

AUTHOR, AUTHOR, O LA CELEBRACIÓN DEL SER Y DEL AUTOR (PARTE II)

Aída Díaz Bild
Universidad de La Laguna

ABSTRACT

In the last years David Lodge has been particularly concerned with the way in which both science and the humanities are challenging the traditional idea of the self as unique and autonomous: "If the self is a fiction, it may perhaps be the supreme fiction, the greatest achievement of human consciousness, the one that makes us human." For Lodge the novel is the genre that best reflects the subjectivity of human experience, thus offering us the richest and most comprehensive record of human consciousness. His last novel, *Author, Author*, like the previous one, *Thinks...* is a clear apology of the autonomous, individual self, not only because its main character is a writer, Henry James, who always defended that the subject of the novel was the whole of human consciousness, but because it allows us to have access to his inner thoughts and feelings, precisely those that cannot be described by science.

KEY WORDS: liberal humanism, author, poststructuralism, science, self, consciousness, meta-fiction.

RESUMEN

En los últimos años David Lodge se ha interesado particularmente por el modo en que tanto la ciencia como las humanidades han cuestionado el concepto tradicional del ser humano como individuo único y autónomo: "If the self is a fiction, it may perhaps be the supreme fiction, the greatest achievement of human consciousness, the one that makes us human." Para Lodge la novela es el género que mejor refleja la subjetividad de la experiencia humana, ofreciéndonos la más rica y extensa descripción de la consciencia humana. Su última novela, *Author, Author*, como la anterior, *Thinks...* es una clara apología del ser individual y autónomo, no sólo porque su principal personaje sea un autor, Henry James, que siempre defendió que el principal tema de la novela debía ser la totalidad de la consciencia humana, sino también porque nos permite tener acceso a sus pensamientos y sentimientos más íntimos, precisamente aquellos que no pueden ser descritos por la ciencia.

PALABRAS CLAVE: humanismo liberal, autor, postestructuralismo, ciencia, ser, consciencia, metaficción.



En la primera parte de este artículo analizábamos en profundidad el interés que Lodge ha demostrado por el concepto humanista del ser único y autónomo. De ahí que no sea de extrañar que sus dos últimas novelas se hayan convertido en una apología del mismo, aunque de forma claramente distinta. En *Thinks...* Lodge recurre, como en casi todas sus novelas, a una estructura binaria, es decir, a dos personajes, Ralph, director del prestigioso Holt Belling Centre for Cognitive Science, de la University of Gloucester, y Helen, escritora, que tienen ideas totalmente distintas sobre la consciencia humana y que mantienen acaloradas discusiones sobre este tema. Ralph quiere conocer el funcionamiento de la mente humana con el último objetivo de crear un ordenador que piense como el hombre y continuamente afirma que la mente “doesn’t consist of some immaterial spook-stuff, the ghost in the machine.”¹ Incluso cuando Helen se horroriza ante esta idea de que todo, absolutamente todo, es una máquina, él le dice que su estupor se debe a que “You’re a machine that’s been programmed by culture not to recognize that it’s a machine.”²

Helen piensa, por supuesto, de forma diametralmente opuesta a Ralph. Cree que hay algo en cada hombre, llámese alma, llámese espíritu, que nos convierte en seres únicos y autónomos: “Consciousness is simply the medium in which one lives, and has a sense of personal identity.”³ De hecho, la breve charla que Helen imparte al final de la International Conference on Consciousness Studies⁴ se convierte en una defensa del concepto humanista del hombre, en el que Lodge cree firmemente. Sería imposible reproducir aquí todo lo que dice Helen, pero sí quisiera plasmar un fragmento que me parece interesante:

...But the Christian idea of the soul is continuous with the humanist idea of the self, that is to say, the sense of personal identity, the sense of one’s mental and emotional life having a unity and an extension in time and an ethical responsibility, sometimes called conscience.

This idea of the self is under attack today, not only in much scientific discussion of consciousness, but in the humanities, too. We are told that it is a fiction, a construction, an illusion, a myth. That each of us is “just a pack of neurons”, or just a junction for converging discourses, or just a parallel processing computer running

¹ David Lodge, *Thinks...* (London: Secker and Warburg, 2001) 37.

² David Lodge, *Thinks...*102.

³ David Lodge, *Thinks...* 61.

⁴ Al igual que a Helen se le pide que ofrezca una visión del fenómeno de la consciencia desde el punto de vista literario dentro de una conferencia de carácter eminentemente científico, también a Lodge en 1988 se le pidió que hiciera algo similar: “In the spring of 1988 Waldemar Januszczak, then Arts Editor of the *Guardian*, invited me to attend and report on a Symposium on “Deconstruction in Art and Architecture” to be held at the Tate Gallery. I presume he thought that what I knew about deconstruction from the literary point of view would make up for my lack of qualifications as a critic of art and architecture. Intrigued by what seemed a highly paradoxical title, and being then something of a professional conference-watcher, I accepted the commission.” “Through the No Entry Sign: Deconstruction and Architecture,” *The Practice of Writing Essays, Lectures, Reviews and a Diary* (London: Secker & Warburg, 1996) 260.

by itself without an operator. As a human being and as a writer, I find that view of consciousness abhorrent —and intuitively unconvincing. I want to hold on to the traditional idea of the autonomous individual self. A lot of that we value in civilization seems to depend on it —law, for instance, and human rights— including copyright.⁵

Es curioso resaltar cómo a Helen le inquieta la idea de que la consciencia se haya convertido para la ciencia en un “problema” que ha de resolverse, ya que para ella la consciencia es competencia exclusiva del arte, especialmente de la literatura, y más concretamente de la novela: “Consciousness, after all, is what most novels, certainly mine, are about. Consciousness is my bread and butter. Perhaps for that reason, I’ve never seen anything problematic about it as a phenomenon.”⁶ Los novelistas son los únicos que han sabido representar la experiencia individual y subjetiva y, de hecho, las personas leen las novelas porque desean saber lo que ocurre en la mente de los personajes. El único dilema del escritor es cómo crear seres diferentes a él; de ahí que Helen considere que las novelas son una especie de “thought experiments”.

