

THINKS...: IN MEMORIAM HENRY JAMES

Aída Díaz Bild
Universidad de La Laguna

ABSTRACT

“The possibility of employing on the plane of a single work discourses of various types, with all their expressive capacities intact, without reducing them to a common denominator —this is one of the most fundamental characteristic features of prose”, says Bakhtin in *Problems of Dostoevsky's Poetics* and this statement is perfectly applicable to all the novels by David Lodge, but especially to *Thinks...* Lodge not only allows his characters to tell their own stories in their own language, but introduces different styles and parodies the work of some well-known authors. One of the writers imitated is Henry James and in a sense in *Thinks...* Lodge pays homage to him by having the story narrated as perceived by the consciousness of the characters, by making references to his work and by sharing with him the humanist idea of the autonomous self, under attack in scientific discussion and in the humanities.

KEY WORDS: consciousness, point of view, metafiction, parody, irony, autonomous self.

RESUMEN

Según Bakhtin, una de las principales características de la novela es que permite la orquestación de diversos discursos, sin que se produzca el dominio de uno sobre otro. Esta afirmación es perfectamente aplicable a todas las novelas de Lodge, pero de forma especial a *Thinks...* Lodge no sólo permite que sus personajes se expresen con su propia voz y su propio ideolecto, sino que también introduce diferentes estilos y parodia la obra de conocidos autores. Uno de los escritores imitados es Henry James y, en este sentido, en *Thinks...* Lodge le rinde tributo a este gran escritor al presentar la acción a través de la conciencia de los personajes, al hacer continuas referencias a sus textos y al compartir con él el concepto humanista del ser autónomo.

PALABRAS CLAVE: consciencia, punto de vista, metaficción, parodia, ironía, ser autónomo.

La novela es quizás de todos los géneros literarios el que mejor refleja el aspecto subjetivo de la experiencia humana. Cuando el lector se adentra en el mundo imaginario de la novela lo hace con la expectativa de poder ahondar en los pensamientos y sentimientos de los personajes. Uno de los grandes placeres de la literatura deriva, precisamente, del conocimiento que ésta nos proporciona de la mente y el corazón humanos. Su oficio le permite al novelista tener acceso directo a los pensamientos, percepciones e impresiones más secretos y recónditos de sus persona-



jes, algo totalmente imposible para el historiador, el biógrafo o incluso el psicoanalista. De hecho, como ha explicado David Lodge, cuando el escritor decide quedarse únicamente en la superficie, reflejando sólo el comportamiento y habla de los seres de ficción, sin profundizar en sus motivaciones psicológicas, “a disturbing and alienating effect is created”¹. El lector se siente sorprendido y a la vez decepcionado al ver sus expectativas frustradas. Y es que en cierto sentido uno de los lemas de los escritores podría resumirse con la famosa frase de Descartes, *Cogito, ergo sum*, incluyendo dentro del concepto de “cogito” no sólo los razonamientos de los personajes, sino también sus sensaciones, emociones, recuerdos, fantasías, etc. Este deseo del escritor por ahondar en la consciencia de los personajes le lleva a buscar técnicas que le permitan explorar cada vez con mayor profundidad y sutileza la mente de los seres que crea. Así, el autor del siglo XVIII utiliza diarios y cartas para reflejar con un realismo sin precedentes los pensamientos de los personajes, mientras que los escritores del XIX combinan la presentación de sus personajes como seres sociales con un análisis sutil de su vida interna tanto desde el punto de vista moral como emocional. Con la llegada del modernismo en el siglo XX se produce un cambio radical en la representación de la consciencia del ser humano. Los autores modernistas defienden que la realidad no es algo estructurado y objetivo como los escritores realistas nos han hecho creer, sino algo caótico, problemático y, ante todo, subjetivo. De ahí que intenten reproducir el funcionamiento de la mente humana con la mayor fidelidad posible: “Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall, let us trace the pattern, however disconnected and incoherent in appearance, which each sight or incident scores upon the consciousness”². La figura del narrador omnisciente e intrusivo es fuertemente cuestionada y sustituida por la del narrador falible³, y surge la técnica de “stream of consciousness”, expresión acuñada por el filósofo William James para describir el continuo fluir de ideas y emociones que define a la mente humana. La acción se presenta a través de la consciencia de los personajes, cuyos pensamientos se plasman como algo silencioso, espontáneo y en constante fluir. Aparece una variante de la novela confesional, el monólogo interior, que permite al lector percibir de forma un tanto “ilícita” las ideas y sensaciones de los seres de ficción a medida que éstos se mueven por el espacio y el tiempo: “For the reader, it’s rather like wearing earphones plugged into

¹ David LODGE, *The Practice of Writing. Essays, Lectures, Reviews and a Diary* (London: Secker & Warburg, 1996) 209.

² Virginia WOOLF, “Modern Fiction,” *20th-Century Literary Criticism: A Reader*, ed. David Lodge (London & New York: Longman) 89.

³ Lodge considera que no es una casualidad que la convención del narrador omnisciente e intrusivo empezara a caer en desuso precisamente cuando Nietzsche anuncia la muerte de Dios, ya que la gran objeción que se le pueden hacer tanto al cristianismo ortodoxo como a la omnisciencia narrativa es que ambos coartan la libertad y autonomía humanas. Ver “The Uses and Abuses of Omniscience: Method and Meaning in Muriel Spark’s *The Prime of Miss Jean Brodie*,” *The Novelist at the Crossroads* (London & New York: Ark, 1986) 119-144.

someone's brain, and monitoring an endless tape-recording of the subject's impressions, reflections, questions, memories and fantasies, as they are triggered either by physical sensations or the association of ideas"⁴. Una de las ventajas de este tipo de novela que nos adentra directamente en lo más privado y subjetivo del ser humano es que despierta la simpatía del lector hacia aquellos personajes cuya vida interior está siendo revelada.

En esta evolución del realismo del siglo XIX al modernismo del XX hay un escritor y crítico que desempeña una labor fundamental: Henry James. A través de sus continuos experimentos formales y de modo especial de su preocupación por el punto de vista narrativo, James prepara el camino para el desarrollo de la técnica de "stream of consciousness". En este sentido, puede decirse que James fue el primer novelista modernista en lengua inglesa. Su primer objetivo como escritor era el mismo de los autores realistas: conseguir una representación lo más fidedigna posible de la realidad para así conseguir crear una auténtica "illusion of life". De hecho, en sus textos críticos hay continuas referencias al deber que el autor tiene de ser fiel al mundo que intenta reproducir en su obra:

The only reason for the existence of the novel is that it does attempt to represent life. When it relinquishes this attempt, the same attempt that we see on the canvas of the painter, it will have arrived at a very strange pass.⁵

...a tale, or a novel be a direct impression of life (and that surely constitutes its interest and value)...⁶

Dentro del concepto de realidad Henry James incluye no sólo lo externo, sino también las motivaciones y reacciones humanas o, con otras palabras, la compleja realidad mental y moral del hombre. 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* adventure, 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

⁴ David LODGE, *The Art of Fiction* (Harmondsworth: Penguin, 1992) 47

⁵ Henry JAMES, "The Art of Fiction," *Henry James. The Critical Muse: Selected Literary Criticism*, ed. Roger Gard (Harmondsworth: Penguin, 1987) 188.

