

ENTRE EL REALISMO Y LA EXPERIMENTACIÓN: LA OBRA CREATIVA DE DAVID LODGE

Fernando Galván Reula
Universidad de La Laguna

ABSTRACT

This essay presents an overall view of David Lodge's fiction from *Ginger, You're Barmy* (1962) to *Small World* (1984), in an attempt to illustrate the main tendencies in contemporary English fiction since the end of the fifties. Humour, social realism, the break of traditional forms and genres, the heritage of Modernism, and experimentalism are among the topics discussed in this paper; special attention is also paid to Lodge's reflections on the contemporary novel in his critical writings, when this seems relevant to understand his fiction.

1. El humor como factor puente entre la novela realista y el posmodernismo

Si bien no puede decirse realmente que la novela posmodernista británica llame la atención sobre todo por el empleo del humor, pues este factor es común a la narrativa norteamericana (cfr. Barth, Barthelme, Pynchon, entre otros), sí es cierto que en la ficción escrita por los ingleses este elemento adquiere una relevancia muy notoria. Aunque no se trata tampoco de un componente exclusivo de este tipo de novela reciente, ya que la presencia del humor como factor de cohesión narrativa, como rasgo estructural de la novela desde sus inicios como género, se encuentra en las obras más representativas de la tradición realista, desde los clásicos dieciochescos a los maestros victorianos, hoy la mayoría de los críticos parece estar de acuerdo en contemplarlo como esencial a este nuevo tipo de novela. No en vano, como escribía Mikhail Bakhtin, es menester mirar hacia atrás para comprender cuán cerca se halla lo más innovador de lo tradicional: "The higher a genre develops and the more complex it becomes, the better and more fully it remembers its past"¹. Y el recuerdo de *Tristram Shandy* nos sitúa de inmediato en el contexto adecuado para valorar estas aparentes innovaciones formales que irrumpen en la novela después de la II Guerra Mundial.

Aun con todo, el peculiar sentido del humor británico y el conocido respeto por la tradición contribuyen, en feliz combinación, a dotar a la novela

británica de un estilo propio, fácilmente identificable si pensamos en la obra narrativa de autores recientes como Kingsley Amis, Anthony Powell, Malcolm Bradbury o David Lodge. En todos ellos el cultivo de la técnica, tan británica, del *understatement*, los ha conducido paulatinamente, en un proceso que a algunos se les antoja muy lento, de la novela realista más tradicional a una suerte de juego literario en el que lo importante viene a ser la reflexión sobre el propio acto narrativo. Quizá no sea casual tampoco que la condición académica de estos escritores (se exceptúa a Powell, aunque se podría añadir a la breve lista algún otro nombre relacionado con la Universidad, como A.N. Wilson, por ejemplo) haya ejercido una indudable influencia en su desarrollo como creadores.

Pues, en efecto, quizá la mejor definición que pueda hacerse de David Lodge (así como de Malcolm Bradbury, con quien pueden establecerse paralelos de diversa índole) sea que es un profesor de literatura y crítico literario, que escribe *también* novelas, por lo que su actividad profesional no puede dejar de influir en su producción artística. Ello es notorio en los aspectos más superficiales de sus novelas, como los argumentos y los personajes, pertenecientes en su mayoría al ámbito universitario. Piénsese en cómo tanto Bradbury como Lodge son generalmente incluidos en clasificaciones temáticas del tipo de la llamada "campus novel", junto a Amis, C.P. Snow, Evelyn Waugh, etc.² *Eating People Is Wrong, Stepping Westwards, The History Man, The British Museum Is Falling Down, Changing Places, y Small World* testimonian suficientemente lo adecuado de estos juicios. Sin embargo, más allá de las historias y de las criaturas de ficción, hay razones más profundas que pueden explicar cómo la novela realista tradicional, la que exige una descripción y explicación causalista de los hechos narrados, se convierte en manos de estos profesores de literatura en una novela en la que domina la autoconsciencia narrativa, la complicidad con el lector sobre el carácter ficticio del producto narrativo, que se crea por medio de mecanismos tan bien conocidos en la técnica literaria como la parodia, la imitación y reproducción de fragmentos de obras del pasado, el símil, la metáfora, etc.

Y ya no sólo cabe hablar del conocimiento técnico de las herramientas del escritor, sino además del interés teórico por la construcción narrativa; las reflexiones tanto de Bradbury como de Lodge sobre qué es la novela, cómo se codifican y descodifican los mensajes ficticios que el novelista crea, y cómo evoluciona el género, sirven al estudioso de base para entender la faceta creativa de estos autores. Al margen de las ediciones de obras de reputados escritores realistas, como Jane Austen, Thomas Hardy, George Eliot, Evelyn Waugh, o Graham Greene, realizadas por Lodge, hay que mencionar sus cuatro libros de crítica literaria, en los que se reúnen múltiples estudios sobre novelistas muy diversos, desde los clásicos del realismo hasta los últimos representantes del posmodernismo, junto a apreciaciones de índole teórica sobre la crítica y sus funciones³.

Las primeras obras de ficción de Lodge son, asimismo, ejemplos de novelas

realistas, y como tales fueron concebidas, según el mismo autor ha confesado repetidas veces. A finales de 1980, con ocasión de una reedición de *The British Museum Is Falling Down*, reflexionaba de esta forma: “My first two books, *The Picturegoers* and *Ginger, You're Barmy* had had their moments of humour, but both were essentially serious works of scrupulous realism.”⁴ Así pues, el humor —como implícitamente se sugiere en esta contraposición que efectúa Lodge con respecto a la novela realista “seria”— parece poseer una cualidad anti-realista, que es justamente la que le va a permitir cambiar progresivamente su preferencia por la novela tradicional. De hecho, a partir de su tercera novela, *British Museum*, en 1965, empieza a cultivar un alejamiento respecto de la narrativa realista, que puede examinarse —como nos proponemos hacer a continuación— en diversos grados en las obras posteriores. Y es justamente el elemento humorístico el que va resquebrajando los cimientos del edificio realista, al permitir —merced a la parodia, la cita literaria, el tono distendido de un narrador que se aproxima al lector con sus confidencias— la aparición de un relato carente de la “objetividad” y causalidad características de las novelas primeras.

Entre nosotros, ha sido Pilar Hidalgo quien ha llamado la atención sobre esta segunda “fase” de la carrera creativa de Lodge, que —en su opinión— está vinculada a la creciente dificultad existente para conjugar la presentación realista con las relaciones personales en una época en la que la ruptura del género es prácticamente inevitable:

David Lodge's later fiction shares with his critical works a growing concern with the status of the English novel, and the main thrust of his arguments points to the difficulty of sustaining the traditional interest of English fiction in both realistic presentation and personal relationship, in the face of radical questioning of the status of the genre and of its dependence on bourgeois ideology.⁵

Para que ese abandono de la línea realista se consolide efectivamente, y Lodge se dedique a la creación de una novela experimental hay, sin embargo, que atender a la presencia de lo cómico, desde sus mismos inicios como autor de novelas realistas. Evidentemente, como veremos a continuación, *Ginger, You're Barmy*, una novela de tipo casi documental, no podía servir ya por más tiempo al propósito de conciliar las demandas del realismo tradicional y las de un género en acelerado proceso de cambio. El elemento humorístico, que ya en esta novela adquiere un papel importante, va a impulsar esa evolución genérica. Y de hecho, el propio Lodge ha reconocido la relevancia de este factor, al explicar la génesis de *British Museum*, pues es nada menos que Malcolm Bradbury, tan preocupado también por el estado del género (cfr. su amplia producción teórica)⁶, quien le aconseja el empleo de la parodia, del pastiche, y del resto de los recursos que conforman *British Museum*:

Comedy, it seemed, offered a way of reconciling a contradiction, of which I had long been aware, between my critical admiration for the great modernist writers, and my creative practice, formed by the neo-realist, anti-modernist writing of the 1950s. My association with Malcolm Bradbury and the example of his own work in comedy, was therefore a crucial factor in this development in my writing, and the dedication to *The British Museum*, as well as the sherry-party scene, acknowledges that debt. A few years later, Malcolm Bradbury left Birmingham for the University of East Anglia, where he is now Professor of American Studies. We both regretted the separation, but it was probably a necessary one for the healthy development of our respective literary careers. We are often enough linked, not to say confused, in the public mind, as it is. (I was once rung up by a man who asked me to settle a bet by declaring whether I was the same person as Malcolm Bradbury).⁷

Uno y otro novelista, pues, comparten los mismos presupuestos básicos, y sus obras podrían fácilmente confundirse, como Lodge manifiesta y ha puesto de relieve cómicamente en su última novela, *Small World* (vid. el apartado 7). En ambos, en efecto, asistimos a la continua pugna entre los modos realista y modernista, o —por usar la terminología que Lodge ha puesto en circulación en su libro *The Modes of Modern Writing*—⁸ entre lo metonímico y lo metafórico. Por ello la división en dos etapas claramente diferenciadas, en las que predomina una u otra tendencia, no parece conveniente pues —como se verá— en las últimas obras, aun siendo más abiertamente experimentales que las primeras, hay muchos elementos que pueden catalogarse como “realistas”⁹.

2. El realismo social de *Ginger, You're Barmy*

Si bien ésta no es la primera novela de Lodge, pues *The Picturegoers* se publica dos años antes, en 1960, esta obra es la que el novelista ha permitido reeditar veinte años después de su salida al público, acompañada de un “Afterword” en el que explica las circunstancias de su creación. *The Picturegoers* es una novela prácticamente inencontrable hoy día, que ha sido rechazada por su propio creador, así que *Ginger, You're Barmy* se constituye de esta forma en el producto realista que empezó a cultivar Lodge cuando decidió dedicarse a escribir ficción.

Esta novela se inscribe totalmente, por su temática, por su estilo narrativo confesional, y por su carácter autobiográfico, en la línea de los relatos del “Movement” de los años cincuenta, es decir, constituye un tipo de escritura preocupada principalmente por la denuncia social, protagonizada por jóvenes que, merced a la obra de Osborne, se conocieron como “airados”. En el epílogo mencionado, escrito en 1981, Lodge nos suministra, como es costumbre en él

con las reediciones de sus novelas, datos sobre la parte autobiográfica de *Ginger*, que sirven al lector de los ochenta para dotar de verosimilitud a algunos episodios.

El héroe de la novela, Jonathan Browne, es a grandes rasgos un retrato del propio Lodge entre los años 1955 y 1957, cuando el novelista realiza su servicio militar obligatorio; igual que Lodge, Jonathan acaba sus estudios universitarios (un B.A. en la Universidad de Londres) y decide incorporarse a filas antes de continuar con sus estudios de doctorado y la preparación de su tesis. También como el autor, Jonathan es enviado a Catterick Camp, donde recibe la instrucción básica, para ser destinado posteriormente a Bovington Camp, donde pasa la mayor parte de los dos años de servicio, perdiendo el tiempo en una actividad totalmente ajena a sus intereses y formación. Ocurre, sin embargo, que Jonathan no resulta tan emprendedor como su creador, pues mientras Lodge aprovecha el tiempo libre (que es mucho) para escribir su primera novela, Jonathan apenas dispone de ánimos para realizar labor productiva alguna, y deja pasar los días y los meses en una terrible monotonía.

Esta breve descripción, junto con el reconocimiento de los paralelos reales en la experiencia “histórica” del autor, es suficiente para identificar la obra como un producto de crítica social dirigida principalmente contra el servicio militar obligatorio, que —según el autor— interrumpe las carreras de los jóvenes en momentos decisivos para su formación, al tiempo que los recluye en cuarteles sin asignarles ninguna tarea beneficiosa ni para ellos ni para la sociedad. Es, pues, en su planteamiento y desarrollo dramático una narración realista, como el propio autor ha confesado (vid. sus palabras en *British Museum*, citadas en el apartado anterior, nota 4), y como la define Pilar Hidalgo en su trabajo ya citado: “straight realistic narrative” (pág. 2). Sería inútil tratar de negar esta realidad incontrovertible, pues son tantos y tales los detalles que se acumulan en el momento de efectuar el análisis que se pecaría de frivolidad ignorándolos.