Pero Helen no es el único “medio” que Lodge tiene para defender la tradición liberal humanista de los ataques de los que es objeto por parte del postestructuralismo y la ciencia. Uno de los aspectos más significativos de *Thinks...* es la presencia continua de uno de los escritores que mejor y con más contundencia ha reivindicado la importancia de la consciencia humana: Henry James, a quien Lodge admira profundamente tanto en su calidad de autor literario como de crítico. De hecho, Lodge le rinde tributo en la novela no sólo parodiando e imitando su obra, sino también haciendo continuas referencias a sus textos.⁷ Y es que un escritor como James, que en palabras de Lodge “was supremely a novelist of consciousness”⁸ no podía estar ausente precisamente en una novela que proclama la existencia del ser único. A Henry James lo que le interesa ante todo son las motivaciones y reacciones humanas o, con otras palabras, la compleja realidad mental y moral del hombre, el modo en que el individuo percibe, analiza e interpreta su propio mundo y el de los demás. Así, en “The Art of Fiction” James rechaza el argumento de Walter Besant de que toda ficción que se precie debe contener aventuras:

He mentions a category of impossible things, and among them he places “fiction without adventure”... This seems to me to bring the novel back to the hapless little rôle of being an artificial, ingenious thing —bring it down from its large, free character of an immense and exquisite correspondence with life. And what is ad-

⁵ David Lodge, *Thinks...* 319.

⁶ David Lodge, *Thinks...* 61

⁷ Da la “casualidad” de que Helen empezó hace años una tesis sobre el punto de vista en las novelas de Henry James y por eso conoce bien su obra creativa y crítica.

⁸ David Lodge, “Henry James and the Movies,” *Consciousness and the Novel: Connected Essays* (London: Penguin, 2003) 202.



venture, when it comes to that, and by what sign is the listening pupil to recognize it? It is an adventure —an immense one— for me to write this little article; and for a Bostonian nymph to reject an English duke is an adventure only less stirring, I should say, than for an English duke to be rejected by a Bostonian nymph. I see dramas within dramas in that, and innumerable points of view. A psychological reason is, to my imagination, an object adorably pictorial; to catch the tint of its complexion —I feel as if that idea might inspire one to Titianesque efforts. There are few things more exciting to me, in short, than a psychological reason, and yet, I protest, the novel seems to me the most magnificent form of art.⁹

De hecho, en “The Future of the Novel” no duda en proclamar que la novela “for its subject, magnificently, it has the whole human consciousness”.¹⁰ Y a medida que evoluciona como escritor y va ejercitándose y ahondando en el empleo de técnicas que le permiten una cada vez más sutil y profunda dramatización de la consciencia humana, lo que ocurre en sus novelas pasa a ser menos importante que lo que los personajes piensan sobre los hechos que les suceden. En este sentido, las reflexiones de estos seres de ficción sobre la realidad circundante nos dice más sobre ellos mismos que sobre esta última. James lo explica con gran claridad en el prefacio de *The American*:

If Newman was attaching enough, I must have argued, his tangle would be sensible enough; for the interest of everything is all that it is *his* vision, *his* conception, *his* interpretation: at the window of his wide, quite sufficiently wide, consciousness we are seated, from that admirable position we “assist”. He therefore supremely matters; all the rest matters only as he feels it, treats it, meets it. A beautiful infatuation this, always, I think, the intensity of the creative effort to get into the skin of the creature; the act of personal possession of one being by another at its completest —and with the high enhancement, ever, that it is, by the same stroke, the effort of the artist to preserve for his subject that unity, and for his use of it (in other words for the interest he desires to excite) that effect of a *centre*, which most economize its value.¹¹

Pero James en sus estudios críticos y comentarios sobre su propia obra no sólo muestra un gran interés por la realidad interna de sus personajes y el modo de representarla, sino que revela una absoluta certeza sobre quién es el artífice de todo texto literario: el autor. James hace continuas referencias a la figura del escritor como “productor” de la obra creativa y no duda en afirmar que la calidad de una

⁹ Henry James, “The Art of Fiction,” *Henry James: The Critical Muse. Selected Literary Criticism* (Harmondsworth: Penguin, 1987) 202.

¹⁰ Henry James, “The Future of the Novel,” *Henry James: The Critical Muse. Selected Literary Criticism* 338.

¹¹ Henry James, “Preface to *The American*,” *Henry James: The Critical Muse. Selected Literary Criticism* 478.

obra de arte dependerá siempre de la calidad de la mente del artista: “No good novel will ever proceed from a superficial mind.”¹² En el mismo ensayo en el que hace esta afirmación, “The Art of Fiction”, explica:

The form, it seems to me, is to be appreciated after the fact: then the author’s choice has been made, his standard has been indicated; then we can follow lines and directions and compare tones and resemblances. Then in a word we can enjoy one of the most charming of pleasures, we can estimate quality, we can apply the test of execution. The execution belongs to the author alone; it is what is most personal to him, and we measure him by that. The advantage, the luxury, as well as the torment and responsibility of the novelist, is that there is no limit to what he may attempt as an executant —no limit to his possible experiments, efforts, discoveries, successes.¹³

En el prefacio a *The Portrait of a Lady* James vuelve a insistir en la misma idea, pero esta vez enfatiza cómo toda obra nos ofrece una visión única e individual de la vida, la del autor:

The spreading field, the human scene, is the “choice of subject”; the pierced aperture, either broad or balconied or slit-like and low-browed, is the “literary form”; but they are, singly or together, as nothing without the posted presence of the watcher —without, in other words, the consciousness of the artist. Tell me what the artist is, and I will tell you of what he has *been* conscious. Thereby I shall express to you at once his boundless freedom and his “moral” reference.¹⁴

Dada la gran admiración que Lodge siente por James no es de extrañar que lo haya elegido como protagonista de su última novela, *Author, Author*, una obra que no sólo ratifica que todo texto literario es producto del esfuerzo creativo de su autor, sino que demuestra la capacidad que el escritor tiene para adentrarse en la mente de sus personajes y revelar sus pensamientos y sentimientos más íntimos. Ya una de las citas introductoras y la nota aclaratoria de Lodge nos adelantan el tono de la novela:

“We work in the dark —we do what we can— we give what we have. Our doubt is our passion and our passion is our task. The rest is the madness of art.”

Henry James, “The Middle Years”¹⁵

¹² Henry James, “The Art of Fiction,” *Henry James: The Critical Muse. Selected Literary Criticism* 205.

¹³ Henry James, “The Art of Fiction,” *Henry James: The Critical Muse. Selected Literary Criticism* 192.

¹⁴ Henry James, “Preface to *The Portrait of a Lady*,” *Henry James: The Critical Muse. Selected Literary Criticism* 485.

¹⁵ Todas las referencias a *Author, Author* corresponden a la edición (London: Secker & Warburg, 2004).

Nearly everything that happens in this story is based on factual sources. With one insignificant exception, all the named characters were real people. Quotations from their books, plays, articles, letters, journals, etc., are their own words. But I have used a novelist's licence in representing what they thought, felt, and said to each other; and I have imagined some events and personal details which history omitted to record. So this book is a novel, and structured like a novel.

Efectivamente, *Author, Author* no pretende ser un viaje exhaustivo por la vida de James y convertirse así en una biografía novelada, sino una obra de ficción que explora los sentimientos más íntimos de un escritor que se siente frustrado, fracasado e incomprendido. Con otras palabras, *Author, Author*, como todo texto creativo, nos ofrece precisamente aquella parcela de la realidad a la que ni los científicos, ni los psicólogos, ni los biógrafos pueden tener acceso: el mundo interior del ser humano.

Author, Author es la historia de un fracaso, la de un escritor que anhela el éxito y la fama y ve cómo éstos se van poco a poco alejando de él. Su ambición no tiene límites. Como él le confiesa a su gran amigo George Du Maurier, su verdadero deseo es convertirse en el “Anglo-American Balzac” y a ello dedica todos sus esfuerzos, haciendo de la escritura el eje de su vida. Sus comienzos son realmente prometedores y la buena acogida de *Washington Square* y *The Portrait of a Lady* parecen confirmar “his claim to be the coming man of the literary novel in the English-speaking world” (43). Pero a finales de la década de los ochenta James comienza a darse cuenta de que sus planes de alcanzar la grandeza no van progresando como él había pronosticado y cada vez ve más lejos el sueño de convertirse por derecho en el sucesor de los grandes escritores ingleses de la generación anterior, “Dickens, Thackeray, George Eliot (to cast one's eyes no lower down the slopes of Parnassus)” (94).¹⁶ Henry James quiere conseguir lo que estos autores alcanzaron en su época: éxito económico y prestigio literario o, con otras palabras, lograr que sus novelas se conviertan en auténticos “best-sellers”. Pero la cruda realidad es que sus libros cada vez se venden menos, incluidos los ya publicados, y, por tanto, los ingresos que recibe por ellos son cada vez más ínfimos. Para un autor como James, que ha hecho de la literatura el centro de su existencia y además es consciente de su maestría, esta situación no puede ser más desalentadora y frustrante.

Es interesante explicar en este punto que Lodge no está sólo describiendo en la novela los sentimientos de un personaje único e irrepetible, sino también al mismo tiempo explorando un tema universal, ya que quizás uno de los aspectos que mejor define a los autores de toda índole es su deseo de alcanzar el éxito. De hecho, Lodge ha tratado este aspecto en varias ocasiones en sus textos críticos y sus asevera-

¹⁶ Aún consciente de la gran destreza de James como escritor, Lodge no duda a lo largo de la novela en utilizar el humor y la ironía para subvertir los sueños de grandeza del escritor, su excesiva tendencia al melodrama al hablar de sus fracasos literarios y su insaciable vanidad, que hace que los halagos que recibe de sus amigos y admiradores le causen un placer en muchos casos extremado.

ciones resultan reveladoras en relación a *Author, Author*. Así, en “Turning Unhappiness into Money: Fiction and the Market” Lodge explica con gran claridad este ansia que todo creador tiene de conseguir prestigio y fama:

The novelist risks his “capital” —his experience, his imagination, his verbal skill, his time (a lot of that), his nervous energy, his psychological privacy and his self-esteem in the construction of an artefact, a fictional text which he takes to the market place, hoping someone will pay him for the right to reproduce and sell it, and that others will, at a second remove, pay him for the privilege of reading it. Nobody has asked him to write it. No one is born into or brought up to novel-writing as a trade or calling. Writing a novel is a gratuitous act, like Robinson Crusoe running away from his comfortable home to make his fortune. It is an intensely individualistic and competitive activity, which is why attempts at co-operative publishing ventures nearly always fail... Novelists are driven by the dream of personal success (why else would they persist in such a difficult, laborious, psychologically taxing activity?) and their relationships with their peers usually include strong feelings of rivalry.¹⁷