⁶ Henry JAMES, "Guy de Maupassant," *Henry James. The Critical Muse: Selected Literary Criticism* 232.

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.⁷

En este interés por la psicología de sus personajes James se adelanta realmente a su época. 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”⁸.

El deseo de James de reflejar el mundo que le rodea con la mayor verosimilitud posible le lleva a rechazar la figura del narrador omnisciente, omnipotente e intrusivo, ya que con su autoridad y sabiduría sólo contribuye a destruir la “illusion of life” a la que todo escritor debe aspirar. De hecho, James reiteradamente critica el modo en que Trollope le recuerda a sus lectores que lo que están leyendo es simplemente una ficción:

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.⁹

Para Henry James “such a betrayal of a sacred office seems to me, I confess, a terrible crime”¹⁰, 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. A medida que James evoluciona como escritor y va ejercitándose y ahondando en el empleo del punto de vista narrativo, lo que ocurre en sus novelas pasa a ser menos importante que lo que los personajes piensan sobre los hechos que les suceden. Lo relevante es lo que los seres de ficción opinan sobre lo que ven y

⁷ Henry JAMES, “The Art of Fiction,” *Henry James. The Critical Muse: Selected Literary Criticism* 202.

⁸ Henry JAMES, “The Future of the Novel,” *Henry James. The Critical Muse: Selected Literary Criticism* 338.

⁹ Henry JAMES, “Anthony Trollope,” *Henry James. The Critical Muse: Selected Literary Criticism* 177-8.

¹⁰ Henry JAMES, “The Art of Fiction,” *Henry James. The Critical Muse: Selected Literary Criticism* 189.

experimentan y cómo, a su vez, lo que ven y experimentan los va transformando. 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

El empleo del término “centre” al final de la cita es fundamental porque en todos sus prefacios James pone de manifiesto que una de sus principales preocupaciones al escribir una novela es encontrar un “centre of consciousness” desde el que contar la historia y a través del cual el lector pueda ver y sentir todo lo que sucede en la obra. Aunque, como hemos dicho antes, estos “centres of consciousness” han de estar sujetos a las limitaciones de todo ser humano, sin embargo, deben tener también las suspicacia, inteligencia y el “bewilderment” suficiente para poder reflejar con la mayor intensidad posible la experiencia de vida que se relata en la novela:

At the same time I confess that I never see the *leading* interest of any human hazard but in a consciousness (on the part of the moved and moving creature) subject to fine intensification and wide enlargement. It is as mirrored in that consciousness that the gross fools, the headlong fools, the fatal fools play their part for us—they have much less to show us in themselves. The troubled life mostly at the centre of our subject—whatever our subject, for the artistic hour, happens to be—embraces them and deals with them for its amusement and its anguish: they are apt largely indeed, on a near view, to be all the cause of its trouble. This means, exactly, that the person capable of feeling in the given case more than another of what is to be felt for it, and so serving in the highest degree to *record* it dramatically and objectively, is the only sort of person on whom we can count not to betray, to cheapen or, as we say, give away, the value and beauty of the thing. By so much as the affair matters *for* some such individual, by so much do we get the best there is of it, and by so much as it falls within the scope of a denser and duller, more vulgar and more shallow capacity, do we get a picture dim and meagre.¹²

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

¹² Henry JAMES, “Preface to *The Princess Casamassima*,” *Henry James. The Critical Muse: Selected Literary Criticism* 501-2.



Pero si bien James insiste en que los “reflectors” deben definirse por su lucidez mental y emocional, advierte del peligro que supone crear personajes cuyos excesivos conocimientos puedan destruir la ilusión de realidad: “If he’s too sensitive and too clever for *them*, if he knows more than is likely or natural —for *him*— it’s as if he weren’t at all, as if he were false and impossible”¹³.

Esta referencia a Henry James y su interés por el punto de vista narrativo se hacía necesaria en un estudio sobre la última novela de David Lodge, *Thinks...*¹⁴, que, en cierto modo, es un homenaje al prestigioso escritor, al que Lodge ha dedicado varios artículos en los que ha puesto de manifiesto su gran admiración por su obra crítica y creativa. Así, por ejemplo, en *The Art of Fiction* lo define como “something of a virtuoso in the manipulation of point of view”¹⁵, mientras que en “Crosscurrents in Modern English Criticism” se refiere a él como “indisputably the first major critic of prose fiction in English”¹⁶. En *Thinks...* Lodge rinde tributo a Henry James de dos formas. Por un lado, hay continuas alusiones a la obra de James y, por otro, en la novela los acontecimientos se narran no sólo desde distintos puntos de vista, desde distintos “centres of consciousness”, sino también utilizando diversas técnicas y estilos narrativos¹⁷, aunque en la mayoría de los casos no se emplee, paradójicamente, la tercera persona como solía hacer James.

En *The Art of Fiction* Lodge afirma que la decisión más importante que ha de tomar el escritor es la de elegir desde qué punto de vista va a contar la historia, ya que ello influirá en el modo en que el lector reaccione emocional y moralmente ante los personajes y sus acciones: “The story of an adultery, for instance —any adultery— will affect us differently according to whether it is presented primarily from the point of view of the unfaithful person, or the injured spouse, or the lover —or as observed by some fourth party. *Madam Bovary* narrated mainly from the point of view of Charles Bovary would be a very different book from the one we know”¹⁸.

¹³ Henry JAMES, “Preface to *The Princess Casamassima*,” *Henry James. The Critical Muse: Selected Literary Criticism* 502.

¹⁴ Todas las referencias a *Thinks...* corresponden a la edición de Secker & Warburg, London, 2001.

¹⁵ David LODGE, *The Art of Fiction* 26.

¹⁶ David LODGE, “Crosscurrents in Modern English Criticism”, *The Novelist at the Crossroads* 274.

¹⁷ Es interesante observar que en “The Novelist Today”, Lodge explica que quizás la expresión que mejor define a la literatura contemporánea sea la de “crossover fiction”, por la mezcla de estilos y géneros que suele darse dentro de una misma obra: “In short, the aesthetic pluralism I sought to defend in my “Novelist at the Crossroads” essay seems to me a generally accepted fact of literary life... The astonishing variety of styles on offer today, as if in an aesthetic supermarket, includes traditional as well as innovative styles, minimalism as well as excess, nostalgia as well as prophecy... What we have now is a literary situation in which everything is in and nothing is out”. *The Practice of Writing* 11.

¹⁸ David LODGE, *The Art of Fiction* 26.

