

## LIFE GOES ON: SILLITOE PARODIANDO A SILLITOE

**María Donapetry**  
*Pomona College*

### ABSTRACT

This article considers the novel *Life Goes On*, by Alan Sillitoe, as a self-conscious parody of his previous work. The self-conscious dimension of this novel is apparent not only in narrative style but also in the relations between writer, characters and reader, and in the social circumstances of the heroes. Sillitoe also explores the limits and examines the conventions of the novel as a genre. It is concluded that *Life Goes On* achieves the state of self-parody by means of a well studied ironic strategy that shapes the structure of the novel.

Alan Sillitoe escribe *Life Goes On*<sup>1</sup> como continuación a *A Start in Life* (1970) pero, además de una mera continuación, *Life Goes On* es una parodia de su predecesora. La parodia de una obra, por lo general, la hace un autor sobre la obra de otro autor, con ánimo de obtener un efecto cómico o de ridiculizar la obra parodiada a base de acentuar o exagerar varias de sus características. En *Life Goes On* Sillitoe, para conseguir su propósito de parodiar, se vale de la ironía romántica tal y como la describe Colin Muecke: "Something like Romantic Irony (...) may be found in works of all ages from Aristophanes to Evelyn Waugh or Raymond Queneau. In these works the author expresses his awareness that what he is writing is after all only an illusion by bringing himself or his readers unexpectedly into the work, or by ending a novel with the revelation that one of the characters is going to set about writing it, ending and all."<sup>2</sup> Así, utilizando el marco de la picaresca combinada con la autoconsciencia, el autor llega a convertir en cómplice al lector, para compartir con él su auto-crítica a varios niveles. A saber:

- A nivel de relación entre escritor, personajes y lector.
- A nivel de circunstancias sociales.
- A nivel de géneros literarios.

No es ésta la primera novela en la que el autor ironiza sobre un tema. Quien haya leído *The Loneliness of the Long-Distance Runner* (1959) habrá encontrado en ella que Smith, como narrador, nos ofrece una visión patética de sus circunstancias, y que la honradez paradójica de este personaje es la expresión

cumbre de su “révolte”<sup>3</sup>. La ironía en esta obra está enfocada hacia una crítica lacerante del “status quo” del “Establishment”. En cambio *Life Goes On* es el máximo exponente de la versatilidad de la ironía en manos de Alan Sillitoe, con efectos que provocan la hilaridad del lector, si bien la crítica que se hace en esta novela no es menos seria que la que podemos encontrar en otras obras del mismo autor.

Es natural que un escritor tan prolífico como Sillitoe eche una mirada atrás y que su ironía se dirija “not against this or that particular existence but against the whole given actuality of a certain time and situation. It is not this or that phenomenon but the totality of existence which it considers sub specie ironiae.”<sup>4</sup> Sillitoe envuelve en *Life Goes On* las preocupaciones que se han manifestado en sus obras anteriores e ironiza sobre ellas produciendo una impresión de autodesprecio, o más bien de autocrítica, que forma parte de la estrategia irónica. Cómo llega a saber el lector que *Life Goes On* no es simplemente la continuación de *A Start in Life*, es lo que trataremos de exponer.

El pícaro Michael Cullen, narrador y protagonista de *A Start in Life* y *Life Goes On*, se re-encuentra con el lector asumiendo que éste ha leído su primer relato, y comienza por despejar la posible duda de si sigue siendo o no un genuino pícaro. Así que dedica el preámbulo de la narración de sus aventuras y desventuras dándole garantías al lector de que es un “bastard” en el más amplio sentido de la palabra, si bien nos advierte: “No matter how much of a bastard I was, there were always bigger bastards in the world” (p. 5). Más adelante comprobamos que no sólo existen mayores “bastards” que él, sino que su ingenuidad le situará en el papel de víctima muchas veces, lo cual no es sino otro de los rasgos de la ironía.