Lodge aclara que este interés que los escritores revelan por los ingresos derivados de sus libros no parte de consideraciones meramente mercenarias, sino que es el único barómetro objetivo con el que pueden valorar el éxito y los logros alcanzados. Asimismo, Lodge admite que tal vez una de las razones por las que el artista escriba sea porque ello en cierto modo le permite desafiar a la muerte, dejando tras de sí el rastro permanente de su obra. Pero después de este breve momento de transcendencia Lodge vuelve a poner rápidamente los pies sobre la tierra y añade: “It is, of course, also pleasant to be recognized, and rewarded, while one is still alive.”¹⁸ Y es que, como dice Virginia Woolf, con la que Lodge coincide plenamente, lo peor de escribir “is that one depends so much upon praise.”¹⁹ El escritor está continuamente exponiendo su producto a la valoración pública y es lógico que desee ser alabado y no criticado por el esfuerzo realizado. En este sentido, los diarios de Woolf nos ofrecen un magnífico relato de este agobiante aspecto de la vida del escritor: en sus páginas vemos cómo su ánimo crece o decrece según los juicios de valor que su obra recibe, a pesar de sus vanos intentos por mantenerse al margen de ellos. Lodge admite que todo escritor sueña con esa reseña ideal que lo encumbra como autor y que él ya ha tenido, aunque con cierta contrapartida: “‘Literary Genius Writes Masterpiece.’ Unfortunately it was published in an English-language Hong

¹⁷ David Lodge, “Turning Unhappiness into Money: Fiction and the Market,” *Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth- and Twentieth-Century Literature* (London & Boston: Ark, 1986) 162-3.

¹⁸ David Lodge, “Why Do I Write?” *Write On: Occasional Essays (1965-1985)* (Harmondsworth: Penguin, 1988) 78.

¹⁹ Virginia Woolf, *A Writer's Diary*, citado en David Lodge, “Literary Criticism and Literary Creation,” *Consciousness and the Novel* 102.

Kong newspaper of very small circulation.”²⁰ Lodge puede entender perfectamente los sentimientos de Woolf, y por ende los de James, porque él sabe también lo que es experimentar el fracaso y lo doloroso que resulta. En su caso tuvo lugar con la publicación de su cuarta novela, *Out of the Shelter*, en la que el escritor había invertido muchas horas de esfuerzo y trabajo y, sin embargo, no tuvo el éxito esperado después de la buena recepción de *The British Museum Is Falling Down*. El propio Lodge ha admitido que este bache en su carrera le provocó una auténtica crisis de fe en sí mismo como escritor, que afortunadamente logró superar²¹ y, de hecho, hoy en día es uno de los escritores británicos más celebrados por la crítica y el público.

Dada la importancia que para todo escritor tiene el ser alabado y admirado por sus lectores, no es de extrañar que al pedirle el actor y productor Edward Compton que adapte *The American* para el teatro, Henry James no dude en aceptar la oferta que puede traerle la fama y la fortuna que la prosa le ha negado: “For all its vulgarity and aesthetic crudity, it was for an author the shortest road to fame and fortune —if, of course, one were successful. But why shouldn’t he succeed?” (108). El éxito comercial le dará total libertad para escribir “real literature” y no tener que preocuparse por la ventas de sus libros. Pero, aunque desprecia el género dramático, sueña con el momento en que tenga que salir al escenario ante los persistentes gritos de “Author, Author” y hacer la reverencia pertinente. Sin embargo, con su incursión en el teatro comienza otro duro camino de espinas, que Lodge describe con gran detalle. Henry aprende lo doloroso y trabajoso que es mutilar un texto en el que se han invertido muchas horas de esfuerzo —”There commenced a very painful period of two months... It was a miserable and frustrating business, but he persevered, reminding himself all the while that this was how he was going to liberate himself from the chains of financial anxiety” (119); experimenta la ansiedad y el terror al fracaso que se sienten siempre las horas previas al estreno —”This is a time when a man wants a religion. But my hand shakes and I can only write that I am your plucky, but, all the same, lonely and terrified Henry” (232); aprende a convivir con los retrasos, decepciones y obstáculos habituales en el mundo del teatro; descubre lo amargo que es que tus obras sean rechazadas por los productores y que cuando las publiques para que tus seguidores puedan tener acceso a ellas la recepción crítica sea negativa; a no desanimarse cuando *The American* no triunfa en Londres y seguir luchando por conquistar la escena británica; etc.²² Pero lo que James no puede

²⁰ David Lodge, “Literary Criticism and Literary Creation,” *Consciousness and the Novel* 102. Es curioso porque en *Author, Author* Henry James incurre en esta fantasía al pensar en la acogida que tendrá *Guy Domville*. “What might he read here next web about *Guy Domville*? “A play of exquisite sensibility and profound human insight.” “A drama of rare intelligence and poetic eloquence.” “A masterpiece of dramatic construction.” He almost blushed at his own childish vanity, but what author in the world had never indulged in such fantasies?” (218-9).

²¹ John Haffenden, *Novelists in Interview* (London: Methuen, 1985) 150.

