

## INNOVACIÓN NARRATIVA Y RETÓRICA DE LA REPETICIÓN EN *NICE WORK* DE DAVID LODGE

Nieves Pascual Soler y José Luis Martínez-Dueñas Espejo  
*Universidad de Granada*

Esta novela de Lodge supone una continuación dentro de la serie satírica del género académico iniciada en *Changing Places* y continuada en *Small World*. Los novelistas suelen tener cuidado con el componente material de sus obras, el lenguaje, para evitar que éste resulte reiterativo. A veces, la inclusión de un patrón reiterativo agota la narración.

No es el caso de *Nice Work*, novela en la que los mecanismos lingüísticos utilizados para conseguir una innovación se basan en la repetición como elemento retórico.

En principio, la repetición es un principio retórico clásico que adopta varias formas y cuyo fin primordial es manifestar un énfasis, crear una cohesión, y extender un significado <sup>1</sup>. Así, la repetición en sí no es una torpeza, antes bien al contrario, y puede llegar a ser un elegante factor estilístico. Estas novelas de Lodge parten de un uso retórico de repetición manifiesto en los títulos: Sintagmas nominales compuestos de adjetivo y sustantivo que indican una realidad determinada y que a veces registra un juego de palabras, o silepsis, pues *Changing Places* puede ser NP = *adj + N* (los lugares mutantes) o su significado más obvio VP = V + N (cambiando de lugar, es decir, de intercambio). Algo similar ocurre con *Small World*, que es otro sintagma nominal, aparentemente neutro, y que recoge un giro idiomático en uso exclamativo que se repite a través de la novela y que conforma parcialmente su patrón narrativo.

En la última novela, *Nice Work*, la simpleza del título oculta la anfibología que es de índole discursiva, del contenido narrativo propiamente dicho, pues puede tratarse de la ocupación académica de Robyn Penrose o de la empresarial de Vic Wilcox, o del intercambio laboral de ambos.

Tal esquema repetitivo cumple una finalidad doble: Por una parte asigna un valor de título, de nombre, individual, y por otra crea una cohesión de una novela a otra.

En *Nice Work* la repetición es parcial. Los personajes de Zapp y Swallow no aparecen como protagonistas sino como elementos naturales del medio de la narración, la Universidad de Rummidge. Los personajes centrales son Robyn Penrose, profesora con nombramiento temporal, y Victor Wilcox, ingeniero, y director gerente de una industria local. La innovación reside en el tratamiento del medio académico que sirve de lanzamiento para Robyn Penrose.

La presentación de los dos protagonistas se efectúa de manera paralela, sus acciones se desarrollan de manera simultánea. Un día cualquiera en la vida de ambos individuos, en principio de mundos diferentes y sin conexión entre sí, pero que con el paso de las hojas se verán inmersos en una relación amorosa.

La novela comienza el 13 de enero de 1986. Lodge tiene cuidado a la hora de asignar una clave espacio-temporal en la novela, cuya trama se desarrolla en dos trimestres, aunque en la narración casi se reducen a los miércoles y fines de semana.

Vic Wilcox espera que suene el despertador a las 6.45. Los números no le dejan conciliar el sueño: Cuentas, precios, el valor de la libra, la incompetencia de los subordinados, el mal funcionamiento de las máquinas de la planta y la amenaza de empresas rivales configuran el pensamiento del personaje.

En el capítulo 2 aparece Robyn Penrose en una situación similar que en el plano narrativo ofrece la particularidad de fundir el narrador y el autor implícito; del uso del estilo impersonal en tercera persona se pasa a un *yo* y a un *tú* en presente habitual. El autor deja sentir su presencia de forma tangible dirigiendo la narración hacia intereses particulares mediante el tratamiento irónico del *genetic criticism* de Robyn y lo que constituye el eje filosófico del personaje, que ella misma denomina *materialismo semiótico* <sup>2</sup>. Lodge lanza su carga irónica contra las ideas que niegan la existencia de la *yoidad* del autor y del personaje literario <sup>3</sup>.