Michael continúa caracterizándose y declara: “Cheating made me feel young” (p. 19); pocos párrafos después descubrimos que a Sillitoe también le gusta hacer “trampas” con la narración. La primera persona con la que Michael se encuentra en las aventuras que se relatan en *Life Goes On*, es un pretencioso viajero que se llama Eric Samuel Raymond Alport. Por si el lector no se percata de la alusión, Michael comenta:

I could only suppose that he (Eric) had fallen *arse backwards* into that kind of occupation, and yet I was convinced that he lied, and that if so he was more of an artist at it than I was —or used to be. (p. 21)  
[Subrayados míos]

Esta es la pista que el autor nos da para introducirnos al juego de nombres que están esparcidos por toda la novela y que caracterizan a los personajes. La lectura de *A Start in Life* ya familiarizó al lector con varios nombres, como Gilbert Blaskin, tomado de la conocida novela de René Lesage *Gil Blas de Santillana*, y con Bill Straw, quien al cambiar de posición económica, se hace llamar William Hay; pero en *Life Goes On* se exagera la cantidad de personajes

y casi todos ellos tienen nombres dickensianos, “sed longo intervallo”. Como ejemplo valga mencionar unos cuantos: Moggerhanger, probablemente una transformación de “mugger” (ladrón); Arthur Cobalt, uno de los jueces ante el que Michael tuvo que comparecer; Mrs. Drudge, además de ser la amante de Gilbert Blaskin hace la limpieza de la casa del escritor; Sydney Blood es el pseudónimo que Blaskin utiliza para escribir novelas de sexo y violencia; Ronald Delphick, poeta cuyo nombre es una evocación del famoso oráculo; Percy Blemish (¿pene defectuoso?), un pobre hombre que trabaja para Moggerhanger y que no se lleva bien con su mujer; Dismal, el perro que acompaña a Michael en sus aventuras; el “Green Toe Gang”, terrible inexistente grupo de matones del que Michael se quiere escapar y que acaba por ser sólo un cartel que significa “No Entry” (p. 504) en las puertas de un barco holandés; Colin Camps, Victoria Plumb, Peter O’Graffity, Christopher Hogwash y Edwin Stopwatch son críticos literarios.

Con este estilo de denominación de personajes, Sillitoe consigue dos resultados inmediatos; uno: hacer del nombre parte de la caracterización; otro: señalar lo ficticio de los nombres, apuntando de esta manera hacia sí mismo como creador de ficciones. El efecto de estos nombres en *Life Goes On* es unas veces cómico, como en el caso de Mrs. Drudge, y otras paradójico, como en el de Ronald Delphick.

Michael es narrador y protagonista, como ya hemos mencionado, pero además hace las funciones de escritor de ficción cuando su padre, Blaskin, le pide que escriba una “trashy novel”. El propio Blaskin escribe con su nombre y bajo un pseudónimo. Sillitoe cuida con especial esmero la caracterización de estos personajes porque inciden de lleno en su propio oficio. Michael, al haber dejado la clase obrera en sus años de juventud, se muestra en *Life Goes On* como un avezado narrador con la flexibilidad de lenguaje propia del que se dedica por profesión a contar aventuras. Veamos como ejemplo la evidente diferencia de estilo que hay entre estos dos párrafos que se citan a continuación.

I just don’t like a jumped-up, swivel-eyed prick like you trying to fuck me around, that’s all (p. 21).

Bridgitte’s announcement (...) made the knives inside turn even more quickly than when I recalled Moggerhanger’s dirty trick in sending me to Canada with a load of printed matter which, whatever else was stamped on them, contained my death warrant (p. 314).

Sillitoe, en la segunda cita, en un paroxismo lúdico, no se limita a darnos una referencia a Hamlet sino que identifica momentáneamente a Michael con el príncipe de Dinamarca.

Cuando Michael está colaborando con Blaskin, y no relatando sus aventuras, lo hace al estilo de Tristram Shandy. Su novela se llamará *Spoof*, un juego de broma lo mismo que *Life Goes On*, y cuando empieza a escribir nos cuenta el proceso creativo:

Write the first thing that comes into your mind,  
I told myself. That's how they all do it. It  
never fails. So I began to type (...).

I didn't even stop to read, otherwise I'd have  
admired it for so long that I wouldn't have got  
any further. (...)

