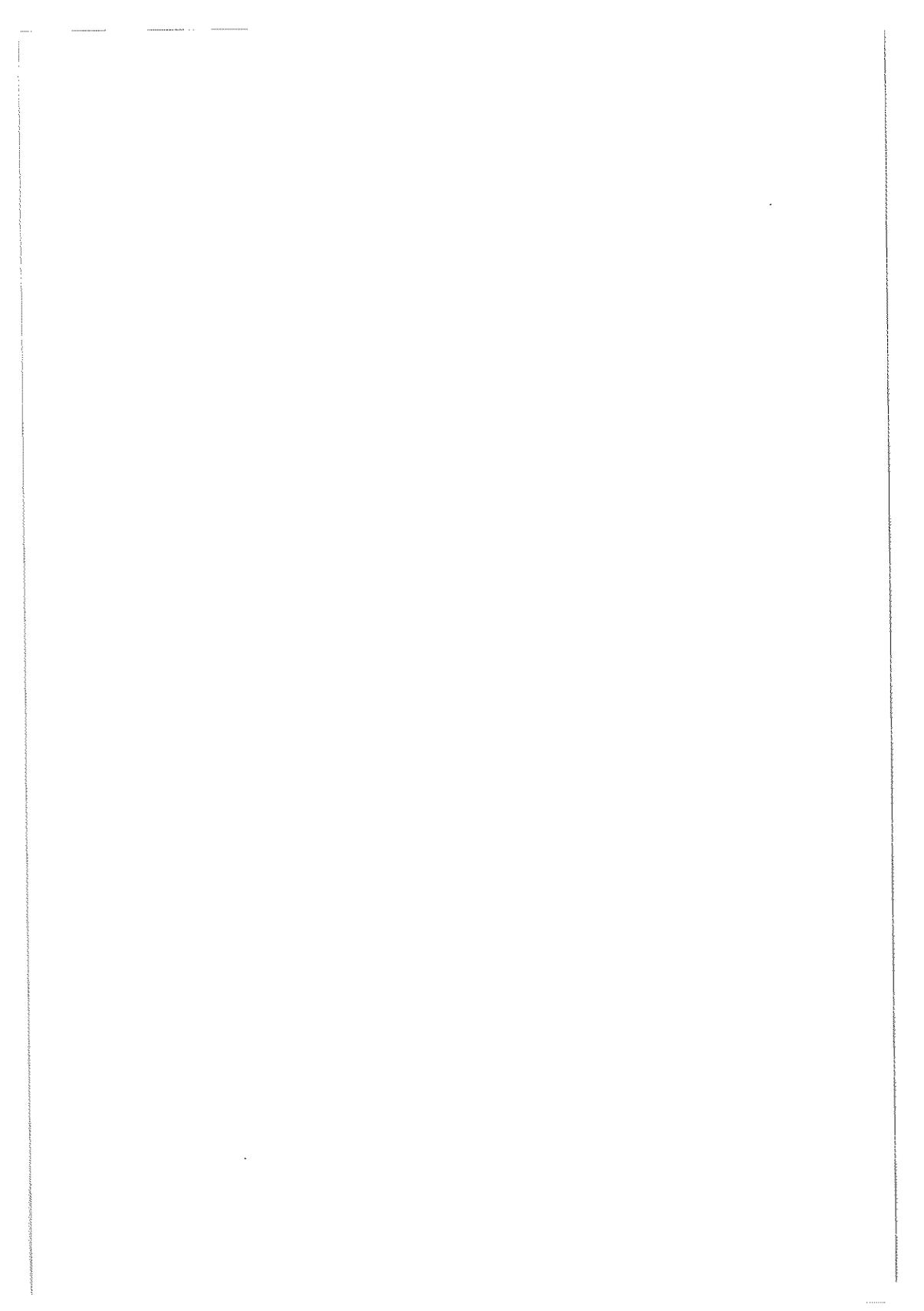


D^a. Ángeles de la Concha

**IDEOLOGÍA Y FORMA NARRATIVA: A
SUITABLE BOY DE VIKRAM SETH**

U. N. E. D.



En sus obras *Tropics of Discourse* (1986) y *The Content of Form* (1987) Hayden White lleva a cabo una exhaustiva exploración de la problemática de la representación histórica y, correlativamente, del proceso de la constitución y atribución de significado al acontecer histórico. Su tesis fundamental y todo el peso de la argumentación se centra en el imperativo de un desplazamiento hermenéutico de los acontecimientos en sí a su narrativización. La narrativa transforma en Historia una lista de acontecimientos que sin ella quedarían reducidos a las formas rudimentarias de los anales o las crónicas. Esta transformación requiere que tanto los sucesos como los agentes se articulen o codifiquen como elementos de uno de los géneros narrativos existentes en una cultura y una época histórica determinadas, por ej. la épica, el romance, la tragedia, la comedia o la farsa. La forma narrativa, familiar en su contexto socio-cultural, sería la que haría reconocible el sentido del acontecer, de otro modo enhebrado en mera sucesión cronológica. «Since no given set or sequence of real events is intrinsically tragic, comic, farcical, and so on, but can be constructed as such only by the imposition of the structure of a given story type on the events, it is the choice of the story type and its imposition upon the events that endow them with meaning» (White 1987: 44). Naturalmente esto no significa que el discurso histórico no se valore en función de la verdad de los datos y acontecimientos históricos, pero la constatación de su existencia real como hechos considerados individualmente, en un estadio previo al de su articulación narrativa no los dota de sentido. Es su narrativización, con su proceso de focalización, combinación, jerarquización, estructuración en causas y efectos, distribución en el centro o en los márgenes del relato, y estrategias descriptivas, la que los convierte en historia (White 1986: 84).

Historia y literatura, y dentro de esta última muy particularmente el género de novela histórica, comparten así el proceso de producción de significado o de asignación de un sentido determinado a hechos susceptibles de ser engarzados en historias muy diversas de acuerdo con la imaginación del autor y la forma que les imponga. Evidentemente, en materia histórica la imaginación exige disciplina a efectos de evitar ingenuidades o prejuicios que conduzcan directamente a malinterpretaciones o distorsiones de los hechos. Pero igualmente evidente es el hecho de que las preocupaciones personales del historiador (Wesseling 1991: 120-21) en íntima relación con sus propósitos didácticos y, en último término, con su instancia ética y moral, están en la raíz tanto de la selección de los acontecimientos o los personajes de un momento histórico concreto como de la naturaleza de la exploración y el significado final que se les atribuye.