²² Lodge puede entender perfectamente los sentimientos de Henry James, porque el pasó por un situación semejante con su primera obra de teatro, *The Writing Game*. Aunque ha afirmado que fue “the most intensely interesting experience of my literary career to date” (“Playback: Extracts

aceptar es la humillación a la que le somete el protagonista y productor de su segunda obra, *Guy Domville*, al hacerle subir al escenario para ser abucheado por el público delante de sus amigos y críticos literarios más importantes del momento. El sentimiento de fracaso, dolor y humillación es tal que el autor piensa seriamente en el suicidio: “He was overwhelmed by a feeling of total hopelessness, and for the first time in his life he felt the real seduction of the idea of suicide. He had always believed that consciousness was the supreme value, but what did it profit a man to be conscious if it was only of failure, humiliation and regret?” (270). Y es que para James el episodio de *Guy Domville* se convierte en el más terrible y oscuro de su vida, dejándole una herida que tardará en cicatrizar:

“Even now it’s a sore trial to me to have to write about it,” he confessed at the outset of his letter, ‘weary, bruised, sickened, disgusted as one is left by the intense, the cruel ordeal of a first night that —after the immense labour of preparation and the unspeakable tension of suspense— has, in a few brutal moments, not gone well. In three words...’ But as usual he required a lot more than three words to describe the event and its effect on him. He began the letter on Tuesday evening and finished it on Wednesday morning. (276)

He incluido en la cita la coletilla del narrador a la carta de Henry James, porque uno de los grandes logros de *Author, Author* es precisamente que, a pesar de narrar una historia realmente trágica para su protagonista, siempre hay un lugar para introducir el humor sin caer en la trivialidad y así huir del falso sentimentalismo y melodrama.

Uno de los aspectos más interesantes de esta historia de fracaso y desilusión es que el protagonista se siente profundamente dolido porque el público y los lectores no son capaces de apreciar la valía y maestría de unos textos que son única y exclusivamente producto de su trabajo. Con otras palabras, James se siente en todo momento el artifice de su obra, el creador de algo nuevo y totalmente diferente a lo que se había hecho hasta ahora: “We’re always striving to imagine and think what has not been thought before, and so always risking defeat and disappointment” (69). En este sentido, el título de la novela no puede ser más apropiado ya que no sólo se refiere al ansia de James por alcanzar el reconocimiento público como autor teatral, sino a su firme convencimiento de que él es el único responsable de sus textos. De hecho, a lo largo de *Author, Author* se hacen continuas referencias a esta

from a Writer’s Diary,” *The Practice of Writing* 329), también ha admitido que todo el proceso estuvo lleno de decepciones y frustraciones: tardó cinco años en conseguir que su obra fuera representada; el proceso de selección fue “a switchback of emotional highs and lows, excited expectation followed sooner or later by disillusionment and disappointment” (295); se vio obligado a introducir cambios a medida que los ensayos avanzaban; aunque el nivel de audiencia fue satisfactorio, no fue el que él hubiera deseado y la compensación económica resultó muy inferior a la que hubiera obtenido por la venta de sus novelas; y, por último, y quizás lo más importante, no vio cumplido su sueño de ver representada la obra en Londres.





realidad. Así, cuando Fenimore le sugiere escribir una obra de teatro juntos, James reflexiona que quizás sí sería capaz de colaborar con alguien en la creación de un texto dramático, pero nunca en la producción de ficción en prosa: “it was too private and personal a process” (156). Para él todo texto literario es el resultado de una planificación y toma de decisiones y no algo que surge por casualidad o es creado por el lector. Por ello no comienza a escribir sus últimas tres novelas hasta que no tiene bien claro cuál va a ser el desarrollo narrativo de las mismas: “If you made up a story as you went along, there was always a danger that it would go in too many different directions, inhabit the consciousnesses of too many characters, touch on too many themes, to achieve unity and concentration of effect” (283). Escribir en prosa es para él ante todo un trabajo duro, que implica muchas horas de dedicación y esfuerzo —“I take up my own old pen again” the pen of all my old unforgettable efforts and sacred struggles” (277)— dedicadas a la búsqueda de nuevos métodos narrativos que contribuyan a enriquecer no sólo su propia obra literaria, sino la novela en general. De ahí su entusiasmo cuando se da cuenta de que su experiencia en el teatro puede servirle para desarrollar una nueva técnica narrativa: “If that *has* been one side of the moral of the whole unspeakable, the whole tragic experience, I almost bless the pangs and the pains and the miseries of it” (283). Y, por supuesto, el resultado final de todos estos afanes lleva su impronta personal, lo que convertirá sus textos en algo único e irrepetible: “three major novels, as analytical, introspective and deliberately paced as he cared to make them, but also as deep, as daring and as beautiful as only he *could* make them” (348).

Pero lo más frustrante y doloroso para este escritor que ha hecho de la literatura el centro de su vida y es consciente de su destreza técnica, es ver cómo otros autores, algunos de ellos de escasa valía, como Rider Haggard o Miss Humphry Ward, gozan del triunfo que a él le es negado:

Meanwhile he was tormented by the spectacle of other writers —Kipling, Wilde, Thomas Hardy, for instance, not to mention Mrs Humphry Ward— getting the kind of attention and praise the he felt was *his* due; felt, but could not openly admit even to his closest friends without appearing pathetically weak and envious. Instead he put these complicated misgivings and yearnings into a short story that he called “The Middle Years.” (167)²³

Es precisamente en la exploración de estos sentimientos inconfesables que todos guardamos en nuestro interior que *Author, Author* se convierte en una clara defensa de la capacidad del escritor para adentrarse en la mente de los personajes y

²³ En *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature* (London: Edward Arnold, 1989), Lodge ya hace referencia a la envidia que el éxito que se le negaba a él y se le daba a los demás producía en James. Así, Lodge explica que la popularidad y reconocimiento de Bennett y Wells hacen que James les aplique su “sardonic but perceptibly envious phrase, ‘chin-deep in tropeis’” (42).

describir una realidad que es inaccesible para la ciencia. El gran drama de James dentro de la novela surge cuando su amigo Du Maurier alcanza el éxito con una novela de dudoso valor literario. Comienza aquí una terrible lucha interna por eliminar y ocultar el sentimiento de envidia que la fama de Du Maurier le produce y a la que sólo el lector, pero no los demás personajes, tiene acceso, ya que se produce dentro de su mente.