I described every object in the place, giving  
its price and history (...), which took ten  
pages, before letting the reader (or myself)  
know whether Weems the husband was going to  
kill Laugham the lover or not. I had fun. They  
wouldn't know until the end of chapter two —nei—  
ther would I- maybe not even till halfway through  
the book.

(...) I even did the first sentence of Chapter  
Two: The sound of his piss rattling into the  
pan was like the noise of her voice calling him (pp. 254-5).

Varias páginas más adelante Michael continúa la descripción de cómo progresa su novela: "The husband was looking for the lover, the lover was looking for his girlfriend (...). I carried on for a few pages to sustain the anguish and suspense, and in the middle of that particular section I typed the first chapters of Genesis word-backwards. I also copied a few paragraphs from a book by somebody called Proust (one of Blaskin's favourites) and ended the chapter in mid-air so that I could start the next one in Peppercorn Cottage" (pp. 293-4). Michael menciona a Proust y usa la obra del autor francés dentro de su "trashy novel", a la vez que Sillitoe menciona más o menos solapadamente al menos 8 títulos de obras a lo largo de la novela *Life Goes On: Of Mice and Men* (p. 53), *Little Dorrit* (p. 63), *The Aspern Papers* (p. 63), *Heart of Darkness* (p. 64), *The Return of the Native* (p. 88), *The Hound of the Baskervilles* (p. 139), *Narcissus* (p. 192), y *The Collector* (p. 322). Parece como si Sillitoe, antes de escribir *Life Goes On*, se hubiera identificado con David Copperfield, quien encuentra una pequeña colección de libros en una habitación, y que, como a él, hay una serie de obras que le acompañan e inspiran.

From that blessed little room, *Roderick Random*, *Peregrine Pickle*, *Humphrey Clinker*, *Tom Jones*, *The Vicar of Wakefield*, *Don Quixote*, *Gil Blas* and *Robinson Crusoe* came out, a glorious host to keep me company (*David Copperfield*, cap. IV).

El hecho de que Michael desempeñe los papeles de narrador, escritor, lector y personaje dentro de su propia narración, sugiere que Sillitoe no tiene la intención de poner límites o de categorizar estos papeles en compartimentos aislados. Esta idea se ve aún mejor apoyada al analizar otro personaje, Gilbert Blaskin, quien también es escritor y que participa en las aventuras de Michael no sólo como personaje sino también tomando parte activa en la narración de *Life Goes On*.

Blaskin es el escritor estereotipado, la parodia del escritor moderno. En el capítulo 13 de *Life Goes On*, el padre de Michael se presenta como narrador: "This is me, Gilbert Blaskin, writing. Fasten your safety belts. Cullen's story has come into my hands, and there's a gap in his narrative which needs to be bridged" (p. 183). Es una coincidencia sorprendente esta irrupción del personaje-escritor en el capítulo 13 de la novela de Sillitoe. Cualquier lector familiarizado con las novelas contemporáneas de autores ingleses encontraría en este hecho una clara referencia al capítulo 13 de la conocida novela de John Fowles *The French Lieutenant's Woman*<sup>5</sup>. Para parodiar sus propias novelas Sillitoe acentúa la parodia de su manera de escribir y componer novelas. Con este propósito, y teniendo en cuenta sus obras autoconscientes<sup>6</sup>, nada mejor que caracterizar al escritor de oficio con un estilo jocoso.

En esta línea, el mismo personaje se autodefine con rasgos caricaturescos en un largo mensaje telefónico que deja grabado en su contestador automático y que cito parcialmente a continuación:

'This is Gilbert Blaskin speaking,' (...). Point One: if you are a publisher, send the money. If you don't pay within three days I shall come around with a bomb and blast you out of your office. If you report this threat to the police, don't forget that all characters in this novel are fictitious and bear no likeness to anyone dead or alive. (...) Point Four: if you are a female student who wishes to talk about my work, take off your knickers as you get out of the lift. Point Five: if you are under the delusion that I owe you money, I suggest that you masturbate on the steps of the Wedlock Advisory Association, for it will do just as much good as trying to get a bent stiver out of me (...).' (p. 443).