Las cuestiones que preocupan del pasado son las que perviven en el presente, impresas aún de alguna forma en el marco social que encauza el acontecer cotidiano en forma de instituciones, creencias, actuaciones legales o ideas políticas. Tanto la historia como el género literario de la novela histórica bucean en el pasado rastreando el origen de estas huellas. Examinan los restos, explorando interpretaciones que nos procuren explicaciones satisfactorias, esto es racionales, tranquilizadoras. Cuestiones como la ideología, la legalidad, la autoridad o el poder establecido son vitales en este punto. White, siguiendo a Althusser, disecciona el proceso por el que van estableciéndose significados a base de presentar como naturales o necesarios ciertos sistemas de signos o códigos interpretativos de la realidad en tanto que otros se silencian o se suprimen. Códigos pertenecientes a varios órdenes, psicológicos, sociales, sexuales, éticos, artísticos, etc. se van articulando en una jerarquía en la urdimbre misma del relato. Y esta jerarquía es la que autoriza la preeminencia de unos sobre otros haciéndolos parecer naturales o evidentes y despertando la acquiescencia del lector por su realismo. Realismo que no es otra cosa que la coincidencia de esta representación del mundo que se le ofrece con la relación imaginaria que el sujeto guarda con su su propia situación cultural y social.

Si el nuevo historicismo ha deconstruido radicalmente las premisas de transparencia y neutralidad de la mediación histórica, resaltando por contra la opacidad del medio y cuestionando la posibilidad misma de la representación de la realidad; y si, en la misma línea, la novela histórica contemporánea, la denominada *metaficción historiográfica* (Hutcheon 1988) por incorporar toda esta reflexión sobre las posibilidades y limitaciones del género a la propia narrativización de la historia, exhibe esta problematicidad y la incorpora al juego de la interpretación, no puede por menos de sorprender

la empresa de retornar a la senda del realismo clásico y retomarlo como si nada hubiera ocurrido desde entonces. John Barth, en «The Literature of Exhaustion» (1967), ensayo que ya es un clásico, afirmaba que, de ser realizadas hoy, tanto la Sexta Sinfonía de Beethoven como la catedral de Chartres serían «merely embarrassing».

