

Estrategias metafóricas en la narrativa de David Lodge

M^a Teresa GIBERT-MACEDA
U.N.E.D.

ABSTRACT

The metaphorical strategies adopted by David Lodge throughout his fiction are closely linked to the theoretical principles expressed by the author in his literary criticism. From *Language of Fiction* (1966) until *After Bakhtin* (1990), Lodge's interest in metaphor has never failed, though it has undergone some significant changes, all of which are reflected in his novels.

His three realistic novels show the marked preference for simile that he had considered so characteristic of «antimodernist» writing. Thus, his early similes bear the Greene imprint. Then, the influence of Roman Jakobson's distinction between metaphor and metonymy pervades not only Lodge's essays in the 70s, but also his experimental novels. Contrasting characters and places are described as belonging to one of the two poles. Lodge consciously pushes Jakobson's principles to an extreme when his similes and metaphors become increasingly bizarre in a deliberate attempt to test some conventions and expose the fictionality of literary discourse.

Aunque parece haber caído en desuso la costumbre de iniciar este tipo de colaboraciones con unas palabras dedicadas al homenajeado, permítame restablecer al menos simbólicamente la antigua tradición mencionando sólo una de las numerosas observaciones que, siendo alumna, escuché por vez primera en la clase de Don Emilio y que después he visto ampliamente corroborada por la experiencia. Cierto es que, según él mismo indica, su cátedra «poco se presta a la exégesis moralizante» (1981), pero resulta inevitable que, junto a los contenidos de carácter estrictamente

científico, los buenos maestros deslicen otras enseñanzas también relevantes para el desarrollo de la vida académica. Más que un lamento o una queja, la suya es una advertencia —tan vigente hoy como lo era entonces— acerca del trato injusto que a menudo reciben los próximos por el simple hecho de serlo. Ese tratamiento negativo al compañero reviste múltiples formas, desde el silencio despectivo que revela la omisión de una referencia oportuna, hasta el enfrentamiento abierto reflejado en reiterados ataques verbales o escritos.

Como ejemplo concreto de dicha práctica —tan frecuente en la novela universitaria como en el mundo real que la ficción hasta cierto punto representa— podemos citar el caso de David Lodge. Es éste uno de los autores que mejor ha descrito las diversas facetas del *campus*, cultivando un género en el que pocas obras alcanzan el éxito editorial¹, a pesar de lo cual —o quizás precisamente por ese motivo— no ha conseguido el reconocimiento de los más allegados. Sorprende en cambio la atención crítica de la que David Lodge está siendo objeto en nuestro país, proporcionalmente mayor si la comparamos con la que el escritor ha recibido en el suyo propio, donde, aparte de las obligadas reseñas de sus novelas, se le han dedicado escasos trabajos serios de investigación. Además de los artículos publicados en España acerca de Lodge, cabe destacar una tesis doctoral sobre un aspecto concreto de su novelística². Contrasta la actitud favorable de los españoles con la hostilidad de los críticos británicos hacia su compatriota.

El propio Lodge apuntó otra de las razones que pueden explicar el origen de los comentarios despectivos en torno a sus novelas cuando, refiriéndose al parecido tratamiento que ha venido sufriendo Graham Greene, mencionó «a certain academic suspicion of the popularly successful writer» (1971: 87). En cuanto a las reticencias con respecto a sus ensayos, pudieran interpretarse en parte como un rechazo a los deseos que manifiesta Lodge por expresarse lúcida e inteligiblemente, frente a la tendencia hacia el hermetismo que prevalece en la actualidad (1988: 114). También se le suele reprochar una falta de originalidad que no parece preocupar excesivamente a Lodge, si consideramos cómo él mismo cita hasta las más oscuras o lejanas fuentes de las ideas que ha aplicado al análisis de los textos literarios. Prueba de honradez intelectual es la gratitud que repetidas veces ha manifestado hacia Jakobson por haberle inspirado muchas de sus páginas con la oposición binaria metáfora/metonimia establecida por el formalista ruso en un trabajo que Lodge popularizó (1956: 55-82).