Resulta relevante que Lodge ponga precisamente como ejemplo para su argumentación una historia de adulterio, porque *Thinks...*, al igual que otras novelas de Lodge, se centra en una aventura extramatrimonial, en este caso entre Ralph Messenger, un hombre casado, y Helen Reed, que enviudó hace un año. Ambos tienen un concepto totalmente distinto del ser humano y sus valores morales no pueden ser más divergentes. Ralph no tiene reparo alguno en serle constantemente infiel a su mujer, mientras que Helen sólo acepta las proposiciones amorosas de Ralph tras una larga lucha interna contra una serie de prejuicios morales que desaparecen, al menos temporalmente, cuando descubre que su difunto marido tuvo numerosos romances con sus jóvenes ayudantes durante su matrimonio y que la propia mujer de Ralph, Carrie, tiene una aventura con un amigo de la familia. Helen se ha criado en la fe católica y, aunque ya no va a misa y no cree en algunos de los dogmas de la Iglesia, no puede evitar sentirse influenciada por su educación religiosa. De ahí que tras tres semanas de apasionado romance y cuando Ralph le comunica que tal vez tenga un cáncer, ella lo acepte como un castigo divino por haber infringido las normas. De hecho, cuando ella rompe su relación con Ralph, lo hace por motivos morales, mientras que él sigue criterios puramente pragmáticos: no le interesa destruir un matrimonio que en líneas generales, y a pesar de sus infidelidades, funciona bien y, además, no quiere renunciar al bienestar económico que la fortuna de su esposa le proporciona. Es evidente, pues, que la historia que se narra en *Thinks...* nos afectará de modo muy distinto, dependiendo de si el punto de vista adoptado es el de Ralph o el de Helen. Lodge desea que escuchemos ambas voces y que sepamos en todo momento lo que los dos personajes piensan y sienten y por ello les permite expresarse a cada uno de ellos con su propio timbre en primera persona, aunque empleando técnicas distintas. Ya en su novela anterior, *Therapy*, prevalece la narración en primera persona¹⁹, cuyas ventajas han sido resaltadas por el escritor en “The Novelist Today”: “First-person narration appeals to contemporary novelists because it permits the writer to remain within the conventions of realism without claiming the kind of authority which belongs to the authorial narrative method of the classic realistic novel”²⁰. Lodge añade que gran parte de las novelas escritas en los últimos años emplean narradores en primera persona o narradores autoriales encubiertos, con el fin de crear una ilusión de realidad que no sea cuestionada por el propio texto.

Antes mencionaba cómo Lodge recurre a técnicas distintas para reflejar las consciencias de Helen y Ralph. En el caso de éste último el escritor opta por la “stream of consciousness” y, más concretamente, por el monólogo interior. No es la

¹⁹ También en su segunda novela, *Ginger You're Barmy* (1962), Lodge emplea el estilo confesional, pero en esta ocasión no se trata de reflejar, como ocurre en *Therapy* y *Thinks*, las impresiones y reacciones de los personajes, sino que el narrador manipula de forma consciente el material para ofrecer un relato lo más coherente posible de su experiencia en el ejército.

²⁰ David LODGE, “The Novelist Today.” *The Practice of Writing* 10.

primera vez que Lodge utiliza este recurso, puesto que el epílogo de *The British Museum Is Falling Down* es una parodia del final del *Ulysses* de Joyce. De hecho, Lodge ha reiterado siempre en sus trabajos críticos la gran admiración que siente por Joyce y la tremenda influencia que este autor ha tenido en su obra. Lodge ha alabado de forma especial el empleo que Joyce hace de la técnica de “stream of consciousness”:

Like, I suppose, most first-time readers of *Ulysses* I was chiefly impressed by its sheer mimetic power, the feeling that never before had the whole range of sensory experience, from the most sublime to the most basic—from listening to music to passing a bowel movement—been so vividly, exactly, memorably captured in words; and that never before had the twists and turns and gaps and leaps in the processes of human thought been so fully understood and accurately represented.²¹

Pero, aunque Lodge admira a Joyce y se considera literariamente en deuda con él, sin embargo, nunca llega a los extremos formales del escritor modernista:

I am by nature a kind of compromiser, I suppose, looking to reconcile apparently opposed positions. As a critic I am a domesticator of more extreme types of continental criticism, and as a novelist I use certain experimental devices but in a way that is slightly tamed as compared to the kinds of books from which they are borrowed... I am not like Joyce or Beckett, who would follow their own sense of artistic logic...²²

El elemento de compromiso entre tradición y experimentación siempre está presente en la obra de Lodge, un escritor que desea que sus obras estén abiertas no sólo al lector erudito capaz de descubrir los elementos de experimentación formal de sus novelas, sino también al lector común, que goza con la historia que se le cuenta y los personajes que la protagonizan. Es cierto que a partir de *Nice Work* (1988) se produce un giro evidente en su obra hacia el realismo literario, pero los elementos experimentales o de autoconsciencia narrativa no sólo no desaparecen totalmente, sino que se siguen introduciendo de forma que no destruyan la ilusión de realidad. Un caso claro lo tenemos en el monólogo de Ralph Messenger. Este académico es director del prestigioso *Holt Belling Centre for Cognitive Science*, de la Universidad de Gloucester, y una estrella mediática que colabora frecuentemente en programas de radio y televisión. Aunque estudió filosofía, pronto se interesó por la ciencia cognitiva y más concretamente por la informática y la inteligencia artificial. Su meta es averiguar cómo funciona la mente humana y por ello resulta totalmente

²¹ David LODGE, “My Joyce”, *Write On. Occasional Essays 1965-1985* (Harmondsworth: Penguin, 1986) 63.

²² John HAFFENDEN, *Novelists in Interview* (London & New York: Methuen, 1985) 157.

“natural” y verosímil que decida grabar sus pensamientos según fluyen de su consciencia para luego transcribirlos y adquirir así un conocimiento más profundo de los mecanismos de ésta última²³. De ahí que sus intervenciones en la novela se presenten en la mayoría de los casos en forma de “stream of consciousness” y, más concretamente, de monólogo interior. El propio Ralph describe el experimento que está llevando a cabo:

The object of the exercise being to record as accurately as possible the thoughts that are passing through my head at this moment in time, which, is, let's see... 10.13 a.m. on Sunday the 23rd of Febru... The object of the exercise being to try and describe the structure of, or rather to produce a specimen, that is to say raw data, on the basis of which one might begin to try to describe the structure of, or from which one might infer the structure of ...thought. Is it a stream as William James said or as he also rather beautifully said like a bird flying through the air and then perching for a moment then taking wing again, flight punctuated by moments of... (1)

La referencia a William James es un elemento claramente metafictivo, porque la relación entre el hermano de Henry James y los escritores modernistas es harto evidente para el lector culto. Pero a pesar de esta alusión a los autores de la década de los veinte, es evidente que Lodge no llega, como decíamos antes, a los extremos formales de Joyce o Virginia Woolf, y así, aunque emplea el monólogo interior, el lector no tiene ninguna dificultad en seguir los pensamientos de Ralph, ya que éstos se rigen por un claro criterio de contigüidad temática y desde el punto de vista gramatical y sintáctico están estructurados de tal manera que su lectura sea accesible y no haya que detenerse continuamente a meditar sobre el contenido del monólogo.

Ralph descubre pronto que sus grabaciones tienen poco valor científico, no sólo porque el experimento que está llevando a cabo en cierto modo determina el contenido y la dirección de sus pensamientos, sino porque al articular éstos últimos ya está alejándose del fenómeno de la consciencia propiamente dicho. Sin embargo, decide perseverar un poco más, por si pudiera surgir algo interesante para sus investigaciones, lo cual es la excusa perfecta para que Lodge siga utilizando la técnica de “stream of consciousness” sin romper la ilusión de realidad. Además Ralph encuentra fascinante “to as it were *eavesdrop* on one's own thoughts” (58) y no duda en realizar una serie de experimentos que, indudablemente, repercuten en la técnica narrativa. Así, uno de los días decide hacer un ejercicio de memoria:

²³ Quizás Lodge se base aquí en su propia experiencia, ya que él hizo algo parecido durante los ensayos de su obra de teatro, *The Writing Game*: “I have decided to keep an occasional diary as the play is cast and goes into rehearsal. Since time is limited, I will dictate the narrative into a tape recorder, have it transcribed, and polish it later on the word-processor”. “Playback: Extracts from a Writer's Diary”, *The Practice of Writing* 292.