Por ello los ligeros alejamientos que se producen respecto de la experiencia “histórica” de Lodge, que él mismo explica en el epílogo mencionado, han de verse como simples reflejos de la libertad de que goza cualquier creador cuando manipula la realidad. Es evidente que todo novelista, incluso en obras abiertamente autobiográficas y naturalistas (piénsese, por ejemplo, en *David Copperfield* o *The Mill on the Floss*, por citar dos casos clásicos en el género), elabora, varía y recrea libremente sus experiencias vitales para acomodarlas a la estructura ficticia, y que hasta en los productos menos sofisticados es un error identificar al autor con la voz del narrador, aunque ésta parezca coincidir totalmente con el novelista¹⁰. Aceptamos, pues, como perfectamente naturales las creaciones de Mike ‘Ginger’ Brady, o de Pauline, que son según Lodge seres completamente ficticios. En nada dificultan estos hechos la índole realista de la historia como ésta se nos cuenta.

En efecto, el lenguaje descriptivo, que se torna muy minucioso en ocasiones, con el fin de ofrecer al lector una aprehensión detallada de un entorno o de unos personajes, o las alusiones muy concretas a determinados

aspectos geográficos, temporales y ambientales, contribuyen sobradamente a la catalogación de la novela como “realista”. Incluso la preocupación por reflejar de la forma más fiel posible el argot militar a través de los diálogos de los personajes es un factor más que se añade a los citados. Recuerda lógicamente el intento de la novela realista tradicional por “re-presentar” la realidad narrada tal como ésta se le presenta al autor¹¹, y en concreto los esfuerzos de la novela social de los años cincuenta por copiar miméticamente la realidad con el fin de evidenciar (y así denunciar) los aspectos más crudos de un sistema de vida alienante para los seres sensibles que protagonizan muchas novelas de la época. Un detalle interesante en el caso de *Ginger* es el empleo de palabras malsonantes, que en la primera edición (1962) obligaron al autor a usar guiones para sustituir las “four-letter-words” y a iniciar el relato con unas palabras de advertencia que traen al lector de los ochenta los ecos lejanos de un período mucho más respetuoso con los convencionalismos sociales: “The coarseness of soldiers’ speech and behaviour is a well-known fact, the representation of which I found necessary to my purpose in this novel. Readers likely to find such representation disturbing or distasteful are warned.”¹²

No obstante esta solemne y prudente declaración de Lodge, las palabras citadas, a la vista de las expresiones contenidas en la novela, producen hoy una incómoda sensación de estar totalmente fuera de lugar, pues en modo alguno llega *Ginger* a emular el lenguaje de *Tropic of Cancer*, por ejemplo, escrito casi treinta años antes (1934). Las peculiares circunstancias de la Inglaterra del momento quizá, que había asistido en 1961 al famoso juicio por la publicación de *Lady Chatterley’s Lover* en Penguin, impidieron a Lodge ser más explícito en su empleo de un lenguaje “natural” para caracterizar las relaciones interpersonales en el seno del ejército. En cualquier caso, el propósito de efectuar un retrato naturalista es evidente, y esta especial presentación del lenguaje obsceno y grosero queda como un rasgo más de la novela de la década de los cincuenta, por lo que su desaparición, que Lodge llevó a cabo en 1970 para una reedición de la novela en Panther, no hace más que desvirtuar la esencia naturalista del relato, al perderse así todo el aroma de época (entiéndase el estilo narrativo que reproduce ese período histórico) que la caracteriza.

En el aspecto estructural hallamos también en *Ginger* usos heterodoxos de la técnica narrativa más tradicional, pues la cronología lineal se ve alterada en algún momento. Se aprecia, así, que se emplea el recurso tan cinematográfico (aunque no sea estrictamente un descubrimiento del cine) del “flash-back” para representar la vida del servicio militar, ya que la narración, en primera persona, se nos ofrece como el producto de un narrador, Jonathan Browne, que está empeñado en revelar su frustrante experiencia personal en el ejército, pero este narrador (como el autor) tampoco consigue escapar de la seducción de la forma, que se le aparece como una musa personificada (nótese el empleo de la mayúscula en la cita que sigue), y le inspira algunas variaciones en el ritmo y en el desarrollo normal de los acontecimientos vividos. Es decir, no se

trata tan sólo de que Lodge nos explique en un epílogo cómo su novela es una “re-creación” ficticia de una experiencia histórica, sino que además el propio narrador, un *alter ego* del autor sin duda, ejerce también el sutil y delicado oficio de autor, retocando aquí y allá los detalles que le convienen para una mejor construcción del relato. Estamos evidentemente cerca de la novela posmodernista, cuyo principal propósito es justamente hacer consciente al lector de la naturaleza ficticia del producto que tiene en sus manos:

It was only when I returned to England, and re-read the sweat-stained, sand-dusted pages, that the demon Form began to whisper in my ear about certain alterations and revisions, particularly the aesthetic advantages of concentrating my time at Badmore into a few days, and recounting my weeks at Catterick in a series of flash-backs. And so, what had started out as an attempt to record and confront my own experience subtly changed into an agreeable exercise in the manipulation of bits observed life. I became a *voyeur* spying on my own experience.¹³

Desde la perspectiva de los años ochenta, después de que se han publicado en Gran Bretaña obras como *Small World*, del propio Lodge, en la que Morris Zapp elucubra sobre la naturaleza de la interpretación literaria, en la línea de la desconstrucción, que para él es una especie de *striptease* (vid. 7), la alusión en *Ginger* al narrador como un *voyeur* adquiere súbitamente toda una carga extra de auto-consciencia narrativa. No se llega, desde luego, a los niveles extremos de John Fowles en *Mantissa*¹⁴, pero hay en este prólogo, así como en el epílogo del narrador, elementos suficientes para descartar una visión simple de la novela como “straight realistic narrative” (cfr. la opinión de Pilar Hidalgo citada). En efecto, Jonathan Browne añade un epílogo a su narración, en el que se queja de los problemas domésticos generados por su matrimonio con Pauline y el nacimiento de su hijo Michael, todo ello mezclado con reflexiones sobre la elaboración del relato. Hasta el vocabulario empleado a veces no puede por menos que recordar la jerga habitual del posmodernismo. He aquí un breve fragmento en que hace su aparición la palabra *texture*: “Curious, how intricately that story is woven into the texture of my life —not only in the experiences it records, but in itself. Michael, for instance, sitting on his pot beside me as I write, owes his existence to it in a way.”¹⁵

Así pues, una narración “confesional”, de apariencia autobiográfica, que emplea un técnica básicamente naturalista, se nos presenta como “otra cosa”, al revelársele al lector a través del narrador (para no mencionar la voz autorial del “Afterword”, que podría considerarse fuera propiamente de la novela, aunque al lector se le ofrece junto con ésta en el mismo libro) los esfuerzos y las manipulaciones que se ejercen para elaborar la narración pretendidamente “real como la vida misma”.

Otro factor de signo inequívocamente antinaturalista en *Ginger* es el humor, que nos parece, como se ha dicho en el apartado 1, elemento esencial

en la transformación de la novela realista en experimental. Veamos cómo funciona en esta primera obra.

En primer término cabe catalogar el humor en *Ginger* como un aspecto lógico del carácter del personaje del narrador, persona de educación superior y sensibilidad, que hace uso de la visión cómica de lo que ocurre a su alrededor como una especie de válvula de escape que le libere de las frustraciones que ha de soportar diariamente. A veces se presenta como mecanismo de ataque al absurdo sistema militar que prima no se sabe qué valores y rechaza aquellos que pueden convertir a cualquiera en la sociedad civil en un hombre de éxito y fortuna. A modo de ejemplo, en la página 77 leemos:

What exactly *was* required in order to pass the successive hurdles of Uzbee, Wozbee and Mons (the cadet school) I never really discovered. It seemed to be enshrined in the mystique of 'leadership'. 'You don't have to be particularly brainy to be an officer', the Captain in charge of the P.O. Wing would tell us proudly. 'We don't need long-haired geniuses in the Army. (Ha! ha!) But there's one thing you must have. And that's *leadership!* Whatever this mysterious quality might be, I was fairly certain that I did not possess it. At Wozbee it was apparently assessed by one's ability to handle a knife and fork and to cross a seven-foot ditch with two three-foot planks. I did not see myself excelling in either of these tests.

Las oportunidades de autoconsuelo son múltiples a lo largo de toda la novela, lo que da ocasión para las más variadas formas de humor, desde la ironía ("With typical perversity the Army..." leemos en la página 81, por ejemplo) a la amargura más intensa, que conduce el sarcasmo. Para Jonathan Browne este recurso parece ser el único medio que le permite huir de la sensación de humillación que padece al verse sometido por unos superiores de capacidad manifiestamente inferior a la suya, de la monotonía y el hastío que produce una instrucción inútil y costosa, y en fin, de todos los sinsabores de una existencia de esclavo.

Más, en segundo término, este uso del humor en *Ginger* puede interpretarse desde otra perspectiva, la de la estructura del relato. Pues efectivamente, sin este elemento la novela sería muy similar a las serias y aburridas denuncias de un medio social hostil al individuo sensible, que tan características son de la década de los cincuenta. Aun poseyendo, sin duda, esa intención de crítica social, la presencia del factor cómico contribuye a que el lector se enfrente a la novela desde otro ángulo, esto es, que emplee el humor como un mecanismo de distanciamiento, que —junto con los mencionados anteriormente relativos a la manipulación de la realidad (la histórica y la ficticia) o el empleo de "flash-backs"— ilumina otra interpretación más heterodoxa de la novela, en la dirección de la auto-consciencia narrativa ya citada.

Evidentemente, estamos contemplando *Ginger* con la ventaja que ofrecen los más de veinte años transcurridos desde su publicación, que han producido

obras como *The British Museum Is Falling Down*, *Changing Places* o *Small World*. Desde esta perspectiva, en efecto, puede interpretarse el factor del humor en esta novela realista como mecanismo de distanciamiento, que rompe con el esperado tono serio y crítico de una narración de sus características temáticas. También a la luz de las obras posteriores, y en conjunción con el humor y los comentarios autoriales y del narrador sobre la construcción de la ficción, hay que evaluar la presencia ocasional de referencias culturales del tipo de la que aparece en la página 184, en alusión directa a la obra de Empson, *Seven Types of Ambiguity*.

Todo ello, en fin, nos faculta para describir *Ginger* como un producto narrativo con raíces en el realismo y naturalismo clásicos, y vinculaciones temáticas con la novela social de los años cincuenta, pero —a la vez— como un intento tímido de escapar de los cánones habituales, para cultivar un estilo más experimental. No se trata, desde luego, de un esfuerzo “revolucionario”, pues dista mucho de romper radicalmente con la tradición, como hacía ese mismo año de 1962 *The Golden Notebook*; y tampoco es un hecho aislado, que manifieste el deseo de innovar ligeramente los patrones estrictos del relato naturalista, donde la verosimilitud regía completamente los destinos de la historia contada. Basta recordar un ejemplo ya clásico, el de la consciencia del personaje de Caroline en la primera novela de Muriel Spark, *The Comforters* (1957), de encontrarse en una obra de ficción¹⁶. *Ginger* es una obra de esa etapa, y, como se ha mostrado, revela adhesiones contradictorias a uno y otro estilo.