No es otra la empresa en la que se aventura Vikram Seth con su monumental novela *A Suitable Boy*, publicada en 1993 y ganadora del Commonwealth Writers Prize en 1994. Fraguada con el tumulto de fondo del caso Rushdie, duramente castigado por su irreverencia y su deslegitimación de uno de los grandes metarrelatos de emancipación, en la acuñación de Lyotard (1984). A la resuelta apuesta postmoderna de Rushdie con su deconstrucción de jerarquizaciones, su disolución de cualquier centro unificador de sentido, su desenmascaramiento y parodia de los discursos y las estrategias del poder, su multiplicidad de voces e historias que desafían la versión unívoca del discurso monológico, Vikram Seth opone la reconstrucción histórica de un periodo muy cercano al de *Midnight Children* desde la perspectiva formalmente unívoca e integradora del realismo clásico. Si el riesgo en el que incurre la ficción postmoderna es el de difcultar los límites entre la complicidad y la crítica precisamente porque el desmantelamiento de las hegemonías opresivas se disuelva en un relativismo en el que todas las oposiciones se relativicen entre sí (Waugh 1992, 53), el del realismo clásico es el de suprimir las diferencias naturalizando lo hegemónico y diluyendo o silenciando su carácter opresivo. En *A Suitable Boy*, una historia de amor en el contexto de una de las instituciones más centrales y características de la sociedad y la cultura india, el matrimonio convenido entre los padres de los contrayentes, es el hilo conductor de una extensa narrativa que a partir de los familiares, amigos y relaciones abarca un amplio panorama social. La época elegida es 1950, sólo tres años después de la independencia, en el que la India se enfrenta a su primeras elecciones generales como país libre.

La estructura de la obra es la familiar de la gran novela clásica del XIX. La historia de amor y la de las relaciones familiares con el trasfondo del acontecer histórico, en el marco de situaciones históricas reales, sigue la pauta de los grandes hitos del género como *Guerra y Paz* o *Middlemarch*. Como ellas, combina en su diseño el análisis social de un país en momentos de cambio con el psicológico de los personajes de los grupos sociales pre-valetientes y sus aledaños. Y es precisamente la proximidad cronológica de *A Suitable Boy* y, paradójicamente, su anacronismo formal lo que invita a una consideración de la relación entre forma y contenido y a explorar en qué sentido aquella colabora a la producción del significado final.

Con el mismo referente, un acontecimiento histórico determinado, el discurso histórico puede, además de tener varios posibles contenidos, diferentes entre sí, adoptar formas asimismo diferentes que permitan llegar a conclusiones distintas. Retomando la argumentación de Hayden White (1986, 111) «sequences of events can take on the aspects of a Romance, a Tragedy or a Comedy indifferently, depending on the point of view from which they are apprehended and the generic story-form chosen by the historian to guide the articulation of the story». *A suitable Boy* claramente adopta la forma de la comedia aunque tenga también elementos del romance. Y todos los elementos estructurales así como los principios que presiden su articulación y la moral que dicta su desenlace responden a la filosofía que sustenta la comedia que se orienta eminentemente a la conciliación. La comedia se caracteriza básicamente por una perturbación del orden social, una ruptura de las premisas que lo sustentan o un conflicto entre distintos órdenes, para finalmente llegar a una situación conciliatoria que restablece el orden inicial amenazado.

No faltan en esta narrativa las estrategias formales que nos sitúan en la posición de espectador entregado al espectáculo. La novela se abre con unos versos, a guisa de los que uno de los actores dirigía al público al comienzo de la representación al objeto de ganarse su disposición. En una novela histórica con la ambición de proporciones de la que nos ocupa -que en el orden más superficial se traduce en casi 1500 págs. en una edición de letra diminuta- la indulgencia del público se gana mediante la alusión cómica a su materialidad, esto es, el peso y el precio:

«Buy me before good sense insists
You'll strain your purse and sprain your wrists».