In the car just now it occurred to me that it might be interesting to do not another random dip into the stream of consciousness, but a specific exercise of memory... I'm going to try and recall an experience distant in time and see or try to see from the transcript how the mind recovers... recuperates... reconstructs the past and the extent to which shorter-term memories triggered by association interfere with or interact with this process... (72-3)

Ello da lugar a que Lodge introduzca lo que Dorrit Cohn²⁴ denomina “memory monologue”, a través del cual el personaje recupera parte de su pasado.

Ralph va refinando sus “armas de trabajo” y se compra un *Voicemaster*, que hace posible que el ordenador transcriba directamente lo que él dice. De igual modo, se va dando cuenta de que el hecho de dejar constancia de sus pensamientos, acciones, sentimientos, se ha convertido en un hábito, “like keeping a diary” (148). Esta última afirmación es realmente interesante, porque en “Mimesis and Diegesis in Modern Fiction”²⁵ Lodge explica que, aunque el monólogo interior es más flexible y permite una mayor interiorización que la novela epistolar o la “journal novel”, los tres estilos cumplen la misma función. De hecho, cuando Ralph tiene su primer encuentro sexual con Helen, recurre al diario para relatar lo ocurrido, porque está en casa con los niños y tiene miedo de que éstos puedan oírle dictando a la grabadora que “this afternoon I fucked one of England’s finest contemporary novelists” (250).

Por otro lado, cómo el personaje con el que Ralph establece una relación en un principio amistosa y luego amorosa es una escritora, ello hace posible que Lodge introduzca elementos e incluso bromas metafictivas sobre las técnicas narrativas modernistas. He aquí un claro ejemplo de ello:

“Oh, I read some when I was younger,” Ralph says. “The early chapters of Ulysses are remarkable. Then he seemed to get distracted by stylistic games and crossword puzzles.”

“What about Virginia Woolf?”

“Too genteel, too poetic. All her characters sound like Virginia Woolf. My impression is that nobody has improved on Joyce in that line. Am I right?”

“Probably”, says Helen. “The stream of consciousness novel as such is rather out of fashion.” (98)

En esta cita Lodge está, por un lado, manifestando una vez más su admiración por Joyce, pero, por otro, está llamando la atención sobre su proceso de composición y “breaking the frame” al transgredir las normas establecidas. A través de Ralph,

²⁴ Dorrit COHN, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness* (Princeton, New Jersey: 1978).

²⁵ David LODGE, “Mimesis and Diegesis in Modern Fiction.” *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism* (London & New York: Routledge, 1990) 41.



Lodge pone al descubierto el elemento de manipulación y convención artística que define a toda obra literaria, por mucho que sus autores nos quieran hacer creer que se trata de un reflejo directo de la realidad, como es el caso de Virginia Woolf:

“I started keeping a kind of journal too, recently,” he says.

“Did you?” It is Helen’s turn to look intrigued.

“It began as a bit of research into consciousness, as a first person phenomenon. The idea was to generate some raw data. I just dictated my thoughts into a taperecorder as they occurred to me.”

“*Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall.*”

“Just so. Who said that?”

“Virginia Woolf.”

“I bet she didn’t, though. I bet she juggled the order about to suit herself.”

“Yes, she probably did.”

“And described it all in very beautiful, much-revised prose.”

“Yes. But she aimed to produce an illusion— ”

“Ah well, I wasn’t trying to produce an illusion, I was after the real thing.”... (171-2)

Resulta interesante observar que Lodge dice algo parecido sobre Virginia Woolf en *The Art of Fiction*: “Virginia Woolf has smuggled some of her own lyrical eloquence into Mrs Dalloway’s stream of consciousness without its being obvious. Transpose these sentences into the first person, and they would sound far too literary and considered to pass for a transcription of someone’s random thoughts”²⁶.

Ralph se permite incluso el lujo de parodiar el estilo de Virginia Woolf, desenmascarando de este modo la artificiosidad de todo producto literario. Así, al imaginarse los distintos pensamientos que las personas que asisten a un concierto pueden tener durante el mismo, dicta lo siguiente:

...did I lock the back door I like that woman’s scarf the lead violin’s nose is dripping he must have a cold I’ve got a bit of indigestion mustn’t fart I like this bit it’s on that CD she gave me last Christmas I must remember to buy her a birthday card that cellist something very sexy about a woman playing the cello right up between her thighs why does the conductor keep flicking the hair out of his eyes why doesn’t he get himself a fucking haircut I need one myself actually must make an appointment what travel agency next door where shall we go next year not Majorca again what about Portugal and so and so on... Hmm, not bad that, but I cheated of course... I’m dictating this straight on to the computer via Voicemaster so am able to correct and revise as I go... it took me quite a while to put that little sequence together... Like Virginia Woolf... (181-2)

Si Ralph recurre a la técnica de “stream of consciousness” para reflejar sus pensamientos, Helen, fiel a la tradición realista a la que pertenece como escritora,

²⁶ David LODGE, *The Art of Fiction* 45.



opta por el diario. Desde la muerte de su marido ha sido incapaz de escribir una nueva obra de ficción y ha optado por plasmar algo en su diario todos los días para no perder la práctica: “It’s just a way of keeping my writing muscles exercised. They atrophy otherwise” (171). El hecho de que Helen sea una escritora realista, le permite a Lodge utilizar a este personaje para introducir elementos de autoconsciencia narrativa y verter sus propias opiniones sobre diversos aspectos de la creación literaria²⁷. Concretamente sobre el punto de vista narrativo hay dos aspectos del diario de Helen que nos interesan de forma especial. En primer lugar, Helen en un momento dado reflexiona sobre un tema que mencionábamos al principio de este trabajo y es lo decisiva que es la elección de la perspectiva desde la que se va a narrar una historia, ya que dependiendo de quién o quiénes sean los focalizadores, se obtendrán tramas bien distintas. Helen hace esta consideración después de que ha descubierto que la mujer de Ralph, Carrie, mantiene un romance con Nicholas Beck, al que ningún hombre considera un peligro o amenaza, ya que todos creen que es homosexual:

For there *was* something funny as well as shocking about what I had inadvertently discovered. Adultery, as one knows, can be a subject for both comedy and tragedy in literature, from a Feydeau farce at one end of the spectrum to *Anna Karenina* at the other, and the same is true in life, depending on the context and your point of view. I certainly hadn’t seen anything amusing in Martin’s betrayal of me with Sandra Pickering. But the idea of Ralph Messenger, of all people, being cuckolded by Nicholas Beck, of all people, was irresistibly comic. (235-6)

