

“PARODIA Y PASTICHE EN LA OBRA DE JOHN FOWLES”

Juan Ignacio Oliva Cruz
Universidad de La Laguna

Abstract

The essay attempts to establish the figure of John Fowles as a parodic writer who, through pastiche and experiment, places himself as one of those so-called ‘classic’ postmodernist authors (like Doris Lessing or Angus Wilson in the sixties). They will influence a second generation of writers (like Salman Rushdie or D.M. Thomas) who use parody in a freer and more polemic way, in a decade that is beginning to be known as ‘the golden time of imitation’.

La novela inglesa participa de esa cualidad mimética e inclusiva que es la parodia; ella es la que permite que se aúnen en los relatos registros, imágenes, estilos y tipos de lenguaje diferentes. Todo ello desde sus orígenes —como lógica referencia a la repetición del pasado— y dentro de un realismo que intenta dar verosimilitud (ingenua a nuestros ojos) a la narración. Desde las parodias satíricas del XVIII (*Shamela* o *Joseph Andrews*, o el ‘Alas, Poor Yorick!’ de Sterne) hasta la controversia suscitada por una obra como *The White Hotel*, aparecida hace unos años¹, hay un largo trecho de intenciones formales. Éstas son las que separan la narrativa actual del ‘reflejo’ realista imitativo: la importancia de la referencia como conformadora de una realidad artificial y arbitraria, la reflexión del autor sobre el porqué de su inclusión. El novelista juega con esta problemática y dota a la cita de una *vis comica* omnisciente e irónica que actúa sobre sí misma. La parodia es de ambientes, estados, estilos o remedos lingüísticos a partir del plano crítico que incluye la novela autoconsciente con referente, en último caso, en el lector. Se convierte, así, en un arma para la fabulación, la sátira, o el comentario social.

Entre los escritores británicos de las últimas dos décadas que experimentan con mayor fuerza esta necesidad estilística hay uno que, no exento de polémica, ha alcanzado un éxito notable escribiendo desde la más pura referencia metafictiva: nos referimos, sin duda, a John Fowles². Es en este autor donde la metáfora paródica llega a un terreno en estado virgen para la reflexión del novelista sobre el propósito último de la narrativa; la artificialidad de la invención, el juego sadomasoquista con el lector, la transformación mágica de lo que ‘es’ en lo que ‘puede ser’, y, sobre todo, el concepto de la ‘variación’ en el ciclo imitativo, hacen de Fowles un fascinante objeto de estudio.

Ya desde *The Magus* (en sus dos versiones) y *The Collector*, su primera obra publicada, se observa en Fowles un sentido del perfeccionismo, la revisión de temas (pocos y selectos) y la alusión a un complejo mundo de referentes. En este autor, la parodia se produce en cada libro con similares propósitos, como señala Linda Hutcheon:

“Fowles has always worked in this open manner to instruct the reader of his novels. *The Collector* is overtly a double ironic parody of the fiction of Fowles’s own generation of ‘angry young men’ and of Shakespeare’s *The Tempest*, and the characters’ names are our first clue: ‘Ferdinand’ Clegg (really Caliban) and Miranda. *The Magus* is more or less explicitly constructed upon the parodied forms of the *Bildungsroman*, the gothic tale, the masque, psychodrama, and fantasy. It is in *The Ebony Tower* that the directness of the narrative voice of *The French Lieutenant’s Woman* is replaced by a thematic allegory of the function of parody. (...) In writing a parody of the Victorian novel in *The French Lieutenant’s Woman*, Fowles has created what Bakhtin called a ‘double-voiced’ or hybrid form: it is not a pastiche or an imitation.”³

Añadiremos también la parodia realista y pseudobiográfica de *Daniel Martin*, la parodia de la novela pornográfica en *Mantissa*, la de la novela del dieciocho en *A Maggot* (derivada del iluminismo y la novela de juicios) y, además de lo que señala Linda Hutcheon, la del *thriller* opresivo en *The Collector*. Todo esto, en esencia, no es nuevo, pero sí lo es el especial tratamiento experimental de Fowles. Dentro de la corriente imitativa que Bakhtin asigna a la novela occidental desde sus inicios: “...the European prose novel was born and developed through a process of free and transforming translation of the works of others”⁵, Fowles ocupa un lugar especial en la renovación metafictiva de los últimos veinticinco años.