A pesar de todos estos juegos de efecto cómico, cuando Michael lee la primera página de una conferencia que Blaskin está preparando, nos encontramos con un sucinto manifiesto de lo que significa ser escritor para Alan Sillitoe. Mientras el mensaje telefónico nos revela una caricatura, la supuesta conferencia nos lleva a los principios morales y estéticos del autor puestos en boca de uno de sus personajes. Tanto es así, que en esta declaración se incluye la alternancia de lo serio y lo cómico como parte del oficio de escritor, lo cual le da a *Life Goes On* el carácter de novela autoconsciente y reflexiva.

Begin by telling them that if fantasy of truth is fact, the truth of fantasy is fiction. (...) I treat the novel like a symphony. I mean, in the way of alternating comedy and tragedy, farce and seriousness. (...) Many individuals inhabit the continent of a novel, but I'm the Big Chief who marshals their actions and emotions. (...) I persist in writing novels (...) because I don't yet think that 'the novel' has reached its apogee. No author should get lost in its twentieth century cul-de-sac. (...) England's writers have always been attracted by the demotic. (...) Some may dislike the demotic because they see those who use it as a threat to

their way of life. Most writers are unable to use it because if they did they would sound fake or patronising (pp. 255-6).

Se citan aquí los puntos básicos de la supuesta conferencia de Blaskin no porque podamos aplicarlos al personaje, pues contamos sólo con las dos novelas, *A Start in Life* y *Life Goes On*, y no nos proporcionan los suficientes datos, sino porque definen claramente a Sillitoe como escritor preocupado por la narración creativa y por lo que ésta pueda reflejar de su consciencia. También porque este minúsculo manifiesto está exactamente en la mitad de la novela llamándonos la atención de manera especial sobre la calidad de "selfcontaining" de *Life Goes On*, novela que participa de todos los principios formulados en ella misma.

Ya advertimos que la parodia trata de criticar el contenido, los personajes, el estilo, las ideas de otra obra, y que se vale de la exageración irónica para ello. Si recordamos la ideología y las circunstancias sociales en las que se desarrollan muchas de las novelas de Sillitoe, las de los años sesenta por ejemplo, y las comparamos con las que ocurren en *Life Goes On*, veremos coincidencias en temas y circunstancias pero tratadas de muy distinta manera.

Michael, al principio de la narración, se ha tomado el trabajo de definirse como un "bastard", una mala persona, pero a petición de su amigo Bill Straw, se compromete a llevar ante la ley a Moggerhanger y a sus secuaces. Para ello tiene que volver a convertirse en un "out-law" y sabe que debe evitar a la policía para no volver a la cárcel, en donde ya estuvo diez años antes.

A lo largo de la narración de sus aventuras, Michael hace varias referencias, de carácter humorístico y crítico, al mundo de los "out-law" y al peso de la ley.

Most of all, I couldn't stand the thought of Bridgitte getting six months for murder (301).

Recordemos que Smith, en *The Loneliness of the Long-Distance Runner*, pasa una larga temporada en un reformatorio por robar en una panadería. Sillitoe en esta novela corta, no trata de justificar el delito sino de exponer las causas y las circunstancias que acaban por llevar a Smith al reformatorio, y lo injusto de la sociedad en la que el protagonista vive. En *Life Goes On*, con Margaret Thatcher en el poder, paradójica y humorísticamente, Michael expresa su horror ante la posibilidad de que Bridgitte vaya por seis meses a la cárcel por asesinato. El efecto cómico es obvio y el crítico también. Puede que creamos en la ingenuidad de Michael, pero creer en la de Sillitoe sería pecar de simples. El sistema de castigo que tiene la ley sigue siendo tan injusto como en los tiempos de Smith, sólo que esta vez el autor bromea sobre lo que ocurre hoy en día en Inglaterra.

La crítica a los estamentos políticos de cualquier signo está esparcida por toda la novela y se manifiesta directamente, con referencias jocosas o con

paradojas. Gilbert Blaskin, por ejemplo, habla del escritor y las instituciones políticas con cierto cinismo.

In any case, it's going to be impossible for a writer to flourish in the future. The manuscript of every book will have to go the Arabian Censorship Office before it's published. (...) The Foreign Office don't want us to offend anybody whose hands are on the oil taps. Every book and newspaper article will have to be passed by UNESCO after getting the go ahead from the third World nations to make sure you don't irritate them in their state of perpetual envy against better-off countries (p. 65).

