

LA NOVELA UNIVERSITARIA: FORO DE TEORÍAS SOBRE LA FICCIÓN Y DE FICCIONALIZACIÓN DE TEORÍAS

Ángeles de la Concha
UNED

ABSTRACT

Malcolm Bradbury and David Lodge, both professors of Literature, novelists and literary critics, have chosen the campus novel as a medium to explore the possibilities of coexistence of realism and fictiveness. Their first hand knowledge of the social milieu together with a fine ear for the absurdities and pretensions of the critical modes they analyse provide a sweeping satire of the intellectual and social atmosphere created by anxious university teachers in desperate need to keep up or eager for promotion. The most relevant feature of their fiction is the attempt to incorporate elements taken to be an ultimate challenge to realism and showing them in a symbiotic relationship. Literariness, parody, pastiche, genre self-questioning, and what has come to be known as fictionality are some of the most obvious devices at play in the task of making the novel a mode of formal and imaginative experiment while laughing at the excesses under way.

En la década de los cincuenta se publican en Inglaterra tres novelas en torno a la vida académica enmarcadas en unas coordenadas socio-espaciales muy próximas, el *campus* universitario. Ilustran los primeros jalones de un proceso que comenzando con un simple cambio de atmósfera acabaría por remover los posos de ese discreto y autocomplaciente realismo social y moral, tan inglés y tan insular, para acabar incorporándose, no obstante las reticencias, a la corriente europea y americana del cuestionamiento del género, la innovación y la polémica.

Imposible mayor lejanía, a pesar de la proximidad temporal y

situacional, que entre *The Masters* (1951) de C.P. Snow y *Lucky Jim* (1954) de Kingsley Amis. Su relectura, ya al final de los 80, despierta una cierta sensación de asombro ante el fenómeno de la coexistencia de dos modos de escritura y dos visiones del mundo tan dispares. Bien es cierto que la acción de la primera se retrotrae al año 37, pero quizá eso mismo y el sentimiento nostálgico que destila, particularmente en el apéndice que recoge y reafirma la solidez de la institución universitaria y su epítome, Cambridge, junto con la profunda seriedad en el tratamiento del tema y en la presentación y relaciones entre los personajes, nos llevaría aún más lejos en el túnel del tiempo. El campus que Snow evoca en *The Masters* remite, tanto en su fisicalidad como en su tono moral, al más sólido realismo inglés del XIX. Es muy posible que su carácter, en cierto modo secuencial, como uno de los volúmenes que constituyen *Strangers and Brothers* le prive, no obstante, de la impresión de plenitud, de totalidad, que ofrecen los mejores exponentes del género destilando, a cambio, una curiosa sensación de ahistórica intemporalidad. No es extraño que la aparición de *Lucky Jim* tan sólo tres años más tarde provocara una auténtica oleada de regocijo o disgusto, según los sectores. Supuso, en cualquier caso, un revulsivo en el proceso de sedimentación realista, autocomplacientemente insular y costumbrista de los 50.

No es que *Lucky Jim* emprendiera innovación técnica o formal alguna, que no lo hizo, pero sí rompió con la seriedad moral del género al arremeter con inusitado desenfado y desinhibición contra instituciones cuya solidez y centralidad indiscutidas en la vida inglesa les habían protegido tradicionalmente, si no de la crítica, al menos de la irreverencia. Amis destripaba literalmente el mito de la Universidad como transmisión de tradición y cultura, exhibiendo las interioridades huecas de los reconfortantes clichés del tipo de la "Merrie England" o la ironía de esa supuesta tarea académica de alimento y estímulo de espíritus nobles o inteligencias despiertas. Con el bisturí del ridículo diseccionaba la auténtica realidad del campus de una universidad cualquiera de provincias, exponiendo a la luz la mediocridad de las aspiraciones de sus miembros, las mezquinas argucias del poder, las estratagemas y picaresca de la ignorancia, la banalidad existencial, en suma, de unos seres moviéndose por el mero impulso de la supervivencia. Su anti-héroe, Jim Dixon, epitomizaría el rebelde anticonformista que con distintos matices pero sustancial identidad constituiría la galería de retratos de los *Angry Young Men*, personajes que con su sonora y visceral denuncia de su entorno, unas veces más cómica y otras más patética, revolvieron las aguas de los 50, para acomodarse, o al menos bajar la voz una vez exhausta la energía de la protesta, en una especie de reconciliación moral y social.

La ironía burlona que impregnaba la novela asomaba ya en el título,

pues la fortuna de Jim se traducirá en el abandono de la carrera universitaria, para la que evidentemente no estaba dotado por muchas incongruencias que la institución padeciera, a cambio de verse agraciado con un puesto de secretario particular, eso sí, bien remunerado, de un supuesto genio, y con la mano de su sobrina que, aparte de pertenecer a una clase social más acomodada y destacar por su buen apetito, sana constitución física e inocente naturalidad de niña rica en la claustrofóbica atmósfera universitaria plagada de frustraciones e inseguridades, no consigue revelar dotes de otro tipo. El tratamiento de los personajes y del tema adolecía, por lo demás, de un subrepticio maniqueísmo que los agrupaba en buenos y malos en una tipología excesivamente simplificada, propiciada por el tratamiento de la acción en la línea de la viñeta cómica. La escena final respondía al esquema simplificador del bueno, Jim, que triunfa sobre su adversario, el malo, al que le arrebatara los trofeos típicos del *happy end*: el amor y la prosperidad material. Todo ello bastante banal, en el fondo, pero redimido por un humor hilarante y una sátira cáustica que exponía no sólo la hipocresía, la reducción de horizontes y la trivialidad de la Academia y sus miembros oficialmente más cualificados, sino lo que es más interesante, la incongruencia y el contraste entre el mundo interior y el exterior del protagonista que revelaba su propia contradicción, pretensiones e insatisfacciones no exentas tampoco de hipocresía y compromiso.

Lo que me interesa destacar de esta novela es su potencial iconoclasta que rompió con una tradición que empezaba a hacerse asfixiante. Por estos años, críticos y escritores —aunque algunos más tarde se retractarían¹— mostraban explícitamente su rechazo por la experimentación y la ruptura que había supuesto el modernismo, reafirmando su fe en la validez de la gran tradición realista inglesa y consiguientemente su adhesión a los principios formales e ideológicos que la habían inspirado y sostenido desde sus principios. El movimiento, ciertamente reaccionario, despertó una preocupación crítica evidente en un número considerable de estudios respecto a la validez y vigencia del género, la pérdida de su impulso innovador o bien, al contrario, la apuesta por su inexhaustible capacidad regenerativa².

Kingsley Amis no es un novelista experimental y tampoco pretendió aventuras formales con *Lucky Jim*, pero sí inauguró una línea de novela del campus en la que al cuestionar burlona y abiertamente la institución académica y sus miembros, abrió el camino a una serie de novelas posteriores que a la mera sátira social irían incorporando activamente en el mismo tono que él marcó, preocupaciones de índole formal y filosófica, hasta constituir una especie de crónica cómica —a veces patética o incluso trágica— de las vicisitudes ideológicas, políticas y literarias de la polémica historia universitaria de los últimos veinte años.

En 1959 se publicaba *Eating People is Wrong* de Malcolm Bradbury, tan en la línea de *Lucky Jim* en su elemento más visible, el humor, y en el blanco de su comicidad, el campus universitario, que el autor le añadiría un apéndice en la reedición de 1978 marcando, en cierto modo, distancias y estableciendo su independencia ideológica y sus premisas formales. La novela de Bradbury incorporaría, efectivamente, elementos interesantes no tanto en el orden formal, en este caso, ni en el ámbito social, puesto que también se centra, como tantas novelas de los 50, en un modesto héroe de clase media que ha accedido al medio intelectual en el ambiente provinciano y recluso de una pequeña universidad y en su ordinaria existencia cotidiana con sus consabidas limitaciones. Las diferencias, no obstante, son visibles en cuanto se refiere a la actitud oposicional del protagonista, más pasivo y de antemano derrotado, y al tema de fondo que subyace a la peripecia. Lo que interesa es la preocupación moral —muy en conexión con la gran tradición de la novela inglesa— de un liberal que intenta vivir a partir de unas genuinas premisas de honestidad y calidad humana, en un periodo histórico de confusión y frustración ideológica que no consigue comprender y menos aún dominar. La confusión personal, la duda, el fuerte sentido de crisis cultural y social y la caracterización del protagonista como el atribulado académico liberal, atormentado por un permanente sentimiento de inadecuación, moviéndose entre la comicidad y el patetismo, presenta notables concomitancias con el héroe de la novela norteamericana de los 50, particularmente en la obra de Saul Bellow³. De este último se ha escrito que es de los novelistas que escriben una única historia⁴ y probablemente podría decirse lo mismo de Malcolm Bradbury. Todas sus novelas exploran en clave cómica, obviamente con diferencias situacionales y de peripecia, la difícil tesitura del humanismo liberal sometido a fuertes presiones ideológicas e históricas. Posiblemente, lo más interesante del análisis cronológico de su obra radique en la observación de cómo va incorporando y fundiendo gradualmente en su ficción sus preocupaciones primero morales y sociales y más tarde críticas. Su perspectiva de escritor se va integrando paulatinamente con la de crítico literario y la de profesor de literatura en activo por lo que sus novelas sobre el campus, como en el caso paralelo y muy próximo de David Lodge⁵ procuran una categoría sumamente interesante de ficción en la que se integran, junto a la exploración personal y social, la reflexión sobre el propio género y la incorporación, en clave de parodia o pastiche, de elementos experimentales que no fisuran, sin embargo, en ningún caso, el realismo del que parten y que ambos defienden. Un realismo maduro, y por tanto ni ilusorio ni ingenuo, consciente de las dificultades que afronta, de la tradición plural que lo precede y lo nutre y del acoso al que lo someten las nuevas filosofías de orientación historicista y antihumanista. Más aún,

ambos han tomado flexiblemente elementos de estas mismas doctrinas teóricas tornándolos a su favor, integrándolos en su propia obra de creación y reforzando con ellos, paradójicamente, su propia posición crítica. Ni uno ni otro son grandes teóricos, ni particularmente originales, pero ambos poseen una indiscutible capacidad de percepción, tanto literaria como crítica, una aguda sensibilidad social que les permite captar con precisión la convulsión social e ideológica de la Inglaterra post-imperial, y un genio cómico capaz de traducirla en una visión satírica de amplio espectro que ni siquiera a sí mismos o sus propios presupuestos ideológicos o críticos perdona.