La amistad entre Du Maurier y James es un enigma para muchos de sus conocidos, ya que no entienden cómo una persona tan bien formada como James puede relacionarse con alguien que ni es un gran intelectual, ni posee una mente privilegiada. Du Maurier, que es consciente de sus limitaciones venera y admira a su amigo desde la más absoluta humildad: “He always considered himself privileged to call such a distinguished writer his friend” (323). De hecho, en materia literaria se establece entre ambos un relación “quasi-tutorial” con James aconsejándole qué libros debe incluir en su mediocre biblioteca y Du Maurier aceptando sus sugerencias con total prontitud y modestia. Y cuando Du Maurier comienza a escribir no tiene ninguna duda de que nunca podrá igualar a su amigo en destreza técnica: ““Well, of course, I don’t hope to achieve such a fine polish on my style as yours,” Du Maurier said humbly” (105). Cuando las cosas se tornan feas para James y es abucheado por el público en el teatro, Du Maurier es uno de los primeros en escribirle para mostrarle su apoyo y expresar su admiración por la obra representada.

Henry, por su parte, siente un gran respeto por un hombre cuya felicidad está siempre pendiente de un fino hilo, puesto que tiene graves problemas con la vista y ello en alguien que se dedica al dibujo para ganarse el sustento es una auténtica tragedia. Al mismo tiempo, disfruta con la vida familiar que los Du Maurier le ofrecen y a la que él ha renunciado para dedicarse por entero al arte.

Mientras James se dedica a la literatura y Du Maurier al dibujo todo va bien entre estos dos hombres, pero su amistad empieza a resquebrajarse cuando *Trilby* se convierte en un éxito sin precedentes: “It was being eaten away from within by the worm of envy and jealousy” (273). Para Du Maurier nada ha cambiado en su relación con James, al que sigue admirando profundamente, pero éste no puede soportar la idea de que un autor de escasa maestría técnica haya alcanzado la fama que a él siempre se le ha escapado.²⁴ Recuerda una frase de Wilde —“Anyone can sympathise with a friend’s failure, but it takes a truly exceptional nature to rejoice in a friend’s success” (216)— y se da cuenta de que carece de esa excepcional naturaleza que Du Maurier sí posee y que hace que éste último se alegre de los éxitos de su amigo. Comienza así la lucha interna de James por ocultar y superar esos sentimientos tan negativos y poco nobles. Su gran preocupación es que los demás no se den cuenta de lo que bulle dentro de su mente, ese reducto único y privado al que nadie,

²⁴ Resulta un tanto cómico cómo a lo largo de la novela James utiliza constantemente la palabra “mystery” para referirse al éxito de *Trilby* y, de hecho, no descansa hasta que encuentra una explicación lógica a este fenómeno literario.



salvo el autor de una novela, puede tener acceso. Así, al reflexionar sobre la suerte que ha tenido Du Maurier con *Trilby*, piensa: “Nevertheless he couldn’t deny —though he hoped he disguised it from others— that there were ironies in the situation which tasted bitter in contemplation” (216). Y cuando se avergüenza por lo poco sentida que ha sido su felicitación a Du Maurier por el éxito de su novela: “The hollowness, he trusted, was known only to himself” (217). De hecho, la razón por la que busca una excusa para no asistir al estreno de la adaptación teatral de *Trilby* es porque sería demasiado amargo y doloroso para él ver cómo su amigo triunfa apoteosicamente: “It was hard enough to conceal his envy at the amount of money Du Maurier must be earning from his book” (308).

Sin embargo, la muerte de Fenimore y la percepción de que no le dio su apoyo cuando ella le necesitó, le hace reflexionar sobre lo ingrato que está siendo con su amigo Du Maurier:

He found himself engaged in what Roman Catholics called an examination of conscience, which a Monsignor of his acquaintance had once explained to him was part of the preparation for Confession, accusing himself of selfishness, envy, jealousy, resentment, and a corresponding lack of generosity, humility, magnanimity and fortitude. (273)

Es interesante que Lodge recurra aquí al concepto religioso de examen de conciencia, ya que es el acto más privado que un creyente puede realizar y, por tanto, nadie puede tener acceso a él y analizarlo. Henry James decide cambiar, ser mejor persona, aceptar sus fracasos, dedicarse a escribir sin pensar en el éxito, purgar la envidia y los celos que le corroen y, sobre todo, renovar su amistad con Du Maurier. Con gran ironía el narrador siguiendo el símil católico dice: “He made this “firm purpose of amendment”, as the Romans called it, at half past three in the afternoon” (274). Media hora más tarde, sin embargo, recibe un telegrama de Alexander, felicitándole por cómo ha mejorado una de las escenas de *Guy Domville* y todos sus buenos propósitos parecen evaporarse, ya que se dirige rápidamente al teatro gratificado por las alabanzas recibidas. Nuevamente la ironía hace su aparición: “Would this be inconsistent with his resolutions? He persuaded himself that it would not” (274). De hecho, el “firme propósito de enmienda” tendrá que esperar unos tres meses para cumplirse: no será hasta entonces que visite a su amigo y tenga una larga charla con él, aunque, por supuesto, en ningún momento le menciónese sus inconfesables sentimientos por el éxito de *Trilby*.