Al mismo tiempo, y en el mismo tono cómicamente deprecatorio, se le induce a bajar sus defensas en materia de veracidad mediante alusiones a la fictividad del texto y a la manipulación autorial:

«Dead legislators, whose orations
I've filched to mix my own potatoes;
....
My own dumb soul, which on a pittance
Survived to weave this fictive spell;»

El índice, por su parte, en pareados heróicos, contribuye al tono festivo y cómico, reafirmando el tono de comedia así como sus características y elevando el género a alegoría de la condición humana:

- 17 «Someone is stabbed in Brahmipur, someone dies, 1259
While private shame is viewed by public eyes.
- 18 One person, five, and forty thousand choose; 1363
Some win, some draw, and -as must be- some lose.
- 19 The curtain falls; the players take their bow 1443
And wander off the stage -at least for now.»

La posible tragedia ímplicita en las muertes desaparece en la connotación épico burlesca que suscita la forma poética. Y del mismo modo, la arbitrariedad de la existencia, erigida en agencia anónima pero no por ello menos real, disuelve el posible drama de los que pierden en una suerte de encogimiento de hombros ante una realidad que se aparece como irrefutable y que la historia, representada en la escenificación que se nos promete, simplemente se limita a recoger. El comienzo de la novela refuerza esa disposición a considerar la parte amable de la vida y a aceptar que, naturalmente, nunca está exenta de espinas por lo que no hay que dramatizar. La dramatización se presenta como un exceso de sensibilidad, una intensidad mal dirigida, desorientada. Esto es, como un fallo de carácter. Y ese tono de consustancialidad inevitable preside tanto el relato de los acontecimientos de índole más privada como los pertenecientes al ámbito público en los que este mismo procedimiento de naturalización de lo inevitable desvía el potencial trágico disolviendo la tensión y amortiguando, por tanto, la involucración emocional del lector.

En la celebración del matrimonio de dos jóvenes pertenecientes a familias de la clase media alta hindú, un grupo social fuertemente anglizado, se congregan la mayoría de los personajes que por su involucración en las instituciones políticas o los círculos intelectuales, artísticos o económicos, procuran al narrador la ilusión de ofrecer un amplio fresco social. El comentario autorial, discretamente embozado en la voz de un único narrador omnisciente que conoce y hace un buen uso del estilo indirecto libre, introduce personajes, cuestiones y conflictos y, sobre todo, imprime a la narrativa ese tono a medio camino entre lo trágico y lo cómico que se resuelve en compromiso. Su autoridad la deriva con frecuencia de una autoridad más neutra y diluída que, precisamente por referirse al anonimato de todo el mundo o por hacerse eco de opiniones prevalecientes, suscita la ilusión de objetividad y de sentido común. Partiendo de la presentación o de expresión de opiniones sobre personajes que resultan irrefutables por la simpleza de su naturaleza o lo plano y unilateral de su caracterización y que obviamente despiertan una aquiescencia inmediata por parte del lector, gradualmente se le va a requerir a éste su asentimiento en temas, personajes y situaciones más complejas. «Everyone who knew Mrs Rupa knew how much she loved

roses» (41) es uno de los comentarios que de forma más transparente y más aparentemente inocente ilustra esta técnica de derivar la responsabilidad de una afirmación hacia un colectivo mayoritario al que se le reconoce implícitamente autoridad porque concuerda perfectamente con la idea que nos hemos ido haciendo de la faceta sentimental de la madre de la protagonista. O, en el mismo sentido, pero ya con un grado más de connotación política, «Mrs Rupa Mehra was not more prejudiced against Muslim than most upper-caste Hindu women of her age and background» (197). Y todavía un escalón más, «Look, the only reason why Nehru became PM was because he was Ghandhi's favourite. Everyone knows that».

En el ámbito de la resolución de conflictos políticos la ley de la inevitabilidad de situaciones humanas que se naturalizan como tal, sirve para justificar decisiones concretas, en tanto que de nuevo el humor levemente cómico del comentario narrativo, entre la ironía y el cinismo, sobre la afirmación del personaje, disipa la tensión. El temido ministro del interior L.N. Agarwal sopesa posibles modos de suprimir una protesta popular, en primer lugar musitando sobre la conveniencia de seguir los eficaces métodos ejemplificadores de la represión inglesa y, en segundo término, de nuevo aludiendo a esta condición humana general: «'Anyway, people are always dying- and I would prefer death by a bullet to death by starvation'. Needless to say, this was not a choice that faced him. But he was in a philosophical mood» (278).