Su trayectoria se presta a una lectura estructural genética que permite analizar la relación entre la forma novelesca y la estructura del medio social en el que se desarrolla⁶. El propio Lodge reconoce en *The Novelist at the Crossroads* la dinámica del proceso: "If the case for realism has any ideological content it is that of liberalism. The aesthetics of compromise go naturally with the ideology of compromise, and it is no coincidence that both are under pressure at the present time"⁷. Veremos, así, la consciencia de precariedad del humanismo y el incierto status de la filosofía liberal, sometidos ambos a todo tipo de cuestionamientos frente a los que su respuesta es una suerte de duda metódica y perenne auto-interrogación. En parte, por oposición metodológica a los dogmatismos de sus oponentes, pero, en cierta medida también, por una pérdida de energía positiva que se traduce en difuso complejo de culpa o en una paralizante pasividad cuando no en abdicación de responsabilidades o convicciones previas. Esta conciencia colectiva va a encontrar expresión en la estructura de una forma novelesca consciente de su problemática. Problematicidad que se incorpora al propio texto de modo cada vez más perceptible en una progresión directamente proporcional al auge de las teorías que amenazan su supervivencia. En cada uno de estos autores, Malcolm Bradbury y David Lodge, de forma diferente según su particular idiosincrasia y perspectiva formal podremos observar perfectamente esta progresión, apoyada por una obra crítica que formula argumentalmente los mismos presupuestos que sus novelas dramatizan y dan vida. La obra de ficción de ambos autores se sitúa en unas coordenadas de espacio y tiempo paralelas y siguen una dirección asimismo similar.

La primera novela de ambos transcurre en un espacio reducido, en una atmósfera cerrada y claustrofóbica. *Eating People is Wrong* (1959), de Malcolm Bradbury, en el ambiente estrecho de horizontes limitados de una pequeña universidad de provincias⁸. La acción, paralelamente, discurre en espacios asimismo cerrados, en el aula, la estancia destartalada de la casa del protagonista Stuart Treece, catedrático de literatura y director del departamento que en vano intenta proporcionar a sus

alumnos una atmósfera acogedora y distendida, o la habitación de Emma Fielding, alumna del doctorado con quien Treece mantiene una relación clandestina sin comunicación ni horizontes. Terminará en el límite aún más reducido de la cama de un hospital público cuyos impersonales criterios de eficiencia aseguran eficazmente el aislamiento y sumisión del enfermo de grado o por fuerza. Naturalmente, el espacio interior no es más que el correlato objetivo de la opresión interior por el insostenible sentimiento de inadecuación, frustración y culpabilidad típicos de la contradicción en la entraña del liberal y la consecuente alienación que hermana a Treece con el héroe arquetípico de Saul Bellow, en este caso concreto con Joseph, el protagonista de *Dangling Man* con quien comparte una pesimista visión del mundo:⁹ “The world, in Treece’s view was an ominous organisation; he had been fighting it for years now. The world was a cheap commercial project, run by profiteers, which disseminated bad taste, poor values, shoddy goods and cowboy films on television among a society held up to permanent ransom by these active rogues” (108). Treece carece por completo de energía. Es un ser derrotado de antemano que lo único que puede ofrecer es su conciencia de culpabilidad por su participación involuntaria en el sistema que propicia tal estado de cosas y su convicción de que no puede hacer nada por evitarlo. No es extraño que la tensión se resuelva en una afección psicósomática que le inmoviliza, ahora también físicamente, en el simbólico reducto del lecho del hospital: “Guilty’s all you can feel. I suppose all you can say for us is, at least we can feel guilty”. She went away and he lay there in his bed, and felt as though this would be his condition for evermore, and that from this he would never, never escape” (290).

La primera novela “académica” de David Lodge, *The British Museum is Falling Down* (1965) se articula asimismo sobre una estructura de compartimentos cerrados. Físicos, en primer lugar, como el recinto de la Biblioteca Británica en la que Adam Appleby, el protagonista, lleva meses encerrado tratando, sin excesivo éxito, de terminar su tesis doctoral. Mentalmente, la sensación de bloqueo creativo es similar, con el joven autor en ciernes abrumado ante la ingente obra literaria existente y el convencimiento de que difícilmente es posible ya ser original. En el ámbito emocional, la limitación está determinada por el muy estrecho margen de expansión sexual que la doctrina católica tradicional deja a una joven pareja con una economía precaria, tres hijos de corta edad e indicios de un cuarto en camino.

En la reedición de 1981, Lodge añadiría un postscriptum explicando el proceso de composición de su novela, desvelando su génesis y las preocupaciones que constituían su sustancia, unas en el orden de la experiencia vital y otras en el de la experimentación literaria. Ambas

cristalizarían en una original técnica de amalgamiento, pero el problema de la relación entre la vida y la literatura es central en la trama. Adam, aprisionado por su problema familiar, sufre un síndrome de bloqueo creativo que incide, a su vez, prosaica pero decisivamente, en el orden familiar. La pérdida de la beca si no consigue culminar la tesis, como parece, con la inminente amenaza del paro académico, le convierte en sujeto de la controversia clásica entre literatura y vida, interpretando ésta unas veces en función de aquélla, y otras tantas consciente de la manipulación, la ficcionalidad y, en último término, la mentira inherente a la primera: "It's a special form of scholarly neurosis" —comenta de él su amigo Camel— "He's no longer able to distinguish between life and literature" "Oh yes I can —responde Adam— "Literature is mostly about having sex and not much about having children. Life is the other way round" (74).

La misma tensión entre la primacía o prioridad del arte a la vida, de quién imita a quién, constituye hoy el núcleo de la problematicidad del realismo, plenamente consciente, por una parte, de la naturaleza a menudo irreal de la realidad, y, por otra, de la pérdida de transparencia del lenguaje para representarla. En *The Modes of Modern Writing* (1977)¹⁰ Lodge desarrollaría esta preocupación embrionaria a partir de su análisis y reflexión sobre la polémica crítica de los últimos años. Frente al principio realista de que el arte imita a la vida, debiendo expresar su verdad y, así, contribuir a que sea mejor, más plena o, en todo caso, más soportable, justificación clásica del arte que admite, por supuesto, diferencias de opinión en cuanto a que la vida a imitar sea la real o la ideal, se erige el presupuesto contrario, el estructural formalista según el cual es la vida la que realmente imita al arte. Significa esto que nuestra percepción de la realidad está mediatizada por unas estructuras mentales, no congénitas o naturales sino de orden cultural, siendo el arte el que renueva o modifica estas estructuras cuando el uso las convierte en algo manido o mecánico. En este caso es claro que el arte imita al arte, a un arte anterior que nos había procurado una peculiar sensibilidad y, en el caso de la literatura, una peculiar expresión poética, cuya reducción al orden de lo cotidiano por una excesiva familiarización hace necesaria una renovación o modificación. Es este un proceso de regeneración incesante por el que toda escritura no es otra cosa que una reescritura. Siendo el lenguaje el único medio de expresión del arte en el género novelístico, es obvio que no puede ser ni inocente ni transparente, antes bien contiene una fuerte carga anterior imposible de ignorar.

En *The British Museum is Falling Down* Lodge armoniza en parte el dilema con el recurso de la parodia literaria. El uso, como afirma Pilar Hidalgo en *La crisis del realismo en la novela inglesa contemporánea*¹¹ es todavía en esta obra más estilístico y temático que estructural. Sin

abandonar la intencionalidad realista, el género cómico en su vertiente tradicional y final feliz propio del concepto de justicia poética de la novela tradicional, el pastiche y la parodia lingüística de estilos literarios incorporan al texto la conciencia de literariedad y ficcionalidad. El desenlace combina, por ejemplo, conspicuamente, el benefactor “*ex machina*” que resuelve el conflicto económico en la línea cómica de *Lucky Jim*, con el monólogo interior de Barbara, la esposa de Adam, en la del de Molly Bloom del *Ulysses*. Con ello además de poner de manifiesto la carga expresiva, rica en niveles y superposiciones del lenguaje, Lodge combatía irónicamente la ansiedad de la originalidad imposible mediante una original reescritura de textos previos, síndrome articulado teóricamente por Harold Bloom en su obra *The Anxiety of Influence*¹².