La comparación de actitudes de estos dos personajes, la repetición del esquema, actúa de elemento cohesivo. Robyn se levanta más tarde que Vic, y al contrario que éste duerme hasta el último momento, cuando le asaltan las preocupaciones. La narración está nutrida de todo tipo de detalles como documental de un cuadro de hábitos matutinos que constituyen un marco referencial de repetición (cuarto de baño, ejercicios de yoga, sólo en el caso de Robyn, desayuno, lectura del diario, coche y lugar de trabajo), lo que se presenta por partida doble para ofrecer el contexto de los personajes.

Lo trivial y lo marginal parecen convertirse en central. Mientras que en el primer capítulo los antecedentes de Vic fluyen de forma lógica al presentar diversas situaciones e introducir a otros personajes, su familia, en el capítulo segundo el procedimiento es más complejo al utilizar una secuencia de presentación <sup>4</sup>. La transición del pasado en presente y viceversa, marcada gráficamente con el paréntesis, es más brusca pues se dan saltos narrativos de introducción de personajes en pensamientos hasta que un nuevo paréntesis anuncia la vuelta al tiempo narrativo principal. Mediante este esquema el lector llega a conocer no sólo el pensamiento del personaje y su comportamiento presente, sino también su pasado, sus antecede-

dentes personales. Hasta que la narración se instala con comodidad en el presente en el final del capítulo.

La discontinuidad es meramente estructural, nunca semántica, y resulta de las distintas interpolaciones, los cambios de tiempo, la alternancia de la descripción con la narración, y del continuo cambio de punto de vista, consecuencia de la inclusión de narradores diferentes en diferentes niveles del discurso. El rasgo prominente es la variación en la construcción del texto narrativo.

En el capítulo tercero los personajes y sus acciones se entrelazan por su contigüidad física, una secuencia temporal y una lógica de causa y efecto más inmediata. Entre las 11.00 y las 12.00 de la mañana en Rummidge, Robyn presenta una lección magistral sobre la novela industrial y el capitalismo de la imaginación; Victor Wilcox está reunido, mientras tanto, discutiendo los gastos de producción de Pringle's & Sons; y los otros personajes como la mujer, la hija, los hijos de Vic, o una alumna de Robyn, realizan diversas acciones.

Este patrón de repetición de vidas paralelas se refuerza presentando a grandes rasgos lugares comunes de actualidad que se convertirán en mínimos principios estructurales sobre los que descansará el engranaje de toda la obra.

Otro patrón de repetición que aparece es el de la intertextualidad, la técnica de injerto textual; la idea post-estructuralista de que todo texto es una acumulación de textos anteriores, un intertexto, como aparece en la cita repetida de Derrida que el autor pone en labios de Robyn: "Il n'y pas de hors-texte" (pág. 140); todo se reduce a una textualidad global e indiferenciada, al texto global <sup>5</sup>.

Cada parte del libro abre con una repetición de textos acerca de otros textos para introducir los diversos episodios. Los textos seleccionados por Lodge son del período victoriano: *Shirley*, de Charlotte Brontë, *Hard Times*, de Charles Dickens, *Sybil or the Two Nations*, de Benjamin Disraeli, *North and South* de Elizabeth Gaskell. Escritos todos ellos con el telón de fondo de la revolución industrial, presentan el enfrentamiento entre dos realidades, una comunidad "of loving kindness and imaginative play", (circo-universidad) y una alienante sociedad capitalista (Coke-town-West Wallsbury), (págs. 76-77) <sup>6</sup>. Se puede llevar el símil más lejos y comparar a Robyn Penrose con Margaret de *North and South* y con Sybil "the daughter of the people?" <sup>7</sup>; mientras que Vic Wilcox podría equipararse con Thornton de *North and South*, Mr. Gradgrind de Dickens, y en cierta medida, con Egremont de *Sybil*, pues al fin y al cabo "the characters talk their own nature into archetypal existence" <sup>8</sup>.