Hasta ahora hemos ido explicando cómo *Author*, *Author* se convierte en una clara afirmación de los conceptos clásicos del ser y del autor, pero el punto culminante de este proceso se produce en las últimas páginas del libro, cuando el autor se introduce en el texto haciendo comentarios sobre el devenir literario de James y sus ideas sobre la muerte. La presencia de elementos metafictivos es una constante en las novelas de Lodge, especialmente a partir de *Out of the Shelter* o, con otras palabras, a partir del momento en que su obra da un giro hacia un estilo más experimental. Incluso en las últimas novelas, en las que el realismo parece volver a ocupar un lugar dominante, los elementos de autoconsciencia narrativa siguen es-



tando presentes. El propio Lodge se ha definido a sí mismo en una reciente entrevista como un “metafictional novelist”,²⁵ producto de su larga trayectoria como profesor universitario y crítico literario,²⁶ y ha enfatizado cómo el empleo de elementos de autoconsciencia narrativa es un hecho recurrente en la novela postmodernista: “I find particularly interesting those post-modernist works in which diegesis is foregrounded by the explicit appearance in the text of the author as maker of his own fiction, the fiction we are reading.”²⁷ La metaficción le permite al creador continuar escribiendo novelas realistas y al mismo tiempo reconocer que se trata de un artefacto literario, fruto del uso de una serie de convenciones literarias establecidas: “Realism is not rejected, but it is not employed naively, innocently either. The text no longer seeks to disguise its own literariness, and realism is played off against other modes of writing —mythopoeic, surrealist, confessional, documentary.”²⁸ Para Lodge la oposición entre realismo y metaficción que muchos críticos han establecido es totalmente falsa, puesto que lo que la metaficción hace es poner al descubierto la problemática implícita en el realismo.²⁹ Pero lo más interesante es que para Lodge el texto autoconsciente al elevar el acto de autoría a un primer plano se convierte en una respuesta defensiva, ya sea consciente o intuitiva, al cuestionamiento del concepto de autor y la función mimética de la ficción que ha llevado a cabo la teoría crítica de las últimas décadas. De ahí la importancia de la presencia de elementos metafictivos en *Author, Author* que, evidentemente, reivindican la figura del autor.

Aunque los ejemplos de autoconsciencia narrativa en *Author, Author* no se limitan sólo a las últimas páginas, sino que están esparcidos a largo de la novela, es obvio que es en la sección final donde adquieren un protagonismo especial. Asimismo, Lodge fiel a su deseo de llegar a un compromiso entre realismo y experimentación y no romper la “illusion of life” que hasta ahora ha logrado crear, introduce los comentarios autoriales en letra cursiva para que el lector menos versado en juegos y alusiones metafictivas no se sienta perdido y pueda adaptarse a la nueva situación narrativa. Las primeras palabras del autor reivindican claramente su convicción de que él es el origen de su obra: “...while for me, as I conjure up this deathbed scene, looking at it as through the curved transparency of a crystal ball, perhaps the most

²⁵ David Lodge, “A Conversation about *Thinks...*,” *Consciousness and the Novel* 296.

²⁶ Bergonzi ha explicado en este sentido que “Lodge is unusual and fortunate in being a best-selling novelist of wide appeal who nevertheless takes the art of fiction very seriously, often writes intertextually and allusively, and is willing to challenge his readers as well as entertain them.” Bernard Bergonzi, *David Lodge* (Plymouth: Northcote House, 1995) 60.

²⁷ David Lodge, “Mimesis and Digesis in Modern Fiction,” *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism* (London: Routledge, 1990) 41.

²⁸ David Lodge, “The State of Fiction: A Symposium,” *The New Review* 5.5 (Summer 1978): 50.

²⁹ También Pilar Hidalgo en *La crisis del realismo en la novela inglesa contemporánea* (Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1987) afirma que lo que define a la novela postmoderna no es su antirrealismo, sino su autoconsciencia narrativa, que le permite al mismo tiempo usar y poner al descubierto las convenciones del realismo literario.



poignant fact about Henry James's life is that,..." (373). Incluso fantasea con la idea de "somehow time-travelling back to that afternoon of late February 1916, creeping into the master bedroom of Flat 21, Carlyle Mansions, casting a spell on the little group of weary watchers at the bedside, pulling up a chair oneself, and saying a few reassuring words to HJ, before he departs this world, about his literary future" (375). Aunque admite que es un sueño absurdo, puesto que Henry está agonizando y, por lo tanto, su cerebro es incapaz de oír o entender nada, lo interesante aquí es la referencia al poder que todo autor tiene para crear con su imaginación mundos nuevos e inesperados. Hay que resaltar, asimismo, cómo al igual que en otras novelas de Lodge, la presencia de elementos de autoconsciencia narrativa va acompañada de la introducción del humor y la broma. El mismo ejemplo que acabamos de ver sobre la fantasía del autor es una clara ilustración, puesto que es obvio que si él es el que ha escrito el texto, puede manipular el material a su antojo y hacer que no sea demasiado tarde para susurrarle al moribundo lo que le depara el futuro. Otro ejemplo lo encontramos cuando explica que la obra de James ha sido el tema central de muchas tesis doctorales, libros y artículos académicos y añade: "and of course biographies—but it wouldn't be tactful to mention them, or the fact that he would be adopted by a branch of academic criticism known as Queer Theory, whose exponents claim, for instance, to find metaphors of anal fisting in the Prefaces to the New York Edition)" (375). Recordemos, por un lado, que Henry James era un personaje que detestaba que se indagara en su vida personal o que se establecieran paralelismos entre su obra y sus propias experiencias y, por otro, que en sus novelas de corte académico Lodge siempre ha utilizado el humor para subvertir el modo en que parte de la crítica contemporánea pone el énfasis en el aspecto sexual de los textos que analiza, llegando a conclusiones que harían que sus autores se revolvieran en sus tumbas. Es cierto que en el caso de James siempre ha habido cierta ambigüedad con respecto a su orientación sexual, pero es evidente que Lodge está satirizando aquí lo que él considera "desatinos" de cierto sector de la crítica.