La veracidad de esta afirmación es obvia. Es evidente que Ralph no le hubiera encontrado nada gracioso a la relación extramatrimonial de su mujer y, de hecho, así lo comprobamos al final de la novela, cuando Ralph lo descubre, mientras que para Helen, que ve la situación desde una cierta distancia, resulta cómico que el hombre que arrasa sexualmente por donde quiera que va, esté siendo engañado por alguien a quien todos, incluido él, considera un alma inofensiva. Por otro lado, es evidente que a través del comentario de Helen, Lodge está expresando sus propias ideas sobre la creación literaria, ya que en la entrevista con John Haffenden, el escritor se expresa en términos similares:

Adultery can be treated comically within the comic mode —there’s a whole tradition of adulterous unions in the comic context— but if it’s in a serious context you have to face the real pain and anguish that it causes in reality. There’s an enormous difference between Philip Swallow having it off with Désirée in *Changing Places* and Dennis going off with his secretary in *How Far Can You Go?*: they have very different resonances because of their literary contexts.²⁸

²⁷ En “Mimesis and Diegesis in Modern Fiction” Lodge afirma que en muchas de las novelas postmodernistas el narrador es un escritor que reflexiona sobre el acto de narrar y que mantiene “a close, sometimes incestuous relationship to the author”. *After Bakhtin* 41.

²⁸ John HAFFENDEN, *Novelists in Interview* 159.

En este sentido, Lodge ha reiterado esta misma idea cuando ha explicado la razón por la que en *Nice Work* no hay ninguna referencia a la religión católica: "...I felt that if Vic was a Catholic the adultery story which develops would be too heavy, really. It would be outweighed with all kinds of theologically motivated guilt which would go against the style of the book, which although serious has an element of comedy about it"²⁹.

El segundo aspecto del diario de Helen que hay que resaltar está también íntimamente relacionado con el tema del adulterio y las distintas maneras en que el mismo puede abordarse dentro de una novela. Mientras que, como veíamos antes, Ralph describe con gran "elocuencia" su aventura con Helen, afirmando que "this afternoon I fucked one of England's finest contemporary novelists" (250), y escribe sin ninguna inhibición sobre su relación, Helen no puede evitar experimentar un sentimiento de culpabilidad y vergüenza por haber infringido una serie de reglas morales. De ahí que no se atreva a utilizar la primera persona para relatar lo sucedido, sino que recurra a la tercera persona:

I haven't felt like writing anything down, even for my own eyes only, about the events of the last three weeks... A journal is a kind of mirror in which you look at yourself every day, candidly, unflinchingly —without the protective disguise of a mask, without even the flattery of makeup— and tell yourself the truth. I haven't felt like doing that since Messenger and I became lovers. I didn't want to record my behaviour because I was afraid that scrutinizing it and analysing it might awaken scruples of conscience and inhibit my pleasure. (In fact I still shrink from examining this experience with the straight unflinching gaze of the first person. Let me try it another way...)

For that was what she had become, a woman of pleasure, a scarlet woman, a woman of easy virtue, a woman no better than she should be —or so she would have been described in the pages of an old novel. Not in a modern one, of course. She was only doing what everybody else was doing, evidently: fulfilling her desires, making hay while the sun shone, squeezing every drop of joy from her ageing body before it was too late, because "*This is the only life you have,*" etc., etc. And whatever happened she would never regret it, it had been so exciting. (258)

Evidentemente, el lector percibe una tremenda ironía en el segundo párrafo por parte de la propia Helen, que es consciente de que, a pesar de que la sociedad de su tiempo le diga que lo que está haciendo está bien, en el fondo ella no puede evitar sentir que no se está obrando rectamente desde el punto de vista moral.

Es importante resaltar que, aunque Helen y Ralph son dos personajes inteligentes y cultos, su conocimiento del mundo que les rodea y sobre todo de los

²⁹ Aída DÍAZ BILD, "On Realistic Fiction and Bakhtin: A Conversation with David Lodge," *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 19-20 (Noviembre 1989-Abril 1990): 270.

pensamientos y acciones de los demás es, por supuesto, y, como aconseja Henry James, limitado. Ello genera a lo largo de la novela un elemento de suspense y misterio, ya que el lector sabe que necesita las versiones tanto de Ralph como de Helen para obtener toda la información y por ello está deseoso de pasar de los pensamientos de uno a los del otro para saciar su curiosidad. Al comienzo de la novela, por ejemplo, Ralph ve a Helen paseando por el campus, pero ésta de repente desaparece y Ralph y el lector se preguntan adónde habrá ido. Para obtener la respuesta hay que ir al diario de Helen donde ella nos explica que había entrado en una iglesia.

Pero el hecho de que tanto Helen como Ralph no lo sepan todo el uno sobre el otro provoca no sólo suspense, sino también en muchas ocasiones humor e ironía. Así, al final de la novela Ralph nos hace saber que está deseoso de acabar su relación con Helen, pero que no sabe cómo afrontar la situación:

Which leaves Helen as the only outstanding problem. She's going back to London on Friday, and she'll expect me to say something about the future before we say goodbye... What shall I say? I could say I'm too shocked by Duggers' death to think straight at the moment... but she wouldn't believe me... I must find the right moment, though. Not over the phone, or sitting in the Staff House restaurant... some time when we can be alone together... a last loving kiss... Perhaps more than a kiss, who knows? (330)

Helen interpreta la llamada de Ralph, en la que le comunica que va a hacerle una visita, de forma bien distinta:

Messenger just phoned to ask if he could come round tomorrow afternoon, "to say goodbye"... So then I knew why he was so keen to see me tomorrow afternoon, when Carrie would be out of the way. He wants to go on with the affair. Which is ironic, because I thought he wanted to end it, and after much heart-searching I had come to the conclusion that it would be better if we did. (331)

El monólogo interior y el diario son algo privado, íntimo, a lo que nadie, sino el propio sujeto tiene acceso. Toda correspondencia, sin embargo, implica la participación de, al menos, dos personas y puesto que en nuestra era las cartas están siendo rápidamente reemplazadas por el correo electrónico, Lodge hace que en el capítulo 20 Ralph y Helen se "carteen" a través de este moderno artilugio³⁰. Lo más interesante de este apartado es cómo la forma en que cada uno de ellos escribe sus mensajes refleja su propia personalidad. Ralph, fiel a su carácter pragmático, escribe

³⁰ También en el capítulo 28 Lodge introduce los mensajes que se envían Ralph Messenger y una profesora checa, Ludmila, con la que Ralph ha tenido una aventura durante su estancia en la República Checa y que le está haciendo chantaje para que le permita participar en la conferencia que está organizando.



con rapidez y sin revisar lo redactado, mientras que Helen ha de releer y corregir todo lo que envía. El propio Ralph le dice que “you’re going to have to loosen up your prose style for email. speed is the essence” (184), pero ella le contesta que “I can’t lose a lifetime’s habit of correct spelling and punctuation” (184).