Existen además otros elementos que reflejan la trama sentimental de la novela victoriana, entre los que cabe señalar los siguientes: Los propósitos de mejora de las relaciones entre los trabajadores y los patronos dentro de la fábrica; la descripción al estilo de Henry Mahew en *London Labour and the London Poor*, del ruido, del desorden, la suciedad y la composición sulfurosa del aire que se respira en la fábrica, y que permiten igualarla al Pandemonio de Milton; la típica solución que elimina todas las dificultades reales, el clásico recurso de la herencia, la emigración y el matrimonio (Lodge ofrece las tres), que solucionan todos los problemas. Esto re-

fuerza la cohesión significativa de *Nice Work*, y reafirma el planteamiento del principio retórico de la repetición.

La repetición estratégica de estructuras y elementos léxicos como “’tis aw a muddle”, que evoca a Stephen Blackpool en *Hard Times*; o Knobstick en boca de Margaret-Robyn, acentúan los puntos de contacto, “I feel as if I’m getting dragged into a classic realist text; full of casuality and morality” (pág. 304).

Y es que la intertextualidad no sólo aparece en el discurso del autor-narrador, pues todo el texto de la novela es un mosaico de citas, ya que “todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se coloca la de intertextualidad”<sup>9</sup>.

Estructuras y elementos léxicos supuestamente familiares se repiten en nuevos contextos, bajo una nueva luz. Supuestamente, ya que el lector puede carecer del conocimiento del contexto cultural concreto que hay en la novela<sup>10</sup>.

Son por tanto frecuentes, tanto en ésta como en las dos novelas anteriores que completan la trilogía, las citas de Saussure, de Foucault, de Lacan y de Derrida; también del ambivalente Barthes<sup>11</sup>.

Al combinar el post-estructuralismo la metodología empírica del estructuralismo clásico con ideas derivadas del análisis marxista y del psicoanálisis, la novela abunda en términos e ideas propias de “Saint Karl” (pág. 182) y del Freud de la líbido y el instinto de muerte. Dos citas ilustran esta idea:

For all their dismay at the squalor and exploitation generated by industrial capitalism, the novelists were in a sense capitalists themselves, profiting from a highly commercialized form of literary production (pág. 82).

She [Marjorie] seemed to me [Robyn] the classic downtrodden housewife whose occupation’s gone once the children are grown up. The whole scene was like a Freudian sit-com, actually. The eldest son [Raymond] is still working through his Oedipus complex at the age of twenty-two by the look of it, and Wilcox has repressed incestuous feelings for his daughter which are displaced in constant nagging (pág. 246).

Siendo la novela victoriana, o como Robyn la denomina *novela industrial* siguiendo a Raymond Williams (pág. 72), el paradigma de Lodge en esta ocasión, la repetición y la explicación de algunos de los pasajes sobresalientes de *Mary Barton*, *North and South*, *Alton Locke*, *Felix Holt*, *Middlemarch*, o *Daniel Deronda*, resuenan a modo de eco narrativo en toda la novela.

Otros autores y obras también aparecen, como es el caso de William Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, *Julius Caesar*, Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, T.S. Eliot, *The Waste Land*, D.H. Lawrence, *Women in Love*, *Lady Chatterley’s Lover*, y Tennyson *Locksley Hall*.

No podían faltar referencias extralingüísticas a periódicos como *The Guardian*, *The Times*, *The Daily Mail*, *The Sunday Times*, o *Mail on Sunday* que ofrecen diversas versiones de la realidad<sup>12</sup>. También se mencionan revistas como *The Times*

*Higher Education Supplement, Marxism Today, New Left Review, Poétique, Tel Quel, Hydraulic Engineering o The Pump*. Aparecen diversas campañas ecologistas o feministas a las que Robyn está suscrita: a favor del desarme nuclear, la legislación de estupefacientes, la libertad de expresión y del aborto. Hay críticas al gabinete de Margaret Thatcher y su política de recortes presupuestarios. Y en otros órdenes de la vida aparecen Samantha Fox, Dinastía, Jennifer Rush, Laura Ashley o Sue Townsend.

Hasta aquí, la intertextualidad general, pero hay otro tipo de intertextualidad que se denomina intertextualidad restringida, en otras palabras, el potencial de referencia del texto en torno a sí mismo <sup>13</sup>. También hay referencias a las dos novelas anteriores, muchas repeticiones que refrescan la memoria del lector de la trilogía.