3. El inicio de la ruptura formal: *The British Museum Is Falling Down*

En 1965 aparece la tercera novela de Lodge, que marca desde luego el comienzo de una fase más experimental. Todos los críticos han coincidido en señalar esta novela como uno más de los productos narrativos que emergen en los primeros años sesenta como respuesta innovadora ante el clima sofocante de la novela social anterior. Justo después de la publicación de *The Golden Notebook* y *A Clockwork Orange* (ambas en 1962), o *The Collector* y *Travelling People* (las dos en 1963), *The British Museum Is Falling Down* parece venir a situar a Lodge junto a Doris Lessing, Anthony Burgess, John Fowles o B.S. Johnson, que surgen entonces como adalides del experimentalismo británico en la ficción. Pero esta clasificación, aunque no exenta totalmente de razón, es bastante equívoca, pues *British Museum* no supone un giro revolucionario, ni en la novela inglesa, ni en la línea cultivada hasta entonces por su creador.

En efecto, a pesar de la introducción evidente de técnicas modernistas, el planteamiento general de la narración sigue respondiendo a los cánones del realismo clásico. Hay un desarrollo dramático de los personajes, un engarce causal en los acontecimientos, un interés por retratar unas condiciones verosímiles, una preocupación por abordar cuestiones morales y religiosas, etc. Así pues, aunque aparentemente *British Museum* está muy lejos de *Ginger*, en

el fondo no existe esta separación tan extrema. Puede comprobarse que hay un deseo de ofrecer una realidad concreta, con el propósito de que ésta sea sometida a análisis y crítica, y que ello conlleva un retrato naturalista de un tipo de sociedad determinado.

Lodge nos presenta en esta obra los sufrimientos de una pareja católica que trata de evitar la descendencia a través del método del ritmo, único aceptado por la Iglesia. El protagonista, Adam Appleby, es uno de esos personajes tan característicos de la ficción de Lodge (así como de la de Bradbury o Amis); se trata en este caso de un atribulado padre de familia en apuros, que se esfuerza por acabar su doctorado, acudiendo diariamente a la biblioteca del British Museum para escribir la tesis y lograr así un puesto de trabajo digno. Y en medio de estas preocupaciones académicas y laborales, el pobre Adam ha de ir sorteando, como sus convicciones religiosas le permiten, el peligro de un aumento de su familia, porque ello supondría sin duda su hundimiento económico, así como el crecimiento de la ansiedad hasta unos límites que le impedirían probablemente continuar su trabajo académico.

Para quien conozca *Ginger*, esta situación parecerá *dejà vu*, pues esta novela acaba justamente con las reflexiones de Jonathan Browne sobre el relato autobiográfico que trata de terminar, al tiempo que ve distraída su atención por los problemas que lo rodean: su esposa Pauline está de nuevo embarazada, su pequeño hijo Michael reclama sus cuidados, las perspectivas de conseguir un empleo seguro y bien remunerado son inciertas... Parece obviamente que nos hallamos ante una continuación de la historia de Jonathan Browne, aunque el personaje haya pasado a llamarse Adam Appleby. Y la explicación se hace evidente, si aceptamos esta novela como otra fase de la autobiografía que Lodge va escribiendo por medio de su ficción. No es estrictamente un relato autobiográfico, desde luego, pues ni siquiera aquí se acude —como en *Ginger*— a la primera persona narrativa (aunque ya hemos visto en el apartado 2 hasta qué punto este recurso es ficticio), sino que se narra la historia desde la “impersonal” tercera persona; y, además, las cuestiones que se abordan en la novela son de tipo tan íntimo (la moral, la sexualidad, la vida matrimonial) que es lógico que un autor como Lodge, que no puede confundirse nunca con esos escritores que se complacen en presentar provocadoramente sus vivencias más personales, no pueda reconocer y comentar libremente el nivel de detalle que alcanza esta autobiografía. Y para nuestro propósito de análisis formal tampoco nos interesa entrar en profundidades de esta índole. Basta con resaltar el carácter común que vincula esta novela con *Ginger*, esto es, su función de retrato de “una realidad”, que se lleva a cabo fundamentalmente con los recursos de la ficción tradicional. Las palabras del propio Lodge en el “Afterword” que ha añadido a la reedición de *British Museum* en 1981 son suficientemente reveladoras:

Adam and Barbara Appleby are not portraits of myself and my wife,
and the circumstances of our married life never, I am glad to say,

correspond very closely to theirs. Nevertheless it would be idle to pretend that I would have thought of writing the novel if we had not, in the early years of our married life, found (like most of our married Catholic friends) that the only method of family planning sanctioned by the Church, known as Rhythm or the Safe Method, was in practice neither rhythmical nor safe, and therefore a cause of considerable stress.¹⁷

El marco en el que se desarrolla la acción de la novela es, pues, básicamente naturalista, con un interés por retratar una realidad cercana al autor. ¿Cómo se armoniza esta función y propósito realista con la presencia en *British Museum* de parodias literarias más o menos evidentes, con diálogos y acontecimientos que bordean los límites de lo absurdo, contraviniendo toda apariencia de verosimilitud? Aunque la parodia e incluso el pastiche literario no tienen en sí mucho de experimental, pues casi ningún escritor (sea grande o menor) puede sustraerse a la tentación de imitar a los maestros del género, y —de una forma u otra— hay ecos en Lawrence de Hardy, o en Fielding de la épica clásica, o en Henry James de Jane Austen, etcétera, en *British Museum* su autor pretende otorgarles este “status” de mecanismos de experimentación genérica. Sin embargo, la mayor parte de la crítica no comprendió, en el momento de la publicación de la novela, ni supo descubrir esos elementos y su propósito metafictivo. Tanto es así que Lodge se quejaba, en el “Afterword” mencionado, de que muy pocos lectores lograron entender la función de las parodias, y que sólo cuando —en la edición norteamericana— se llamó la atención sobre ellas en las cubiertas del libro, los críticos cayeron en la cuenta de su existencia y razón de ser. Es decir, a pesar de que cada capítulo cambia ligeramente el estilo, como *Ulysses*, a pesar de que el último capítulo es una imitación muy evidente del final de la obra de Joyce, a pesar de que el vocabulario (y alguna frase especialmente reveladora) de Conrad, o la temática habitual de Greene son manifiestas en *British Museum*¹⁸, la novela se interpretó en principio como una narración realista, que se ocupaba de los problemas que tenían los católicos con el control de la natalidad.

Este tipo de respuesta por parte del lector no puede ser simplemente casual, y de hecho cualquiera que carezca de algunos conocimientos literarios puede enfrentarse a *British Museum* como si se tratara de un relato naturalista más, sin esperar (ni obtener) ningún otro efecto estético que no sea el derivado de la lectura de una historia verosímil contada con humor. Podríamos así interpretar, en este contexto realista, los elementos paródicos como resultado de un homenaje o de un ejercicio estilístico por parte del autor, que profesa una gran admiración por los maestros que imita. Es lo que ocurre, por poner un ejemplo, en una novela que nadie probablemente catalogaría nunca de experimental: *A Clergyman's Daughter*, de George Orwell. ¿Qué significación cabría conceder al capítulo tercero de esta obra, por ejemplo, que se nos presenta como una imitación de Joyce, interrumpiendo así una narración

totalmente tradicional en el resto de la novela? ¿Es acaso un recurso metafictivo? Por supuesto que no; y aunque en *British Museum* la imitación es más extensa (pero nótese que nunca tan extremada como en la obra orwelliana), podría aceptarse una explicación similar. Pilar Hidalgo, sin embargo, ha ofrecido otra posible interpretación dentro del marco realista de la novela:

The passages of parody and pastiche (which in any case most readers and critics missed) can be accounted for within a realistic framework: we know that Adam Appleby is subject to delusions and obsessions and, since he is engaged in literary research, it is not unusual that literature should play a major role in his consciousness.¹⁹

Tanto prefiramos una u otra interpretación, está claro que las parodias no tienen por qué verse necesariamente como mecanismos de ruptura genérica. Bien como ejercicio retórico del novelista, bien como reflejo lógico de una mente atribulada por la literatura (la de Adam), las parodias no obstaculizan el desarrollo cronológico de una historia que posee siempre visos de verosimilitud. Ni tan siquiera el final feliz de la obra, que parece algo artificioso y anti-realista, es tal, si lo aceptamos en función del carácter humorístico de la novela, pues —como el propio Lodge comenta— “by the kind of contrivance for which comedy is *traditionally* licensed, the story has a “happy ending””²⁰.

Y la referencia a la comedia nos conduce inevitablemente a vincular de nuevo *British Museum* con *Ginger*. Ya vimos que ambas constituyen dos fases de un discurso pseudo-autobiográfico, pero además las dos novelas se relacionan formalmente por el empleo del humor. Si en el apartado 2 mostrábamos cómo este recurso, junto a la autoconsciencia narrativa de Jonathan y la manipulación de la experiencia narrada, contribuía a matizar la naturaleza supuestamente realista de *Ginger*, vemos otra vez que la estructura y planteamiento naturalistas de *British Museum* se interpretan de otra manera, gracias al humor y su plasmación en las parodias literarias. En este caso convendría destacar la base realista del relato, desenmascarar la apariencia superficial de “novela experimental” que se atribuye corrientemente a *British Museum*. Entre una y otra no existen esas grandes diferencias, no hay ninguna barrera que las oponga a partir de la polémica dicotomía realismo/experimentación.

Algunos años después de publicada esta novela, escribía Lodge en *The Novelist at the Crossroads* un panegírico de los valores de la novela realista. Esto ocurre en 1971, en pleno auge internacional del posmodernismo, y sus palabras son testimonio indiscutible de los principios estéticos en los que cree. A la luz de la declaración que sigue, puede comprenderse bien la índole básicamente naturalista de sus relatos de los años sesenta (lo que incluye también *Out of the Shelter*, como se verá en el apartado 4):

I like realistic novels, and I tend to write realistic fiction myself. The elaborate code of literary decorum that governs the composition of realistic fiction —consistency with history, solidity of specification, and so on— ...is to my mind a valuable discipline and source of strength —or at least can be. Like metrical or stanzaic form in verse, which prevents the poet from saying what he wants to say in the way that comes most readily to his mind, involving him in a laborious struggle with sounds and meanings that, if he is resourceful enough, yields results superior to spontaneous expression, so the conventions of realistic fiction prevent the narrative writer from telling the first story that comes into his head —which is likely to be either autobiography or fantasy— and compel him to a kind of concentration on the possibilities of his *donnée* that may lead him to new and quite unpredictable discoveries of what he has to tell.²¹

Esta confesión y descripción de los méritos del modo de hacer realista se nos presentan, pues, como una valiosa aportación para interpretar el papel que juega la autobiografía en las dos novelas que hemos examinado. Está claro que se trata de un material susceptible de manipulación (“laborious struggle... that... yields results superior to spontaneous expression”); y de ahí la tarea que ocupa a Jonathan Browne en *Ginger*. Pero adviértase además cómo esta manipulación de la realidad ha de ajustarse, para que dé los frutos deseados, a unas normas, tales como la consistencia con la historia, la solidez en los detalles, etc. Y el examen de *British Museum* refleja justamente eso, con el añadido (presente también en *Ginger*) del humor, que aquí adopta la forma de parodias literarias.

Una comparación entre *British Museum* y *How Far Can You Go?*, de temática muy similar, muestra lo profundamente realista que es la primera (aunque la segunda, como se verá en el apartado 6, no sea tampoco totalmente una anti-novela). Estamos, así, ante un relato fundamentalmente realista, en el que los elementos experimentales (incorporados en clave humorística) han aumentado sólo ligeramente con respecto a *Ginger*, pero sin alcanzar aún el grado que permite clasificar *British Museum* como un producto cercano a los examinados por Robert Scholes en *The Fabulators*. Todavía nos hallamos lejos de esa “more verbal kind of fiction... less realistic and more artistic kind of narrative: more shapely, more evocative; more concerned with ideas and ideals, less concerned with things”²², como definía Scholes las “fabulaciones”. Evidentemente, *British Museum* —aun con todo— se acerca más a lo contrario.

4. *Out of the Shelter*, ¿retorno al realismo?