Las técnicas narrativas descritas hasta ahora nos permiten tener acceso directo a los pensamientos y sentimientos de los personajes centrales, pero este torrente de consciencia humana se ve interrumpido a lo largo de la novela por capítulos que constan básicamente de diálogo y descripción externa, sin acceso alguno a la mente de los personajes. Con otras palabras, se intenta conseguir el efecto que el propio Lodge denomina “staying on the surface”³¹, al reproducir sólo lo que los personajes dicen, sin que el narrador, que se mantiene en una posición de imparcialidad y neutralidad, haga comentarios de índole moral o psicológica. Es cierto que en estos capítulos “superficiales” uno de los dos personajes centrales o los dos están siempre presentes y que en algunos casos la acción se narra desde su punto de vista, pero en ningún momento tenemos acceso a sus pensamientos o a los de los otros seres de ficción. El diálogo se presenta de forma objetiva, sin ninguna interpretación introspectiva y con abundante empleo de “he/she says/asks”. Sólo se especifican las reacciones externas de los personajes: “she seems startled”, “asks with frank curiosity”, “seems a little disappointed”, etc. Asimismo, el uso del tiempo verbal de presente contribuye de forma decisiva a crear este efecto de “superficialidad”, ya que el empleo del pasado que define a la narrativa tradicional implica que el narrador conoce y ha comprobado la veracidad de la historia que relata. Lodge, en su deseo de no destruir la “illusion of life”, advierte al lector de lo que va a encontrar en las próximas páginas, para que así su sorpresa ante la introducción de una técnica narrativa totalmente distinta a las anteriormente utilizadas no mine su interés por la historia que se le está contando y los personajes que la interpretan. Este elemento de autoconsciencia narrativa se introduce de la forma más natural posible a través de Helen, que tras reflexionar sobre el interés puramente científico que Ralph tiene en el ser humano, ignorando todo aquello subjetivo, íntimo, que nos convierte en seres únicos, escribe en su diario:

Reading through the above, it occurs to me that the only kind of fiction that wouldn’t be open to Ralph Messenger’s objections would be the kind that doesn’t attempt to represent consciousness at all. The kind that stays on the surface, just describing behaviour and appearances, reporting what people say to each other, but never telling the reader what the characters are thinking, never using interior monologue or free indirect style to let us overhear their private thoughts. Like Ivy Compton-Burnett, late Henry Green, some of the *nouveaux romanciers*... But in the end that kind of fiction is dissatisfying —or at least it’s enjoyable mainly as a bracing change from the norm. If novelists stopped trying to represent consciousness altogether, readers would soon get withdrawal symptoms. (62-3)

³¹ David LODGE, *The Art of Fiction* 117-20.

Resulta totalmente verosímil que un personaje como Helen, inmerso en el mundo de la literatura, haga este tipo de comentario, que describe perfectamente la técnica que Lodge piensa utilizar en determinados capítulos de la novela. Además, la referencia a Ivy Compton-Burnett y Henry Green no es en absoluto casual, sino un guiño metafictivo al lector, ya que Lodge se refiere a ellos en su artículo “Dialogue in the Modern Novel”:

The reversal of the stream of consciousness novel could hardly go further than it does in Ivy Compton-Burnett. Everything that is thought is spoken aloud, or rather, nothing that is not spoken aloud can be known. It is arguable, I think, that her novels, and the novels of Waugh and Henry Green, have been somewhat undervalued by academic criticism because their foregrounding of dialogue made them resistant to a method of analysis biased in favour of lyric expressiveness in literary language.³²

El empleo de este tipo de narración objetiva y neutral contribuye de forma decisiva a crear un efecto de humor e ironía, ya que primero se presenta la acción de forma imparcial y luego en los capítulos sucesivos se nos ofrece la interpretación que Ralph y Helen hacen de los hechos y se describen sus motivaciones y sentimientos. De hecho, hay un momento de la novela en el que Ralph intenta convencer a Helen para que se intercambien sus diarios con el argumento de que “If we swap we would each have a unique insight into the workings of another person’s mind, we could compare our responses to the same event” (187). Así, por ejemplo, cuando Ralph va por primera vez a casa de Helen a comer y ella le enseña la casa, él le dice que tiene todo muy ordenado y ella contesta que es cuestión de hábito; y cuando se sientan a almorzar y él se asombra de la gran variedad de quesos que le ofrece, ella contesta que simplemente ha cogido lo que tenía en la nevera. Este sería el relato objetivo de los hechos, pero cuando vamos a los diarios de Ralph y Helen conocemos hasta qué punto ella ha dicho la verdad y él la ha creído, haciendo que el lector no pueda evitar esbozar una sonrisa ante las contradicciones y limitaciones del ser humano.

Ralph has just left, after trying and failing to get me to bed with him. It was a close call —closer, I suspect, than he had any inkling of. If he had seen me this morning, frantically preparing for his arrival, he would have really fancied his chances.

...There was a heel of old Cheddar in my fridge and not much else, so I dashed over to the campus supermarket and stocked up with Stilton, Gruyère and chèvre, Ardennes pâté, salad stuff, and enough tomatoes to make soup. Then I tore round the house with the vacuum cleaner, tidied the living-room, plucked my drying underwear from the line over the bath, changed the sheets on the bed... (176)

³² David LODGE, “Dialogue in the Modern Novel,” *After Bakhtin* 83.



Por otro lado, Ralph que no sabe lo cerca que ha estado de seducir a Helen, no se ha creído nada de lo que ella le ha contado sobre el “estado” de su casa y se ha dado cuenta de que Helen ha realizado todo el esfuerzo en “su honor”: “I was waiting to see if she would make the first move, and she did... Appearances were promising when I arrived at her house, she'd obviously been cleaning it in my honour, everything neat and tidy like a show home, cushions plumped on the sofa, crisp clean sheets on the bed —a double bed I was glad to note...” (180).

Hasta ahora hemos visto cómo Lodge, fiel a las últimas tendencias en literatura, ha suprimido la figura del narrador omnisciente que lo sabe todo y, que, en cierto modo, coarta la libertad de los personajes. Pero el último capítulo de la novela supone también el final de estos “buenos propósitos”. Surge el narrador omnisciente e incluso intrusivo que hace comentarios como: “Ralph did not formulate these arguments in quite such explicit terms, but they were, as we say, at the back of his mind, as he raged inwardly at Carrie's treachery...” (338). Pero al tratarse de un narrador omnisciente del siglo XX, sus comentarios no están exentos de una gran ironía y contienen elementos de autoconsciencia narrativa que revelan el carácter ficticio de todo constructo literario. Así, el narrador nos informa de que Helen ha publicado “a novel which one reviewer described as ‘so old-fashioned in form as to be almost experimental’. It was written in the third person, past tense, with an omniscient and sometimes intrusive narrator” (340). Lo importante de esta afirmación, no es sólo que describe perfectamente la técnica empleada en el capítulo final, sino que se inserta dentro de la última página del libro en la que el narrador recurre al “winding up” típico de la novela victoriana para cerrar la vida de los dos personajes centrales. Pero, aunque, aparentemente, el final de la novela parezca adaptarse a los cánones tradicionales, es evidente que lo que Lodge le está ofreciendo al lector es un “mock ending” o “parody ending”, que tanto ha prevalecido en la ficción contemporánea. Se trata de finales que ponen al descubierto la convencionalidad de cualquier terminación, incluida la de carácter abierto:

With the acceptance of the open ending in modern fiction, the ending which is satisfying but not final, the recognition of ambiguity or uncertainty in experience is institutionalised as form. Even this kind of ending, however, can seem too comfortable or consoling in its endorsement of the commonplace that life, somehow or another, goes on; and insufficiently self-conscious about its own conventionality. The open ending, like the closed ending, still, after all, asserts the existence of *an* order, rather than a plurality of orders, or an absence of order; and it still makes a claim for the fiction's realism, verisimilitude, or ‘truth to life’. These claims have been strongly challenged by many contemporary novelists sometimes designated postmodernist. Instead of the closed ending or the open ending, we get from them the multiple ending, the false ending, the mock ending or the parody ending.³³

³³ David LODGE, “Ambiguously Ever After: Problematical Endings in English Fiction,” *Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth- and Twentieth-Century Literature* (London, Boston & Henley: Ark, 1986) 154.



