

JoseAngel: La evolución de las

[Upgrade Cbox] actualizar  
nombre e-mail / url  
mensaje ok  
ayuda · emoticonos · cbox

domingo, 29 de septiembre de 2013

## Novelist Spying on Himself

Hoy explicaba en clase de teatro la **Teoría de los Marcos**. Muy útil es para explicar las relaciones mutuas entre grandes secciones de textos y de constructos semióticos: los marcos pueden reciclarse, crearse o romperse, mezclarse, o transformarse sorpresivamente.

Algunos ejemplos de transiciones súbitas de un marco a otro comentaba yo hace años (¡ocho!) en el post **La realidad flojea**. Que me sirve de introducción y preliminar para señalar un caso más.

En la última novela de Ian McEwan, *Sweet Tooth*, tenemos un caso "de libro" de *retroactive reframing*, de *reenmarcado retroactivo* por decirlo en lo que debe de ser mi idioma. Es decir, que empezamos habitando la narración en un marco, y terminamos en otro marco. O en el mismo, pero a la vez en otro.

La historia empieza como una narración autobiográfica, autobiografía ficticia *of course* de Serena Frome, ex-agente secreta de una oficina menor del MI5. Nos cuenta someramente su adolescencia de provincias en casa formal, y luego detalladamente sus amoríos de estudiante con un profesor universitario. Éste, sabremos, había sido reclutado por los espías de Su Majestad, y a su vez la encamina a lo que será su trabajo como secretaria/agente en el MI5. El rollete del profesor con la escultural e ingenua Serena termina en una desagradable escena, que con el tiempo sabremos era un montaje para ahorrarle a ella unos meses de convivencia con el cáncer terminal de él. Retroactiva o retrospectivamente, también saldrá eso a la luz.

Tras una temporada de celibato y oficina y archivos e informes, le encomiendan a Serena que seleccione autores políticamente correctos (anticomunistas) que serán "becados" por así decirlo por el MI5, discretamente y a través de una fundación cultural, sin que ellos lo sepan. Serena mea donde come, y no sólo recluta al novelista Tom Haley, liberándolo de

su puesto de precario en la universidad, sino que empieza una aventura de final indefinido con él. Pero le oculta su trabajo y la procedencia del dinero que se chafan. Todo esto lo hace con cierta inocencia espontánea, por chocante que parezca decirlo así, siendo la chica una espía de tacón de aguja.

Bien, al final un colega celoso y despechado revela la verdad a Tom Haley, y también la ventila por los periódicos, hundiendo la participación de Tom y de Serena en el programa (que se llamaba *Sweet Tooth*, como la novela). Serena se ve en los periódicos y acude a una entrevista con Tom Haley, segura de que será la ruptura definitiva.

Y allí es cuando se abre la trampilla falsa de la narración, y se reorganiza retroactivamente la novela.

Es una estructura narrativa paradójica que parece atraer especialmente a McEwan. En parte recuerda al final de *Expiación*, al mostrar cómo toda la obra ha sido escrita por uno de los personajes—lo que se suele llamar una *novela autogenerada* o *self-begetting novel*. Claro que esta novela *ya había sido escrita por uno de los personajes*, Serena, pues se presenta desde el principio como sus memorias ficticias (reales para ella, ficticias para nosotros, puesto que McEwan no la publica con pseudónimo ni la llama otra cosa que novela). Lo que sucede aquí, en el



último capítulo, es que la autoría pasa súbita y retroactivamente, de Serena a Tom Haley, y las memorias ficticiamente auténticas se convierten en una novela que las imita perfectamente—o quizá no... y la novela de McEwan se convierte en una novela más experimental de lo que parecía en un principio, pues genera unas dialécticas algo paradójicas en torno a la autoría de lo que hemos leído. El último capítulo (cap. 22) de *Sweet Tooth* está narrado, intradiegeticamente, por Tom Haley. Es una carta dirigida a Serena, y que ella encuentra en la cocina de su casa, encima de un paquete cerrado. Con la lectura de la carta concluye el libro, con lo cual podría ser que concluyese con la memoria escrita por Serena. En puridad, no sabemos si abrió el paquete siquiera, o no. Ahora bien, lo que contiene ese paquete cerrado es, quizá, la

propia novela *Sweet Tooth*, o quizá una versión preliminar de la misma. En la carta, Tom Haley le cuenta a Serena cómo, al enterarse de que "salía con una espía", decidió vengarse en sus propios términos, espiándola a ella... bien a conciencia, desde dentro. Y lo ha hecho por el procedimiento de escribir la historia en la que se han visto envueltos, desde el punto de vista de Serena:

Now I knew what you knew, what you had to conceal, I tried to imagine being you, being in two places at once, loving and . . . *reporting back*. How could I get in there and report back too? And that was it. I saw it. So simple. This story wasn't for me to tell. It was for you. Your job was to report back to me. I had to get out of my skin and into yours. I needed to be translated, to be a transvestite, to shoehorn myself into your skirts and high heels, into your knickers, and carry your white glossy handbag on its shoulder strap. On my shoulder. Then start talking, as you. Did I know you well enough? Clearly not. Was I a good enough ventriloquist? Only one way to find out. I had to begin. I took from my pocket my letter to you and tore it up, and let the bits drift down into the darkness of the Avon Gorge. Then I hurried back across the bridge, eventually waved down a taxi and spent that New Year's Eve and part of the next day in my hotel room filling another exercise book, trying your voice. (357-58)