Concluir que es Sillitoe quien habla por boca de Blaskin es una hipótesis plausible, pero sabiendo que el autor británico es pro-sionista, podemos tener la certeza de que algunas de las ideas de Blaskin son eco de las de Sillitoe.

En otra ocasión Michael va con unos amigos a un restaurante y describe la actitud del camarero de la siguiente manera:

He [el camarero] seemed offended that we hadn't let our chauffeur dine with us. Were we communists, or something? Or big trade union nobs? (p. 444).

Tal y como Michael se expresa, parece como si los comunistas y los sindicalistas fueran las personas con mayores prejuicios de clase y posición. La contradicción es sólo aparente, ya que las palabras de Michael critican una situación paradójica pero real. Con esta misma intención en otra parte de su narración, Michael identifica al gángster Moggerhanger con Mao Tse Tung cuando se refiere al primero como "Chairman Mog" (p. 217).

Para el deleite y la diversión del lector, Sillitoe sigue utilizando el lenguaje escatológico que ya observáramos en obras suyas anteriores a *Life Goes On*. Michael nos da cuenta, si no de todas, de muchas ocasiones en las que él mismo o su perro Dismal peen u orinan. Cabe pensar que lo escatológico se usa en aras del verismo literario o quizás porque es característico de las novelas picarescas. Pero lo más selecto de este lenguaje está dedicado, cómo no, al tema del sexo.

En la narrativa de Sillitoe este tema se convierte en eje de circunstancias en las que se presentan los personajes femeninos. En *Life Goes On* hay muchos personajes femeninos y todos ellos son objeto sexual de un personaje masculino, Michael y Blaskin principalmente, o de uno femenino. En su novela *Her Victory* (1980) Sillitoe introdujo la homosexualidad femenina, y está expuesta como consecuencia de una previa relación heterosexual frustrada. En *Life Goes On* este comportamiento sexual es algo que se da simplemente como alternativa al tedio de las relaciones heterosexuales. La madre de Michael, casada con Gilbert Blaskin en *A Start in Life* y ya separada en *Life Goes On*, está caracterizada como una furibunda bisexual con énfasis en su tendencia

lesbiana. Este personaje llega a constituirse en seductora de cualquier mujer que se le acerca. Una de las pocas veces en las que madre e hijo están juntos, Michael le pregunta acerca de sus amigas (de él) Ettie y Phyllis, y ella contesta:

'They're a bit battered, anyhow', she said, 'I had that Phyllis so often she didn't know whether she was coming or going by the end' (p. 352).

Es difícil saber si en esta novela las referencias al tema sexual y el vocabulario que se usa son un reflejo fiel de las circunstancias de los personajes, pero veremos que la retórica que se dedica a estos hechos es tan elaborada que más bien parece formar parte de la estrategia irónica de Sillitoe en esta novela, dedicada a la autoparodia del autor, además de a la diversión del lector. Veamos algunos ejemplos.

I love you, I want to kiss your lips, suck your tits, and lick your sweet cunt till you come, then sink my prick into you and grip your shapely arse and push your lovely guts around till my spunk shoots so far up you it comes out of your mouth and splashes against the opposite wall. Oh sweet darling, I can't wait (172).

Un estudio detallado de esta cita revelará las antítesis estilísticas de manera patente precisamente por tratarse de sexo. Hay una progresión poética muy estudiada que va desde "to kiss", pasando por "suck", "lick", "grip", "push", "shoot", "come out" y "splash". La descripción de los deseos de Michael es circular, va de "your lips" a "your guts" y nuevamente a "your mouth". "Sweet", "shapely" y "lovely" son los atributos femeninos que también están estudiados de manera que el lector se encuentre con un fuerte choque entre los adjetivos y los sustantivos. Para recalcar aún más el contenido de este párrafo, la primera oración es "I love you" y la última "Oh sweet darling, I can't wait", clichés ambos de una dulce declaración amorosa.

Al igual que Michael, Gilbert Blaskin usa el mismo estilo elocuente en una de sus novelas, parte de la cual leen Michael y una amiga.