El elemento de parodia viene dado también por el hecho de que se incluya un final cerrado precisamente en un texto en el que hay tantas referencias a un autor como Henry James que no dudó en describir los finales de la novela victoriana como “a distribution at the last of prizes, pensions, husbands, wives, babies, millions, appended paragraphs and cheerful remarks”.³⁴ Henry James fue precisamente el pionero en la utilización de los finales abiertos tan característicos de la novela modernista y, de hecho, sus obras concluyen frecuentemente en mitad de una conversación, dejando una frase en el aire, como es el caso de *The Ambassadors*: “Then there we are!” said Strether³⁵. El propio Joseph Conrad recalcó el carácter inconcluso de los finales de Henry James al afirmar: “Perhaps the only true desire of mankind... is to be set at rest. One is never set at rest by Mr Henry James’s novels. You remain with the sense of life going on. It is eminently satisfying, but it is not final”³⁶.

A lo largo de este trabajo hemos visto cómo Lodge permite que sus personajes centrales se expresen con su propia voz y su propio idiolecto y ello es aplicable también a los demás seres de ficción de la novela³⁷. Este fenómeno está presente en todos los textos creativos de Lodge, en los que los personajes hablan por sí mismos y, por tanto, son ellos y no el narrador los que nos revelan sus miedos y deseos, sus virtudes y defectos. Ya en su primera novela, *The Picturegoers*, publicada en 1960, se detecta claramente este deseo de reflejar la consciencia de los personajes a través de un lenguaje que sea apropiado a cada uno de ellos:

His alternation of diction, tone and rhythm as he shifts from his description of the inner thoughts of one character to those of another seems particularly impressive. Such alternation of styles—which he had learned by reading James Joyce’s novels, and which he was to employ again in later novels—enables him to delineate sharply the inner lives of a broad range of contrasting characters.³⁸

El propio Lodge ha reiterado en sus escritos que una de las características definitorias de la novela es, precisamente, que permite que los personajes cuenten su historia utilizando su propio lenguaje, rechazando así todo tipo de autoridad o de imposición de un discurso sobre otro: “The more the characters are allowed to speak for themselves in the narrative text, and the less they are explained by an authoritative narrator, the stronger will be our sense of their individual freedom of choice—and our own interpretation freedom”³⁹. Lodge considera que Mikhail

³⁴ Cit. en *The Art of Fiction*, 224.

³⁵ Henry JAMES, *The Ambassadors*, ed. S.P. Rosenbaum (New York: W.W. Norton, 1964) 345.

³⁶ Joseph CONRAD, “Henry James: An Appreciation”, cit. en David Lodge, *Working with Structuralism*, 151.

³⁷ En este caso los personajes se manifiestan a través de los diálogos que se reproducen en la novela.

³⁸ Dennis JACKSON, “On David Lodge”, *Dictionary of Contemporary Biography*, 14 (Detroit, Michigan: Gale Research, Book Tower) 471-2.

³⁹ *Times Literary Supplement* 4153 (November 5, 1982) 1207-8.



Bakhtin es el crítico que mejor ha explicado esta polifonía, esta orquestación de diversos discursos procedentes del lenguaje escrito y hablado, sin que se produzca el dominio de uno sobre otro. En la novela todas las voces retienen su integridad e independencia y ello evita que el novelista imponga un sólo criterio al lector: “The possibility of employing on the plane of a single work discourses of various types, with all their expressive capacities intact, without reducing them to a common denominator —this is one of the most fundamental characteristic features of prose”⁴⁰. Para Lodge esta afirmación de Bakhtin es esencial, porque hace referencia no sólo al modo en que él, como tantos otros autores, permite que los personajes se expresen con su propia voz, sino también porque explica la tendencia que hay en su obra a la parodia y el pastiche o, con otras palabras, a incluir otras voces y discursos literarios. *Thinks...* contiene dos capítulos en los que se parodian los estilos de seis conocidos novelistas, y este material que en otro tipo de novela destruiría la “illusion of life”, en *Thinks...* contribuye a crear el efecto contrario, ya que se trata de trabajos que Helen les ha encargado a sus alumnos dentro del curso que imparte sobre “Creative Writing”. Ralph es el que le proporciona a Helen los temas que los estudiantes han de desarrollar en sus relatos cortos. Este investigador le habla a Helen de un filósofo que a principios de los años setenta escribió un artículo titulado “What is it Like to be a Bat?”, en el que defendía que para saber lo que significa ser un murciélago hay que ser un murciélago, y a la escritora se le ocurre que sus alumnos podrían escribir una historia breve sobre este tema parodiando el estilo de algún conocido autor moderno. En el capítulo 8 se nos ofrecen cuatro de estas “excellent, if rather ribald, parodies or pastiches” (86), en las que aparece algo distorsionado el nombre del autor imitado: *What is it Like to be a Freetail Bat?* By M*rt*n Am*s, *What is it Like to be a Vampire Bat?* By Irv*ne W*lsh, *What is it Like to be a Bat?* By S*lm*n R*shd**, *What is it Like to be a Blind Bat?* By S*m**l B*ck*tt.

El segundo ejercicio de parodia que han de realizar los estudiantes también está basado en información que Helen recibe de Ralph. Éste le explica la teoría de Frank Jackson, según la cual si una chica se criase en un ambiente totalmente monocromático, cuando se le permitiera salir de su refugio y viera por primera vez una rosa, por mucho que hubiera leído sobre los colores, experimentaría una sensación totalmente nueva. En esta ocasión Helen le pide a sus pupilos que no especifiquen el nombre del autor que están parodiando: “I’ve got to be able to identify them from the style alone. (*Groans.*)” (111) y así lo hacen. Pero Lodge, como es habitual, le proporciona datos al lector para que reconozca las parodias y no se sienta perdido. Así, mientras que Helen comenta que Sandra Pickering ha realizado una buena imitación de Fay Weldon, Ralph, que también ha leído los trabajos, afirma: “Yes, I did recognize the Henry James... And I got the Gertrude Stein at the end...” (170).

⁴⁰ Mikhail BAKHTIN, *Problems of Dostoevsky’s Poetics*, cit. en David Lodge, “Lawrence, Dostoevsky, Bakhtin,” *After Bakhtin* 58.