Philip Swallow es ya decano de Letras en Rummidge y los tiempos de congresos y aventuras extramaritales han pasado para él. Su sordera añade humanidad al personaje, además de permitir a Lodge seguir mostrando su habilidad para jugar con las palabras y los malentendidos.

Morris Zapp es aún el catedrático mejor remunerado en su especialidad, el mismo Zapp que en *Changing Places* intercambió con Swallow algo más que sus clases, y que en *Small World* se dedica a recorrer el mundo con el lema de "Fly Jane Austen". La inolvidable Désirée Bird, Hilary Broome, la malévola Fulvia Morgana, el enloquecido Gordon Masters, Stuart Baxter, Rupert Sutcliffe, todos ellos contribuyen a formar el telón de fondo de *Nice Work*. Aparte de asistir a la reaparición de personajes y al recuerdo de hechos, la estructura profunda de *Changing Places* y de *Small World* se repite también: el patrón de viaje, del traslado. En *Changing Places* Morris Zapp y Philip Swallow intercambian sus puestos académicos, con lo que hay un traslado a Rummidge y a Euphoria, Inglaterra y los E.E.U.U. respectivamente. En *Small World* la esfera de acción se amplía y el lector se deja llevar de China a Perú. En *Nice Work* el único escenario es Rummidge, exceptuando el viaje a Francoforte del Meno y a la costa del sur inglés donde viven los padres de Robyn, y sin embargo el traslado es continuo, y subido en el asiento de un Renault 5 o de un Jaguar V 12 puede el lector viajar entre dos mundos inconexos: La Universidad de Rummidge y el polígono industrial de West Wallsbury.

Por si esto no bastaba, el final de las tres novelas se repite igualmente, pues no hay solución, la puerta queda siempre abierta hacia la posibilidad de otra novela: "David Lodge ends up the proceeding with a delicious cop-out" <sup>14</sup>.

Pero, ¿qué hace una "tall trendy lefty feminist lecturer in English literature" (pág. 116) en una planta industrial?, ¿qué pretende Lodge con tanto movimiento? Simplemente conseguir lo que se denomina desfamiliarización, presentar una realidad que ya ha dejado de significar por su reiterada e inadvertida presencia (como las fotos de desnudos en las paredes de la planta, la forma de dejar sin trabajo a un paquistaní, o la palabra *silk* en un anuncio de cigarrillos), y ofrecer una nueva perspectiva. De este modo se renueva la receptividad del lector convirtiéndolo en observador de una cultura extraterrestre. Es lo que Lodge denomina en la novela "estrangement", lo que Bertold Brecht denomina a su vez efecto en v. Consecuentemente,

los cambios que experimentan Robyn y su novio, compañero (?), Charles, Victor y Marjorie, su mujer, e incluso el mismo Swallow, son efectos indirectos de tal principio <sup>15</sup>.

Estos cambios deben estudiarse para ver cómo evolucionan los diversos personajes en su realidad, para reconocer los modos del discurso. Robyn Penrose puede llegar a ejercer atracción sobre el lector por su capacidad de transcodificar una serie de ideas y convertirlas en nuevos elementos del discurso. El deseo sexual, para ella, es un mero juego de significantes: “and infinite deferment and displacement of anticipated pleasure which the brute coupling of the signifieds temporarily interrupted” (págs. 56-57). El amor es un recurso retórico, un truco publicitario, una falacia burguesa. Su relación con Victor es mera aporía. La realidad de Pringle’s se reduce a un aparato metonímico: Ruido, suciedad, calor; y su significado es un símil: “the place is like hell” (pág. 178), la raíz de los problemas de la planta industrial es que tanto los patronos como los obreros perciben su existencia ajenos al significado <sup>16</sup>. El último significante flotante es Dios, pues sólo existe el lenguaje, el texto. Robyn desmentirá este principio parcialmente al final de la novela.

La repetición de una jerga materialista se alterna con la post-estructuralista: *burguesía, capitalismo, imperialismo, opresión, repetitividad, alienación, justicia social, explotación, desempleo, clase trabajadora, consciente, subconsciente, libertad*.