Ya a través de los primeros ensayos de Lodge, que se publicaron en forma de colección en 1966 bajo el título de *Language of Fiction*, resulta patente el interés del autor por los aspectos metafóricos de las obras que estudia. Así, por ejemplo, tras observar que el lenguaje metafórico nos alerta acerca de la posible existencia de significados temáticos más amplios (1966: 122), pasa a valorar la importancia del fuego en *Jane Eyre*. También, partiendo de un detallado examen sobre el juicio negativo del que había sido

objeto un símil de *Tess of the D'Urbervilles*, elabora todo un ensayo en torno a la idea de que Hardy definió la apariencia física y el comportamiento de Tess mediante el uso de metáforas vegetales y animales (1966: 164-88). Pero, como el propio Lodge indicó en el epílogo a la edición de 1984, a comienzos de los años 60 aún no conocía la teoría bipolar del lenguaje que ya entonces había expuesto Jakobson, por lo cual no la pudo aplicar. Tampoco en la siguiente colección de ensayos, *The Novelist at the Crossroads*, aparece todavía la distinción jakobsoniana, aunque con cierta frecuencia se alude a la metáfora y, por vez primera, Lodge interpreta una obra —*Tom Jones*— como una metáfora total (1971: 123).

Es a lo largo de los ensayos incluidos en *The Modes of Modern Writing* donde Lodge utiliza la oposición binaria metáfora/metonimia para basar sobre ella su tipología del discurso literario, de acuerdo con la cual analiza obras concretas, autores, escuelas y movimientos. En algunos de los ensayos del volumen quedan restos de la oposición símil/metáfora, que el autor había venido empleando para definir el lenguaje antimodernista frente al modernista, hasta que descubrió que en torno a los polos metafórico y metonímico podía articularse un método mejor para calificar esos dos tipos de lenguaje. Es decir, bajo el influjo de Jakobson, Lodge mantuvo la hipótesis de que los modernistas habían manifestado una clara preferencia por la metáfora, pero sustituyó la afición al símil por la tendencia hacia la metonimia para caracterizar a los antimodernistas. Al perder interés con respecto a la oposición tradicionalmente establecida entre símil y metáfora, comenzó a considerar que los símiles podían situarse en el polo de lo metafórico (por estar generados mediante la percepción de lo similar), aunque no impliquen una sustitución tan radical como la que se efectúa cuando se emplean metáforas (1977: 97). Considerando que tanto el símil como la metáfora ponen de relieve cierta semejanza entre lo dispar, Lodge afirma que las estrategias metafóricas incluyen tanto al símil como a la metáfora. Según Lodge, la distinción entre ambos tropos en ocasiones pierde relevancia, especialmente cuando se prefiere que prevalezca la diferenciación entre metáfora y metonimia, es decir, entre similitud y contigüidad (1977: 113).

En otras dos colecciones de ensayos, *Working with Structuralism* (1981) y *Write On* (1986), también queda patente la auténtica fascinación por la teoría bipolar del lenguaje, que sigue impulsando al autor a pronunciarse ante los textos indicando siempre cuál de los dos polos predomina en cada uno de ellos. Sin embargo, recientemente, Lodge ha comenzado a mostrar una actitud crítica hacia las limitaciones de una teoría que le entusiasmó durante tanto tiempo. Aún reconociendo la utilidad de la tipología basada en la distinción entre metáfora y metonimia para el análisis y la categorización del discurso literario, en la introducción a su último volumen de ensayos —*After Bakhtin*— advierte el autor sobre el peligro de ignorar o marginar el elemento no dominante (1990: 6). Bajo la influencia de Mijaíl Bajtín, Lodge no ha rechazado a Jakobson, aunque sí ha matizado sus anteriores

postulados y nos ofrece una postura mucho menos rígida, comparada con la que estuvo manteniendo durante años. Por ejemplo, ya no sostiene el concepto cíclico de la historia literaria, que le había conducido a concebirla como un permanente proceso de avance y regresión o como una tensión continua entre dos únicos polos (1977: 22 y 1981: 12). Ahora, habiendo aceptado la crítica que Bajtín realizó sobre los formalistas rusos, Lodge rectifica su apreciación del modelo binario y propugna una metodología centrada en el estudio de la tensión o el «diálogo» (según la terminología bajtiniana) entre ambos principios, que se hallan presentes en todos los textos literarios (1990: 6).

Es a la luz inmediata de la obra crítica del propio Lodge, y dejando como telón de fondo la ingente bibliografía de estudios acerca de la metáfora, como abordaremos esta breve aproximación a las estrategias metafóricas empleadas a través de sus novelas: *The Picturegoers* (1960), *Ginger, You're Barmy* (1962), *The British Museum Is Falling Down* (1965), *Out of the Shelter* (1970), *Changing Places* (1975), *How Far Can You Go?* (1980), *Small World* (1984), *Nice Work* (1988) y *Paradise News* (1991). Evidentemente, a lo largo de todas ellas se emplean metáforas lexicalizadas, aunque no son éstas las que vamos a examinar, sino las que por diversos motivos resultan más extrañas, aquéllas cuyo uso requiere una explicación.