The Collector presenta la historia del rapto de Miranda, y su encierro, por un joven que ha ganado en las quinielas y que pasa de coleccionar mariposas a piezas mayores, por obra y gracia del dinero. A partir del mito de Barba Azul⁶, y con el romance (la ya aludida referencia a los ‘romances’ shakespearianos y *The Tempest*) como atmósfera amplificadora, el relato es parecido al documental que caracterizó el realismo ‘social’ de los cincuenta, y se articula en dos historias narrativas independientes (la de Clegg (I y III) y la de Miranda (II), que en la confección de la novela no eran intercaladas sino sucesivas). Las visiones de ambos se enfrentan, como los ‘few’ son oprimidos por los ‘many’, en razón utilitaria de su cantidad; a partir de aquí siempre encontraremos la filosofía fowlesiana detallada en *The Aristos*, que parte de autores clásicos (Heráclito en primera instancia) y, sobre todo, del concepto humanístico y moral griego (el hombre en confrontación con sí mismo, hacia la consecución de lo ‘bueno’, y sus relaciones con los demás). Hay una conciencia de clase que separa a Clegg (que representa a los muchos, la experiencia científica estéril y la aprehensión artística errónea, el complejo de Edipo y la incomunicación, y que es una fuerza centrífuga de la vida) de Miranda (estudiante de arte, una de los ‘few’, que ven la vida como libertad, elitista, víctima,

y fuerza centrípeta a través de su sensibilidad); ambos luchan en el espacio cerrado que aprisiona, enrarece como una tumba, y la tensión producida incluye el antagonismo dialéctico fowlesiano como una bomba de efecto retardado. Ésta contrasta con el tono pasivo de los narradores, la voz neutra de la falta de emoción o del agotamiento por una lucha que se sabe de antemano perdida. La evasión de la realidad se atrinchera en cartas, fragmentos literarios y el cuento de la princesa y el monstruo, que alude al relato, y que es una referencia a la tradición medieval de la que tanto gusta Fowles⁸. David Higdon, en este sentido, advierte la cita epigráfica de *The Collector* (tomada de *La Chatelaine de Vergi*, un romance anónimo del siglo XIII) y sugiere las relaciones del autor con el mundo del amor cortés, la aventura del viaje, los escenarios exóticos y el amor por la naturaleza a través de las leyendas europeas (sobre todo la céltica)⁹. El pastiche imitativo parte, pues, de las referencias romanceadas y los cuentos ‘infantiles’ —violentos y sadomasoquistas, en muchos casos— y, a través de la tensión, integra la retórica de visiones del mundo antagónicas e irreconciliables, descritas con el pesimismo autoconsciente del autor que conoce la tragedia que se avecina. En este sentido, *The Collector* es una variación de lo que será, en 1966, su segunda novela publicada: *The Magus*.¹⁰

De estructura laberíntica y jugando siempre con las expectativas del lector, *The Magus* transcurre en el escenario exótico de una isla griega y narra las experiencias vitales de Nicholas Urfe (la víctima del proceso en esta novela) y su relación con Conchis, ese ser extraño que transforma la realidad con sus caprichos y montajes, y que es la encarnación última, adorada y temida, de un dios. La obra es extensa y compleja porque juega con el lector en el doble plano metafórico y sadomasoquista Urfe-Conchis, Fowles-receptor, y hace que se amplíe el registro narrativo desde la anécdota del ‘juego de dios’ de Conchis hasta la reflexión sobre la creación, la modernidad en la novela, los registros narrativos y la arbitrariedad de todo relato (todas las historias son *deus ex machina in extenso*). Aprovecha también esta urdimbre para ampliar el concepto moral fowlesiano de la sociedad en que vive:

“Gradually, those last two days, I had begun to absorb the fact of Alison’s death; that is, had begun to edge it out of the moral world into the aesthetic, where it was easier to live with. (.../...) By this sinister elision, this slipping from true remorse, the belief that the suffering we have precipitated ought to ennoble *us*, or at least make us less ignoble from then on, to disguised self-forgiveness, the belief that suffering in some way ennobles *life*, so that the precipitation of pain comes, by such a cockeyed algebra, to equal the ennoblement, or at any rate enrichment, of life, by this characteristically twentieth-century retreat from content into form, from meaning into appearance, from ethics into aesthetics, from *aqua* into *unda*, I dulled the pain of that accusing death; and hardened myself to say nothing of it at Bourani.”¹¹

En el fragmento citado se imbrican las disquisiciones sobre eternos problemas humanos —el vacío humano racionalizado y la evasión de la culpa— y el

tratamiento pirandelliano de la manipulación de personajes y el propósito caprichoso de darles vida.