La segunda novela *académica* de ambos escritores, *Stepping Westward* (1965) de Malcolm Bradbury y *Changing Places* (1975) de David Lodge, supone ya una salida de estas estructuras personales y sociales clautrofóbicas y una incursión, o mejor excursión, a otros ámbitos más abiertos, prometedores y estimulantes. América se presenta en ambos casos como la “New Foundland”, Tierra de Promisión, alternativa opulenta y tentadora oportunidad para el sufrido aspirante a las letras o profesor universitario con aspiraciones de promoción que entretanto arrastra una vida lánguida con escasos estímulos intelectuales o económicos en una universidad de provincias. Los protagonistas de una y otra novela comparten un trasfondo social común y un parecido desasosiego aunque naturalmente se exprese con matices diferentes. El viaje, con todas sus resonancias míticas y literarias, cumplirá el papel tradicional de catalizador de experiencia y ritual de iniciación, con curiosas concomitancias e interesantes diferencias, particularmente en el orden experimental, en cada caso.

La América que aguarda en *Stepping Westward* a James Walker, escritor en ciernes, sufrido producto de la crisis nacional padecida como consecuencia del desmoronamiento de los últimos flancos del imperio británico y de la merma en recursos, dignidad e identidad que fue su corolario, se va a revelar muy pronto tras su tentadora promesa como crudeza sin refinamiento, imitación sin asimilar, descarnada ambición de poder y, entre todo ello, una cierta inocencia femenina desenfadada y directa en su frescura. Una reedición e inversión, a la vez, de los términos jamesianos, en la que los personajes masculinos inocentes e íntegros son europeos, Walker y el emigrado Jochum, en tanto que el maquinador y astuto Bernard Froelich es americano, y del este, lo que implica una nota de sofisticación y vanguardia aliadas a un pseudorradicalismo precursores de la brillante caracterización de Howard Kirk en *The History Man*. Bradbury utiliza recursos lingüísticos, parecidos a Lodge, de alusión paródica. En ocasiones simbólicos, a menudo en forma de juegos de

palabras, cumplen el objetivo de subvertir irónicamente el texto ofreciendo una doble lectura, superpuesta, impregnada de connotaciones que enriquecen y multiplican el sentido. De hecho, ya el nombre del protagonista, James Walker, es paradigmático. James remite a James Dixon —Jim— el epítome del *Angry Young Man* universitario, por uno de quienes se le toma y en razón de lo cual se le invita como escritor visitante a la pequeña pero pretenciosa universidad del oeste americano. Pero su andadura transcontinental, sugerida semánticamente en el término *walker*, remite también, como mencionábamos, al mito jamesiano, asimismo presente en el nombre James. El autor deja pistas, como ya hiciera Lodge en *The British Museum is Falling Down*, de modo que es difícil no captar la conexión: “Back upstairs on his desk the letter sat, calling him to America, as once American writers had been called to Europe. there were paperback copies of Henry James and Henry Adams, dusty in the bookcase, to remind him that there was a tradition in this sort of going...” (40). Benedict Arnold, el nombre del College, es, por el mismo mecanismo de transposición paródica, una reminiscencia transvestida de Arnold Bennett, redondeada por la descripción física del edificio y su situación en el campus, alegoría de la posición cultural y crítica de Bennett en su momento. El capítulo II comienza con una reescritura de la peregrinación canterburiana en términos académicos: “When early summer with its bright clear days has brought the academic year to a close, emptying chalky classrooms and leaving books at rest on library shelves, then academic folk long to go on pilgrimages. On both sides of the Atlantic they gather on their piers...” (68).

Las referencias no se reducen en la obra de Bradbury al mundo de la literatura. Los conceptos de diferenciación marginal de Riesman y de la cultura de masas de Ortega¹³, cuya obra constituye un diagnóstico de la cultura y la sociedad modernas muy afín al de Bradbury, aparecen en comentarios casuales difuminados en el tono cómico que envuelve la acción. De Ortega toma, además, y es lo más interesante por el desarrollo que alcanzará en su novela, el concepto de la desaparición de la figura humana como consecuencia del declive del realismo analizado en “La deshumanización del arte”: “Of course, character is not a fashionable concept. Now we think that we act because our family situation was so, because we are sailing with the tide of history, or because it has abandoned us as reactionary deviants... So you see nobody believes really in people any more. People, well, they are a nineteenth century concept. Now a man is a focus of forces” (297).

La alusión opera en Bradbury de modo menos sistemático que en Lodge. En forma de chispazos que iluminan y refuerzan con su carga connotativa un concepto que de otro modo podría pasar desapercibido en el tono deliberadamente casual del nivel de estructura superficial del

texto, produciendo, en cambio, una descarga de reconocimiento que remite instantáneamente a una estructura más profunda. El procedimiento no es absolutamente original, ya lo habían hecho antes Pope y Eliot. Así, la introducción de expresiones inmediatamente reconocibles sin solución de continuidad como *the expense of spirit* (84) o *the universal silence* (32) en contextos, por otra parte triviales y pertenecientes a un orden de experiencia banalmente cotidiano producen un sobresalto y una inmediata densificación semántica, lo que el formalismo de Praga denominó *foregrounding*. Pero lo conspicuo de estos recursos formales no distraen de la preocupación por el humanismo liberal, prioritaria en el trabajo tanto crítico como novelesco de Bradbury y que es el auténtico tema de *Stepping Westward*. Si *Eating People is Wrong* captaba y reflejaba el tono socio-cultural provinciano de los cincuenta, la obra que nos ocupa realiza el mismo cometido con los aperturistas sesenta, pero el paso que el título sugiere se va a revelar como un ahondamiento en la confusión de valores y la pérdida del sentido de la orientación en una sociedad a la deriva, donde en medio de la profusión y la abundancia rige el grito de sálvese quien pueda. El pesimismo del tema se redime con el humor del tono, en un clima de comicidad y parodia, en tanto que la dureza de la crítica se ve atemperada, sin que disminuya, no obstante, su efecto, por la caracterización del atribulado e inefable escritor novel, divertida parodia del *angry young man* en general, y del protagonista de Amis en particular.

La novela recoge otro rasgo típico del realismo de los sesenta: la vuelta a casa, el retorno a las raíces, a pesar de la conciencia de su insuficiencia y su reductiva insularidad. Como afirmaba Bergonzi, suscribiendo la crítica de Paul West¹⁴, “the English are very much in love with their own society, even when they are seemingly satirizing it. They love it for an absurdity which for them reflects nothing universal or even international”. Este es el sentimiento que subyace a la sátira sobre la vida y el entorno de James Walker en Nottingham, le persigue, flotando tenue pero persistentemente sobre sus aventuras o desventuras profesionales y amorosas y le induce finalmente a renunciar al resto de su beca y a volver. La comedia y el humor que envuelven la descripción del entorno familiar y social de nuestro héroe son de transparente elocuencia. Aburrimento, domesticidad, confusas aspiraciones irrealizables y una vaga irritación contra una existencia tejida de actos pasivos sin exaltación ni gloria. El dato de que su actividad como escritor comenzara con su matrimonio, tan desprovisto de atractivo y tan poco prometedor —“the writing itself came later, with respectability, after he had met Elaine” (36) —es significativo, particularmente cuando se subrayan las concomitancias con el otro fruto de sus entrañas —“their daughter Amanda, a podgy, puritan, bespectacled creature carrying his portable typewriter” (42). James es uno de los

arquetipos de Bradbury, el antihéroe confuso y pasivo, movido por sus impulsos o manejado a placer por quienes le rodean, al que la única posibilidad de pronunciarse que se le ofrece es el retorno a sus orígenes aún consciente de su escaso atractivo. El autor les da pocas posibilidades. En primer lugar, el tratamiento cómico y la caracterización un tanto ridícula no incitan a la identificación, antes mantienen al lector a una prudente distancia crítica. En segundo término, la elección casi les viene impuesta tras una serie de experiencias en las que el humor no oculta su cuota de culpabilidad, su inadecuación o su fracaso.

The History Man (1975) es una suerte de continuación de *Stepping Westward* en el sentido de exploración sociológica y moral, y un paso adelante muy significativo en cuanto a la incorporación consciente al texto de elementos no realistas con la intención, no obstante, de realzar la cruda realidad. El propio autor explicaba en el volumen que editara en 1979 sobre la novela inglesa contemporánea¹⁵ la asociación de ideas que le había llevado a elegir como portada de la primera edición de la novela a un cuadro de Goya que representa a un perro atrapado en arenas movedizas. Los elementos abstractos, antfigurativos del lienzo —argumentaba—, las masas, los volúmenes, el color, no hacían sino resaltar sobrecogedoramente el realismo alucinante de la escena sofocando aún más la ya patéticamente empequeñecida figurilla del animal. La comparación surgía como corolario de su reflexión sobre el artículo de Ortega “La deshumanización del arte”, que comentábamos más arriba, en el que el pensador español analizaba la moderna transpolación del tradicional objeto del arte, “figuras y pasiones humanas”, al arte en sí, a la materia puramente artística, lo cual necesariamente entrañaba un proceso de objetivación que eliminara los elementos demasiado humanos que al suscitar en el espectador una adhesión sentimental le distraían del auténtico goce estético. El paso de un concepto del arte cuya perfección era proporcional al grado de humanización que alcanzaba, al concepto opuesto cuya perfección estribaría en el arte en sí, en la pura materia artística, está en la raíz de la revisión de los presupuestos del realismo, considerado desde diferentes ámbitos críticos en vías de agotamiento.