Antes de pasar a las novelas, nos referiremos a un relato —analizado por su propio autor en *The Novelist at the Crossroads*—, «The Man Who Wouldn't Get Up», cuyo efecto principal radica precisamente en la ingeniosa utilización de un recurso de tipo metafórico. Es la repetición de un símil poco corriente —«the crack that ran like a sneer»— al principio y al final del texto lo que, con gran economía verbal, llama la atención del lector sobre la conexión entre el inicio y la conclusión (1971: 72 y 77). La simple repetición de unos detalles con el intervalo de unas páginas pudiera haber pasado desapercibida pero, al encontrar de nuevo la comparación de la *grieta* en la pared con una *sonrisa* de desprecio, es casi inevitable retroceder al comienzo de la narración y verificar que se ha vuelto misteriosamente al punto de partida. Este es un ejemplo de símil empleado conscientemente por el autor sólo para alertar a sus lectores con el fin exclusivo de que capten el sentido del relato.

Desde las primeras novelas, incluso las que han venido considerándose primordialmente metonímicas, el polo metafórico tiene una gran importancia. Formalmente, son casi todos símiles, más que metáforas en sentido estricto, pero recordemos que el mismo Lodge los ha englobado dentro de las estrategias metafóricas (1977: 113-4). Así pues, tomando los símiles junto a las metáforas como ejemplos de lenguaje metafórico, comprobaremos cómo desde un principio nos ayudan a comprender el significado global de las obras.

Si repasamos la crítica en torno a *Ginger, You're Barmy*, comprobaremos que la novela ha sido calificada unánimemente como metonímica. Pues

bien, sin negar la importancia que en ella tiene lo metonímico, un análisis de los símiles nos induce a pensar que lo metafórico es igualmente relevante. En este alegato contra el servicio militar obligatorio, algunos símiles intensifican la idea de la vulnerabilidad y la manipulación que sufren los soldados, al compararlos con: una *garza herida* (pág. 39), un *animal de circo* (51), *aves de corral* (98) y *camaleones* que cambian de aspecto cada vez que pasan del entorno familiar al militar (121). Además, el *ejército* se extiende por la antes bella ciudad de Richmond al igual que una *plaga*; el *campamento* es como la *sífilis* (39). Todos estos símiles crean contenido cognitivo, pues no formulan una semejanza preexistente y obvia, sino que generan un conocimiento nuevo acerca de los aspectos negativos de una institución que supuso para el autor una experiencia nefasta. El efecto que pretende, y consigue, es suscitar o fomentar los sentimientos de resistencia antimilitarista de una sociedad muy sensibilizada que, por una curiosa coincidencia cronológica, ese mismo año abolió la obligatoriedad del servicio.

En una nota que Lodge añadió a la novela al reeditarla en 1982, comentó la influencia que sobre ella había ejercido Graham Greene. Entre los aspectos ahí indicados, no figura sin embargo referencia alguna al uso de ciertos símiles que parecen estar modelados según la técnica típica de Greene. Por ejemplo, comparar la *memoria* con un *tamiz* (16) supone establecer una unión violenta entre lo abstracto y lo concreto que, según ha observado Richard Hoggart y se nos recuerda en *The Modes of Modern Writing*, es característica del estilo del precursor (1977: 201). Igualmente, el símil que Greene emplea en *The End of the Affair* según el cual *Dios* debería ser tan fácil de entender como una *ecuación*⁴ parece haber inspirado la comparación que en *Ginger, You're Barmy* hace Pauline entre el *catolicismo* y el *álgebra* (159).

El hecho de que Lodge en su obra crítica se refiriese repetidas veces a los símiles de Greene, e incluso los imitase consciente o inconscientemente en su ficción desde *The Picturegoers*⁵, explica que decidiera incluir varios como un rasgo distintivo al parodiar el estilo del autor en el capítulo sexto de *The British Museum Is Falling Down* (90-91). Dos de ellos —«He grasped the bannister like salvation» y «The staircase spiralled into darkness, like a fire escape in hell» (90)— no sólo evocan el método, sino también el tema religioso que reiteradamente trata Greene y las escenas de persecución que tantas veces aparecen en sus obras. Otro símil —«Was this how the affair would end, then — trapped like an animal between the walls of mouldering theology?»— alude a *The End of the Affair*: «It was as though our love were a small creature caught in a trap and bleeding to death» (39). Y, dentro del mismo fragmento escrito en forma de parodia, el sandwich seco y mohoso que encuentra Adam en la sala de lectura del museo británico pudiera ser uno de los que solía consumir allí Bendrix (*The End of the Affair*, 163). El símil empleado para describir el *sandwich*, que tiene los *extremos* levantados hacia arriba como los *pies* de un *cadáver* (*The British*