Robyn no es una feminista *vulgar* <sup>17</sup>. Adscrita al feminismo de élite de Elaine Showalter, Sandra Gilbert, Susan Gubar, Shoshana Felman, Luce Irigaray, Catherine Clément, Susan Suleiman, y Mieke Bal (por citar algunos de los nombres que aparecen en el texto) y exorcizada del espíritu masculino de la época lee los textos como *mujer* (pág. 156). Identifica y desconstruye las defensas y distorsiones de las lecturas masculinas. El problema es que la doctora Penrose llega con frecuencia a forzar el texto con un molde determinado, convirtiendo una crítica feminista en lo que Mary Ellman llama “crítica fálica”, una crítica de opresión sexual <sup>18</sup>. Vic llega a increparla con las palabras; “You’ve got rape in the brain” (pág. 224).

En definitiva, Robyn responde al modelo de lo que Peggy Kamuf entiende por feminista, “una manera de leer los textos que apunta hacia las máscaras de la verdad con que el falocentrismo esconde sus ficciones” <sup>19</sup>.

A este respecto resulta ilustrativa la explicación que la doctora Penrose nos ofrece acerca de la fascinación que el capitalismo industrial ejerce sobre la novela del XIX, pues siendo el capitalismo falocéntrico es un remedio contra la propia castración (pág. 78). Se trata de una descripción anticipada de los efectos que la misma Robyn experimenta al llegar a Pringle’s, donde ya no hay chimeneas, símbolo fálico (ibid.), pero sí que encuentra algo obsceno en los rápidos, violentos y a la vez controlados movimientos de la maquinaria.

De mayor interés es la descodificación que Robyn hace del inocente trozo de seda rasgado anunciando cigarrillos (*SILK CUT*). La desconstrucción del anuncio permite a Lodge presentar la otra cara de Victor Wilcox jugando con las palabras, que verifica conexiones e investiga las relaciones entre “silk”, “slit”, “clit”, “cut” y “cunt”, hasta llegar a la brillante y bárbara acuñación de *silk cunt* (págs. 220-

222). Es un mero anticipo de la metamorfosis que el protagonista manifiesta en la última parte de la novela, cuando su lenguaje ya está contaminado de la jerga crítica del post-estructuralismo y la desconstrucción:

‘Grooves is a whatdyoucallit, metonymy, right?’ (pág. 337).

‘I thought it was impossible to mean what we say or say what we mean’, He said. ‘I thought there was always a slippage between the I that speaks and the I that is spoken of’ (pág. 362).

El Victor Wilcox que aparece al principio de la novela es diferente. Es el típico representante de una férrea moralidad conservadora que hace de la familia, el trabajo y el país sus deidades oficiales. Hijo legítimo del sistema capitalista, calibra toda la realidad que le rodea en términos económicos y sus lemas aparecen con frecuencia en la conversación; “Money is everything”, “Who pays? There’s no such thing as a free lunch”.

Su otro lema “Buy British” se repite y martillea machaconamente, ¿No es la situación por la que atraviesa el Reino Unido la consecuencia de que Robyn conduzca un Renault en vez de un Mini o un Metro, de que el padre de Robyn tenga un Audi y que Charles tenga un Golf y Basil un BMW; de que se vista a la italiana, a la alemana, o a la japonesa en vez de ir vestido a la inglesa?

“Trabajo”, “paga”, “sueldos”, “competitividad”, “utilidad”, “operatividad”, “pérdidas”, “beneficios”, “oferta”, “demanda”, “disminución”, “gastos”, “negocios”, “precios”, “carrera”, “consumidor”, “basura”, son sus términos favoritos utilizados con profusión y que constituyen la base léxica de su idiolecto.

Existe un patrón repetitivo que pretende enfatizar la dinámica de una sociedad donde el dinero es “the great leveller upwards” (pág. 312), como escribe Charles en una carta, lo que se manifiesta en distintos episodios: La llegada de Basil, hermano de Robyn, y Debbie, su novia; la presencia del padre de Wilcox <sup>20</sup>; el cambio de sistema semiótico crítico por otro bursátil, en el caso de Charles al cambiar de profesión; el repentino interés de Swallow por la sección financiera de *The Guardian* y su compra de acciones de British Telecom y la arriesgada y ridícula empresa capitalista en la que el decano quiere aventurar al departamento de inglés.