Bradbury adoptará en esta novela una estrategia narrativa similar a la técnica pictórica del lienzo de Goya y en la línea del análisis de Ortega, apoyada en un juego de perspectivas y líneas: estructura circular para la peripécia, distanciamiento y objetivación de los personajes, a base de una técnica descriptiva puramente externa, y utilización casi exclusiva del presente histórico que resalta el protagonismo de un deshumanizador proceso historicista sobre los personajes que lo activan o lo sufren¹⁶. Y sin embargo, la evidencia de este soporte estructural antfigurativo ofrece la consistencia de que la reducción de los elementos humanistas puede, paradójicamente, resaltar la realidad de la amenaza de la devaluación y

manipulación de la persona por las teorías que se le imponen. La disección de teorías y comportamientos supuestamente progresistas, exponiendo a la luz los turbios entresijos de un acontecer en apariencia impecablemente casual y fluido, y por lo mismo, inocente, revela al mismo tiempo la consistencia e inoperancia de los valores del humanismo liberal, literalmente arrollado por una incontenible marea histórica. En este sentido, la claudicación de Anne Callendar, la profesora de literatura victoriana, convenientemente caracterizada como tal, constituye todo un símbolo que refuerza el esquema arquetípico de la ficción de Bradbury. En la introducción a *The Novel Today*, que editó en 1977, apenas dos años después de la publicación de *The History Man*, describiría la evolución de la novela moderna, paralela a la de la estructura social, con su correspondiente filosofía moral, que la alumbrara:

the modern novelist had lost something of the nineteenth-century confidence in reality, in progressive sequence, in the natural growth of relationship between individuals and their moral and social progress. So the novel, in a world in which these essential relationships had become provisional, turned inward to examine, not just the symbolic and mythic resources of fiction, but also the complexities of creative consciousness, the angle of vision, the point of view, the grammar of presentation. It went deep into the flow of individual or collective consciousness, with its altered structure of relationship, it changed temporality, it also looked outward at a less substantial and solid material world, at a chaotic history and troubled social order; it emphasized the ambiguous connections of the inner and the outer life. In this it was consistent with new philosophy and psychology, new convictions of the plurality of worldviews that made up our sense of experience and reality¹⁷.

The History Man no es sino la encarnadura de este esquema conceptual, una brillante y, en apariencia, cómica dramatización de la moderna provisionalidad de las relaciones humanas y sociales, toda vez que los individuos se cosifican y manejan valorados en función de su utilidad inmediata y desechados en cuanto la pierden. La frágil consistencia de una base ideológica en rápido proceso de cambio al compás del apresurado devenir histórico y de un incierto rumbo moral, desplaza el núcleo de gravedad del artefacto literario a la geometría que lo articula, atrayendo conspicuamente la atención sobre el trazado de sus líneas y el capricho de sus formas. El género se hace narcisista. Reflexiona sobre sí mismo, acumulando preocupaciones estéticas, ansiedad moral e incertidumbre en el rumbo. Saul Bellow, en un artículo en el mismo volumen, "Some Notes on Recent American Fiction" (64), ofrecía su

punto de vista sobre la misma problemática y las posibles vías de salida a esta crisis existencial y genérica: estoicismo, nihilismo, ira y comedia. Pero los caminos nunca son nítidos ni rectos y el conjunto de la obra de Bradbury y Lodge, aunque discurra abiertamente por la vía cómica, ofrece una densa amalgama de ira, estoicismo y nihilismo, bien que edulcorados y soportables por la brillante textura paródica. *The History Man* termina con un estrépito de cristales rotos que nadie oye en el tumulto de la fiesta de los Kirk, y con la nota en sordina del suicidio de Barbara Kirk que, en su simbólico “bright silvery dress”, se secciona brutalmente las venas.

El desenlace es oblicuamente abierto, matizado el drama por la alusión al “happening”. Por otra parte, la estructura circular de la obra nos había ofrecido ya una escena paralela expresada en términos idénticos que sólo ahora cobran su carácter premonitorio: “A window smashes... The cause is Henry Beamish, who has put his left arm through and down, and slashed it savagely on the glass. Only a few people hear this, and most are heavily occupied” (93); no falta la pista en el escenario del drama de una prenda de vestir por el suelo —“a silvery dress lies on the floor”—significante que cobra expresividad densamente simbólica en su redundancia: “A window smashes. The cause is Barbara who, bright in her silvery dress, has put her right arm through and down, savagely slicing it on the glass. In fact no one hears; as always at the Kirk’s parties, which are famous for their happenings, for being like a happening, there is a lot that indeed is happening, and all the people are fully occupied” (229). Es cierto que el relato de la acción de Barbara ofrece datos más concluyentes que el de Beamish, unos de componente léxico y otros marcados por determinantes cuantitativos. Pero, lo mismo que un factor tan trivial como la curiosidad salvó la vida a Beamish, son privativos del *happening* el imprevisto y la pirueta final que el autor nos escamotea, difiriendo el desenlace en una incitación implícita al lector, como en otras ocasiones lo ha hecho explícitamente mediante la interpelación directa, a colaborar en la realización final del texto de acuerdo con su particular sentido de justicia poética.

En cualquier caso, *The History Man* supone un marcado progreso en la trayectoria de Bradbury. Desde el punto de vista psicológico, los personajes, a pesar de su unidimensionalidad, rasgo paradójicamente realista y producto de lo que podríamos denominar como el mal de nuestro tiempo, resultan convincentes, individualizados dentro de su intención tipológica. La técnica es similar a la de la pintura impresionista. Pequeñas pinceladas superpuestas cuyo efecto es acumulativo y cuya estructura de conjunto y elementos figurativos cobran significado sólo si se contemplan desde un distanciamiento adecuado. Bradbury nos procura la perspectiva y la distancia con una estrategia mixta de selección perspicaz, muy certera, del registro lingüístico preciso y el detalle exacto

tanto en lo referente al atuendo como al hábitat, en un tratamiento muy cinematográfico, mezcla de secuencias, primeros planos y enfoques tipo *close-up*¹⁸. Los personajes se revelan siempre dramáticamente, es decir, se expresan a través de su atuendo, su entorno, su gesto y, naturalmente, su lenguaje, muy directo, coloquial, de frases breves y efecto asimismo acumulativo. Deducimos su modo de ser, no por su pensamiento que no se nos da, sino por su conversación, siempre escueta pero muy significativa en su selección y, evidentemente, por sus comportamientos, aunque la misma técnica de pincelada impresionista y de superposición difumine la nitidez de las líneas de actuación.

Desde el punto de vista experimental, la despreocupación sobre el género se incorpora ya a la estructura de la obra sin quedarse, como ocurría con el juego lingüístico de *Stepping Westward*, en virtuosismo estilístico o recurso poético de intensificación significativa. Del mismo modo, el análisis de las relaciones interpersonales rebasa el ámbito del provincianismo e insularidad de las novelas anteriores para explorar un fenómeno social de conciencia colectiva más vasto y más trágico, precisamente por la amplitud de sus implicaciones.

Las novelas de Lodge registran una trayectoria evolutiva muy similar. *Changing Places* (1975) y *Small World* (1984) salen del entorno cerrado de *The British Museum is Falling Down*. La primera, como *Stepping Westward* de Bradbury, relata la experiencia americana, esta vez sobre la base de un intercambio académico, lo que permite una estructura de paralelismos y contraposiciones que si es interesante desde el punto de vista formal, desde el ángulo cómico redobla las posibilidades humorísticas explotando toda clase de recursos al alcance del género: lingüísticos, temáticos y estructurales. *Small World* va aún más lejos en todos los sentidos. Es una novela polifacética de un consumado virtuosismo en la que se entrelazan multitud de registros pertenecientes a los órdenes más diversos: lingüístico, literario, moral y social. Un triunfo cómico y una sátira devastadora de la vida universitaria, particularmente en su vertiente de preocupaciones críticas y del intercambio de investigación y avances en el terreno de la teoría literaria. El escenario esta vez es el ancho mundo, y la amplia población universitaria que nutre, y se alimenta, a su vez, del invento de los congresos internacionales constituye una muestra suficientemente representativa de la condición humana que Lodge disecciona a placer.

Una faceta en extremo interesante de la obra de estos dos autores, como hemos ido viendo, es la imbricación en sus novelas de sus preocupaciones críticas y el juego cómico, aún con una intención moral más sumergida, de fabricar un artefacto y hacer que funcione. Parte no pequeña del placer de la lectura reside en el reconocimiento, en clave de parodia, del engarce. En *The Modes of Modern Writing* (1977) Lodge

proseguía la exploración sobre la naturaleza del lenguaje de la novela, particularmente a partir del modernismo, y expresaba una entusiasta admiración por la teoría de Jakobson formulada en “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances” que explicaba la distinción lingüística entre dos clases de discurso, el metonímico y el metafórico y el carácter metonímico de la ficción realista, y metafórico de la modernista. El descubrimiento —expresado en términos de epifanía, “Lightning—an enlightenment—struck”—¹⁹ de una estructura lingüística basada en un modelo binario de lenguaje y comunicación, confesaba Lodge que le había proporcionado el acceso a la esfera hasta entonces irreductible por su hermetismo, de la crítica estructuralista. A partir de ese momento, con el espíritu pragmático que le es característico, Lodge realiza una actividad crítica que si no es original, tiene la ventaja del pragmatismo, la claridad expositiva y la cercanía al texto. Metodológicamente, toda su obra crítica se organiza siempre en torno a una introducción teórica, con una segunda parte práctica en la que demuestra la validez de la doctrina a través de una relectura cuidadosa de textos literarios clásicos y un comentario en el que integra el punto de vista formal estructural con el de evaluación moral y elucidación de significado de la crítica tradicional. En *Working with Structuralism* (1981) sigue el mismo procedimiento y tras una justificación pragmática de los puntos que le parecen más válidos del estructuralismo, procede a una aplicación igualmente pragmática de los mismos a diversos textos clásicos y modernos.