Pero aquí a quien Lodge le está gastando la mayor broma con sus juegos metafictivos es al propio James. James en su deseo de que sus novelas fueran "a direct impression of life"³⁰ rechazó la figura del narrador omnisciente, omnipotente e intrusivo que con su autoridad y sabiduría sólo contribuye a destruir la "illusion of life" a la que todo escritor debe aspirar.³¹ De hecho, James reiteradamente critica el modo en que Trollope le recuerda a sus lectores que lo que están leyendo es simplemente una ficción:

³⁰ Henry James, "Guy de Maupassant," *Henry James: The Critical Muse. Selected Literary Criticism* 232.

³¹ Lodge ha explicado que esta ausencia de elementos metafictivos es aplicable no sólo a James sino a los autores modernistas en general, que en su búsqueda de la impersonalidad y reflejar con la mayor verisimilitud posible la consciencia humana huyen de las intrusiones autoriales. "Mimesis and Diegesis in Modern Fiction," *After Bakhtin* 43.

He took a suicidal satisfaction in reminding the reader that the story he was telling was only, after all, a make-believe. He habitually referred to the work in hand (in the course of that work) as a novel, and to himself as a novelist, and was fond of letting the reader know that this novelist could direct the course of events according to his pleasure... These little slaps at credulity... are very discouraging, but they are even more inexplicable; for they are deliberately inartistic.... It is impossible to imagine what a novelist takes himself to be unless he regard himself as an historian and his narrative as a history. It is only as an historian that he has the smallest *locus standi*. As a narrator of fictitious events he is nowhere; to insert into his attempt a backbone of logic, he must relate events that are assumed to be real.³²

Para Henry James “such a betrayal of a sacred office seems to me, I confess, a terrible crime”,³³ y por ello decide narrar sus historias desde el punto de vista de uno o más personajes en tercera persona y respetando las limitaciones del conocimiento humano.

También puede verse como un guiño irónico a James el hecho de que Lodge haya decidido escribir una novela sobre un autor que no pertenece a nuestro tiempo y, por tanto, carece de nuestra sensibilidad y forma de ver el mundo. Hacemos esta afirmación porque las palabras que James plasmó en su momento sobre la novela histórica podrían aplicarse a *Author, Author*, aunque su protagonista esté más cercano a nosotros en el tiempo:

...The “historic” novel is, for me, condemned... to a fatal *cheapness*... You may multiply the little facts than can be got from pictures and documents, relics and prints, as much as you like —*the* real thing is almost impossible to do, and in its essence the whole effect is as nought: I mean the invention, the representation of the old CONSCIOUSNESS, the soul, the sense, the horizon, the vision of individuals in whose minds half the things that make ours, that make the modern world were non-existent.³⁴

Pero la sección metafictiva de las últimas páginas no se limita a repasar el devenir literario de James, sino que el autor, aprovechando que estamos asistiendo a los últimos momentos del escritor, analiza un texto de James titulado “Is There Life After Death?”, en el que éste se plantea si la consciencia humana se extingue o sobrevive a la muerte. Evidentemente, el tema de la consciencia tenía que encontrar su espacio en una novela sobre un autor que en un momento dado le confiesa a su amigo Du Maurier: “Consciousness is my religion, human consciousness. Refining

³² Henry James, “Anthony Trollope,” *Henry James: The Critical Muse. Selected Literary Criticism* 177-8.

³³ Henry James, “The Art of Fiction,” *Henry James: The Critical Muse. Selected Literary Criticism* 189.

³⁴ Henry James, “On the Historical Novel, from a Letter to Sarah Orne Jewett, October 1901,” *Henry James: The Critical Muse. Selected Literary Criticism* 348.

it, intensifying it —and preserving it” (91). Nuevamente encontramos el humor y el juego como cuando el autor dice que es muy difícil resumir las ideas del ensayo de James o desenmarañar la enredada red que ha tejido, pero “Still, we will try” (380). Cuando leemos los fragmentos que el autor reproduce del texto de James y las explicaciones que da de los mismos, el lector se da cuenta de que esas citas son un instrumento para reafirmar la existencia de la consciencia humana como algo personal y único frente a los ataques de que ha sido objeto por parte de la ciencia. James considera que la muerte es una puerta a la extensión, no extinción, de la consciencia. El escritor no puede creer que ese tesoro de la consciencia que vamos desarrollando y acumulando a largo de nuestra vida, y de forma especial los artistas, sea simplemente un truco o un engaño de la naturaleza que se pone de manifiesto con la muerte:

It is in a word the artistic consciousness and privilege in itself that thus shines as from immersion in the fountain of being. Into that fountain, to depths immeasurable, our spirit dips —to the effect of feeling itself, *qua* imagination and aspiration, all scented with universal sources. What is that but an adventure of our personality, and how can we after it hold complete disconnection likely? (381)

James es consciente de que esta confianza en la posibilidad de la inmortalidad personal es sólo un deseo, ya que no hay ninguna evidencia objetiva que la confirme y la ciencia tampoco puede dar una explicación al respecto. Debemos resignarnos

to the grim fact that “science” takes no account of the soul, the principle we worry about, and that we are abjectly and inveterately shut up in our material organs... Observation and evidence reinforce the verdict of the dismal laboratories and the confident analysts as to the interconvertibility of our genius and our brain —the poor palpable, ponderable, probeable, laboratory brain. (381)

Las reflexiones de James sobre la muerte y la consciencia le hacen al autor albergar un tipo de fantasía muy distinta a la que ha tenido antes, una fantasía que se convierte en un homenaje al escritor al que él tanto admira y respeta y el mejor colofón para una novela que celebra el concepto del autor y el ser:

...the spirit of Henry James existing out there somewhere in the cosmos, knowing everything I wished he could know before he died, ...and listening to the babble of our conversation about him and his work, swelling through the ether like a prolonged ovation.
Henry, wherever you are —take a bow. (382)