Museum is Falling Down, 91) representa una distorsión paródica de la técnica de Greene —por ejemplo en analogías del tipo «the telephone presented nothing but the silent open mouth of somebody found dead» (*The End of the Affair*, 82)— y, además, recoge la obsesión por los cadáveres que Lodge comentó en *The Novelist at the Crossroads* (91-2).

Por consiguiente, si comparamos *Ginger, You're Barmy* con *The British Museum Is Falling Down* en cuanto al uso de los símiles inspirados por Greene, comprobaremos que en el primer caso dicho uso es serio —y quizás inconsciente— mientras que en el segundo existe una clara intención humorística. Esta transformación es uno de los rasgos que permite a distinguir las tres primeras novelas —*The Picturegoers*, *Ginger, You're Barmy* y *Out of the Shelter*⁶— de las siguientes, calificadas de experimentales por el propio autor. El cambio consiste esencialmente en un deliberado incremento de lo lúdico, utilizado como elemento estructural con una finalidad subversiva.

Exactamente lo mismo se observa al analizar otros aspectos de los recursos metafóricos. Por ejemplo, en *Ginger, You're Barmy* aparece el procedimiento consistente en jugar con el tenor y el vehículo de una metáfora invirtiendo el contenido de ambos elementos. El protagonista describe la *sangre* que brota de la garganta de un soldado como si fuera el *agua* de un manantial (99) y, hacia el final de la obra, apunta que la *lluvia* está caliente como si fuera *sangre* (196). Encontraremos este mismo recurso en *Nice Work*, donde los *dientes* de Philip Swallow se asemejan a las *lápidas* de un cementerio descuidado (39 y 238) mientras que las *casas* en ruinas de una calle en fase de demolición se parecen a una *dentadura* decrepita (118). El procedimiento es idéntico, aunque el impacto que se persigue con él es diferente; en la primera novela se indica la terrible asociación (sangre=agua) que ha quedado grabada en la mente del narrador, mientras que en *Nice Work* la finalidad es humorística y subversiva.

De las anteriores afirmaciones no debe deducirse que en los símiles de las primeras novelas de Lodge esté totalmente ausente lo jocoso. Todas ellas contienen trazas de ironía y, en algunos momentos, suscitan la sonrisa. La diferencia fundamental estriba en la nueva voluntad de parodiar las estrategias metafóricas mediante la utilización plenamente consciente de una serie de recursos que ponen al descubierto la artificialidad de la ficción. La intención consiste claramente en subvertir el código realista, como bien indicó Pilar Hidalgo (1984 y 1987).

En la misma línea que otros escritores postmodernistas y por idénticos motivos, Lodge viene experimentando con símiles extraños, deliberadamente contruídos para provocar la sorpresa y llamar la atención del lector sobre la naturaleza de las convenciones literarias. En definitiva, según se apunta en *Working with Structuralism*, el artista trata de conjugar la ineludible sumisión a las normas del discurso con la búsqueda de soluciones para liberarse de su tiranía (1981: 14). Es decir, si preferimos tomar los tér-

minos de *After Bakhtin*, se trata de reformar la novela desde su propio interior, resistiendo a los estereotipos y convenciones del género (1990: 21). Sólo así, yendo mucho más allá del mero efecto humorístico, puede explicarse la génesis de la mayoría de los símiles y las metáforas que analizamos a continuación.

Uno de los procedimientos más utilizados por Lodge consiste en describir acciones fútiles con una solemnidad desmesurada. Por ejemplo, el cotidiano y nada glorioso despertar del ejecutivo Vic Wilcox —mientras el resto de la familia sigue durmiendo— se refiere en los siguientes términos: «He feels like a captain of a sleeping ship, alone at the helm, steering his oblivious crew through dangerous seas» (*Nice Work*, 4). En la misma novela, los *alumnos*, que se amontonan en los pasillos al cambiar de clase, se apartan al paso de la *profesora* como las *olas* del mar ante la proa de un *buque majestuoso* (43). Además de resultar desconcertantes por la exageración que contienen, ambos símiles son extravagantes porque se basan sobre una analogía puramente subjetiva que supone una auténtica violación del contexto, como la que Lodge indicaba refiriéndose a las metáforas eliotianas (1977: 117). En efecto, no existe nada relacionado con el mar en *Nice Work* que justifique la inclusión de tales asociaciones, explicables sólo por la voluntad de introducir elementos extraños al contexto espaciotemporal de la novela.