Los niveles paródicos parten de la atmósfera mitológica que subyace en la civilización griega, sobre la que se asienta la nueva cultura y su interrelación con el humanismo clásico: el concepto de libertad suprema de las páginas de *The Magus* es un magnífico ejemplo de esto: "In his [life], only one thing had that quality of pricelessness. It was *eleutheria*: freedom. He was the immalleable, the essence, the beyond reason, beyond logic, beyond civilization, beyond history. He was not God because there is no God we can know. But he was a proof that there is a God that we can never know. He was the final right to deny. To be free to choose. (...) this refusal to cohere, was essentially Greek. That is, I finally assumed my Greekness. (.../...) 'The disadvantage of our new drama is that in your role you do not know what you can believe and what you cannot.'"¹² La cita es un verdadero 'auto de fe' fowlesiano: referencia a lo clásico, cuestionamiento moral y comentario autoconsciente sobre la contemporaneidad y la literatura. La metaficción, en este sentido, es una búsqueda en el estado ontológico de su propio proceso novelado y, al mismo tiempo, el retrato de la educación de su héroe: Nicholas Urfe¹³; las metamorfosis que suceden a la realidad afloran también en la tradición literaria produciendo Yagos crucificados, corazones de tinieblas, citas de la literatura francesa, el sustrato clásico griego y, sobre todo, recurrencias sobre la novela como género.¹⁴

El final de la novela es particularmente interesante y resume las intenciones de Fowles; como en un último juego autoconsciente, la obra se redime a sí misma por medio del amor y el fuego (una nueva bocanada de medievalismo); hay unas últimas referencias al plano superior —activo— con respecto al de los personajes —oprimido y pasivo—; algunas gotas de desafío machista que han llevado al estudio de la novelística fowlesiana desde este punto de vista¹⁵; la reconversión de estilos diferentes formando un pastiche de melodrama y expresionismo cinematográfico; y una última cita en latín (del *Pervigilium veneris*, poema profano del siglo II-III) que, con carácter lapidario, ironiza a través de la elocuencia.

"There were no watching eyes. (...) It was not a theatre. (...) It was logical, the perfect climax to the godgame. They had absconded, we were alone. I was so sure, and yet... after so much, how could I be perfectly sure?
(.../...)

'You can't hate someone who's really on his knees. Who'll never be more than half a human being without you.' (.../...)

She is silent, she will never speak, never forgive, never reach a hand, never leave this frozen present tense. All waits, suspended. (...) And somewhere the stinging smell of burning leaves.

*cras amet qui nunquam amavit
quique amavit cras amet*¹⁶

Más de un crítico ha aludido a la inmovilidad que los finales 'abiertos'

provocan en los relatos de Fowles; el parar en un momento caprichoso de la creación establece una promesa para con el lector y regresa siempre a la naturaleza como todo ciclo vital (cfr. 'the burning leaves' (*Magus*), 'the unplumb'd, salt, estranging sea' (*The French Lieutenant's...*), 'the ultimate, soft and single, most strangely single, cuckoo' 'if dream-babbling of green Irish fields' (*Mantissa*), o la polisemia de 'a divine maggot' (*A Maggot*) en el interior de lo divino).¹⁷ Como los 'amantes de la urna griega' la novela capta y encierra en un cliché lo que es eminentemente *abstracto* —la carcasa vacía de lo real: la obra literaria—, a lo que hemos de rendirnos y sobrevivir (como en el final de *The Ebony Tower*, o, por el contrario, como la imposibilidad de su aprehensión en la novela de *Daniel Martin*); la dialéctica de lo inmóvil ('the Grecian Urn') y la fuerza interior que roe ('the maggot') posibilitan la función creativa en Fowles y la amplifican. En el movimiento continuo y variativo de sus novelas se adelantan las células de posteriores relatos, y, si no, obsérvese este fuego de artificio en *The Magus*:

"And that was perfect; a mischievous girl of 1915 poking fun at a feeble Victorian joke; a lovely double remove; and she looked absurd and lovely as she did it. She closed her eyes and pushed her cheek forward, and I hardly had time to touch it with my lips before she had skipped back. I stood and watched her bent head."¹⁸