El mismo principio organizativo preside su ficción, que se articula en torno a una cómica recreación imaginativa de presupuestos teóricos, paródicamente transpuestos a otro ámbito de escritura. La fascinación por los polos metonímico y metafórico del lenguaje está en la base de *Changing Places*, novela construida a partir de una estructura de oposiciones binarias encarnadas por el par inicial, el profesor inglés Philip Swallow y el americano Morris Zapp y que personifican, el uno el polo metonímico y el otro, el metafórico, al igual que sus respectivas universidades Rummidge y Euphoria. Elementos antimodernistas, modernistas y postmodernistas²⁰ confluyen, y congenian, en una divertida parodia de la ansiedad, la confusión y la frustración que impregnan la existencia individual y social y se manifiestan obviamente en todas sus realizaciones, las académicas incluidas.

La ironía y la comicidad resaltan los aspectos más grotescos de una realidad por otra parte tangible y perfectamente identificable que, si bien suscita el regocijo del lector, no le escamotea la naturaleza problemática de las relaciones tanto personales y sociales como entre la literatura y la vida. El pretexto del intercambio docente entre dos profesores de dos universidades, la inglesa del entorno industrial y provinciano que ya nos

es familiar, y la americana, puntera en medios y efervescente en ideologías, da pie a una aguda crítica contrastiva a múltiples niveles, académico, ideológico y costumbrista, sin escatimar recursos estilísticos ni formales. Realmente, el procedimiento funciona como una sofisticada y brillante reelaboración, en clave cómica, de la alegoría medieval, con los personajes encarnando en este caso un repertorio de nuevas actitudes y comportamientos, nuevas virtudes y vicios, particularmente vicios, de acuerdo con un código moral postmoderno que comporta sus propios rituales. El género cómico, con sus licencias propias, permite ciertas libertades de simplificación, esquematismo y progreso *ad absurdum* que, sabiamente dosificadas, y conjugadas con la geometría lingüística del código estructuralista, resulta en una escritura con varios niveles, más compleja de lo que la superficie engañosamente fluida del texto deja, en un principio, entrever.

En *Changing Places* Lodge explota toda clase de recursos, desde los más simples juegos de palabras como “Ronald Duck”, right-wing Governor of the State (Euphoria), a former movie-actor” (14), hasta urdir un entramado de alusiones sociales, históricas y literarias progresivamente más complejas. La localización temporal de la novela, 1969, procura amplio margen a la referencia a acontecimientos, personajes públicos y una atmósfera lo suficientemente familiares al lector para que su utilización como transfondo social refuerce la ilusión de realismo. A esta técnica el autor aplica inmediatamente la contraria, la intrusión de recursos retóricos o formales cuya evidencia quiebre el espejismo y exponga a la luz el carácter ficticio del artefacto verbal. El desenlace, por ejemplo, responde a este principio de la metaficción postmoderna. En el último capítulo se abandona la técnica del relato y se pasa súbitamente a la cinematografía, incorporando al diálogo una reflexión de autor en torno a la problematicidad de los finales que se corresponde, naturalmente, con la problematicidad de las situaciones en una cultura en la que el código moral ni es ya nítido ni está sancionado por un acuerdo social común, lo que justifica su carácter abierto e inconcluso. El lector se queda, así, sin saber cómo se resolverá la crisis conyugal de las dos parejas protagonistas, los Swallow y los Zapp que, dada la peripecia, admitiría varias alternativas, todas plausibles dentro de las convenciones del género realista. Pero la inconclusión se refuerza visual y técnicamente por la detención de la imagen del proyector —el último capítulo, *Ending*, se estructura como guión cinematográfico— que sorprende e inmoviliza a Philip en su comentario sobre los finales de la novela, en el significativo gesto de encogerse de hombros: “PHILIP shrugs. The camera stops, freezing him in mid-gesture” (251).

Small World (1984) supone un paso más en la línea de experimentación emprendida por Lodge a partir de *The British Museum*

is Falling Down. Como hemos ido viendo, cada una de estas novelas *universitarias* responde a una exploración más profunda o a un descubrimiento sugestivo de algún aspecto de la teoría literaria. Si *Changing Places* se asentaba sobre las bases de los polos metonímico y metafórico del discurso que analizaba en *The Modes of Modern Writing*, *Small World* lo hace sobre la teoría saussuriana de que la capacidad comunicativa de las palabras reside no en la relación entre los significantes y los significados, que es arbitraria, sino en el sistema de relaciones, de semejanza u oposición, entre ellas. Transponiendo este principio de la estructura lingüística a la estructura literaria se deriva el corolario que una obra no tiene sentido en sí misma, en un vacío, sino que su significado es, en gran parte, producto de sus relaciones de similitud y diferencia con otras obras. A esta conclusión llega Lodge en *Working with Structuralism* (32) tras un breve repaso histórico a la trayectoria de la novela en el siglo XX, caracterizada por un movimiento pendular de innovación en el sentido de reacción frente a la convención u ortodoxia inmediatamente anterior. Los conceptos del formalismo ruso y de la escuela lingüística de Praga *defamiliarization* y *foregrounding* son vitales en este contexto porque constituyen la justificación teórica del arte y a la vez explican su técnica. Lodge cita al formalista ruso Victor Schklovsky: “Habitualisation devours objects, clothes, furniture, one’s wife and the fear of war... Art exists to help us to recover the sensation of life, it exists to make us feel things, to make the stone *stony*. The end of art is to give a sensation of the object as seen, not as recognised. The technique of art is to make things “unfamiliar”, to make forms obscure, so as to increase the difficulty and duration of perception”²¹, y aclara que aunque Schklovsky se refiera en ese momento concreto al movimiento modernista, la aplicación es igualmente válida cuando el modernismo ha perdido frescura poética por el desgaste del uso y se hace necesaria una vuelta más del mecanismo. De este modo, todo texto se genera sobre y contra otros textos; es, en la formulación de Kristeva, “una permutación de textos, una intertextualidad: en el espacio de un texto varios enunciados tomados de otros textos se cruzan y neutralizan”²². Y éste es precisamente el núcleo que engendra *Small World*, subtitulada *An Academic Romance*. A partir de las convenciones del romance medieval y renacentista, héroes, antagonistas y comparsas trenzan una agitada peripecia cuajada de alusiones literarias, referencias y connotaciones elípticas o explícitas, cuando no citas textuales o actualización, representación o recreación de textos poéticos contra los que el nuevo texto cobra un significado más denso. Subgéneros del relato realista, la novela de viajes o de intriga, coexisten con temas y elementos del romance, la peregrinación, la búsqueda del Grial y la empresa de conseguir el amor de la dama ideal jalonada de pruebas, vicisitudes, desapariciones, sorpresas, coincidencias y

revelaciones maravillosas. Contra este transfondo densamente poético, Lodge despliega una panorámica sátira realista —y surrealista— de la actividad académica en su versión postmoderna: el mundo de los congresos internacionales y la jerga y alcance de la última teoría en boga.

Los personajes de este *romance* postmoderno son caricaturas de las últimas corrientes teóricas de la crítica literaria, muy significativamente descritos en términos sexuales o asociados a una actividad sexual pervertida, aquejada de impotencia o sublimación de instintos agresivos o destructores. Todos ellos sufren, además, en algún grado, un síndrome de bloqueo creativo que desemboca en redundancia, neurosis o simple plagio. La equiparación de esterilidad creativa con impotencia, perversión o insatisfacción sexual y las situaciones de farsa a las que ello da lugar, procuran un sustrato cómico a una crítica, por otra parte desoladora, que suscita serios interrogantes acerca de la relación entre la vida y el arte, preocupación constante en la obra de Lodge. Efectivamente, si en *Working with Structuralism* citaba a Schklovsky defendiendo el arte como renovador de la vida frente al efecto destructivo de la familiarización y el hábito, aquí lo citará de nuevo, ahora en un contexto no teórico sino operativo. Con ocasión del reencuentro en un congreso de los protagonistas de *Changing Places*, Philip Swallow y Morris Zapp, personajes también de *Small World*, intercambian confidencias acerca de su vida conyugal. Swallow le confía la rutinaria relación con su mujer, la romántica aventura sentimental con Joy Simpson, esposa de su anfitrión del British Council en Génova a donde acudiera por razón de una conferencia. El relato se efectúa en términos poéticos sin que falten ni las citas literarias, a Milton y Keats, no olvidemos que el protagonista es profesor de literatura. Morris le devuelve su versión personal del tema confiándole, a su vez, su renuncia a todo tipo de relación amorosa o sexual estable por considerar que indefectiblemente conduce al hábito y que éste la destruye: “*Ostranenie*”, said Morris. “Defamiliarization. It was what they thought literature was all about. ‘*Habit devours objects, clothes, furniture, one’s wife and the fear of war... Art exists to help us recover the sensation of life*’. Viktor Schklovsky” (77). Pero el efecto es claramente subversivo porque veremos que el arte acaba, como Cronos, devorando la propia vida y sustituyéndola por sensación, esto es por ficción. El propio Morris socava la romántica ilusión de Philip, descubriendo la realidad de la inconsistencia moral que encubre: “For a man who claims to believe in the morally improving effects of reading great literature, Philip Swallow (it seems to Morris) takes his marriage vows pretty lightly” (249). Inconsistencia que se tiñe de una nota más sórdida desde la perspectiva de Rodney Wainwright, *voyeur* del espectáculo un tanto patético de los amoríos del maduro profesor, o desde el chantaje de la alumna seducida en el despacho.