Mientras que determinados símiles sirven para asignar una importancia grotesca a ciertas acciones irrelevantes, otros presentan objetos absolutamente inofensivos como supuestamente peligrosos. Por ejemplo, al finalizar la clase de Robyn, el ruido que hacen los alumnos al cerrar las anillas de sus *archivadores* se asemeja a los disparos de unas *pistolas* (*Nice Work*, 52). Las *botellas* de vino blanco sobresalen de los cubos de hielo del restaurante como si fueran *misiles* (*Nice Work*, 139). En otra novela, una señora que estaba fumando apaga furiosa su cigarro y deja caer en el cenicero la *colilla* como si fuera un *casquillo* de bala (*Small World*, 193). En *Paradise News*, al finalizar bruscamente una conversación telefónica durante la cual Bernard ha escuchado toda suerte de improperios por parte de su hermana que ha colgado sin despedirse, el protagonista contempla el *auricular* como si fuera una *pistola* todavía humeante (141).

También, mediante una técnica parecida, se juega con las convenciones literarias sobre la fealdad y la belleza. Así, en *Nice Work* se alude a la *nieve* que se amontona en los bordes de las carreteras más concurridas como una especie de *cuajada sucia* (63). A la inversa, los *estudiantes universitarios* de hoy —cuya indumentaria no suele suscitar sentimientos sublimes en los artistas— se esparcen por el césped como si fueran *pétalos* (337).

El uso de metáforas y símiles mecánicos permite establecer conexiones entre el mundo natural y el de los avances tecnológicos. Unas veces las máquinas se asemejan a plantas o a animales, mientras que la flora y la fauna suministran material para explicar la apariencia o el funcionamiento de los

artilugios modernos. A primera vista, es habitual comparar a los *aviones* con *pájaros* (*Changing Places*, 8) y a un *automóvil* con un *caballo* (*Nice Work*, 263). Sin embargo, lo que sorprende en ambos casos es la forma novedosa de subvertir dos analogías que en nuestros días ya resultan manidas, porque ni los aviones ni el automóvil están funcionando de la manera normal que generalmente induce a pensar en dichos animales. Los aviones están realizando unas extrañas piruetas, parecidas a las acrobacias propias de los ritos del cortejo entre las aves. El coche, en manos de un conductor abrumado y mentalmente ausente, toma la iniciativa de volver a casa como un caballo sin montura retorna por el camino que conoce mejor.

Otros símiles y metáforas inspirados por la mecánica incluyen referencias a las lavadoras, las dinamos, los termómetros, los ordenadores, el cine y los videojuegos. Entre los más curiosos destacan los que contribuyen a dar un tratamiento humorístico a los temas sexuales, que Lodge suele abordar de manera jocosa. Mientras que en *Out of the Shelter* se habían empleado metáforas marinas para describir el encuentro entre Timothy y Gloria (239-40), en las siguientes novelas coexisten las imágenes extraídas de la flora y la fauna con las que han sido inspiradas por el mundo de la ingeniería y la vida moderna. Así, por ejemplo, se compara el deseo sexual con la radioactividad (*Small World*, 220). Los órganos sexuales sirven unas veces de tenor y otras de vehículo. Es decir, no sólo son descritos mediante símiles, sino que también valen para describir un campanario o un coche (*Changing Places*, 61 y 120). En la parodia de D.H. Lawrence que figura en *The British Museum is Falling Down*, la sala de lectura del Museo Británico no podía ser otra cosa más que una matriz (44-5), aunque en la parodia de Graham Greene el mismo recinto fuese como un diagrama del cerebro o del sistema nervioso (92-3).