En el año 1970 se publica, después de varios percances y retrasos, *Out of the Shelter*, en una edición muy deficiente que pronto se agota y que hasta hace muy poco tiempo era inencontrable. Estos hechos (la baja calidad de la

impresión, así como su escasa divulgación) han animado a Lodge a reimprimirla con algunas correcciones en fecha muy reciente²³. La primera impresión que produce su lectura, para quien se acerque a ella después de conocer *British Museum* o alguna otra novela posterior, es que de nuevo estamos ante un retazo autobiográfico del autor, en una línea narrativa tradicional, próxima a la de *Ginger*, aunque sin la presencia del humor en esta ocasión.

El propio autor, en la introducción que ha escrito para esta edición revisada, nos advierte que la obra, aunque fue escrita en el período 1967-70, fue concebida mucho antes. Esto la sitúa evidentemente junto a sus dos primeras novelas, y el factor determinante en la clasificación es la ausencia del elemento humorístico que tanto juego experimental le había dado en *British Museum* (y más tímidamente, en *Ginger*). En efecto, como nos confiesa: "in tone and technique [it] has much more in common with my first two works of fiction,... it is a 'serious' realistic novel in which comedy is an incidental rather than a structural element, and metafictional games and stylistic experiment are not allowed to disturb the illusion of life"²⁴. Se abandona, pues, la tendencia a la comedia que se venía cultivando —por influencia, como hemos visto, de Malcolm Bradbury—, y se regresa aparentemente a la narración más tradicional, donde predominan la presentación cronológica de los hechos, la descripción del entorno social y político, el desarrollo intelectual y emotivo del protagonista, en una línea marcadamente naturalista (con alguna excepción que luego examinaremos con más atención).

La historia que se nos cuenta posee todos los rasgos habituales de las confesiones autobiográficas, desde el tono a la técnica; esto es, junto a aspectos íntimos del personaje, como su tímida iniciación sexual, narrados en un estilo que subraya la ingenuidad de Timothy²⁵, encontramos descripciones detalladas de la geografía de los lugares que se visitan, de los acontecimientos políticos que se viven en la época, etc. Como es ya natural en la producción de Lodge, tal como hemos comprobado con *Ginger* y *British Museum*, el protagonista de *Out of the Shelter* es una versión adolescente del autor, que no se ocupa de negarlo, sino que —al contrario— confiesa en la página ix de la introducción citada, que ésta es "probably the most autobiographical of my novels". Hay evidentemente cambios con respecto a la experiencia histórica de Lodge, como él nos revela, pero esos puntos poco pueden ayudarnos a nuestro propósito. Veamos algo más sobre cómo se estructura el relato.

La acción transcurre en la inmediata posguerra, coincidiendo con el ambiente típico de la novela realista británica de la década de los cincuenta, aunque la mayor parte de los acontecimientos narrados se desarrolle en Alemania (sobre todo Heidelberg) y no en suelo inglés. Así, el personaje central, el joven Timothy, es en cierta forma un representante característico del antihéroe provinciano de las novelas de esa época, insular, conservador, que no puede comprender bien los "sacrificios" que conlleva la construcción del "welfare state", tarea que ocupa a los laboristas en el poder. La propia contextualización explícita que realiza Lodge en la introducción mencionada,

donde detalla los incidentes políticos que condujeron a la derrota laborista en las elecciones de octubre de 1951, son datos suficientes que confirman (si acaso hiciera falta recurrir a lo extrínseco) la evidente adscripción social y realista de *Out of the Shelter*.

Incluso otros personajes secundarios, aun viviendo en Alemania, reflejan claramente este disgusto de los jóvenes con un medio social (el británico de la época) sofocante, que ahoga todas las ilusiones o expectativas profesionales y humanas que puedan acariciar. Es el caso, por ejemplo, de Kate, la hermana de Timothy, quien no puede soportar la idea de regresar a Inglaterra, después de haber vivido durante unos años en Europa. No son sólo las incomodidades generadas por la persistencia del racionamiento, o la escasez de productos más o menos sofisticados, que pueden hallarse con facilidad en Francia o Alemania, sino —además— el panorama gris y mezquino de una vida monótona y rutinaria. Nos parece estar oyendo a los protagonistas de las novelas de William Cooper, Kingsley Amis, Alan Sillitoe, John Wain, o tantos otros, cuando leemos sobre Kate:

She thought she was going to faint, crushed into a compartment where a dozen people were standing in the narrow space between the two benches, hanging on to the luggage rack to keep their balance and trying to read newspapers at the same time. The reek of stale cigarette smoke and human bodies. The windows streaming with condensation. And she thought how narrowly she had escaped being one of those pinched, weary travellers, condemned to make this journey twice a day for the rest of their working lives, and she vowed that she would never come back.²⁶

Su único futuro, si se decide a volver a Inglaterra —como dice más adelante—, será el de convertirse en una taquimecanógrafa con diez libras de paga a la semana.

Los padres de Timothy, por otro lado, con sus estrechos horizontes intelectuales y sociales, reflejan muy bien asimismo esta Inglaterra provinciana, con problemas económicos, con vacaciones de aburrimiento mortal en el mismo pueblo de siempre, con sus prejuicios morales, etc.

La insatisfacción vital con un sistema que parece no prometer nada, que no fomenta la ilusión en las nuevas generaciones, es el factor común que vincula *Out of the Shelter* con *Scenes from Provincial Life*, o *Saturday Night, Sunday Morning*, por ejemplo. Timothy habría sido probablemente otro Joe Lunn o Arthur Seaton si no fuera por su experiencia en Heidelberg. El flamante investigador en “Environmental Studies” en que se ha convertido Timothy al final de la novela, que disfruta de sustanciosas ayudas para viajar con su familia por los Estados Unidos, lo que le permite gozar de su esposa e hijos (curiosamente uno de ellos se llama también Michael, como el de Jonathan Browne, en *Ginger*), dista mucho, sin embargo, de parecerse a los fracasados personajes de las novelas anteriores. Posiblemente la razón de esta diferencia resida en el carácter autobiográfico de la narración, al que ya nos hemos

referido, pues Lodge ha conseguido también ese éxito profesional que lo iguala a su héroe de la ficción, y lo separa de los antihéroes de los cincuenta. Desde luego, este Timothy adolescente inseguro, como el Jonathan Browne deprimido por su vida militar y la interrupción de los estudios, y como el Adam Appleby angustiado por su situación económica y los problemas familiares, son sólo visiones parciales (más o menos deformadas) de un ser real, el novelista David Lodge, cuya trayectoria vital y profesional le permite escribir para su *alter ego* Timothy un final feliz y un futuro esperanzador, al contrario de lo que ocurría en las novelas de los años cincuenta.

Aparte de esta matización importante sobre el protagonista y su desarrollo en la narración, que invalida cualquier paralelo estricto con la novela social de hace tres décadas, hay algunos otros aspectos de técnica narrativa sobre los que conviene llamar la atención, porque separan perfectamente *Out of the Shelter* de esas novelas, y la acercan a una línea más modernista y experimental. Como se decía al final del apartado I (nota 9), es difícil deslindar claramente lo metonímico y lo metafórico en Lodge si atendemos exclusivamente a la cronología de sus obras. Aunque *Out of the Shelter* es sin duda, y básicamente, un relato naturalista, los rasgos metafóricos, asociados al modernismo y a la experimentación, no faltan tampoco aquí. En primer término, apuntemos la intención (que el propio novelista reconoce en la introducción citada) de construir una *Bildungsroman* al estilo, entre otras, de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, obra con la que *Out of the Shelter* mantiene similitudes estructurales (e incluso estilísticas, de detalle) muy evidentes.

Se puede apreciar, así, cómo la narración está estructurada sobre la base del desarrollo del personaje central desde sus más tempranos recuerdos hasta su consagración profesional como investigador prestigioso de éxito internacional. La novela empieza justamente con esta frase: "Almost the first thing he could remember was his mother standing on a stool in the kitchen, piling tins of food into the top cupboard"; y en medio de esta declaración inane y el boyante final, ocupando la parte más importante de la narración, está la epifanía de Heidelberg. Es aquí —en el más puro estilo joyceano— donde Timothy descubre una vida nueva, llena de expectativas prometedoras, que nada tiene que ver con el futuro seguro (e inmediato) de convertirse en aprendiz de aparejador, como quería su padre; no es un despertar al arte, como Stephen Dedalus, desde luego, pero sí es un despertar a los valores intelectuales, una visión insólita de lo que la Universidad podría depararle.

Por otro lado, al margen de esta estructuración similar, incluso en el nivel más cercano del lenguaje empleado, que es el habitual de la descripción, exposición y narración clásicas, se descubre la herencia directa del *Portrait* joyceano, como revela la lectura atenta de los primeros capítulos. En las dos primeras páginas hallamos la misma técnica de Joyce, reflejada en el carácter inusitado (e ilógico) de cierta respuesta a una pregunta formulada por Timothy niño, o la descripción onomatopéyica de los sonidos, o la sintaxis extremada-

mente simple, con una predominancia absoluta del asíndeton y la yuxtaposición, en un intento evidente por imitar el habla (y el pensamiento) infantil:

Jill was the same age as he was, five, but he was older because his birthday came first. Jill was pretty. He was going to marry her when they were grown up. His sister Kath was much older than he was, sixteen, almost grown up, but she wasn't living at home any more. She had gone away to the country, with her school, with the nuns. Kath's school had gone away because of the raids. The raids were because of the War. They were called the Blitz. His mother said that if the Blitz went on much longer she would take Timothy to live in the country too. They lived in London, which was the biggest city in the whole world. Timothy didn't want to go and live in the country. He had been there once and stung himself on some nettles and fell into a cow's business...²⁷

Como se nos revela en el final de este fragmento, la similitud con la *Bildungsroman* de Stephen Dedalus alcanza hasta los detalles mínimos, como es la mención de la vaca que, en este contexto, no puede interpretarse más que como un homenaje al famoso inicio del *Portrait*. Y es más, en el segundo párrafo del capítulo segundo (página 15), volvemos a encontrar referencias a la vaca: "One day his mother wanted to take a short-cut through the field, but as they started across the field one of the cows looked at them and he was frightened and they went round by the road." Es decir, *Out of the Shelter* manifiesta también, a pesar de su naturalismo, el empleo de la parodia literaria, como ocurría en *British Museum*. Es cierto que no de la forma extrema que se daba en la novela anterior, pero sí se trata obviamente de una imitación consciente, dirigida como un guiño cómplice al lector culto, algo que probablemente (como decíamos asimismo de *British Museum*, y como efectivamente ocurrió cuando se publicó) escape a una gran parte de los lectores. La identificación de la parodia enriquece e incrementa sin duda el goce de la lectura, pero su captación no es imprescindible para seguir y entender perfectamente la trama de la novela. Y esto es lo que hace que *Out of the Shelter* pueda continuar considerándose una novela "realista". La etiqueta, sin embargo, no puede distraernos de su esencia, sustancialmente la misma que la de *British Museum*, a pesar de que a ésta se le catalogue de "experimental".

Y en segundo término, interesa también a nuestro propósito llamar la atención sobre algún otro fenómeno narrativo que, aunque no constituye ninguna ruptura metafictiva ni experimento estilístico extraordinario, sí interrumpe momentáneamente el desarrollo lineal y cronológico de la novela. Es poca cosa, en comparación con las innovaciones formales de otras novelas posteriores, e incluso podría pasar desapercibido en cualquier novela contemporánea. Pero en ésta, de carácter tan naturalista, sí produce cierta sorpresa; se trata del reflejo de la técnica cinematográfica del montaje, que nos permite contemplar casi simultáneamente dos acciones que ocurren en lugares y

tiempos distintos. En este caso es un diálogo entre el protagonista y Vince, que se ve continuamente interrumpido por otra conversación entre el propio Timothy y Don. Las preguntas y respuestas de los tres personajes, que no coinciden en el espacio ni en el tiempo, se entremezclan, produciendo un curioso efecto que contribuye a agilizar el relato y a mostrarnos a nuestro héroe en ambientes diversos, pero ello no implica ningún desajuste importante en el desarrollo argumental, debido a su limitada duración (páginas 141-156) y a su carácter más bien anecdótico.