El interés y preocupación de la novela por los problemas del paro y la huelga se desprenden igualmente de una repetición de estos asuntos en diferentes situaciones. ¿Cuán equivocado estaba Victor Wilcox en el capítulo tercero de la segunda parte al afirmar que en la industria no hay huelgas! Los operarios de la fundición abandonan su trabajo en solidaridad con Ram, un trabajador hindú, al poco tiempo de finalizar el día de *acción industrial* de la universidad, los recortes presupuestarios: “Cuts, cuts, cuts” (pág. 324), y las malas condiciones laborales. La repetición del sintagma es ominosa, indica énfasis y amplía la intensidad del fenómeno que se critica, pues al decirlo varias veces crea el efecto de que hay más aún.

Sea cual fuere la causa, el derrumbamiento de la religión, el declive del fútbol, el aumento del sexo en la televisión, o la política conservadora de Margaret

Thatcher, el hecho es que el paro es una constante en la novela, una potencial realidad que amenaza a todos los personajes: A Robyn y a los más desfavorecidos dentro del mundo académico, a Vic Wilcox y a su equipo directivo, a Ram y a todos los operarios no especializados; incluso al hijo de Victor, Raymond.

Y es de Raymond y de Sandra de quienes se vale el narrador para dar unas breves pinceladas sobre la vacuidad de una juventud rica con cultura pobre, que entroniza la apariencia y lo divertido como valores supremos.

También entran en escena otros problemas sociales, como el racismo. Angle-side es un reducto habitado por gente de color con un paro del 80% y donde los distúrbios constituyen el pan de cada día. El asunto se introduce ya en la primera parte. La mayoría de los operarios de la fundición son asiáticos o caribeños, "bloody blacks and coloureds" aclara el padre de Victor, o como dice un ejecutivo de la fundición "ali-babas" pues no se puede establecer la diferencia entre sus naciones de origen (pág. 143).

Siendo una de las muchas novelas donde la trivialidad, es decir, la vida misma, se convierte en asunto, no podrían faltar esas escenas que son familiares, como la del cuarto de baño, lugar privado en el que a veces se toman decisiones importantes, lo que aparece en el primer capítulo, primera parte. Vic es el orgulloso propietario de cuatro maravillosos cuartos de baño en color ciruela, aguacate, girasol, y blanco respectivamente, aunque no admiten comparación con la del lujoso hotel de Francoforte. El narrador presenta un historial de los baños que ha disfrutado la familia desde los tiempos del abuelo. Pero el cuarto de baño incorporado de Vic, como el de Robyn, o el de los ejecutivos de la fundición no está exento de problemas. Las escenas de cama también se repiten, Charles y Robyn están acostados en el capítulo primero de la tercera parte. En el capítulo segundo Vic y Marjorie también están acostados, aunque por distintos motivos. En el capítulo segundo de la cuarta parte Brian Everthorpe, ejecutivo, y Shirley, secretaria, también están en ello. Y es en el capítulo primero de la quinta parte cuando se nos describe detalladamente cómo ocurrieron los hechos que llevaron a Robyn y a Vic a compartir lecho en Francoforte. Las escenas son complicadas y divertidas, y los chistes escabrosos y compasivos.

Son muchas las instantáneas de Robyn y Vic recorriendo Rummidge en sus respectivos vehículos. Muchos los almuerzos en la cantina de Pringle's, en la cafetería de la universidad, en el restaurante de las afueras de Manchester, en el ostentoso hotel donde invitan los ejecutivos alemanes. Igualmente se atraviesan muchos despachos, oficinas y cuartos de estudio; aparece muchas veces la camioneta que anuncia Riviera Sunbeds y son muchas las obscenas y cómicas pegatinas de los coches: "Young farmers do it in their wellies", "Water skiers do it standing up", "Hoot if you had it last night", "Bond dealers do it back to back" (pág. 30).