El análisis de las estrategias metafóricas no debe quedar restringido al estudio de los símiles y las metáforas. Conviene reseñar también el uso de una técnica metafórica que Lodge comentó al aplicar al cine la teoría bipolar de Jakobson. Explicó cómo la tendencia natural del cine hacia la metonimia puede contrarrestarse mediante montajes metafóricos (1977: 84-6). A modo de ejemplo, citó la yuxtaposición de unas imágenes de *soldados* abatidos por las balas con las de *ganado* en el momento del sacrificio. Pues bien, en el último capítulo de *Changing Places*, escrito en forma de guión cinematográfico, aparece un montaje de la misma índole. En el avión que se dirige a Nueva York, Philip Swallow se despierta sobresaltado cuando su compañera accidentalmente cambia el canal y, a través de los auriculares, escucha un fragmento del cuento de Goldilocks; la pregunta de Papá Oso acerca de quién ha estado durmiendo en su cama establece una relación metafórica entre el personaje del cuento y Morris Zapp, en cuya cama ha estado durmiendo Swallow (237).

En el sistema de oposiciones binarias que Lodge ha adoptado conscientemente para algunas de sus novelas, los caracteres que contrastan en-

tre sí pertenecen o al polo metafórico o bien al metonímico. Personifican el primero Morris Zapp y Robyn Penrose, mientras que el segundo lo encarnan Philip Swallow y Vic Wilcox. También los nombres de algunos caracteres (como el de Angelica en *Small World*) y ciertos topónimos (como el Euphoric State) poseen contenido metafórico⁷.

David Lodge puso de relieve la naturaleza metafórica del título de *Ulysses*, subrayando cómo dicho título atrae la atención sobre la similitud existente entre Bloom y Odiseo, Stephen y Telémaco, Molly y Penélope, el Dublín moderno y el Mediterráneo en la antigüedad (1977: 136). Joyce habría empleado así una metáfora estructural, y no meramente decorativa, porque ejerce un control sobre el desarrollo de la narración. Idéntica interpretación puede aplicarse a *Out of the Shelter*, *Small World* y *Paradise News*, cuyos títulos inducen a tomar tales obras como metáforas totales.

La primera de las tres fue modelada en parte, según indicó su propio autor, sobre *A Portrait of the Artist as a Young Man* y versa sobre un adolescente que —como expresa el título— abandona la protección de su familia que lo ha abrigado durante la infancia, y pasa de la inocencia a la experiencia. La segunda se centra en el mundillo de la crítica literaria académica, reiteradamente descrito en términos de búsqueda (en particular de índole sexual).

No parece necesario abundar más en la lectura de *Out of the Shelter* y *Small World*, por ser éstas dos novelas ya suficientemente estudiadas. Nos inclinamos, pues, hacia la tercera, *Paradise News*, por ser ésta la más reciente y no tener constancia de que se haya realizado todavía una exploración exhaustiva de las estrategias metafóricas en ella utilizadas.

Al igual que sucede con las dos novelas anteriores, el título de ésta dirige la atención de los lectores hacia el supuesto paraíso que ofrecen las agencias de viajes: Hawaii, el destino emblemático para miles de turistas en busca de la felicidad. Si el trasfondo de los movimientos de los profesores universitarios por el «campus global» había sido puesto al descubierto a través de *Small World*, en *Paradise News* se va a revelar lo que en realidad esconden los viajes turísticos a lugares exóticos. En ambos casos, el itinerario se describe metafóricamente bajo la forma de una peregrinación. La extensa alusión a los *Canterbury Tales* que contenía el prólogo de *Small World* equivale a la detallada exposición de un profesor universitario que se empeña en desconstruir el mundo del turismo comparándolo con el de la religión.

Según la teoría del profesor Sheldrake, las *vacaciones* son una especie de *ritos religiosos* mediante los cuales se acumula gracia al visitar los templos de la cultura, se adquieren *recuerdos* como si fueran *reliquias*, y se consultan las *guías* en lugar de los *devocionarios* (75). El obligado *baño* en el mar sustituye al *bautismo* (112). No es una coincidencia que el *turismo* —el nuevo opio del pueblo— emerja en los diferentes países al mismo tiempo que la *religión* decae universalmente (79).

El protagonista de la novela, un *sacerdote* secularizado, tras aceptar las tesis de Sheldrake, cuando reflexiona sobre su pasado, piensa que para sus feligreses fue como un *agente de viajes* que despacha billetes, pólizas de seguro y folletos que garantizan la felicidad al llegar al punto de destino (190). En otro momento, aplicando la estrategia metafórica a la inversa, Bernard llega a la conclusión de que los consejeros podrían ser los sacerdotes del futuro, pues las consultas de psicología tienden a desplazar a los confesorios (130).