Los dos factores analizados muestran, pues, que *Out of the Shelter* no es esa novela naturalista decimonónica que suele asociarse a los escritores menos interesantes de la tradición británica, y a Lodge en concreto cuando se le considera un epígono más de la corriente social y realista de los años cincuenta. A través de la descripción e interpretación que hemos hecho, creemos que se manifiesta claramente la índole híbrida de esta novela, que pretende seguir contando una historia verosímil, que el lector se puede creer, y que le haga disfrutar, a la vez que proporciona al lector más culto oportunidad de trascender la mera anécdota del argumento. Se trata, en definitiva, de la combinación de esos rasgos típicos de la metonimia, que se vinculan a la prosa, con los rasgos metafóricos, habituales del verso y reivindicados para la ficción por el modernismo.

5. La experimentación narrativa en *Changing Places*

Sin duda una de las novelas más populares de Lodge es esta obra del año 1975, en la que ya mucho más libremente que en los tres casos anteriores podemos hablar de “novela experimental” e incluso de “fabulación” en el sentido dado al término por Scholes. Diez años después de la publicación de *British Museum*, se nos ofrece ahora una narración cuyo hilo conductor principal es el humor. Entendemos que este mecanismo, que ya comentábamos en *Ginger* y en *British Museum* como factor que propiciaba el distanciamiento con respecto a lo que se cuenta, resulta aquí verdaderamente fundamental para interpretar la génesis de toda la novela. Discrepamos, en esta consideración del humor como elemento director, de la opinión que sostiene Socorro Suárez en su trabajo “La técnica humorística de David Lodge en *Changing Places*”, pues esta autora coloca en posición primordial el distanciamiento cultural, al que se subordinan los efectos humorísticos, cuando escribe: “el autor utiliza un recurso tradicional y seguro para conseguir un efecto cómico y satírico inmediato: el distanciamiento cultural, que da lugar indefectiblemente a situaciones forzadas e incongruentes y, por lo tanto humorísticas”²⁸. Pensamos más bien que es el humor el factor que produce este distanciamiento y sitúa al lector como espectador de situaciones que bordean el absurdo; y en este sentido el humor, como ocurría también en *Ginger* o con las parodias de *British Museum*, contribuye a reforzar aquí los otros mecanismos experimentales que se utilizan en *Changing Places*.

Es harto evidente que el código de la novela realista se rompe en esta narración, como ha demostrado con detalle Pilar Hidalgo en el ensayo que venimos citando, lo que nos ahorra detenernos a demostrarlo. Uno de estos elementos anti-naturalistas es el paralelismo; parece que todo lo que acontece en la novela sucede por partida doble: el cambio de puesto de trabajo para Philip y para Morris, el problema matrimonial de ambos, la acomodación de otra cultura, el viaje en avión, el cambio de pareja, la universidad, etc. El contraste caracterológico que existe entre los dos personajes centrales se acentúa aun más por la especial presentación de la historia, que permite la alternancia de las dos experiencias, de forma que el lector, merced a este montaje (que ya se nos ofrecía en pequeña escala en *Out of the Shelter*; vid. el apartado 4), puede ver cómo cualquier percance que le ocurra a un personaje tiene su traducción en el otro, a miles de kilómetros de distancia. Se trata, en efecto, de un mecanismo que al llevarse hasta los últimos extremos pone en peligro la verosimilitud del relato: ¿cómo puede aceptarse, por ejemplo, la atracción entre Désirée y Philip, o entre Hilary y Morris? Tan sólo la perspectiva humorística permite la “suspensión of disbelief” necesaria para que el lector se sienta a gusto y no decida abandonar la novela porque ésta no le ofrece más que una sarta de disparates.

Las interrupciones de la narración con fragmentos de tipo documental en la sección 4 (“Reading”) son también rasgos característicos de la ficción experimental. Y el autor se vale de este mecanismo para facilitar al lector (¡e incluso a los personajes centrales!) el acceso a una información sobre el entorno en el que se desarrolla la historia que, de otro modo, tendría que ser suministrado por el narrador omnisciente, que ha dejado de existir en *Changing Places*. El carácter público (en el marco de la ficción, desde luego) que poseen estos fragmentos periodísticos sirve, además, para dotar de cierta credibilidad a los incidentes que se suceden en uno y otro lado del Atlántico. Similar función cumplen las cartas que se intercambian los cuatro esposos en la sección tercera (“Corresponding”), ya que a través de ellas el lector se hace con una información preciosa sobre la intimidad de los personajes, materia que ocasiona —como se sabe— problemas al narrador que pretende abandonar la omnisciencia. El recurso, desde luego, es tan antiguo como el género mismo, pero su resurrección en esta novela provoca un efecto que en modo alguno podría calificarse de convencional o tradicional.

En estrecha vinculación con este último mecanismo hay que mencionar asimismo la reflexión crítica sobre el acto de narrar, tan típica en la novela contemporánea. La ingenua pretensión de Philip de escribir una novela permite a Lodge jugar en la suya con las posibles técnicas narrativas (de manera similar a lo que hacía en los distintos capítulos de *British Museum* con la imitación de diversos estilos, que incluyen (como revela el libro *Let's Write A Novel*) el empleo de correspondencia, de fragmentos documentales, de tercera persona narrativa, de guiones cinematográficos, etc. La propia condición académica de Philip y Morris, que se dedican justamente a hablar de

literatura, permite que estas reflexiones no sean totalmente injustificadas, y el lector sienta que es “normal” que dos profesores de literatura se planteen los problemas técnicos de cómo funciona una novela. Sin embargo, se alcanzan a veces puntos extremados, que destruyen cualquier intento de verosimilitud, y es eso lo que ocurre, por ejemplo, en el mismo final. Las últimas páginas están concebidas como un guión cinematográfico, con diálogos e indicaciones sobre los gestos o las posiciones que adoptan los personajes, lo que —una vez más— contribuye a ese alejamiento de la ficción realista al que nos referíamos antes. Después de un intercambio de opiniones entre los personajes sobre los finales de las novelas (increíble tema de conversación entre dos parejas que tratan de solucionar sus conflictos sentimentales), el narrador escribe:

HILARY and DÉsirÉE begin to listen to what PHILIP is saying, and he becomes the focal point of attention.

I mean, mentally you brace yourself for the ending of a novel. As you're reading, you're aware of the fact that there's only a page or two left in the book, and you get ready to close it. But with a film there's no way of telling, especially nowadays, when films are much more loosely structured, much more ambivalent, than they used to be. There's no way of telling which frame is going to be the last. The film is going along, just as life goes along, people are behaving, doing things, drinking, talking, and we're watching them, and at any point the director chooses, without warning, without anything being resolved, or explained, or wound up, it can just... end.

PHILIP shrugs. The camera stops, freezing him in mid-gesture.
THE END.²⁹

No hay, pues, final propiamente dicho en *Changing Places*, a pesar de lo que afirma Socorro Suárez cuando escribe sobre la resolución del conflicto material entre las dos parejas en términos de “amistad”, “relajación”, etc. Nos parece que acierta, desde luego, cuando interpreta la novela (incluido su final) como una muestra de humor continuado, pero se le escapa el significado último de un final que no es tal. Escribe esta autora: “El final de la novela... sigue la tónica general de la obra, todo se arregla amistosamente: Philip vuelve a Rummidge con su mujer y Morris hace las paces con Désirée en un ambiente relajado por la influencia positiva de la experiencia enriquecedora. Lodge no quiere que una solución drástica estropee el regusto cómico que había conseguido mantener hasta ese momento.”³⁰ Nos parece, sin embargo, que la novela queda completamente abierta (es justamente el final abierto como en *The French Lieutenant's Woman*, por ejemplo, uno de los rasgos típicos de la novela experimental), y que no hay ningún acuerdo amistoso entre las partes implicadas. La demostración, por si se mantiene la duda con el final abierto, la proporciona *Small World*, que es una “continuación” de *Changing Places*, donde vemos que Désirée vive completamente apartada de Morris, mientras Philip está a punto de divorciarse de Hilary.

Se trata, desde luego, de un final abierto, en consonancia con el ambiente experimental de la novela, como ha visto muy bien Pilar Hidalgo al escribir “the author refuses to offer any of the standard solutions to adultery in novel: murder, suicide, elopement or reconciliation”³¹. Estamos, pues, ante un final totalmente anti-convencional, y ni tan siquiera el “regusto cómico” al que aludía Socorro Suárez es lo suficientemente poderoso como para alterar la inevitable ruptura del código de la novela realista tradicional. Diríamos, al contrario, que es probablemente el humor, cuyo desarrollo paulatino hemos apreciado a través de *Ginger* y *British Museum*, el factor que invita a romper ese código decimonónico, porque la fuerza que ha ido adquiriendo el cultivo de lo absurdo, de lo inverosímil, de lo inesperado que ocurre contra cualquier previsión lógica, permite justamente un final que no es final.

No hay, pues, novela realista estrictamente en un relato que no tiene final, donde —además— el narrador omnisciente se ve sustituido por un guión cinematográfico, por unos fragmentos periodísticos, por la correspondencia de los personajes; en una narración, en fin, en la que todos los incidentes están concebidos como complementarios unos de otros, como dos caras de una misma moneda, y caracterizados por el tono humorístico, cuya función reside en alejar al lector de la historia, para sorprenderlo con las técnicas y los juegos de la ficción. Hallamos aquí, en suma, el efecto opuesto al que quería obtener Defoe cuando pretendía hacernos creer que *Robinson Crusoe* o *A Journal of the Plague Year* respondían a una realidad histórica, objetiva, que él nos contaba como un cronista imparcial. Pero Lodge no; él quiere convencernos, con todos estos artificios narrativos, de que estamos frente a una invención divertida, una caricatura grotesca de la realidad, no ya sólo una manipulación más o menos ligera de su autobiografía, como nos revelaba su Jonathan Browne de *Ginger*, o el Adam Appleby de *British Museum*, o su *alter ego* adolescente en *Out of the Shelter*. Ha desaparecido toda pretensión de realismo (aunque no definitivamente, como veremos en el caso de *How Far Can You Go?*), para invitar al lector al goce del texto en sí, sin más consideraciones sobre su correlato objetivo. Aquí se aprecia mucho mejor que en las obras anteriores (e incluso que en las posteriores) la naturaleza metafórica de la ficción experimental, sin que existan resquicios para lo metonímico.

6. El falso naturalismo de *How Far Can You Go?*

Cinco años después de *Changing Places* se publica *How Far Can You Go?*, que revela otra vez de forma muy ostensible la atracción de Lodge por la novela realista tradicional. El inicio de la narración parece retrotraernos a cualquier novela del siglo XIX, con una detallada descripción pausada del entorno y el tiempo en que se desarrolla la acción. El lector se va viendo conducido por el narrador omnisciente a través de la geografía de Londres, hasta ser situado en el lugar en que aparecerán los personajes del relato:

It is just after eight o'clock in the morning of a dark February day, in this year of grace nineteen hundred and fifty-two. An atmospheric depression has combined with the coal smoke from a million chimneys to cast a pall over London. A cold drizzle is falling on the narrow, nondescript streets north of Soho, south of the Euston Road...³²

Como una cámara cinematográfica que va adentrándose, por medio de un "travelling", en el ambiente que quiere mostrar, el narrador se acerca entonces más a un edificio, que resulta ser una iglesia católica, y entra en ella, observando sus muros, sus imágenes, para finalmente detenerse en los fieles que asisten a una misa y en el sacerdote que la celebra. Incluso a medida que describe lo que ve explica también al lector las circunstancias a las que éste (si no conoce la evolución del rito católico) puede estar ajeno. En esta misma página del principio de la novela leemos con referencia a los fieles: "As they murmur their responses (it is a dialogue mass, a recent innovation designed to increase lay participation in the liturgy)..." Es decir, el narrador no se conforma con ser testigo de lo que pasa ante sus ojos, sino que suministra información extra para que todo sea mejor comprendido. Hasta aquí, pues, la imagen que tenemos del narrador es harto convencional.