¿No es éste el embrión de la misteriosa Sarah Woodruff y la anécdota que dará paso a *The French Lieutenant's Woman*? Esta novela es, según palabras de su autor, la mejor técnicamente de todas y la que lanzó a la fama al novelista¹⁹. Mucho se ha dicho de la parodia victoriana que representa, y que no es más que una referencia del pasado visto con ojos del siglo XX; en este sentido, no hay realmente parodia sino comentario crítico del género desde la perspectiva múltiple narrativa²⁰. La estructura abierta de la novela experimental y las convenciones victorianas hacen del juego divino un artificio mucho más sutil y espectacular: las capas de narradores (desde la voz extranovelística, el narrador y la voz de los personajes) se comunican de tal manera que podemos darnos cuenta de cómo alguien más allá del tiempo real domina los hilos de la narración y sabe, y se permite incluso, dar al lector la 'posibilidad' de escoger finales, tonos y registros. Las fuerzas centrífugas y centrípetas ya descritas anteriormente pasan ahora a un terreno mucho más directo de la metaficción: el triple plano de la nueva novela (que hemos comentado en el epígrafe anterior) alcanza su más claro ejemplo en la introspección estilística de la convención histórica, su estudio y transformación. Y es esta revisión paradójica la que explica el misterio que envuelve a Sarah (transportada caprichosamente de su tiempo a otro y luchando por conseguir lo que las sufragistas lograron a principios de siglo y el movimiento feminista durante los cincuenta y sesenta) y la convierte en el símbolo de la novela: la 'esfinge', el interrogante de la obra de arte.²¹ *A Maggot* continuará con la revisión del pasado —el de la novela del XVIII y los procesos *sub judice*— pero desde un terreno mucho más interesado por el contenido que por la forma, al contrario que *The*

French... En esta novela Fowles resucita el movimiento iluminista, la lucha contra el *establishment*, la diferente perspectiva de los personajes en sus interrogaciones ante el tribunal —el diferente punto de vista de cada narrador y la multiplicidad de la verdad— y continúa con la variación de sus temas obsesivos: la manipulación retórica, el misterio —tratado casi de forma existencialista—, la actitud egoísta, de *enfant terrible*, del creador y el capricho de toda historia. Partiendo de un hecho real, Fowles atrae la fuerza de la narrativa para ahondar en el interrogante del caso (la misteriosa aparición del joven ahorcado en la cueva con un ramo de violetas en la boca) y, por ende, el de las insondables raíces de la fe humana, el *deus ex machina* de la realidad. *A Maggot*, en este sentido, es la novela de Fowles en la que éste menos se entromete, hechizado, quizás, por las posibilidades de la historia en sí; en las otras, sobre todo en *Daniel Martin* o *The Magus*, la continua presencia de su fuerte personalidad impide la cohesión de los relatos. La intención mesiánico-socrática de Fowles, su propósito de *épater la bourgeoisie*, configuran la diferente recepción de su obra. Hay en el autor una necesidad de establecer verdades dogmáticas que es, a la vez, fascinante y repulsiva; y que muy bien puede ser producto autoelaborado por la concepción elitista fowlesiana²². De todo esto participa, llevándolo a sus extremos, *Mantissa*.

Con la habitual sucesión de novelas cortas y largas, *Mantissa* constituye una parodia de un tipo de subliteratura —la erótica— que desata una gran polémica; es esta obrita un juego más sarcástico y, desde luego, con más ruptura de la realidad que los otros. Fowles, que siempre ha sido demasiado ‘serio’ en su aproximación a la vida, intenta la *jouissance* en este ‘divertimiento’ que, como una improvisación jazzística, se aproxima al género a través de la variación musical. La ambigüedad que caracteriza la filosofía fowlesiana y la intención aperturista metafictiva hacen de *Mantissa* una pirueta del escritor post-estructuralista, un mero interludio travieso que se permite Fowles²³.

John Fowles hace de su narrativa uno de los primeros puentes (junto con *The Golden Notebook*, o *No Laughing Matter*, como cita Burden²⁴) hacia la parodia intertextual y deconstructiva que durante los sesenta prepara una corriente novelística que se aleja del realismo tradicional y cimienta obras posteriores. No se entiende la obra de un Rushdie o un Thomas sin la primera literatura autoconsciente más rígida de Fowles o Lessing, que descubre una nueva veta y la exploran con la pasión de la novedad. En los ochenta la metaficción es ya algo clásico, perfectamente utilizable, y la parodia avanza a pasos agigantados hacia la pluralidad textual y el pastiche rayano en lo prohibido. La amenaza de plagio y evasión no controlada parece planear sobre la siempre humanista conciencia británica del arte.