A lo largo de la novela son muchas las analogías que hacen resaltar el paralelismo entre la religión y el turismo. De esta última actividad también se ponen de relieve los aspectos que la asemejan a una industria en la que los *grupos de excursionistas* son tratados como *lotes de productos* fabricados en cadena (334). Así, los *turistas* son trasladados pasivamente por los pasillos mecánicos como si fueran *objetos* en una cinta transportadora (66); el *hotel* se califica de *fábrica* para la producción masiva de vacaciones organizadas (265).

Además de quedar patente la manipulación que sufren los turistas, los rasgos metafóricos ponen de manifiesto las incomodidades de una actividad supuestamente placentera. Por ejemplo, los *asientos del avión* se comparan con un *sillón de dentista* (6); un *viajero* llevando dos maletas parece un *animal de carga* (14). En determinados momentos, las situaciones evocan escenas de guerra. Por ejemplo, cuando los *pasajeros* aguardan durante horas en las salas de espera del aeropuerto, dormidos por la fatiga en las más extrañas posturas, acaban pareciendo *víctimas* de una masacre o de la bomba de neutrones; entonces, los *empleados de limpieza* sortean los cuerpos como *aves carroñeras* en un campo de batalla (4). El suntuoso comedor que imaginaban los *turistas* resulta ser una especie de refectorio improvisado en un campo de *refugiados* (137).

Los símiles relativos a la religión tienen en *Paradise News* al menos tanta importancia como los referentes al turismo y alertan a los lectores acerca del lugar preferente que las cuestiones teológicas ocupan en esta novela de apariencia liviana. Si el narrador de *How Far Can You Go?* había comparado la doctrina católica de la salvación con el juego infantil de las serpientes y escaleras (6-7), aquí Bernard utiliza una metáfora tomada del cricket para explicar algunas particularidades del funcionamiento de la teología (183). Otros símiles, algunos de ellos extensos y complejos, evocan escenas de la vida cotidiana para explicar situaciones típicas de la existencia clerical, menos conocida por el público (183).

En conjunto, las estrategias metafóricas empleadas a lo largo de *Paradise News* no presentan grandes diferencias con respecto a las que venía utilizando David Lodge en sus últimas novelas. Considerando que, tras la publicación de *After Bakhtin*, ha perdido relevancia el interés por calificar cada novela de Lodge como predominantemente metafórica o metonímica, nos limitaremos a llamar la atención sobre las ventajas que todavía tie-

ne el interpretarlas como metáforas totales. En este sentido, para ayudarnos a captar los significados amplios de las obras, el análisis del lenguaje metafórico puede seguir siendo útil.

NOTAS

¹ Véanse las bibliografías anotadas en las que John E. Kramer reseñaba 425 «American college novels» en 1981 y 632 «college mystery novels» en 1983, pocas de las cuales tuvieron éxito editorial.

² Véanse, en el apartado de referencias, los artículos de Concha, Galván, Gibert, Hidalgo y Suárez, junto con la tesis de Díaz Bild.

³ Buena muestra de la copiosa labor en este campo son los 4.193 títulos publicados entre los años 1970 y 1985 que J. P. van Noppen compiló, continuando la empresa que iniciara Warren Shibles con su bibliografía en 1971.

⁴ Maurice Bendrix observa «I find it hard to conceive of any God who is not as simple as a perfect equation» en Greene, G. *The End of the Affair*, New York: The Viking Press, 1962, p. 8.

⁵ Lodge, al comentar la influencia que sobre sus novelas ejerció Greene, indicó: «Kingsley Amis, who gave *The Picturegoers* a friendly review in the *Observer*, noted “two or three lapses into pea-Greene simile”, and could have made more of this indebtedness» (1986: 65).

⁶ Aunque *Out of the Shelter* ocupa el cuarto lugar en el orden cronológico de publicación, fue concebida mucho antes, según indicó el propio autor al agruparla con las dos primeras —como perteneciente a su etapa de realismo serio— en la introducción a la edición de 1985 (pág. XII).

⁷ El propio Lodge observó: «Rummidge is certainly a metonymic place name, but Euphoric State is a metaphor» (1981: 16).

REFERENCIAS

- Bayley, J. (9 April 1992). Innocents at Home. *The New York Review of Books*, XX-XIX, 13-4.
- Concha, A. de la (Nov. 1988). La novela universitaria: Foro de teorías sobre la ficción y ficcionalización de teorías. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*. 169-96.
- Coster, G. (12 Sept. 1991). Rainbows. *London Review of Books*, XIII, 14-5.
- Cunningham, V. (27 Sept. 1991). Vacation or Vocation. *T.L.S.*, No. 4617, 25.
- D'Haen, T. (1979). Fowles, Lodge and the «problematic novel». *DQR. the Dutch Quarterly Review of Anglo-American Letters*, IX, No. 3, 162-75.
- Díaz Bild, M.A. (1991). *Aspectos metonímicos en la obra de David Lodge*. La Laguna: Secretariado de Publicaciones Universidad de La Laguna.
- Eagleton, T. (Nov./Dec. 1988). The Silences of David Lodge. *New Left Review*. 93-102.