Los elementos de la comedia y el romance son evidentes a todos los niveles. Así, tres son los pretendientes de la heroína, cada uno de los cuales simboliza claramente una posición social. Y, como en *The Merchant of Venice*, obra a la que se alude directamente por si el lector no hubiera reconocido la asociación, la elección entraña una actitud moral. El pretendiente agraciado con el premio de la mano y el corazón de la heroína es depositario de la voluntad y la moral paterna y la heroína simboliza la aquiescencia a ambas. La asociación entre Porcia y Lata, la joven protagonista de *A Suitable Boy*, es, en este punto significativa. En ambas obras persiste al final en el receptor la duda de que los pretendientes que se erigen con el triunfo respondan, después de todo, al ideal moral. Y evidentemente, a pesar de las manifestaciones de independencia y capacidad de actuación de ambas heroínas, muy superiores a las posibilidades femeninas de sus contemporáneas, ambas se someten voluntaria y ritualmente a la ley del padre al aceptar al pretendiente indirectamente propuesto por él. En el caso de Lata, la acción de la ideología se revela de modo aún más insidioso. Porcia, al fin y al cabo se presta a una prueba, dictada por su padre, consciente de lo que ello entraña y con la incertidumbre del resultado. Lata, creyéndose libre en su

elección, no hace en definitiva sino interiorizar los argumentos de la ideología patriarcal y someterse a ella. Que sea su madre el vehículo de esta ideología no es en absoluto extraño. Hay una abundante literatura que analiza exhaustivamente el papel de la madre como socializadora de los hijos en el patriarcado (Rich 1976, Chodorow 1978, Hirsch 1989). Y a esta luz, y la de las referencias extratextuales de la suerte de la mujer en culturas fuertemente patriarcales como la hindú o la musulmana, o incluso textuales como los abundantes ejemplos que se nos proponen en esta misma obra, no puede por menos de resultar levemente siniestra la reflexión de la madre de la protagonista, cuando ante las risas de su hija menor que por entonces se resiste a un matrimonio de conveniencia como el de su hermana, musita en la celebración de la boda de esta última: «Well, she would find out soon enough what the happy tears of matrimony were all about!» (18).

La interpretación de las estructuras sociales y los procesos históricos está más determinada por lo que se omite que por lo que se explicita. En palabras de Hayden White (1978, 90) «It is in this brutal capacity to exclude certain facts in the interest of constituting others as components of comprehensible stories that the historian displays his tact as well as his understanding. The «overall coherence» of any given «series» of historical facts is the coherence of the story, but this coherence is achieved only by a tailoring of the facts to the requirements of the story form». Evidentemente las exigencias de la comedia como género literario, excluyen desenlaces trágicos, no sólo al nivel del desenlace final, sino de los de las varias historias que integran la estructura global de la obra. La ideología que la informa, opera en forma similar en todas ellas, reinscribiendo desde distintas perspectivas una serie de códigos que van emitiendo su mensaje. En el ámbito de la institución matrimonial, uno de los ejes ideológicos de la obra como sugiere su título, la situación femenina se insinúa evitando pronunciamientos, contraponiendo en seguida los casos más hirientes con ejemplos contrarios y, en todo caso la estrategia se orienta a recortar el efecto trágico. En unos casos, la superficialidad del tratamiento no suscita la empatía. En otros, la propia representación mina el posible impacto emocional. Así, Priya Goyal, la hija del ministro del interior L.N.Arwal, descrita en términos de «impious», «fiery spirit», simplemente por la rebeldía que le causa la claustrofobia que sufre en la casa de su marido en la que se ve obligada a convivir entre mujeres de la familia política que la espían, sin libertad de movimientos y en un medio en el que «wife-beating is something of a common sport» (265), se visualiza a sí misma como una pantera enjaulada, con lo que implícitamente confirma la opinión del narrador respecto a lo fiero de su carácter. En el mismo sentido, la materialidad de la opresión se desplaza del

centro del núcleo ideológico del sistema a la periferia achacando la responsabilidad a las mujeres que son las que se hacen la vida imposible unas a otras en su cautividad. Como si la cautividad no estuviera en el origen del mal, del que los hombres, así, quedan exentos.