La sátira es devastadora a todos los niveles. En el de la teoría literaria, culmina, tras la descripción de los representantes de cada una de ellas y de sus andanzas a ritmo de farsa, cuando el todavía ingenuo e inocente, aunque ya no virgen, Persse McGarrigle suscita en el coloquio de la última conferencia del último congreso del año sobre "The Function of Criticism", después de oír a cada uno de ellos teorizar sobre el tema, la siguiente pregunta: "What follows if everybody agrees with you?" La respuesta de Arthur Kingfisher, el decano de la crítica, es harto elocuente: "A very in-ter-est-ing question... You imply, of course, that what matters in the field of critical practice is not truth but difference. If everybody were convinced by your arguments, they would have to do the same as you and then there would be no satisfaction in doing it. To win is to lose the game: Am I right?" (319). Pero la diferencia que constituye la esencia de la literatura, se convierte en uniformidad rampante y rasera en el ámbito de la vida y la moral de los que viven de la literatura y la mantienen viva. El título revela ahora toda su ironía. *Small World* es, ciertamente, un pequeño y reducido mundo de ambiciones, mezquindad y estériles empresas. Hay que agradecer al autor que el pesimismo de la visión se redima de algún modo con la agilidad de la narración que hace gala de una enorme variedad de recursos, puntos de vista, un tono y técnica muy cinematográficos y, sobre todo, un humor que, consciente de la libertad de las convenciones del género cómico, estira hasta el límite las posibilidades de absurda irrealidad que la realidad nos depara cada día. *Small World* es una novela en la que lo transparente no es el lenguaje —Bradbury y Lodge nos han convencido de su imposibilidad con creces— sino la estructura, meticulosamente organizada, con una lógica propia que sin salirse de la tradición realista, no vacila en incorporar teorías hostiles que, no obstante, lejos de socavarla, proclaman burlescamente su naturaleza incombustible.

El año anterior a la publicación de *Small World* había visto la luz *Rates of Exchange* (1983), otra obra más de Malcolm Bradbury en la misma línea cómica y con el objetivo muy similar de tomar los postulados básicos de la más postmoderna de las teorías críticas, la *deconstrucción*, como armazón de una novela, demostrando con ello lo proteiforme e irreductible del género, capaz de fagocitar cuantos elementos extraños atacan su supervivencia. Seguirían *Why Come to Slaka* (1986), una excrecencia de *Rates of Exchange* en la línea de que todo texto genera, a su vez, otro texto, y *Mensonge*, subtitulada *My Strange Quest for Structuralism's Hidden Hero* (1987), realmente un *divertimento* —el autor dijo que lo escribió para el *April Fool's Day*— que constituye una divertida parodia de la génesis de la deconstrucción y sus polémicas premisas. Las tres obras, cada una en su estilo, y entre sí muy diferentes, son versiones lúdicas de una deconstrucción de la deconstrucción.

El juego es atractivo porque el jugador conoce bien sus reglas y es ingenioso. Bradbury es un profesional de la crítica y, a la vez, como novelista, es fabulador experto en estrategias narrativas y en uso del lenguaje. Posee sentido del humor, aguda *vis comica* y talento para la parodia. Junto a ello, reconoce su fascinación, que no ciega asentimiento, hacia la deconstrucción, por su escudriñamiento hasta el límite del problema de la autenticidad y existencia de una verdad objetiva y de las posibilidades de la mente y el lenguaje tanto de aprehenderla como de intercomunicarla. Éste es el tema que constituye el núcleo de *Rates of Exchange*, en torno al cual se teje la trama de la peripecia comunicativa y vivencial de un confuso y confundido lingüista, invitado, a través del British Council, a impartir unas conferencias en un imaginario país de la Europa del Este cuya lengua desconoce y cuyo sistema referencial, fluctuante y escurridizo, se le resiste. “This is a book, and what it says is not true” es el preámbulo con que empezamos la lectura. Todos los personajes, sigue, son imaginarios; ni han existido ni existirán “except insofar as you and I conspire to bring them into existence... Or, as the literary critics say, I’ll be your implied author, if you’ll be my implied reader; and as they also say, it is our duty to lie together, in the cause of truth”. Esta breve introducción anticipa el tono dialéctico que va a constituir el hilo conductor de la trama. Aquí mismo empieza el juego de la deconstrucción, el mecano a la inversa cuyas piezas hay que desarmar, y en consecuencia el autor comienza a dismantelar uno a uno los soportes del género realista. La autoridad moral del autor, en primer lugar, cuando incita al lector a una complicidad sobre la base de la mutua conciencia de la no existencia ontológica de una verdad a la cual el texto haga referencia. “I am a writer, not a critic”, insistirá más tarde, “and I like fictions to remain fictions” (9) con lo cual además de reafirmarse asesta un golpe bajo a las pretensiones de los críticos de insistir en la realidad de sus construcciones interpretativas, una vez que han destripado —deconstruido— el texto literario y expuesto sus contradicciones internas, su imposible ausencia de referencia, su no existencia ontológica, en una palabra.

Idéntico procedimiento sigue con su héroe, obstaculizando cualquier impulso espontáneo del lector a la identificación con el protagonista. El personaje que se nos propone no es exactamente ni un héroe ni un antihéroe, sino un sujeto pasivo de identidad confusa y cada vez más transformado en objeto. Su aspecto es indefinido, su esposa oscura —“dark Lottie, dark anima”— su matrimonio gris, su historial académico brillante, pero inmediatamente empañado el brillo por las hiperbólicas referencias a su fama y la muy dudosa cualificación de los referentes. Sus cuartillas amarillentas denotan una actividad sospechosamente manida, y a realzar el efecto corrobora narrativamente un uso persistente de la voz

pasiva o de construcciones sintácticas que tienden a un corrimiento funcional hacia el ámbito del objeto, o la elección del plural como generalizador que vacía de importancia la afirmación en sí. Estrategias todas reforzadas semánticamente de modo muy explícito: “Now, this Petworth whom we see, is not, it had better be admitted, a person of any great interest at all” (19), o “Petworths are always needed” (34). Las referencias en este sentido son muy numerosas y todas inciden en su incapacidad de controlar los acontecimientos: “A sense of being implicated, complicated in someone’s plot comes over him, but he is too tired to understand them, too will-less, too lonely, too personless, not enough the noun, too much the object” (175). Hasta el nombre, Petworth, es simbólico, tanto por la ironía del significado como por el carácter homónimo y homógrafo del significante. De hecho, se le ha invitado por error confundiéndole con otro Petworth, antropólogo, lo que dará lugar a toda una serie de malentendidos. El pobre Petworth carece de los accidentes que, por su valor de mercado, justifican la existencia y van gradualmente sustituyendo la esencia. “You don’t know politics, you don’t have economics, how do you exist? I’m afraid you are not a character in the world historical sense... so who could put you in a story?” (129) le dice su inquietante amiga, la novelista del género del realismo mágico.

Cuestionado el autor y minada la identidad del personaje, será el texto el que cobre autonomía y protagonismo. Y, en efecto, sus voraces y volátiles componentes, los signos, van a succionar y engullir la ya de por sí delgada identidad del protagonista. Ya en el aeropuerto de Slaka, a su llegada, se siente un hombre *con signo*, con su etiqueta del British Council pegada a la maleta esperando en vano que se produzca la asociación milagrosa de significante y significado que resuelva su larga e inquieta espera, asociación dificultosa por la confusión previa de identidad en la invitación, origen de la peripecia de la trama. Muy pronto va a comprobar en su carne y no sólo en la teoría, que el texto y nada más que él garantiza la identidad y, en consecuencia, la existencia. Sin referente carece de nominación y, por tanto, de esencia, como su eficiente guía oficial, experta en traducción e interpretación le dice exasperada cuando comprueba que no tiene consigo el pasaporte: “Now you are not a person, is that what you want? Do you like it that you don’t exist?” (109). El pobre Petworth se va sintiendo más y más confundido en un universo de signos diseminados cuya trampa y amenaza, como experto lingüista que es, no se le escapan. Gradualmente la ansiedad lingüística le va oprimiendo hasta hacerle sentir “dismantled and deconstructed, like some fictional sentence” (71) despersonificado, convertido en el discurso textual que le justifica con total independencia referencial. Cuando llega el momento de dar lectura al texto de su conferencia para la que había sido

invitado desde Inglaterra hasta Slaka, ni él es el conferenciante, ni el discurso tiene nada que ver con el tema, ni la audiencia entiende la lengua. Pero la identificación con su significante, el texto, se consume en medio de una danza de arbitrariedades que va revelando, no obstante, una pauta estructural: "The business of a lecturer is, of course, to lecture. This is why lectures exist... He may be a speech without a noun, certainly not a character in the world historical sense; but he has a story to tell, and now he is telling it. And telling it, he becomes an order, a sentence that grows into a paragraph and then a page, a page and then a plot, a direction incorporating due beginning, middle and end. His text before him, he becomes that text; and though he may be before an audience that has come to hear another lecture, from another lecturer, it does not matter. Petworth, for this moment, exists, in his hour of words. A bell rings in the corridor, and he knows his words and his existence are up. But sitting down, in the great auditorium, —while Mrs. Goko utters a few last sentences of translation, Petworth knows that he has been" (194).