- Galván Reula, F. (Abril 1988). Entre el realismo y la experimentación: La obra creativa de David Lodge. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*. 51-84.
- Gibert, M.T. (Nov. 1989). *Small World...* y baldío. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*. 83-90.
- Gibert, M.T. (1989). La flor en el espejo y la luna sobre el agua, o las dificultades de traducir una novela inglesa al japonés. *BEILLS*. 1, No. 1. 93-8.
- Gibert, M.T. (Enero 1991). Las dos naciones de David Lodge: Universidad y Empresa en *Nice Work. A Distancia*. 40-3.
- Hidalgo, P. (Abril 1984). Cracking the Code: The Self-conscious Realism of David Lodge. *Revista Canaria de Estudios Ingleses*. 1-12.
- Hidalgo, P. (1987). David Lodge. *La crisis del realismo en la novela inglesa contemporánea*. Málaga: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga. 146-76.
- Holmes, F.M. (1990). The Reader as Discoverer in David Lodge's *Small World*. *Critique*, XXXII, No. 1. 47-57.
- Jakobson, R. (1956). Two Aspects of Language and Two Types of Linguistic Disturbances. In R. Jakobson & M. Halle, *Fundamentals of Language*. The Hague: Mouton. 55-82.
- Kramer, J.E. (1981). *The American College Novel: An Annotated Bibliography*. New York: Garland.
- Kramer, J.E. (1983). *College Mystery Novels: An Annotated Bibliography*. New York & London: Garland.
- Lerner, L. (24 Sept. 1988). The Return of the Signified. *The Spectator*. 37-8.
- Lodge, D. (1966). *Language of Fiction*. London: Routledge & Kegan Paul. (New Edition 1984).
- Lodge, D. (1971, 1986). *The Novelist at the Crossroads*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Lodge, D. (1977). *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: Edward Arnold.
- Lodge, D. (1981). *Working with Structuralism*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Lodge, D. (1986, 1988). *Write On. Occasional Essays 1965-1985*. London: Penguin.
- Lodge, D. (1990). *After Bakhtin. Essays on Fiction and Criticism*. London & New York: Routledge.
- Lorenzo, E. (1981). Semblanza de Esteban Pujals. *Homenaje a Esteban Pujals Fontrodona*. Oviedo: Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo.
- Lyons, J.O. (1962). *The College Novel in America*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press.

- Mews, S. (Apr. 1989) The Professor's Novel: David Lodge's *Small World*. *Modern Language Notes*. 713-26.
- Midgley, S. (28 Nov. 1980). How David Lodge Changed Places. *Times Higher Education Supplement*. 10.
- Morace, R.A. (1989). *The Dialogic Novels of Malcolm Bradbury and David Lodge*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Morrison, B. (23 March 1984). On the Global Campus. *T.L.S.* No. 4225, 293.
- Noppen, J.P. van (comp.) (1985). *Metaphor. A Bibliography of Post-1970 Publications*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- Noppen, J.P. van & Hols, E. (comps.) (1990), *Metaphor II. A Classified Bibliography of Publications from 1985-1990*. Amsterdam: John Benjamins.
- Parrinder, P. (29 Sept. 1988). Let's Get the Hell Out of Here. *London Review of Books*, 11-3.
- Sexton, D. (Sept. 1991). Here We Go, Here We Go, Here We Go. *Literary Review*. No. 159, 6-7.
- Stovel, N.F. (1992). (Review of) David Lodge: *Paradise News*. *The International Fiction Review*. Vol. 19, No. 1, 61-63.
- Strawson, G. (23/29 Sept. 1988). Fine Fettle. *T.L.S.* 1040.
- Streichbier, B. (1981). Irony in *How Far Can You Go?*. *Wiener Beiträge zur Englishchen Philologie*. 97-110.
- Suárez Lafuente, M.S. (1984). La técnica humorística de David Lodge en *Changing Places*. In *Literary and Linguistic Aspects of Humour. Vith AEDEAN Conference*. Barcelona: Depto. de Literatura Inglesa de la Universidad de Barcelona. 227-232.