NOTAS

1. D. M. Thomas (1935-) fue acusado de plagiar la obra de Anatoli Kuznetsov, *Babi Yar*, por algunos sectores de la crítica británica. Sin embargo, pronto *The White Hotel* (1981) alcanzaría popularidad (sobre todo en Estados Unidos) y se convertiría en un *best-seller*. Thomas ha defendido siempre la posibilidad de 'recrear' espacios ya visitados por otros autores y, a partir de ellos, hacer surgir una nueva obra. Su posterior *The Russian Quartet*, precisamente, está basado en la improvisación de historias que generan, a su vez, otras historias.
2. Fowles, a pesar de ser un escritor denso, de tendencia filosófica y experimentadora, ha llegado al gran público. Su mayor éxito hasta el momento, *The French Lieutenant's Woman*, ha sido llevado al cine y esto, como era previsible, ha hecho que sus novelas se lean con interés y curiosidad.
3. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, Methuen, London, 1985, pág. 91.
4. La condición paradójica fowlesiana se observa en este *thriller* 'sin misterio' en que, como dice Michael Thorpe: "the web of literary echo and allusion excludes a crude, single interpretation such as 'parable of class warfare'" (citado por Fernando Galván, en 'El realismo y el género en *The Collector*', *Atlantis*, vol. VIII, n.º 1-2, junio-noviembre, 1986, pág. 9). No obstante, a pesar de la carencia de misterio, sí hay grandes dosis de tensión producida por la dialéctica: "John Fowles manages to produce a specific narrative rhythm best described as a *progressive heightening of tension* which will blow up like a bomb at the very end of the novel..." (en Susana Onega, 'Form and Meaning in *The Collector*', *Miscelánea*, Vol. 8, (1987), Universidad de Zaragoza, pág. 154).
5. El comentario a las teorías de Bakhtin está extraído de Hutcheon, op. cit., pág. 72. El libro al que la autora se refiere es *Esthétique et théorie du roman*. Paris, Gallimard, 1978.
6. Fowles así lo afirma en conversaciones sostenidas y lo reitera Pilar Hidalgo en su reseña sobre el libro de Bruce Woodcock: *Male Mythologies: John Fowles and Masculinity*, aparecida en *Atlantis*, Vol. VII, n.º 1-2, junio-noviembre, 1985, pág. 109. "Es evidente que los protagonistas de las novelas de Fowles tipifican ciertos rasgos de la agresividad masculina hacia las mujeres; Fowles define a Clegg, protagonista de *The Collector*, como la encarnación del 'síndrome de Barba Azul'...".
7. Barry N. Olshen, *John Fowles*, New York, Ungar, 1978, en la pág. 20 dice que "in the manuscript Fowles first submitted to his publisher, these two last sequences were originally part of the first section, so that readers would have knowledge of Miranda's death before they began her diary..."; citado por Perry Nodelman: 'John Fowles's Variations in *The Collector*', *Contemporary Literature*, Vol. XXVIII, n.º 3, 1987, Univ. of Wisconsin, pág. 332.
8. Cfr. para la influencia de la naturaleza y la tradición medieval en Fowles, el artículo de Janet E. Lewis y Barry N. Olshen, 'John Fowles and the Medieval Romance Tradition', *Modern Fiction Studies*, Vol. 31, n.º 1, Spring 1985, Purdue Univ., Indiana. Los autores imbrican las obras de Fowles con las de la búsqueda del Grial, las gestas y el amor cortés.
9. David Leon Higdon, 'The Epigraph to John Fowles's *The Collector*', *Modern Fiction Studies*, Vol. 32, n.º 4, Winter 1986, Purdue Univ., Indiana, págs. 568-572.