Y aquí está la entraña de la obra, porque una vez que se han desmantelado la vigencia de autor y personaje en aras de la autonomía del texto, es éste el que va a ser desmantelado, expuestas sus fisuras, sus trampas y su mentira referencial.

Derrida y Barthes habían expuesto el potencial de aberración del lenguaje denunciando no ya el peligro sino el hecho o la imposibilidad de facto de que el lenguaje descansa o se aposente en un orden estable de significados. Bradbury nos va a introducir en el juego de la libre asociación de signos, basado en este supuesto de radical escepticismo de que el lenguaje pueda aprehender y obviamente expresar una realidad objetiva. Este punto de partida es, naturalmente, paralelo al escepticismo respecto a la existencia misma de una verdad objetiva, y, en este sentido se nos propone una lectura en clave cómica pero con gran rigor lógico, de un sistema de signos no exclusivamente verbal, atenta a desentrañar y desmantelar sentidos inauténticos; a exponer tanto las desviaciones inconscientes como las manipulaciones conscientes.

El pobre Petworth se nos aparece perdido en un mundo de referencias inestables, dependiente de una guía-intérprete oficial que le traduce unos signos que no responden a los significados que le son familiares. Unos son cómicos, como las siluetas femeninas o masculinas que señalan los retretes públicos y que en Slaka funcionan, como tantos otros signos, en sentido contrario, mostrando con ello la arbitrariedad entre significante y significado. La silueta en pantalones designa los femeninos y la de falda los masculinos. Otros son más siniestros, como el del soldado apuntando con la metralleta que sirve para indicar la dirección hacia la garita donde se inspeccionan los documentos de identidad. El sujeto del lenguaje tiene que ceder la interpretación de los signos a quien detenta la autoridad para

determinar las conexiones entre unos significantes fluctuantes que se asignan a significados nuevos, alterando radicalmente el concepto mismo de realidad objetiva.

Bradbury explota hasta el máximo las posibilidades cómicas que le brinda no ya la polisemia sino la diseminación textual total. El juego de palabras, el juego de sentidos múltiples, de alusiones, referencias y connotaciones refracta y complica, como en un juego de espejos, los significados. Del mismo modo, el contexto juega un papel determinante del valor del texto al que relativiza, minando o acrecentando su valor. "Environment determines the worth of words" (43) reflexiona oblicuamente Petworth cuando le registran en la aduana y requisan temporalmente los folios de sus conferencias. Y el valor del texto se paga en dinero o en especie, pero ciertamente envuelve una transacción, como aprenderá en su propia carne en su intercambio lingüístico y sexual con Katya Princip, la enigmática y magnética escritora especialista en el realismo mágico y en el no menos mágico arte de sobrevivir confortablemente a las vicisitudes políticas del régimen de Slaka. Sólo queda por ver cómo la retórica del poder que crea e impone el discurso que dicta el marco de referencia obligatorio, exhibe sus fisuras y contradicciones internas merced a la lógica implacable de esta escritura deconstructora que descubre cómo la Historia se repite a sí misma como una farsa sin sentido. El laconismo distante con que se nos narra la historia del país, una crónica de invasiones, pillajes, saqueos, de destrucción, reconstrucción y confusión de fronteras, culturas, identidades y lenguas, borra cualquier rastro de dramatismo para resaltar tan sólo la incongruencia de un desfile de máscaras. La historia moderna conserva el mismo carácter de mascarada con un tono levemente siniestro por la cercanía. Bradbury elige, como siempre, la clave cómica, perturbadoramente irónica, porque lo que le interesa no es tanto la crítica ortodoxa de un sistema político, cuanto el análisis del proceso de apropiación de un sistema de signos y la manipulación del código de interpretación. Mantiene para ello la misma estrategia narrativa: un sujeto pasivo, un autor sin relevancia y una autonomía del texto que revela por sí mismo fisuras semánticas inestables y fluctuaciones referenciales. El efecto irónico y profundamente subversivo se consigue mediante la integración en la ficción de elementos contextuales que refuerzan la veracidad narrativa. El procedimiento es acumulativo, y la densidad descriptiva, junto con las estrategias textuales, exponen paródicamente las contingencias que componen un acontecer en sí mismo trágico. Escuchar el susurro fervoroso de la eficiente guía oficial Lubijova ante la momia embalsamada del último "libertador" de Slaka: "We love him very much, you see. He set us free to the Russians after the war" (115) y oír que el problema del realismo supone "to combine the reality inherent in the

historical process with the sufficient subjective perception" (135), después de haber comprobado el peculiar concepto tanto de realidad como de subjetividad al que se está haciendo referencia, no hace sino acentuar la conciencia de fluctuación del referente, perdida su conexión estable con una verdad objetiva. Si a ello se añade la coincidencia de una revolución lingüística —consistente en un deslizamiento vocálico— y su inmediata contrarrevolución y paralelo retorno vocálico, con la sustitución de un presidente del praesidium supremo por otro y la *orwelliana* desaparición de ambos sucesos de la memoria oficial y la letra impresa en tanto que la comparsa política e intelectual permanece intacta, entonces es posible una lectura de la historia, como Derrida demuestra que puede hacerse con la dialéctica hegeliana, de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, como movimiento reaccionario o revolucionario o ambos a la vez.

Rates of Exchange es ciertamente una crítica a una visión del mundo y una ideología marxistas pero ello no quiere decir que la neocapitalista liberal salga mejor parada, pues aparte del perfil confuso y la triste pasiva figura del protagonista, los representantes oficiales de la democracia liberal, el matrimonio diplomático británico, son grotescas caricaturas, aquejados ambos de igualmente grotescas deformaciones simbólicas.

En una novela deconstruccionista hasta las últimas consecuencias, el desenlace ha de pasar necesariamente por la muerte del texto. Sólo queda, afortunadamente para él, el lector que, a partir de su lectura recrea un nuevo texto. Y *Rates of Exchange* no iba a sustraerse a la norma. La muerte será violenta, muy postmoderna, explosionado por los guardias de seguridad de un aeropuerto internacional, Fráncfort, a donde ha llegado por error y donde se toma por un artefacto sospechoso. El texto desaparecido no es, sin embargo, *Rates of Exchange*, sino uno previo, el embrión que lo hizo posible, salido de la pluma mágica realista de Katya Princip, la fabricante de cuentos.

En una novela deconstruccionista, el sentido no es fácil. "Meaning is always 'deferred', perhaps to the point of an endless supplementarity, by the play of signification", nos explica Christopher Norris²³. Y, efectivamente, *Rates of Exchange* generaría un suplemento, *Why Come to Slaka* (1986), con explicaciones diferidas al objeto de ayudar a comprender las razones, después de una primera lectura bastante incomprensibles, que pueden incluir a ir a Slaka. Porque el nuevo texto, que explica el anterior, es, en pirueta muy bradburiana, una guía turística en cuya redacción intervienen los personajes más significativos de la novela que lo genera. Lingüísticamente, es un nuevo *tour de force*, un brillante y divertido juego de palabras en el que la ironía altera el significado usual, superficial, y despliega el potencial de subversión semántica de un discurso de apariencia inocente y sólo inteligible —y disfrutable— si se conoce el texto previo al que debe su existencia.

Mensonge (1987) es, hasta hoy, la culminación de la ficcionalización de una teoría crítica ejecutada por Bradbury y Lodge. No es extraño que dada su amistad personal, su coincidente trayectoria profesional y los intereses y preocupaciones críticas y literarias que comparten, en ocasiones se les confunda. Colaboran ellos al juego del equívoco, muy dentro de su sentido del humor y de las peripecias de sus personajes que con cierta frecuencia se encuentran con un puesto de trabajo, un ascenso profesional, una invitación a un congreso o un honor inesperado, debido a una confusión de su identidad. En *Rates of Exchange* Bradbury explicitaba el juego haciendo referencia a un escritor de novelas de *campus*, llamado *Bodge*, autor de "*Changing Westward*". *Mensonge* sigue el mismo camino pero va más lejos. Nada más abrir el libro, el subtítulo "My Strange Quest of Structuralism's Hidden Hero" y la mención de Michel Tardieu, catedrático de Narratología Estructural de la Universidad de París, personaje de *Small World*, como autor del epílogo, y de David Lodge —autor de *Small World*— como traductor del mismo, nos dan una idea de lo que podemos esperar. Y, ciertamente, no faltan ni el humor ni la sátira, ni otros ingredientes de la metaficción, ya típicos en sus novelas, con un texto que, en sí, es un auténtico mosaico de textos, sobre un texto que es, a su vez "a quote from a quote" (67) de un autor cuya única presencia es la ausencia. Y esto no es juego de palabras gratuito sino descripción de *Mensonge*. *My Quest for Structuralism's Hidden Hero*, que versa sobre la búsqueda infructuosa del autor de *La fornication comme acte culturel*, empresa que sirve de pretexto para un repaso del estructuralismo desde sus orígenes en Saussure hasta su deconstrucción postmoderna.