A continuación, sin embargo, nuestro narrador omnisciente empieza a preguntarse por las razones que llevan a los jóvenes estudiantes que participan en la misa a sufrir las indecibles penalidades de tan temprana hora, queriendo hacer cómplice a un lector supuestamente más avanzado (aunque sólo sea por la situación temporal del que lee, al menos casi treinta años después de que suceda lo que se está narrando) de las intimidaciones de los personajes. Porque, en efecto, la descripción de esas incomodidades, que entendemos pronto que tienen un origen religioso, no puede menos que despertar una sonrisa comprensiva en el lector que conoce la situación: "rising an hour earlier than usual, in cold bed-sitters far out in the suburbs, they travel fasting on crowded buses and trains, dry-mouthed, weak hunger, and nauseated by cigarette smoke" (página 3). Y así, poco a poco, las preguntas que se va haciendo el narrador lo conducen al interior de cada uno de estos personajes, completando de esta manera el viaje emprendido desde el exterior; asistimos, pues, a una descripción que comienza con la ciudad de Londres a una hora temprana, continúa con un espacio muy concreto de esa población, una iglesia, sigue con el recorrido por el interior del templo, observándose lo que ocurre ahí, para finalmente entrar en los pensamientos de las criaturas que en ese preciso instante participan de la misa católica.

La técnica es especialmente metonímica, como se aprecia con claridad, ya que la descripción se hace de una forma ordenada, pasando de un elemento a otro contiguo a éste, en un encadenamiento lógico, lo que permite al lector seguir perfectamente el desarrollo del relato, aun cuando no esté familiarizado con las costumbres católicas, porque el narrador continúa explicando detalla-

damente todo lo que se presenta. ¿Hemos de concurir, pues, que nos hallamos ante una novela tradicional, típicamente realista?

Creemos que no; porque a poco que se siga leyendo se halla otra vez el humor tan característico de las novelas anteriores, o los comentarios extemporáneos del narrador, que de repente nos da una información que nos aleja del lugar y el momento que se narran, como cuando nos dice, por ejemplo, que veintiún años después de este día, Michael conoció en una revista el proceso de realización de una película pornográfica; un dato que aparentemente no nos añade nada sustancial al estado del personaje en este instante en que participa en la misa, aunque su atención se vea distraída por cualquier pecho femenino que surja delante de él. Y así también, muy poco después, el narrador se nos revela como un ser consciente de que está contando una historia, que puede interrumpir en cualquier momento para explicar otras cosas. No es un recurso totalmente inédito, desde luego, porque esta especie de diálogo con el lector no es extraño en la novela clásica. Nótese la soltura didáctica con que se expresa en esta ocasión: “Before we go any further it would probably be a good idea to explain the metaphysic or world-picture these young people had acquired from their Catholic upbringing and education” (página 6).

Hay muchos más detalles en los mismos inicios de la novela que poco a poco van mostrando al lector la naturaleza de autoconsciencia narrativa que impregna el relato. Pero se nos presentan curiosamente bajo esta forma pseudonaturalista, pues como ha confesado David Lodge, “the omniscient narrator is a foregrounded device in contemporary fiction”³³. Pilar Hidalgo ha comentado algunos de los recursos más llamativos, como la arbitrariedad y motivación en la elección de los nombres de los personajes, que hace dudar al narrador sobre si Veronica será más apropiado que Violet para nombrar a uno de sus personajes; o como la intrusión de la voz autorial (el propio ‘David Lodge’) a través de alusiones a su propia obra (creativa y crítica); o como las llamadas de atención al lector por medio de los tradicionales apelativos de “gentle reader” o la despedida final con un “Reader, farewell!”³⁴. Todos ellos son en su origen recursos habituales de la ficción victoriana, como revela cualquier ojeada a las novelas de Dickens, Thackeray, Eliot, Hardy, etc. Lo que ocurre aquí, sin embargo, es que la intrusión autorial es mucho más fuerte, alcanzándose límites de confusión muy característicos de la ficción posmodernista entre el narrador y el autor, que comentaremos a continuación.

Todo ello no debe hacer olvidar, sin embargo, que el planteamiento temático de la novela es más bien ortodoxo, en cuanto que los problemas que surgen en la narración se relacionan con la religión, en una línea muy similar a la de *British Museum*. Como en esa novela, aquí también hallamos las angustias de las parejas que practican el método del ritmo para evitar la descendencia, aunque la evolución de los personajes (Edward, Michael, Adrian, Dennis, Angela, Ruth, Polly, Violet, Miles, el padre Brierley, y algunos otros menores) está mucho mejor trazada, a lo que contribuye el largo espacio temporal de varias décadas que se narra.

El período histórico que sirve de fondo, que ilumina todo el discurrir de los personajes, es también muy importante desde esta perspectiva naturalista, pues la novela parece querer alcanzar el rango de documento verídico, no sólo verosímil, al fundir con las criaturas de ficción hechos y personajes reales, históricos. Lo que les sucede a los seres de la ficción está determinado por los acontecimientos más importantes de la historia contemporánea de la Iglesia católica, como las encíclicas papales sobre la sexualidad, el control de la natalidad, el celibato religioso, la celebración del Concilio Vaticano II y la etapa de *Aggiornamento* de la Iglesia, así como por la sucesión de los diversos Papas que ha conocido el mundo en los últimos veinticinco años aproximadamente, cuya elevación a la cátedra de Pedro producía (y sigue produciendo) el natural interés por saber qué rumbos iba a tomar la doctrina católica en aspectos de moral cotidiana como los mencionados. De esta manera puede decirse que Juan XXIII, Pablo VI, Juan Pablo I y Juan Pablo II presiden muchos de los cambios de la ficción, sin irrumpir propiamente en ella, pero sirviendo —como en las novelas históricas (lo que en parte es *How Far Can You Go?*)— como soporte del desencadenamiento argumental de la historia.

Sin embargo, este factor de realismo está bastante matizado, como se decía anteriormente, por el empleo de la técnica posmodernista de la intrusión autorial y la autoconciencia narrativa. Una prueba evidente de este aserto la brinda el mismo final de la novela, donde se funden las referencias históricas reales con la presencia del autor (el *implied author*, desde luego, según la terminología de Iser, esto es, ‘David Lodge’) y el final abierto, incierto; como el propio futuro, todo ello, además, redondeado por la despedida clásica de la ficción de los siglos XVIII y XIX:

I teach English literature at a redbrick university and write novels in my spare time, slowly, and hustled by history.

While I was writing this last chapter, Pope Paul VI died and Pope John Paul I was elected. Before I could type it up, Pope John Paul I had died and been succeeded by John Paul II, the first non-Italian pope for four hundred and fifty years: a Pole, a poet, a philosopher, a linguist, an athlete, a man of the people, a man of destiny, dramatically chosen, instantly popular —but theologically conservative. A changing Church acclaims a Pope who evidently thinks that change has gone far enough. What will happen now? All bets are void, the future is uncertain, but it will be interesting to watch. Reader, farewell!³⁵

En suma, apreciamos en *How Far Can You Go?* un paso más en el alejamiento progresivo de la novela realista tradicional, que hemos ido ilustrando desde *Ginger*. El paso se da sin duda con prudencia —“slowly, and hustled by history” —y con respeto hacia los modelos victorianos, lo que permite a Lodge mantener esa vinculación con los valores de la novela realista que defiende. Pero —además— importa resaltar que este paso se da también merced al recurso del humor, pues la novela que se construye es cómica, a

pesar de la seriedad del tema que se aborda, aunque esta perspectiva humorística no se confunde nunca con una burla malévolamente de la situación de los católicos.

El factor humorístico contribuye —como en otras obras— a alejar un poco al narrador (y al *implied author*), así como al lector, de la historia que se cuenta. Se pretende alcanzar una cierta objetividad con el empleo de las técnicas naturalistas en la descripción y el desarrollo argumental causalista, pero —a la vez— se intenta un ligero apartamiento de esa realidad histórica gracias a la utilización de los recursos posmodernistas examinados. El lector se ve, pues, atrapado entre una historia “seria” que le presenta unos problemas reales, verdaderos como la vida misma, que ocurren en el preciso momento en que vive y que afectan a seres como él, y —por otro lado— una ficción que confiesa su status de invención novelesca, de fantasía caprichosa de un autor que escribe en sus ratos libres para entretenerse, y que se permite la libertad de sorprenderlo con pequeñas disquisiciones sobre si tal o cual personaje debe llamarse de una u otra forma.

En definitiva, un falso naturalismo, un realismo engañoso, o —si se prefiere— un testimonio de experimentalismo que parte de la novela decimonónica, que imita (o parodia, como en *British Museum*) sus técnicas más peculiares, con el fin de seguir contando “una historia” que interese a los lectores, al tiempo que les hace reflexionar sobre la naturaleza ficticia de la ficción. Se trata, desde luego, de un intento de mantener lo mejor de la narración realista, sin caer en la burda y mecánica imitación de los modelos del siglo pasado.

7. Del realismo al romance: *Small World*

La novela más reciente de Lodge se presenta al lector desde su propio subtítulo (“An Academic Romance”) como un producto muy distinto de la novela realista tradicional, defendida y cultivada hasta entonces por su autor. Al tratarse de una obra bastante diferente de lo realizado hasta este momento (con la excepción de *Changing Places*, como se ha visto, el resto de la producción seguía básicamente los esquemas del naturalismo clásico), conviene analizar con cierta atención su estructura, con el fin de mostrar cuán diversa es esta novela con respecto a las anteriores.

Cinco son las partes que constituyen el libro, a las que hay que añadir un prólogo que, desde el mismo comienzo de la obra, ofrece la clave literaria en la que ha de entenderse la narración. Este prólogo es una imitación paródica (la vinculación con *British Museum* y las obras subsiguientes es obvia) del principio de *The Canterbury Tales*, lo que sirve de símbolo de toda la novela, porque junto al lenguaje y estilo presuntamente medievales se explicita, además, el símil con las peregrinaciones de la época. Los modernos congresos científicos son el equivalente —dice humorísticamente el narrador— de aquellos viajes en pos de algún afamado santuario:

The modern conference resembles the pilgrimage of medieval Christendom in that it allows the participants to indulge themselves in all the pleasures and diversions of travel while appearing to be austere bent on self-improvement.³⁶

Este tono desenfadado e irónico, con el que se ponen en relación uno de los mitos preferidos de nuestro tiempo (el de la ciencia, con toda su parafernalia de investigaciones y congresos) y el característico tema del peregrinaje religioso del Medioevo, contribuye desde el principio a situar al lector en el ambiente de “romance” que crea el autor. Así, de igual forma que Chaucer ironizaba en su obra maestra sobre la diversión que proporcionaban esas peregrinaciones, que tenían poca cosa en realidad de fervor cristiano, Lodge se vale del mismo recurso genérico para ironizar también sobre la supuesta seriedad de los congresos científicos, en particular los de literatura.

Esta declaración inicial permite al lector, como decimos, sintonizar enseguida con el clima irónico del relato, en el que —como en las novelas anteriores— el humor preside todas las acciones. Y junto a estos indicios que nos suministra el prólogo, cabe hacerse eco también de las citas que coloca Lodge al frente de la novela, una de Horacio, en la que se alude a la inmutabilidad del espíritu a pesar de la distancia y los viajes (su relevancia se evidenciará pronto en el personaje principal, Persse McGarrigle); otra de Hawthorne, que explica que los propósitos del “romance” son muy diferentes de los de la novela, ya que hay que conceder al primero “a certain latitude”; y una tercera de Joyce (muy imitado por nuestro autor, como se aprecia), en la que se advierte al lector que va a entrar en el país del eco, donde todo es, o produce, un reflejo: “Hush! Caution! Echoland!” Ante la evidencia de que estas llamadas de atención al lector obedecen al deseo de resaltar que no estamos frente a una novela naturalista, sino ante un “romance”³⁷, podemos ya adentrarnos en la estructura y desarrollo de *Small World*.