10. "This sort of variation is the most characteristic gesture of Fowles's works: the juxtaposition of characters and situations and ideas that are alike, but different enough to comment on each other. In 'a personal note' in *The Ebony Tower*, Fowles says that the working title of the book was 'Variations', and that each story is a variation on the same basic story involving somewhat different characters. The two versions of *The Magus* Fowles has published effectively operate as variations on each other for readers of both. The two (or maybe three) different endings to *The French Lieutenant's Woman* are variations of each other, and they throw interesting light on the beginning of part four of *The Collector*. (.../...) Presented in its completeness following Clegg's complete narrative, *Miranda's story becomes a variation like these others...*"
(en Nodelman, 'John Fowles's Variations in *The Collector*', op. cit., págs. 337-8).
11. John Fowles, *The Magus*, Triad Granada, London, 1983 (repr.), págs. 401-2.
12. *Ibid.*, págs. 434-5.
13. Así lo dice Frederick M. Holmes, en su artículo, 'Art, Truth, and John Fowles's *The Magus*', *Modern Fiction Studies*, Vol. 31, n.º 1, Spring 1985, Purdue Univ., Indiana, pág. 45.
14. El mundo shakespeariano aparece citado en Fowles con profusión: *The Tempest* en *The Collector*, o en *The Magus*, las págs. 564 (Not a Hamlet mourning Ophelia. But Malvolio"), 460 ("Alas, poor Yorick!) o la investigación sobre *Othello* en la 582. La relación con la obra de Conrad se produce por medio de la recreación del ambiente africano, con mayor o menor literalidad, en *The Magus* (pág. 188 y 259-60).
15. Cfr., para este propósito, el libro de Bruce Woodcock, *Male Mythologies: John Fowles and Masculinity*, Harvester, Brighton, 1984; el de Pilar Hidalgo, *La crisis del realismo en la novela inglesa contemporánea*, Univ. de Málaga, 1987; o los artículos, 'John Fowles and the Crickets', de W. J. Palmer y 'The Architecture of Revision: Fowles and The Agora', de James R. Lindroth (ambos aparecidos en *Modern Fiction Studies*, Vol. 31, n.º 1, 1985); o, también, 'On *Mantissa* as a 'Variation': Alpha and Omega in the Work of John Fowles', de J. F. Galván (en *Anglo-American Studies*, Vol. VI, n.º 1, April, 1986, Salamanca).
16. *The Magus*, op. cit., págs. 654-6.
17. Cfr. el artículo de William Nelles, 'Problems for Narrative Theory: *The French Lieutenant's Woman*', en *Style*, Vol. 18, N.º 2, Spring, 1984, Northern Illinois University, págs. 207-217.
Para los finales citados véanse: *The Magus*, op. cit., pág. 656; *The French Lieutenant's Woman*, Triad Granada, London, 1983 (repr.), pág. 399; *Mantissa*, ídem, 1983, pág. 190; *A Maggot*, Jonathan Cape, London, 1985, pág. 460; *The Ebony Tower*, Granada Panther, London, 1984, pág. 115; *Daniel Martín*, Triad Granada, London, 1983, pág. 668.
18. *The Magus*, op. cit., pág. 198.
19. Aludo a la entrevista realizada por Carol Barnum a Fowles, que apareció en *Modern Fiction Studies*, Vol. 31, n.º 1, Spring, 1985, Purdue Univ., Indiana, págs. 187-204. Preguntado sobre cuál es su mejor novela, Fowles contesta: "I suppose *The French Lieutenant's Woman* is technically the best written. I have a great affection for *Daniel Martín*. In many ways, I feel that book is a good friend. *The Magus*, which is the first one I wrote, still, I think, excites me more than the others..." (*Ibid.*, pág. 193).
20. La perspectiva múltiple narrativa la refleja Nelles, en 'Problems for Narrative...', op. cit., aludiendo a los trabajos de otros teóricos, como Campbell, Oates, Kaplan, Hutcheon, Wolfe... El autor considera que, de todos modos, la estructuración de Lanser, siguiendo la terminología de Genette, es la más adecuada.
21. La 'esfinge' hace referencia al personaje de Sarah, en *The French...*, op. cit., pág. 399.
22. Véanse sus teorías en *The Aristos*, Triad Granada, London, 1982 (repr.).
23. La metáfora musical se emparenta con la orgásmica: ambas intentan huir del centro de

la tensión que acabaría con la música o el placer. La alusión al término 'interludio' hace referencia a su menor tamaño, su posición entre dos fuerzas, y la levedad de contenido. Estas dos definiciones —la musical y la sexual— son, otra vez, variaciones de los leitmotifs fowlesianos.

24. Cfr. el ya clásico artículo de R. Burden: 'The Novel Interrogates Itself: Parody as Self-consciousness in Contemporary English Fiction', en *The Contemporary English Novel*, Bradbury/Palmer eds., Stratford-Upon-Avon Studies, Arnold, London, 1979, págs. 133-156.