Es la sintaxis la que articula la evaluación moral. El estilo indirecto libre en la mente de la joven exculpa al marido, «[Her husband] did not understand her but he was understanding» (256), en tanto que la autoridad de la voz narrativa, a estas alturas ya firmemente establecida, exculpa directamente al padre, achacando la situación en todo caso a su indulgencia que no la ha preparado para el destino que él mismo le ha impuesto. «Her father loved her dearly as his only child; it was his love that had in a sense spoiled her for the constrained life of the Goyal joint family, for it had imbued her with an spirit of independence» (256).

Las condenas sin paliativos se reservan, significativamente, para la única pareja que rompiendo la tradición india decide su propio matrimonio imponiendo su voluntad sobre la de los padres. Como los personajes secundarios de Jane Austen o Dickens, contra cuyas sombras brilla aún más la excelencia de los protagonistas, el hermano de Lata y su esposa acumulan toda la gama de rasgos y comportamientos morales reprobatorios en escala ascendente: egoísmo, snobismo, desconsideración, despotismo, adulterio y aborto.

La cuestión lingüística es otro de los ejes ideológicos más interesantes de la obra. El grupo social focalizado es el educado de la clase media alta y por tanto fuertemente anglizado. Era el grupo con más oportunidades de acceso a la educación y al poder. El más afín ideológicamente a los ingleses, cuyos puestos ocuparon al dejar éstos el país. El nivel de asimilación, por tanto, medido en términos de corrección lingüística, acento y familiaridad con la civilización inglesa en todo su amplio sentido, es un sutil elemento de evaluación moral. Aparentemente, los personajes presentados como moralmente más reprobables, los que deciden libremente su matrimonio, son los más anglófilos hasta el punto casi de la caricatura, lo que establecería un elemento diferenciador que marcaría una posición de independencia moral respecto a una influencia ideológica tan prevaleciente de la dominación inglesa. Pero indirecta y acumulativamente, a múltiples niveles del discurso, la civilización y la lengua inglesas constituyen el baremo social y moral indiscutible. Lata, la protagonista, que como heroína paradigmática del género realista clásico supera con éxito las pruebas en el camino de la adaptación social en el sentido de la moral prevaleciente, tiene el acento idóneo, esto es en las proporciones justas: «her accent was not a heavy Indian accent, he was pleased to note, but light, almost British, because of her convent-

school background» (617). Y, en el mismo sentido, tanto los personajes como los juicios morales se van delineando sutil pero acumulativamente en torno a ese eje. La novela rezuma alusiones explícitas e implícitas no sólo a la literatura inglesa, Shakespeare, Keats, Clough, Colley Cibber, Austen, Dickens, Forster, T.S.Eliot, sino a la música y la literatura europea. Uno de los personajes centrales es un joven profesor de Literatura Inglesa en el Departamento de Inglés de la Universidad. La protagonista, Lata es alumna del mismo Departamento. Y las discusiones en torno al conservadurismo o a la línea supuestamente progresista del Departamento giran en torno a la inclusión de Eliot o Joyce en el programa.

Si la exclusión y el silenciamento de unos datos en favor de la explicitación de otros era un signo de la táctica del autor en la construcción del sentido de la historia, en una obra del volumen de la que nos ocupa resulta clamorosamente significativa la omisión de la menor referencia a la cuestión del estatus lingüístico del inglés como la lengua de la metrópoli en los momentos de exaltación nacionalista inmediatamente posteriores a la Independencia o de la cultura y la literatura inglesa en el mismo orden de cosas. Por contra, lo que se explicita, y vivamente, es la extinción gradual de la lengua urdu y la cultura islámica. Una poesía y música antiguas y exquisitas, asociadas al esplendor del entorno cortesano de los nawabs que se extingue con la disolución de la estructura feudal de sus dominios. El hecho de que sea una mujer definida en el índice como «a legislative vixen», calificada por su propio cuñado, el bondadoso Nawab de Baitar, como «a hornet», por su opositor político, el ministro del interior, como «virulent, shameless, exhibitionist» (278) y por el propio narrador como «immodest», «forward», «aggressive and if necessary immodest» (285) la que defienda esta lengua y este arte asociados a la cultura cortesana oriental, unido al hecho de que sea otra mujer marcada la que lo represente, la seductora prostituta cortesana Saeeda Bai, que presta su voz irresistible a la música y la poesía urdu, exhibe plásticamente la valoración implícita que le merece al narrador. A otra mujer le cede la voz para asestarle el golpe de gracia «All that courtly culture with its Yes Huzoor and No Huzoor and nothing robust about it all... All that subtlety and etiquette and bowing and scraping and ghazals and kathak. Kathak! (...) and all those brainless men in that silly northern dress, the pyjama, looking as if they'd just got out of bed rolling about in extasy -or agony- groaning «wah! wah! to the most abjectly self-pitying insipid verse -or so it seemed to me when my friends translated it...» (426)