La empresa, esta vez, es más directamente burlona. Personajes irreales y de ficción —de las ficciones del *campus* de Bradbury y Lodge— se entremezclan no sólo en el texto que constituye la *novella* en sí, sino en la bibliografía y las notas, lo que refuerza el principio de que un texto sólo es inteligible a partir de, y frente a otros textos. Con la habilidad lingüística y el ingenio que le caracterizan, Bradbury riza el rizo de los presupuestos teóricos de los deconstruccionistas, exponiendo las absurdas —y muy divertidas— conclusiones a las que lleva ineludiblemente un argumento lógico empujado hasta sus últimas consecuencias cuando parte de premisas no inocentes y se expresa en un lenguaje no transparente. Las teorías de la muerte del autor, la desaparición del sujeto, la *flotación* del significante, la resistencia del texto a la interpretación, la inexistencia de la verdad y sucesivas concatenaciones de tesis y antítesis en una geometría filosófica cada vez más sibilina para el no iniciado, constituyen la sustancia de esta ingeniosa parodia "which truly follows the consequence of Deconstruction's own logic— which must evidently lead to the Deconstruction of Deconstruction itself" (77).

Bradbury y Lodge son, hemos visto, artistas prestidigitadores que realizan vistosos juegos de palabras, técnicas y estructuras, en una ejecución impecable, sin arriesgarse, por último, y, en todo caso, bien pertrechados en la liberalidad del género cómico que permite excesos y simplificaciones de otro modo inadmisibles. Podrían criticárseles muchas cosas²⁴, como una cierta redundancia de arquetipos, situaciones y efectos cómicos —la propia novella *Mensonge* es un ejemplo de estos excesos— y, particularmente, esta misma simplificación cómica, irritante sobre todo para quien no comulga con los principios que la sustentan. Pero no es menos cierto que han enriquecido un subgénero, que podría llamarse menor, la novela denominada *universitaria* o del *campus*, reducido tradicionalmente a un ejercicio de crítica social, universitaria o más amplia cuando se toma el estamento universitario como pretexto para una exploración del estado de la nación, precisamente por su condición de supuesta sensibilidad intelectual y moral para detectar o sufrir cambios de orden cultural.

Lo interesante de su aportación es la incorporación no sólo temática, sino a la textura misma del género, de los aspectos de las teorías críticas y literarias modernista y postmodernista que su entronque y vocación humanista liberal les permite asimilar y su curiosidad crítica les llama a experimentar. El resultado es una novela que combina un realismo no ingenuo, preocupado por las eternas cuestiones del género y por el antihumanismo y la ansiedad cultural de nuestra época, con técnicas modernistas que exploran otra dimensión de la percepción de la realidad y, sobre todo, con elementos postmodernos que, aún atrayendo la tentación sobre su ficcionalidad, no quiebran ni cuestionan su validez.

Notas

1. Un caso muy gráfico es el de Angus Wilson, quien después de criticar hostilmente al movimiento modernista, particularmente a Virginia Woolf, se retractaría en 1961, lamentando la falta de imaginación y el desinterés por explorar cualquier otra vía experimental de la novela de los cincuenta, responsabilidad que atribuía a la influencia de Leavis y C.P. Snow. "I should now hesitate to attack Virginia Woolf and the Bloomsbury school at all", afirmaba, "I am alarmed to see how quickly this neotraditional novel threatens to exert a tyranny stronger and socially potentially more dangerous than the coterie dogmatisms of Bloomsbury". Vid. Peter Faulkner, *Angus Wilson: Mimic and Moralist*, London: Secker & Warburg, 1980, pp. 23 y ss. y 106.
2. Las obras más ilustrativas de estas preocupaciones y tendencias son: Rubin Rabinovitz, *The Reaction Against Experiment in the English Novel, 1950-1960*, New York, 1967; Bernard Bergonzi, *The Situation of the Novel*, London: Macmillan, 1970; Malcolm Bradbury, *Possibilities, Essays on the State of the Novel*, Oxford, Oxford U. Press, 1973; Malcolm Bradbury y David Palmer (eds.) *The Contemporary English Novel*, London: Edward Arnold, Stratford-Upon-Avon Studies; 18, 1979; y Pilar Hidalgo, *La crisis del realismo en la novela inglesa contemporánea*, Málaga: Ediciones de la Universidad de Málaga, 1987.
3. Malcolm Bradbury es Professor of American Studies en la Universidad de East Anglia y ha publicado varias obras sobre literatura norteamericana: *Saul Bellow, The Modern American Novel* y co-editado: *Introduction to American Studies, The Penguin Companion to Literature, 3: America, Contemporary American Fiction y The American Novel and the Nineteen Twenties*.
4. Keith Opdhal, *The Novels of Saul Bellow. An Introduction*, University Park: Pennsylvania State U. Press, 1967, p. 3.
5. Las novelas universitarias de ambos autores son: Malcolm Bradbury, *Eating People is Wrong*, London: Arrow, 1978 (1ª ed. Secker & Warburg, 1959); *Stepping Westward*, London: Arena, 1986 (1ª ed. Secker & Warburg, 1965); *The History Man*, London: Arrow, 1979 (1ª ed. Secker & Warburg, 1979); *Rates of Exchange*, London: Arena, 1986 (1ª ed. Secker & Warburg, 1983); *Why Come to Slaka*, London: Secker & Warburg, 1986; *Mensonge*, London: Andre Dentsch, 1987; David Lodge, *The British Museum is Falling Down*, Harmondsworth: Penguin, 1983 (1ª ed. London: MacGibbon & Kee, 1965); *Changing Places*, Harmondsworth: Penguin, 1983 (1ª ed. London: Secker & Warburg, 1975) y *Small World*, Harmondsworth: Penguin, 1986 (1ª ed. London: Secker & Warburg, 1984). Las páginas hacen referencia en todos los casos a la última edición reseñada y van en el texto entre paréntesis.
6. Vid. Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Paris: Gallimard, 1964, Trad. española, Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz, Madrid: Ayuso, 1975.
7. David Lodge, *The Novelist at the Crossroads*, London: Routledge & Kegan Paul, 1971, p. 33.
8. Para un análisis del trasfondo social de las novelas de Bradbury, así como una interesante tipología de sus personajes, vid. Socorro Suárez Lafuente, "Las novelas de Malcolm Bradbury" en el volumen *Homenaje a Esteban Pujals Fontrodona*, Oviedo: Ediciones de la Universidad, 1981, s/p.
9. Compárese con "The world was crude and it was dangerous and, if no measures were taken existence could indeed become—in Hobbes's phrase, which had long ago lodged in Joseph's mind— 'nasty, brutish, and short'. Saul Bellow, *Dangling Man*, Harmondsworth: Penguin, 1971, p. 32.

10. David Lodge, *The Modes of Modern Writing*, London: Edward Arnold, 1977, p. 70.
11. Para un estudio detallado de las obras de Lodge, particularmente en cuanto se refiere al tema de la armonización de experimentación y realismo, véase Pilar Hidalgo, *La crisis del realismo*, op. cit., pp. 146-176.
12. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence*, New York & London: Oxford U. Press, 1973.
13. David Riesman, *Individualism Reconsidered*, London: Collier Macmillan, 1964; José Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Madrid: Espasa Calpe, 1966 (17ª ed.) y *La deshumanización del arte*, Madrid: Revista de Occidente, 1976 (11ª ed.).
14. Bernard Bergonzi, *The Situation of the Novel*, London: Macmillan, 1979, p. 80.
15. Malcolm Bradbury y David Palmer (eds.) *The Contemporary English Novel*, op. cit, pp. 182-208.
16. Para una explicación más detallada, vid. Ángeles de la Concha, "Abstracción y realismo en *The History Man*", Actas del IV Congreso AEDEAN, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1984, pp. 63-69.
17. Malcolm Bradbury, (ed.) *The Novel Today*, Glasgow: Fontana, 1977, p. 9.
18. De hecho la novela fue adaptada para la televisión por el mismo Bradbury.
19. Op. cit., p. x.
20. David Lodge, *Working with Structuralism*, London: Routledge & Kegan Paul, p. 16.
21. Ibid., p. 9.
22. Vid. Julia Kristeva, *Semiotique. Recherches pour une sémanalyse*, Paris: ed. du Seuil, 1978, pp. 54, 85 y 72-76.
23. Christopher Norris, *Deconstruction. Theory and Practice*, London: Methuen, 1982, p. 32.
24. De hecho, Terry Eagleton hace una crítica dura, y en parte justificada, a las dos últimas obras de Bradbury, *Cuts* y *No, Not Bloomsbury*, la primera, una novela corta y la segunda, una recopilación de textos críticos, anteriormente publicados con alguna adición, que no aportan particular novedad a su trayectoria. Vid. "Undistributed Middle", *TLS*, June, 12, 1987, p. 627.