En la I Parte, que comienza también con una cita de raigambre modernista (nada menos que *The Waste Land*), asistimos a la celebración de un congreso “de provincias” en la Universidad de Rummidge, lo que sirve al narrador para presentarnos a los personajes de *Changing Places* unos diez años después. Philip Swallow aparece así como flamante catedrático del departamento de inglés, mientras su eterno rival Dempsey sigue merodeando por los alrededores, y Morris Zapp reaparece con su heterodoxa imagen de siempre. La impresión primera es, pues, que nos hallamos ante una “continuación”, o “segunda parte” de una novela académica, otra “campus novel”; y sin duda temáticamente es así. Pero en el fondo *Small World* va mucho más allá, y trata de ampliar el horizonte genérico cultivado hasta el momento por su autor, partiendo curiosamente de la obra más innovadora (*Changing Places*). Como pequeña prueba de este aserto, contemplamos desde la primera página la aparición de un personaje totalmente nuevo, sobre el que va a girar el

desarrollo de la narración, Perse McGarrigle, que asiste por vez primera a un congreso de estas características.

El incidente principal de esta I Parte es el enamoramiento de Angelica por parte de Perse. Ésta es una joven dulce y muy brillante, cuyo nombre sugiere connotaciones simbólicas, que para Perse se erige en una especie de Santo Grial, al que persigue de un congreso a otro alrededor de todo el mundo. A partir de aquí la estructura básica de la novela está decidida, pues —al estilo de los romances medievales— el protagonista, como si fuera otro Sir Gawain, Lancelot o Perceval, se lanza a la persecución de Angelica, despreciando todas las dificultades que halla en su camino, con la confianza puesta en conseguir su amor. El resto de los numerosos episodios que conforman la obra gira alrededor de este tema básico, y sirven todos ellos para completarlo de manera marginal (así también ocurre con los diversos romances de cada ciclo, como se sabe)³⁸.

Muy interesantes también, en esta I Parte, porque revelan la intención de autoconsciencia narrativa presente en la obra, son las parodias de la crítica contemporánea y la desmitificación de los congresos que surgen en las primeras páginas y que, como en eco, se repiten a lo largo de toda la narración. En las páginas 26-27, por ejemplo, Zapp ofrece una atrevida y graciosa comparación entre el *striptease* y la lectura crítica de una obra: “the attempt to peer into the very core of a text, to possess once and for all its meanings, is vain—it is only ourselves that we find there, not the work itself”. Este símil de tipo sexual se extiende con referencias al interés que debe mantener una obra, que para Zapp es similar al interés que despierta el proceso de desnudarse, lento y paulatino. Evidentemente, nos hallamos ante una parodia de la desconstrucción, en un nivel mucho menor, pero con una intención muy parecida a la que inspira la novela de Fowles, *Mantissa*³⁹. Con ello *Small World* se incorpora plenamente al concepto de “novela problemática” que acuñó el propio Lodge en *The Novelist at the Crossroads*⁴⁰.

En la II Parte, ya acabado el congreso de Rummidge, surge una amplia galería de personajes repartidos por los más insólitos y pintorescos lugares del planeta, que aparecen en principio totalmente desconectados entre sí, pero que a medida que avanza el relato van relacionándose. Algunos de ellos son fácilmente identificables con los héroes clásicos del romance, como Fluvia Morgana, crítica literaria marxista, que viaja en un avión desde Chicago a Londres para enlazar con un vuelo a Milán; su extraño poder de seducción, el nombre que recibe, y su papel en el argumento la sitúan claramente como un ejemplar contemporáneo de Morgan le Fay. También la egregia figura de Arthur Kingfisher, reputado crítico literario de prestigio universal, especie de gran “jefe espiritual” de todos los profesores de literatura que participan en los congresos, se identifica con el mítico personaje del Rey Arturo. Además del nombre, en el que se funden mitos diversos (el “Fisher King” de *The Waste Land* y el rey celta), el poder de que goza el personaje, que hace que todos le rindan pleitesía, confiados en ganar su favor para conseguir así la apetecida

cátedra de la UNESCO, y la imagen del anciano casi decrepito, que vive de las rentas de su trabajo e ideas de juventud, prestan a Arthur Kingfisher un aura irónica de moderno Rey Arturo. Otros personajes, como Sigfried von Turpitz, reúnen asimismo en su nombre y comportamiento otros patrones románticos. Y en medio de todo reina, como en *Alice's Adventures in Wonderland*, el absurdo, lo inverosímil. Reflejos de este ambiente son personajes como Rodney Wainwright, profesor australiano que prepara, sin éxito alguno, una ponencia para el congreso que organiza Zapp en Jerusalén; Akbil Borak, quien en Turquía no cesa de leer a Hazlitt, preparándose así para la conferencia que Philip Swallow —a través del British Council— va a impartir sobre el ensayista del XIX; o el insólito Akira Sakazaki, que dedica la mayor parte de su tiempo en Tokio a traducir una novela de un escritor aparentemente fracasado, que no publica desde hace muchos años, llamado Ronald Frobisher, quien lleva una existencia lamentable en Greenwich. Y así otros tantos, con preocupaciones y ambientes muy diversos.

Esta II Parte está constituida por dos apartados; en el primero se muestran los personajes que acabamos de mencionar (y algunos más) en el momento en que —en sitios distintos del planeta— comienza el día. El segundo apartado, en contraste (y manteniendo el paralelismo) nos presenta a estas mismas criaturas al terminar ese día, a medida que van quedándose dormidos.

La III Parte es la que ofrece el desencadenamiento de la acción del romance, pues sirve para que todos estos personajes nuevos de la II Parte se integren en la estructura de la historia a través de incidentes múltiples que ponen en contacto a unos con otros. Persse y von Turpitz se relacionan con ocasión del plagio que hace el segundo del libro del primero sobre la influencia de Eliot en los autores isabelinos [sic]; y Rodney Wainwright y Ronald Frobisher por medio de una entrevista radiofónica vía satélite plagada de inconveniencias; y hasta Philip Swallow se encuentra con Joy Simpson, a la que creía muerta en accidente aéreo, en alusión irónica a tantos reencuentros de los romances entre personajes desaparecidos o supuestamente ahogados en naufragios (piénsese, por ejemplo, en las últimas obras de Shakespeare).

Las dos partes restantes continúan y amplían la línea marcada por esta III Parte, con más personajes y episodios que se entremezclan, formando un tejido muy complejo de incidentes y anécdotas que bordean los límites de lo fantástico e inverosímil. Asistimos, así, a la fabulosa peripecia que acontece a Zapp cuando es raptado por unos izquierdistas que pretenden conseguir dinero de Désirée, y vemos cómo la intervención de Fulvia Morgana, en el más puro estilo del romance de aventuras (se piensa necesariamente en Walter Scott), logra liberarlo. O, ya en la frontera del absurdo más completo, que recuerda situaciones límites del cine, contemplamos la salvación “en el último segundo” de Wainwright en el congreso de Jerusalén, cuando el miedo a la “legionella” impide que los asistentes a su ponencia puedan darse cuenta de que ésta no existe realmente.

La novela toda, en fin, gira en torno al tema de la búsqueda, que adquiere

su forma central en el simbolismo de la persecución de Angelica por Persse, pero que igualmente irradia a los demás episodios, pues la búsqueda es lo que mueve también a von Turpitz, a Tardieu, a Rudyard Parkinson, y a tantos otros que ambicionan la cátedra de la UNESCO; y la búsqueda del final de su ponencia es lo que angustia a Wainwright, así como a Akira Sakazaki, que busca sin cesar respuestas a interrogantes muchas veces inútiles, etcétera.

Pero esta temática y estructura tan clásicas (el esqueleto, como hemos señalado, es perfectamente identificable a pesar de los ropajes contemporáneos con que se reviste) no suponen obstáculo alguno para que Lodge incorpore también en *Small World* el elemento de autoconsciencia narrativa al que aludíamos antes. Descubrimos así que la clave que permite a Persse averiguar la verdadera naturaleza de Angelica se la suministra una cita de *The Faerie Queene*, que casualmente encuentra en la capilla (otra referencia al romance medieval) del aeropuerto de Londres, y a cuyo desentrañamiento acude una azafata, Cheryl Summerbee, que “casualmente” está leyendo en sus ratos libres en el mostrador de facturación de la British Airways una edición anotada del romance spenseriano. Este fantástico incidente, de interés para entender el desarrollo del relato en lo que concierne a la falsa apariencia licenciosa de Angelica, sirve a Lodge —además— para reflexionar sobre el género que está escribiendo. En boca de esta azafata pone palabras de defensa apasionada de la práctica creativa de los antiguos frente a los modernos, y ataca el folletín romántico tradicional y popular, que suele confundirse con el término “romance”:

I mean, they're not really romances at all, are they? Not in the true sense of romance. They're just debased versions of the sentimental novel of courtship and marriage that started with Richardson's *Pamela*. A realistic setting, an ordinary heroine that the reader can identify with, a simple plot about finding a husband, endless worrying about how far you should go with a man before marriage. Titillating but moral.. Real romance is a pre-novelistic kind of narrative. It's full of adventure and coincidence and surprises and marvels, and has lots of characters who are lost or enchanted or wandering about looking for each other, or for the Grail, or something like that. Of course, they're often in love too... in psychoanalytical terms, romance is the quest of a libido or desiring self for a fulfilment that will deliver it from the anxieties of reality but will still contain that reality.⁴¹

Este fragmento (cuya extensión se justifica por la precisión e interés de la definición que contiene) puede servir como perfecto retrato de lo que es el ambiente de *Small World*. En efecto, la última novela de Lodge se caracteriza por ese aspecto lúdico, caprichoso, por los múltiples viajes y los numerosos personajes que aquí y allá van completando la figura del protagonista.

En un *tour de force* muy notable, Lodge conjuga los finales típicos de los romances con el final abierto de la novela posmodernista, consiguiendo así

mostrarnos un héroe contemporáneo frente a los tableros mecánicos del aeropuerto de Heathrow, preguntándose qué avión tomar para volver a ver a Cheryl. Es evidentemente una vuelta al principio de todos los viajes emprendidos, como cualquier romance cuyo final es el cierre momentáneo de un episodio de un largo ciclo, final forzosamente provisional porque el Grial sigue aún sin encontrarse. Pero es también un final abierto, que interroga al lector sobre el rumbo que puede seguir la obra.

Este juego con la construcción de la ficción, sugiriendo aquí una adhesión firme al género medieval, y allá el seguimiento de las técnicas posmodernistas, confiere sin duda a *Small World* un carácter de novela “problemática”, como decíamos antes; pero ello no debe permitir ignorar su status principal como romance y alegoría, esto es, se trata primordialmente de una “fabulation” en el sentido dado al término por Scholes, ya citado. Parece haberse abandonado cualquier pretensión realista, como en las novelas anteriores, y se deja que la historia fluya libremente, por asociaciones imprevistas, como en un sueño alegórico. La “certain latitude” que reclamaba Hawthorne para el romance, en la cita que se hace al principio de *Small World*, se cumple cabalmente, dejando siempre paso al factor maravilloso. Es imposible predecir si este planteamiento genérico en esta última novela responde a un deseo de Lodge de alejarse del realismo que ha venido cultivando hasta ahora (con la única excepción de *Changing Places*), o si es meramente una *diversión* (en el sentido etimológico) momentánea del camino central, el realismo. Desde luego, lo que sí es seguro es que no se puede aplicar aquí el comentario que hacía el propio Lodge en *The Novelist at the Crossroads* respecto de la concepción de “fabulation” desarrollada por Scholes:

It is realism which holds history, romance and allegory together in precarious synthesis, making a bridge between the world of discreet facts (history) and the patterned, economized world of art and imagination (allegory and romance). The novel supremely among literary forms has satisfied our hunger for the meaningful ordering of experience *without* denying our empirical observation of its randomness and particularity.⁴²

Evidentemente *Small World* escapa de esa consideración de novela realista que ejecuta la síntesis perfecta. No por ello, sin embargo, dejan de encontrarse algunos elementos de tipo naturalista en su desarrollo, pero son sin duda detalles menores y sin importancia en la estructura de la obra.