El propio autor explica la fuerza del principio retórico de la repetición, pero esta vez no como novelista sino como crítico:

Repetition in all its literary manifestations may in fact work as a binding [...] of textual energies that allows them to be mastered by putting them into serviceable form [...] repetition, repeat, recall, symmetry, all those journeys back into the text, returns to and returns of, that allow us to bind one textual moment to another in terms of similarity or substitution rather than mere contiguity. Textual energy, all that is aroused into expectancy and possibility in a text, can become usable by plot only when has been bound or formalized<sup>21</sup>.

Dentro del esquema general de la repetición, conviene señalar la presencia de dos elementos que aparecen en la novela y que ilustran tal aspecto. En primer lugar se encuentra el uso reiterado de siglas, rasgo estilístico del rector de Rummidge, lo que surge como retórica administrativa al imponerse su utilización en todo el ámbito académico. Esta retórica de la sigla tiene el efecto de la economía del espacio, y su efecto particular es de comicidad por economizar algo más, el significado, ya que a veces es difícilmente inteligible: *VC* (*Vice-Chancellor*), *PA* (*Personnel of administration*) *CRUM* (*Confederacy of Rummidge Manufactures*) *SC* (*Shadow Scheme*). Todo se relaciona con la insistencia del narrador en la intención de economizar al describir un sobre varias veces utilizado (págs. 84-89).

En segundo lugar un elemento léxico lleva a cabo un papel más complejo. Se trata de *virement*, tecnicismo que se repite y que funciona en clave de enigma, pues nadie sabe su significado. El enigma se revela al final, en la forma más fácil, al buscar su significado en el diccionario (pág. 383). La repetición de *virement* no es sólo la insistencia en un término desconocido sino la repetición de un enigma como base discursiva, de lo desconocido, que va preparando al lector ante la solución final. La solución del enigma no es más que la solución de la narración, pues al averiguar el significado de *virement*, éste recurso de la doctora Robyn Penrose se soluciona. Consecuentemente, el enigma léxico mantiene el enigma del destino de la protagonista. De este modo, y a manera de conclusión, se puede afirmar que la repetición opera doblemente: la existencia del enigma que plantea el término en cuestión (la posibilidad de desviar fondos de partidas presupuestarias concretas) es de tipo conceptual, una repetición léxica, y la repetición de la aporía profesional de Robyn Penrose es una repetición narrativa, discursiva. Finalmente, la solución se halla en el significado del enigma léxico, una vez resuelto, con lo que también se resuelve la narración<sup>22</sup>.

## Notas

<sup>1</sup> Para mayor información véase Barbara Johnstone "Introduction" *Text* número monográfico "Perspectives on repetition", vol. 7 (1987) págs. 205-214.

También G.N. Leech *A Linguistic Guide to English Poetry*, London: Longman 1969, págs. 73-78; M.A.K. Halliday y R. Hasan, *Cohesion in English*, London: Longman 1976, capítulos 6 y 7.

<sup>2</sup> R. Fowler, *A Dictionary of Modern Critical Terms*, London: Routledge 1987. (Para todas las referencias a la novela *Nice Work*, se sigue la edición de Penguin: Harmondsworth 1989).

<sup>3</sup> Véase la traducción por Luis Cramades de la obra de Jonathan Culler *Sobre la deconstrucción, teoría y crítica después del estructuralismo*, Madrid: Cátedra 1984, págs. 120-139.

<sup>4</sup> Véase G.N. Leech y M. Short, *Style in Fiction. A linguistic introduction to English fictional prose*, London: Longman 1981, pág. 236.

<sup>5</sup> Véase J. Culler, *op. cit.*, pág. 140, nota 3.

<sup>6</sup> A este respecto cabe comentar la analogía que establece la doctora Penrose entre el mundo doble de *Hard Times* y el de *Nice Work*, cuyas estructuras sintagmáticas también guardan relación, por cierto.

<sup>7</sup> Ian Watt, *The Victorian Novel. Modern Essays in Criticism*, London: Oxford University Press 1972, págs. 142-165.