El Nawab de Baitar, hombre refinado y culto, aficionado a los clásicos, sensible y bondadoso -la clara excepción entre sus congéneres- se nos pre-

sente en su biblioteca absorbo en el placer de la lectura de *The Marginal Notes of Lord Macaulay* seleccionadas por su sobrino G.O. Trevelyan. Pero lo sorprendente es la cita seleccionada por el narrador como objeto de la admiración del Nawab, que recoge la respuesta de César al mensaje admirativo de Cicerón ante su magnanimidad hacia sus adversarios políticos vencidos en Corfinium. La cita termina con las siguientes palabras de Cesar: «for there is nothing which I so much covet as that I should be like myself, and they like themselves.» (287) Macaulay y su cuñado Trevelyan fueron activos defensores de la implantación de la lengua y la literatura inglesas en el sistema educativo indio, en detrimento de las orientales -sánscrito, árabe y persa- como vehículo de «civilización». Y, sobre todo, las diferencias que el Nawab admira que Cesar celebre y desee preservar no se corresponden exactamente con la valoración de las diferencias que la administración inglesa percibía en sus súbditos musulmanes. Gauri Viswanathan en su obra *Masks of Conquest. Literary Study and British Rule in India* recoge las palabras de Macaulay en sentido literalmente opuesto: «...They have been weighed in the balance, and have been found wanting. To perpetuate them is to perpetuate the degradation and misery of the people. Our duty is not to teach, but to unteach them...» (Viswanathan, 1989, 41).

Si el sistema de omisiones es ideológicamente clamoroso, no lo es menos el de retribuciones, articulado en los sucesivos desenlaces que cierran los diversos relatos integrados en la narrativa central. Es en ellos donde la intención moral del autor textual se hace más evidente. No sólo se extingue ante el lector la cultura urdu, su poesía degradada en boca de una cortesana objeto de peleas entre dos jóvenes de familias pertenecientes a los círculos del poder hindú y musulmán que terminan sellando sus diferencias sobre ella y firmando una paz a sus expensas. A expensas de cuerpo de mujer habituado a ser historia triste y que por tanto no impresiona. Se extingue también sobre la historia de Rasheed, el estudiante revolucionario y joven profesor de esta lengua poética y antigua, defensor idealista y quijotesco de los eternos explotados de la historia, los campesinos miserablemente atados a la tierra -otra historia que nos sabemos siempre triste- que paulatinamente enloquece y se suicida. Pero los pobres y los locos cuando pierden no impresionan, sobre todo si el desenlace es discreto e inevitable. Y a fe que éstos lo son. Nos lo avisaba el prólogo: «Some win, some draw and -as must be- some lose».

En definitiva los grandes perdedores de esta historia son los perdedores de todas las historias narradas desde la perspectiva monológica y unívoca del grupo social prevaleciente. Y desde este emplazamiento no interesa la historia de éxitos parciales de resistencia.