Pocas veces se habrá descrito tan vívidamente el acto de "travestismo" imaginativo que supone para un escritor masculino el crear personajes femeninos y hacerlos hablar; desde luego es un concepto generado por una fantasía extremadamente heterosexualista, más que heterosexual. Pasa Tom Haley a detallar cómo encontró un refinamiento especial del erotismo fingiendo ante Serena que no sabía nada—un placer intelectual y sensual a la vez haciendo el amor con ella sabiendo que la estaba espiando, un sentimiento de división interna que multiplicaba sus placeres al anticipar la manera en que luego describiría "desde fuera", o desde ella, la escena que ahora vivían. Hay aquí algo de voyeurismo, o incluso de auto-voyeurismo. Tom se precia de añadir "un pliegue más al tejido del engaño", y lo curioso es que en la carta plantea ese engaño como una experiencia intensificada de inmersión en el otro.

Vemos aquí un tratamiento novelístico interesante de un fenómeno que han estudiado Goffman y otros en la constitución interaccional de la subjetividad—la interacción de perspectivas de los sujetos, o, podríamos llamarlo así, la creación del yo mediante la interiorización de la alteridad. Más detalles al respecto doy en este artículo sobre [la interacción internalizada](#), y en este otro comentario sobre un libro de Goffman cuyas observaciones suscribirían sin duda Serena y Tom—pues su tesis es que todos somos espías en la vida cotidiana. Lo llamo [Teoría paranoica de la observación mutua](#). *Sweet Tooth* es, por tanto, una novela de espías, pero también del escritor como espía, del

escribir como espiar, y del espionaje y disimulo diario que van mezclados en la inocente convivencia cotidiana con los demás, empezando por nuestras parejas.

Por eso es adecuada la estructura metaficcional del libro—no sabemos si lo ha escrito Tom, o si lo ha escrito Serena. Parece que se privilegia la perspectiva de Tom, y que lo que hemos leído es "la narración de Serena tal como la inventa Tom." Ahora bien, es necesario ingrediente para el plan del libro que la ambigüedad se mantenga, y que las perspectivas de ambos estén entrelazadas de modo paradójico e inextricable, *a marriage of fictional minds* más que *a marriage of true minds*. Chapeau al escritor que lo consiga, y McEwan lo consigue. De este modo, Serena nos da su versión de Tom, y Tom su versión de Serena, en una máquina generativa de impresiones que nos permite suponer, tras la lectura de la novela, mucho más que un cortejo complicado y un matrimonio interesante; inevitablemente lleva a releer la novela en el sentido al menos de reevaluarla retroactivamente de modo que muchos elementos de su narración realista adquieren ahora un sentido o multiplicado, o ambiguo, o paradójico.

Uno de esos elementos es la propia autorrepresentación del autor. —Y no me refiero sólo a Serena, o a Tom, sino a McEwan. Está claro que algunos de los elementos de la escritura de Tom recuerdan al propio McEwan—por ejemplo la historia del chimpancé, parecida a un relato de *In Between the Sheets*, o el curioso cuento de los gemelos. (Algún relato más bien recuerda a Cormac McCarthy, como la distopía post-apocalíptica que gana el Premio Jane Austen). Habría que saber qué elementos de reflexión sobre el sistema de premios o promociones en Gran Bretaña le ha llevado a McEwan a escribir esta novela—pues buena parte de su temática es el control a distancia de la creación y el éxito literarios por parte de los poderes y los servicios de inteligencia—salen a colación los casos de *Encounter*, de Orwell, etc. Algo de exorcismo tiene la novela en este sentido, y de aserción de la libertad de creación del novelista, por el hecho mismo de tratar el tema, y tratarlo de esta manera.

Pero al margen de esto, en la autorrepresentación del autor está incluido el asunto del autor como figura erótica, visto desde fuera, desde Serena. Hay aquí una cierta dosis de autofascinación, o del experimento en erotismo complicado que decíamos antes, ver cómo la propia imagen está envuelta en las fantasías que tenemos con los demás, y cómo fingimos inocencia al respecto. Nos miramos por el ojo de la cerradura de los demás, como Tom Haley hace con Serena, como McEwan hace con sus personajes. Apunta la novela, esto es, cómo lejos de espiar sólo a los demás, también los espiamos para encontrar allí reflejos nuestros. Cómo nos espiamos hasta a nosotros mismos, disimulando para no enterarnos, cuando fingimos espiar a los demás... —más allá de la vida de los otros, es la vida de esos *otros otros* que somos nosotros mismos.

---

García Landa, José Angel. "Somos teatreros." Ibercampus (Vanity Fea) 9 Sept. 2009.\*

<http://www.ibercampus.es/articulos.asp?idarticulo=14466>

2013

Goffman, Erving. *Strategic Interaction*. (Conduct and Communication, 1). Philadelphia: U of Pennsylvania P, cop. 1969. 2nd pr., 1970.

Kellman, Steven. *The Self-Begetting Novel*. London: Macmillan, 1980.

Ian McEwan, *Saturday*



+1 Recommend this on Google

Publicado por José Angel García Landa

en 2:59 p. m.



Etiquetas: [Espionaje](#), [Goffman](#), [Interacción](#), [Literatura](#), [McEwan](#), [Novela](#)