Hay datos que mantienen una relación directa con la realidad, como los relativos a obras literarias, congresos, universidades, algunos personajes, etc., e incluso referencias más o menos encubiertas a acontecimientos de la vida del autor, cuyo conocimiento sirve tan sólo para confirmar el viejo aserto según el cual la vida es mucho más inverosímil que la ficción, o con las palabras de uno de los personajes de la novela de Muriel Spark, *Loitering With Intent*, “Truth

is stranger than Fiction”⁴³. Efectivamente, la curiosa circunstancia de que el libro de Philip Swallow sobre Hazlitt no reciba ninguna reseña en los periódicos y revistas especializadas mucho tiempo después de que se ha editado, debido a que los ejemplares que debían distribuirse con ese fin nunca salieron de la editorial (como descubre accidentalmente el editor, Felix Skinner, mientras hace el amor con su secretaria) tiene su origen en la experiencia paralela de Lodge con su novela *British Museum*. Según él mismo nos cuenta en el epílogo de esta obra, después de dos semanas de espera, telefona a los periódicos, de los que recibe la insólita respuesta de que tal libro no figura entre los recibidos para ser reseñados:

I phoned a national newspaper and weekly review and got the same reply. Swelling with mingled emotions of hope and rage, I relayed this information to Tim O’Keeffe, who immediately made some inquiries of his own and phoned back to confirm that not a single review copy had reached its destination.⁴⁴

No obstante este paralelismo entre ficción y realidad, que vincula marginalmente *Small World* con las primeras novelas de Lodge, en las que éste cultivaba la autobiografía más o menos oculta, esta última obra se aparta completamente de los principios del naturalismo clásico. Al hacer esto, sin embargo, no cae en la tentación de cultivar un tipo de narración pseudofilosófica o estética más o menos abstrusa, sino que recurre al viejo género del romance.

La evolución sufrida por la producción creativa de David Lodge desde inicios de los años sesenta hasta mediados de la década de los ochenta revela, pues, un avance lento, pero firme, hacia modos más experimentales y menos naturalistas de ficción. Al principio sus obras manifestaban una adhesión evidente en cuanto a temática, personajes y ambiente social, a la novela de la década anterior, pero sin ser completamente miméticas respecto de ella. Veíamos efectivamente cómo incluso en esas novelas básicamente realistas empezaban a apuntar fenómenos de tipo experimental, que —sin desvirtuar la estructura y la trama esenciales de la obra— sugerían ya ciertos niveles de autoconsciencia narrativa, y una preocupación evidente por los problemas formales de la narrativa contemporánea. El empleo del humor, las imitaciones paródicas de los maestros (sobre todo modernistas) revelaban un apartamiento paulatino con respecto a los cánones decimonónicos. Durante la década de los setenta, y finalmente en esta última, se desarrolla una evolución más radical, que aún sirviéndose parcialmente de las técnicas naturalistas —como en *How Far Can You Go?*— va a conducir su ficción a una renovación del género. Curiosamente esta renovación, que alcanza (por ahora) su culminación en *Small World*, mantiene el respeto por algunos de los valores del realismo que Lodge siempre ha defendido como crítico, y que recuerdan sustancialmente la declaración de E.M. Forster en su clásico *Aspects of the Novel* respecto de que la

esencia primera de una novela reside en la historia: “Yes —oh dear yes— the novel tells a story.”⁴⁵ Por ello, tanto *Small World*, con su notable giro en el género, como *Changing Places* o *How Far Can You Go?* poseen el mérito de seguir contando esa historia que hace que los lectores —como en las novelas decimonónicas por entregas— mantengan el interés por la narración. Aunque no con referencia a esta última obra, las palabras con las que cierra Pilar Hidalgo su ensayo son perfectamente aplicables a este caso también:

In the case of David Lodge’s fiction, I believe that he has gone far enough without relinquishing that commitment to character, values and the pleasure of story-telling which is an essential part of the tradition of the English novel.⁴⁶

Notas:

1. Mikhail Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics* (Ardis, Ann Arbor, 1973), pág. 99, citado por Neil McEwan, *The Survival of the Novel. British Fiction in the Later Twentieth Century* (Macmillan, London, 1985), pág. 167.
2. Véase para un estudio de este tipo el ensayo de la profesora Patricia Shaw, "The Role of the University in Modern English Fiction", *Atlantis*, 3, 1 (1981), págs. 44-68.
3. Véanse, por orden alfabético: *Language of Fiction* (Routledge & Kegan Paul, London, 1966), *The Modes of Modern Writing* (Edward Arnold, London, 1977), *The Novelist at the Crossroads* (Routledge & Kegan Paul, London, 1971), y *Working with Structuralism* (Routledge & Kegan Paul, London, 1981).
4. David Lodge, *The British Museum Is Falling Down* (Penguin, Harmondsworth, 1983), pág. 169.
5. Pilar Hidalgo, "Cracking the Code: the Self-Conscious Realism of David Lodge", *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, 8 (abril, 1984), pág. 7.
6. De interés especial para la novela inglesa contemporánea son *Possibilities. Essays on the State of the Novel* (Oxford University Press, 1973), *The Novel Today* (Fontana, Glasgow, 1977), y *The Contemporary English Novel* (Edward Arnold, London, 1979). Véase también nuestra reseña sobre este último título, "La novela inglesa contemporánea", *RCEI*, 1 (1980), págs. 77-80.
7. David Lodge, *The British Museum...*, pág. 170.
8. Véase sobre todo la II Parte de esta obra, págs. 73-124.
9. Conviene llamar la atención sobre este dato porque la taxonomía (pseudocientífica a la que a veces nos obligan los estudios literarios conduce en ocasiones a simplificaciones de este tipo, que contribuyen muy poco a clarificar cuestiones de estilo como la que nos ocupa.
10. A este respecto son elementales las aclaraciones de Félix Martínez Bonati en *La estructura de la obra literaria* (Seix Barral, Barcelona, 1972, 2.ª ed.), págs. 150-158 *passim*, así como las contenidas en las obras de Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (University of Chicago Press, 1961) y Wolfgang Iser, *The Implied Reader* (The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1974) y *The Act of Reading* (The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978).
11. Sobre este aspecto en concreto es muy útil el libro de Norman Page, *Speech in the English Novel* (Longman, London, 1973).
12. David Lodge, *Ginger, You're Barmy* (Penguin, Harmondsworth, 1982), pág. 6.
13. David Lodge, *Ginger...*, pág. 10.
14. Nos hemos ocupado ya de este caso concreto en "On *Mantissa* as a 'Variation': Alpha and Omega in the Work of John Fowles", *Anglo-American Studies*, VI, 1 (1986), págs. 55-63.
15. David Lodge, *Ginger...*, pág. 207.
16. Cfr. el ensayo de Ruth Whittaker, "'Angels Dining at the Ritz': The Faith and Fiction of Muriel Spark", en M. Bradbury, *The Contemporary English Novel* (citado en la nota 6), págs. 156-179, especialmente las páginas 170-179.
17. David Lodge, *The British Museum...*, pág. 164.
18. Cfr. el artículo citado de Pilar Hidalgo, "Cracking the Code...", págs. 2-3, y el "Afterword" añadido a *The British Museum...*, págs. 168-171.

19. Pilar Hidalgo, "Cracking the Code...", pág. 4.
20. David Lodge, *The British Museum...*, pág. 166 (el subrayado de *traditionally* es nuestro).
21. David Lodge, *The Novelist at the Crossroads*, op. cit., pág. 32.
22. Robert Scholes, *The Fabulators* (Oxford University Press, 1967), pág. 12.
23. David Lodge, *Out of the Shelter* (Secker & Warburg, London, 1985, rev. ed.).
24. David Lodge, *Out of the Shelter*, pág. xii.
25. Justamente así ha descrito Christopher Hawtree el desarrollo del personaje: "the tone of the narrative reflecting his changing attitudes and making something credibly naive of his sexual stirrings" (*TLS*, 31 de mayo de 1985, pág. 599).
26. David Lodge, *Out of the Shelter*, pág. 164.
27. David Lodge, *ibid.*, pág. 4.
28. M.^a Socorro Suárez Lafuente, "La técnica humorística de David Lodge en *Changing Places*", *Literary and Linguistic Aspects of Humour, Vth AEDEAN Conference Proceedings (Sitges, 1983)* (Universidad de Barcelona, 1984), pág. 228.
29. David Lodge, *Changing Places* (Penguin, Harmondsworth, 1978), pág. 251.
30. Socorro Suárez, "La técnica...", pág. 231.
31. Pilar Hidalgo, "Cracking the Code...", pág. 9.
32. David Lodge, *How Far Can You Go?* (Penguin, Harmondsworth, 1981), pág. 1.
33. Pilar Hidalgo, "Cracking the Code...", pág. 9.
34. Pilar Hidalgo, *ibid.*, págs. 9-10.
35. David Lodge, *How Far Can You Go?*, págs. 243-4.
36. David Lodge, *Small World* (Secker & Warburg, London, 1984), pág. xi.
37. Las diferencias entre "novel" y "romance" han sido muy estudiadas para distinguir las tradiciones narrativas inglesa y norteamericana en los siguientes libros (entre otros muchos): Richard Chase, *The American Novel and Its Tradition* (Doubleday Anchor Books, New York, 1957), Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel* (Jonathan Cape, London, 1967, 2nd ed.), y también en Robert Scholes y Robert Kellogg, *The Nature of Narrative* (Oxford University Press, 1966). Véase asimismo nuestro reciente trabajo "Notas sobre el desarrollo y resurgimiento del romance en inglés", en *In Memoriam Inmaculada Corrales*, t. II (Universidad de La Laguna, 1987), págs. 143-158.
38. Para un análisis de esta típica estructura episódica de los romances medievales, véanse las referencias en R. Scholes y R. Kellogg, *The Nature of Narrative*, op. cit., págs. 208-9, en Frank Kermode, *Essays on Fiction 1971-82* (Routledge & Kegan Paul, London, 1983), pág. 55, así como la polémica respecto de este punto en *Morte Darthur*: E. Vinaver, *Malory* (Oxford University Press, London, 1929), y J.A. Bennett (ed.), *Essays on Malory* (Oxford University Press, London, 1963).
39. Cfr. John Fowles, *Mantissa* (Granada, London, 1984), así como nuestro ensayo sobre la novela, citado en la nota 14. Para este mismo tipo de crítica, referida en concreto a la obra de John Fowles, puede verse el interesante artículo de Robert Scholes, "The Orgastic Fiction of John Fowles", *Hollins Critic*, 6 (1969), págs. 1-12.
40. Cfr. D. Lodge, *The Novelist...*, págs. 22-32.
41. David Lodge, *Small World*, págs. 258-9.
42. David Lodge, *The Novelist...*, pág. 4.
43. Muriel Spark, *Loitering With Intent* (Triad/Granada, London, 1982), pág. 14.
44. David Lodge, *The British Museum...*, págs. 173-4.
45. E.M. Forster, *Aspects of the Novel* (Penguin, Harmondsworth, 1976), pág. 40.
46. Pilar Hidalgo, "Cracking the Code...", pág. 10.