El título *A Suitable Boy* apunta desde el principio mismo de la historia, por la propia organización estructural de ésta de acuerdo con las convenciones del género del realismo clásico, la comedia y el romance, al desenlace. *A Suitable Boy* se equipara, así, con *a suitable ending*, puesto que la condición para que el desenlace resulte adecuado pasa necesariamente por la elección del pretendiente adecuado. Y el término *suitable* evidentemente deriva su significado de la jerarquización que se ha ido estableciendo de los varios códigos de valor a lo largo de la historia. El triunfador es el prototipo del *self-made-man*, que asciende rápidamente en la escala social por su dotes prácticas, su fuerte sentido comercial, su carácter eficiente, directo y sin consideración a razones que no sean otras que las estrictas de la libertad del mercado. Y es significativo que triunfe sobre unos rivales caracterizados, el uno, Amit, como esteta, poeta en ciernes, y el otro, Kabir, como musulmán, universitario culto, apuesto, deportista e idealista.

En su obra *Culture and Imperialism*, Edward Said analiza diferentes modos en los que la gran novela realista del XIX produce, a pesar de la crítica social que contiene, un poderoso efecto de consolidación del *status quo*. Una de las estrategias pasa precisamente por el desenlace en el que esta consolidación de la autoridad, en palabras de Said «includes, indeed is built into the very fabric of both private property and marriage, institutions that are only rarely challenged» (Said 1993, 76).

Pero *A Suitable Boy* es una ficción elaborada a finales del siglo XX aunque elija una forma literaria del XIX. Y su lectura, lógicamente, está mediatizada por la instauración de unos hábitos críticos de deconstrucción de toda pretensión de verdad totalizante o de autoridad narrativa, así como de detección de ideologías a través de la forma o de las fisuras del texto.

En una obra tan materialmente empapada en alusiones directas e indirectas a la literatura inglesa, el desenlace, articulado en torno a la idoneidad del candidato, nos empuja casi fatalmente a un referente. Las asociaciones se acumulan, mal que al autor le pese, y la decisión de Lata, aunque irritante, no sorprende en el contexto. Clarissa Dalloway se había decidido, en su momento, por el candidato más aceptable socialmente, sin estar particularmente enamorada, confiando en que justamente su distancia emocional le procurara una independencia y un espacio personales que sospechaba que el amor ponía en juego. Lata intuye lo que es el amor en la apasionada relación que mantiene con Kabir y directamente lo rechaza. Rehuye la pasión, con su gama de sentimientos infinita, la absorción, el placer que hierde, el éxtasis, los celos. Rechaza el conflicto, la poesía, el reto moral e intelectual, el trabajo de ajuste emocional y tolerancia religiosa en el horizonte de la relación con los otros candidatos. Su elección, dentro de un orden de

estricta conveniencia, se orienta hacia un futuro de vagos objetivos como la posibilidad de una actividad profesional algún día. La enseñanza, quizá, que la utilitarista mentalidad de su marido le autorizaría a ejercer aunque no sea por otra razón que la de rentabilizar una inversión ya hecha.

La escena final de la novela -la joven pareja en el tren camino de su nueva vida- es imagen clásica que se supone que abre a una imagen de futuro. Pero lo anacrónico del género no percibe que el autor ya no controla y que el receptor se le rebela. Y todo el despliegue de figuras, datos, hechos, todas las estrategias narrativas, la habilidad de subordinar código tras código integrando progreso, moral y economía no hacen sino atraer otro texto a mi mente con más fuerza. Aquél en el que la muerte de Septimus Warren Smith sacude con la descarga del rayo la vida de Clarissa Dalloway iluminando su claudicación y su vacío.

REFERENCIAS

- Barth, John. 1967. «A Literature of Exhaustion» *Atlantic Monthly*, pp. 29-34
- Chodorow, Nancy. 1978. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkely: University of California Press.
- Hirsch, Marianne. 1989. *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge.
- Liotard, Jean-François. 1989. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra
- Rich, Adrienne. 1976. *Of Woman Born: Motherhood an Experience and Institution*. New York: Norton.
- Said, Edward W. 1993. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf.
- Seth, Vikram. 1994. *A Suitable Boy*. London: Phoenix. (Las referencias son todas a esta edición y van en el texto entre paréntesis)
- Viswanathan, Gauri. 1990. *Masks of Conquest. Literary Study and British Rule in India*. London: Faber

Waugh, Patricia. 1992. *Practising Postmodernism. Reading Modernism*. London: Edward Arnold.

Wesseling, Elizabeth. *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

White, Hayden. 1986. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore & London: The University of Johns Hopkins University Press.

-- 1987. *The Content of Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore & London: The University of Jons Hopkins University Press.