'She sipped her brandy, and the pursing of her lips boded well for when she lay naked on the bed and he lowered his head to suck an orgasm out of her lovely full-lipped cunt. (...)' (p. 365).

Esta vez la progresión es paralela: "sipped/suck", "her lips boded/fulllipped cunt", "pursing her lips/lowered his head", y la ecuación metafórica de "brandy" = "orgasm" está realmente conseguida.

Hasta esta novela Sillitoe no había aplicado sus dotes de poeta al tema del sexo. Si en otras novelas no pretendía escandalizar al lector, sino representar una manera real de hablar y de pensar, en *Life Goes On* extrema el cuidado en la forma en la que se expresan sus personajes precisamente para escandalizar en el sentido etimológico de "escándalo" como "trampa u obstáculo para hacer



caer”<sup>77</sup>. Exactamente después de leer este párrafo de la novela de su padre, Michael comenta: “It’s foul”. Este comentario queda fuera del campo de la crítica literaria y sólo el propio autor sabe cuáles son los límites entre lo “foul” y lo realista. Ahora bien, lo cierto es que estas “trampas” van muy acordes con el resto de la composición de la novela.

La división literaria en géneros estrictos se tambalea siempre que una obra deja de ajustarse a ciertos cánones. Siendo la novela uno de los géneros más flexibles y abiertos, no es de extrañar que encuadre la mayoría de las narraciones de ficción en prosa, independientemente de las particularidades de una novela concreta. En este sentido, *Life Goes On* es una novela, con muchos de los elementos que caracterizan a las pioneras en la Historia de la Literatura Inglesa. Novelistas como Lawrence Sterne, Henry Fielding y Samuel Richardson, entre otros, establecieron una serie de características en sus respectivas obras, que se han perpetuado en este género con visos de inmortalidad.

*Tristram Shandy*, de Sterne, como novela autoconsciente, y *Shamela*, de Fielding, como parodia de la novela *Pamela* de Richardson, son los títulos que le vienen a la mente del que lee *Life Goes On*, como obras a las que asociar la de Sillitoe en el contexto de la Literatura Inglesa. No hay referencias directas a la obra de Fielding, pero ya hemos visto cómo Sillitoe utiliza todos los elementos a su alcance para producir efectos parecidos a los que consiguiera Fielding con *Shamela*, si bien este autor dirige su ironía hacia una novela de otro autor y la de Sillitoe es reflexiva. Abundan, sin embargo, las alusiones a *Tristram Shandy*, y no solapadamente, ya que algunas son estilísticas y otras directas.

Soldier Moggerhanger went to Flanders in the wake of Uncle Toby, and swore more horribly than anyone else (p. 191).

Dear reader, believe me when I say that I am that dangerous beast who knows precisely what he will say before he says it, and exactly what he will do before he does it, but says it and does it all the same, to my everlasting shame but instant gratification (p. 197).

Estas dos citas corresponden respectivamente a dos intervenciones de Gilbert Blaskin. La primera es parte del libro que está escribiendo sobre la vida y los antepasados de Moggerhanger, y la segunda es parte de su irrupción en la narración de Michael, quien también alude a *Tristram Shandy* en su “trashy novel”, aunque no menciona directamente ningún nombre.

They [los personajes] decided to brook no encroachment on the universal theme of the birth of a New Man but, dear reader, it availed them not —believe you me (p. 323).

For two pages I start every word with a capital letter. The next few pages are in italics. That wad of pages are intimately concerned with

the pimples on people's faces. Then comes a page with no capital letters at all (...) (p. 349).

Si se pudiera medir en términos de intensidad o cantidad la autoconsciencia de una novela, podríamos decir que *Life Goes On* la colmaría con creces. Si en las obras de Sillitoe de los años setenta se observa una creciente preocupación por el oficio de escritor, en *Life Goes On* el autor demuestra que se puede escribir una novela de más de quinientas páginas tratando precisamente del ejercicio del arte de escribir. La forma de presentarnos esta obra es como una continuación de *A Start in Life*, como Michael dice "A start in life goes on to the end" (p. 368), y ciertamente lo es en tanto en cuanto *A Start in Life* es también una novela autoconsciente y picaresca. No obstante, como en toda continuación, nuevos ingredientes se incorporan a los primeros, aunque la novedad sea relativa. Estos ingredientes a los que me refiero son la parodia, la ironía y, por supuesto, la autoconsciencia, y son nuevos en la combinación concreta que se da en la novela de Sillitoe, pero ya figuran como elementos básicos en las primeras novelas de la Literatura Inglesa.