<sup>8</sup> Véase la reseña de Peter Porter en *Times Literary Supplement*, 27 de octubre a 2 de noviembre de 1989, pág. 1.184.

<sup>9</sup> J. Kristeva, *El texto de la novela*, Barcelona: Lumen 1974.

<sup>10</sup> Sobre la definición y tratamiento de "mock reader" y de "implied reader", G.N. Leech y M. Short, *op. cit.*, págs. 259 y ss.

<sup>11</sup> David Lodge sobre Roland Barthes en *Working with Structuralism. Essays and Reviews on Nineteenth and Twentieth Century Literature*, London: Art Paperbacks, 1978, "Preface".

<sup>12</sup> Halliday y Hadan, *op. cit.* capítulos 2 y 7, que tratan ampliamente la noción de referencia exofórica.

<sup>13</sup> Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel 1986.

<sup>14</sup> Reseña de P. Parrinder en *London Review of Books*, 29 de septiembre de 1988 págs. 12-13.

En relación con esto, conviene transcribir los finales de estas tres novelas de Lodge para poner de manifiesto el carácter poco concluyente de los mismos:

*Changing Places*, 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, where 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 time the director chooses, without warning, without anything being resolved, or explained, or wound up, it can just... end.

Este final lo describe Lodge como cortocircuito (*Working with structuralism*, págs. 3-17).

*Small World*, On to the surface of the board, as on to the cinema screen, he projected his memory of Cheryl's face and figure —the blonde, shoulder— length hair, the high-stepping gait, the stary, unfocussed look of her blue eyes —and he wondered where in the small, narrow world he should begin to look for her.

*Nice Work*, There's no overt arrogance on the students' part, or evident resentment on the young gardener's, just a kind of mutual instinctive avoidance of contact, Physically contiguous, they inhabit separate worlds. It seems a very British way of handling differences of

class and race. Remembering her Utopian vision of the campus invaded by the Pringle's workforce, Robyn smiles ruefully to herself. There is a long way to go. 'All right', she says, turning back to Philip Swallow. 'I'll stay on'.

<sup>15</sup> Véase "Formalism" en R. Fowler, *op. cit.*, también, del mismo autor, *Linguistic Criticism*, Oxford: Oxford University Press 1986, págs. sobre los conceptos de *desfamiliarización*, *habitualización* (pág. 40 y ss.), y extrañamiento (págs. 142-146).

<sup>16</sup> Lodge *Nice Work*, pág. 178:

Truth is to meaning as metonymy is to metaphor [...] You could represent the factory realistically by a set of metonymies —dirt, noise, heat and so on. But you can only grasp the meaning of the factory by metaphor. The place is like hell. The trouble with Wilcox is that he can't see that. He has no metaphorical vision.

Robin Penrose extiende en parte la teoría de David Lodge, crítico, tal y como éste describiera en *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London: Arnold, 1977. Esto aflorará más adelante, en la discusión sobre el anuncio de SILK CUT.

<sup>17</sup> La cita completa en *Nice Work* es como sigue: "Désirée, subsequently famous as the author of *Difficult Days and Men*, big best-selling books written in a mode Robyn sometimes called vulgar feminism." (pág. 322).

<sup>18</sup> Mary Ellman, *Thinking about Women*, New York: Harcourt Brace, 1968.

<sup>19</sup> Peggy Kamuff "Writing like a woman", en S. McConnell-Ginet et al., edd. *Women and Language in Literature and Society*, New York: Praeger 1980, págs. 284-289.

<sup>20</sup> El padre de Vic es un anciano de clase trabajadora alarmado ante la vertiginosa subida del nivel de vida. Su palabra favorita es *price*, y su pasatiempo comparar los precios de hogaño con los de antaño.

<sup>21</sup> La mujer de Vic trabaja como doméstica al servicio de su familia, lo que Robyn denomina "down-trodden housewife" y sólo el tan repetido cuarto de baño incorporado en el dormitorio y un hábito consumista parecen ser su fuente de felicidad.

<sup>22</sup> David Lodge, *Write On*, Harmondsworth: Penguin, 1988, pág. 198.