Hay varios lectores explícitos en *Life Goes On*, pero Sillitoe apela a la complicidad del que está fuera del texto y está dispuesto a hacer una lectura intencional del mismo. Ahora bien, al complacerse en los muchos recursos autoconscientes y paródicos, manipulando la flexibilidad de las formas de ficción, Sillitoe reduce el valor de la historia que cuenta. No hay suficiente material en la novela como para mantener el interés del lector durante las 517 páginas que la constituyen.

Se ha señalado la coincidencia que se da entre *Life Goes On* y *The French Lieutenant's Woman* en la irrupción del escritor en la narración. En ambos casos se trata de una manifestación autoconsciente. En *The French Lieutenant's Woman*, John Fowles sorprende momentáneamente al lector, y hasta le incomoda por ello, porque el que lee está absorto en las circunstancias y los personajes del libro; es más, después del capítulo trece, el lector continúa interesado en mantener su "willing suspension of disbelief" y dispuesto a seguir disfrutando de la obra que tiene ante sus ojos. Sin embargo, en *Life Goes On*, la aparición repentina de Gilbert Blaskin como narrador es otro de los muchos recursos con los que Sillitoe quiere llamar nuestra atención, y la llama tantas veces que el lector se pierde en el "mare magnum" de apelaciones.

Notas

1. Sillitoe, Alan: *Life Goes On*. Granada. London 1985 (Los números entre paréntesis hacen referencia a las páginas de esta edición).
2. Muecke, Douglas Colin: *The Nature of Irony*. Methuen and Co. (The Critical Idiom). London 1970. p. 79.
3. "Révolte" es el concepto que Albert Camus desarrolla en su obra *L'homme révolté* y que Allan Sillitoe lleva a su novela corta *The Loneliness of the Long Distance Runner* tanto en lo que a estructura, tema y lenguaje respecta como en el propio protagonista y narrador de la misma, Smith, quien encarna el mito del "révolté". Simplificando al máximo, este concepto de "révolte" supone una dialéctica entre pares de elementos opuestos, en la cual la negación de uno de ellos implica necesariamente la afirmación del otro elemento del par. Este sistema está dirigido hacia una explicación del sentido de la existencia y la vida del hombre. Así Smith no se niega a ganar la famosa carrera de fondo por mera obstinación, sino porque para afirmar su libertad, su honradez, su individualidad "out-law", necesita negarse a aceptar todo aquello que le asocie con el "Establishment".
4. Kierkegaard, Soeren: *The Concept of Irony*. Karper and Row. New York 1966, p. 271.
5. Me consta que Alan Sillitoe no ha leído las obras de John Fowles porque así me lo ha confirmado personalmente.
6. Las obras de Sillitoe de los años setenta, tales como *A Start in Life* (1970), "Mimic" (1973), historia corta publicada en el volumen titulado *Men, Women and Children*, y *The Storyteller* (1979), son autoconscientes porque son reflexivas. Esto es, reflejan al escritor en su acto creador y hacen del lector un cómplice que comprende que lo que lee es ficción. En cada una de las obras mencionadas el autor se vale de distintos recursos, pero todos ellos están dirigidos a hacer más patente la presencia del artista en la obra de arte. Robert Alter en su obra *Partial Magic* (1978) explica en detalle la "técnica" autoconsciente como una de las características intrínsecas del género de la novela. Sillitoe, autor cuya narrativa siempre ha estado ligada íntimamente a su conciencia, en sus primeras obras refleja la conciencia del hombre de clase trabajadora y su alienación, y en las obras de los años setenta pasa a preocuparse también por el hombre artista y es en estas obras principalmente donde se encuentra la historia dentro de la historia, la manipulación obvia de recursos literarios.
7. Corominas, Joan: *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana*. Ed. Gredos. Madrid 1980.