Helen descubre que sus alumnos se sienten menos inhibidos cuando leen estos relatos cortos que les ha mandado a escribir que cuando recitan su propio trabajo creativo y cree que ello se debe a que “Real writing is inevitably a kind of self-exposure. Even if it’s not overtly autobiographical, it reveals indirectly your fears, desires, fantasies, priorities. That’s why hostile reviews are always so wounding, so difficult to shrug off. You wonder, even if they’re wrong about your book, whether they might be right about you” (111). Lodge siempre ha explicado que, aunque la génesis de sus novelas está en su propia experiencia, sólo recurre a ella si considera que ésta va más allá de la anécdota privada y tiene una validez colectiva: “Because my fiction aims to have at least a basis of recognizable representation of the real world, it will reflect the limitations of my own character and experience”⁴¹. Pero de reconocer que una obra literaria está basada en la propia experiencia a intentar establecer una total identificación entre vida personal del autor y obra creativa hay un gran abismo, ya que, aunque el autor parta de sus propias vivencias, éstas serán totalmente transformadas a la hora de escribir la obra. Así, por ejemplo, aunque *Changing Places* está basada en la experiencia de Lodge en los Estados Unidos, es evidente que en la vida real no se produjo el intercambio de parejas que se da en la obra. De ahí la aversión de los escritores a los biógrafos y al intento de gran parte de la crítica de encontrar elementos autobiográficos en todo texto literario:

For what is objectionable about such a reading is that it seems to treat the text as a sign of something more concrete, more authentic, more real, which the writer could, if he or she cared to, hand over in its raw and naked truth. Even much more sophisticated criticism based on the same assumptions can seem oppressive to the author, delving into the biographical origins of one’s fiction, seeking to establish a perfect fit between the novelist’s personal identity and his *oeuvre*.⁴²

En *Thinks...* Helen está harta de que le pregunten continuamente si la escena de su novela *The Eye of the Storm* en la que un matrimonio descubre en un hotel de París una máscara y una cuerda de seda y la mujer se pone la máscara y le pide al marido que la ate, está basada en un acontecimiento real. Helen explica siempre que sí estuvo en París un fin de semana con su marido, pero que lo demás es pura invención.

Antes mencionaba que uno de los autores parodiados por los alumnos de Helen es Henry James, pero su presencia en *Thinks...* no se limita a su aparición en un capítulo de la novela, sino que a lo largo de la misma hay continuas referencias a su obra. Y es que da la “casualidad” de que Helen hace años empezó una tesis sobre el punto de vista en las novelas de Henry James, aunque nunca la terminó, y por ello conoce bien no sólo los textos del autor, sino también su producción crítica. De ahí

⁴¹ John HAFENDEN, *Novelists in Interview* 158.

⁴² David LODGE, “The Novel Now,” *After Bakhtin* 16.

que no dude en recurrir a un fragmento de *The Wings of the Dove* para explicarle a Ralph cómo un escritor puede contar una experiencia subjetiva de forma objetiva en tercera persona; que se cuestione si cuando en *The Golden Bowl* Charlotte y el príncipe inician su relación adúltera y retrasan su vuelta a Londres argumentando que han ido a ver la catedral de Gloucester, “Did they really visit it, to give circumstantial plausibility to their story when they returned to their respective spouses...” (89); que cuando descubre similitudes entre Sebastian, el personaje de unas de sus novelas, y Alastair, un personaje creado por su alumna Sandra Pickering, se pregunte si “I somehow lost the sense of felt life (as Henry James called it)”⁴³ (123); que al reflexionar sobre su relación con Ralph recuerde una frase de James sobre los amores ilícitos que aparece en uno de sus prefacios (332); etc. Lodge se permite incluso la licencia de referirse a sus propios trabajos críticos sobre James. Así, cuando Ralph invita a Helen a que diga unas últimas palabras al final de la *International Conference on Consciousness Studies*, la escritora piensa en utilizar un fragmento de Henry James para explicarle al público cómo se representa la consciencia en literatura: “Strether by the river...? No, it’s been done.” (314). Se trata de una broma metafictiva entre el escritor y el lector, ya que precisamente en *Language of Fiction* Lodge incluye un artículo que lleva el título de “Strether by the River”⁴⁴.

Pero estas alusiones a James pasan al plano de la intertextualidad cuando Helen decide visitar la ciudad de Ledbury, que James cita en una de sus cartas, y descubre que Carrie está teniendo una aventura con Nicholas Beck: “Not the least remarkable aspect of the experience is that what began as a kind of Jamesian pilgrimage turned into a scene that might have come from one of his own novels. So let me record it with the “solidity of specification” that the Master would have approved”⁴⁵ (231). Fiel a las directrices del maestro, Helen despliega toda su capaci-

⁴³ Para Henry James era fundamental que los personajes de ficción fueran seres creíbles y dotados de humanidad: “The only lasting fictions are those which have spoken to the reader’s heart, and not to his eye; those which have introduced him to an atmosphere in which it was credible that human beings might exist, and to human beings with whom he might feel tempted to claim kinship”. “On Characterization and Purple Prose”, *Henry James. The Critical Muse: Selected Literary Criticism*, 25. De ahí que critique fuertemente a Dickens por haber creado estereotipos: “It were, in our opinion, an offence against humanity to place Mr Dickens among the great novelists. For... he has created nothing but figure. He has added nothing to our understanding of human character.” “*Our Mutual Friend*,” *Henry James. The Critical Muse: Selected Literary Criticism* 53.

⁴⁴ David LODGE, “Strether by the River,” *Language of Fiction. Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel* (London, Boston, Melbourne & Henley: Routledge & Kegan Paul, 1984) 189-213.

⁴⁵ En “The Art of Fiction” James explica lo que entiende por “solidity of specification”, que está íntimamente ligado a su deseo de que la literatura ha de crear una ilusión de realidad: “I am far from intending by this to minimize the importance of exactness —of truth to detail. One can speak from one’s own taste, and I may therefore venture to say that the air of reality (solidity of specification) seems to me to be the supreme virtue of a novel —the merit on which all its other merits... helplessly and submissively depend. If it be not there they are all as nothing, and if these be there, they owe



dad de observación y describe fielmente lo sucedido. Nos cuenta con detalle cómo llega a la ciudad, los lugares que visita, lo que come en la posada y cómo mientras espera por el postre descubre a Nicholas Beck y Carrie sentados en un reservado. Puesto que todo el mundo le ha dicho que Beck es homosexual y la propia Carrie le ha comentado que él le ha ayudado a decorar su casa, su primera reacción es pensar que la pareja está en Ledbury comprando muebles. Pero cuando va a levantarse para saludarlos ve cómo él la besa en los labios y se queda indecisa sin saber qué hacer. En ese momento la ve Carrie y ya no hay escapatoria:

Oh, it was so like the scene in *The Ambassadors* where Lambert Strether, at the riverside inn in the country outside Paris, identifies what he at first took to be a pair of anonymous young lovers in a rowing boat as Chad Newsome and Mme de Vionnet, and realizes that their relationship, which he has believed and staunchly declared to be platonic, is after all an illicit sexual liaison. There was the same momentary dismay and confusion on both sides, quickly covered up by good manners and quick improvisation. Carrie recovered her smile almost at once, though it was a very different and distinctly forced one that she beamed at me, as she mimed surprise and pleasure and waved to me to join them. I waved and smiled back with, I'm sure, equally obvious artificiality, like Strether "agitating his hat and stick" on the riverbank. (234)

Helen no tiene más remedio que acercarse a la mesa de la pareja y su único consuelo es que mientras que en la novela de James los personajes se ven obligados a comer y regresar juntos a París en el mismo tren, ella logra escabullirse a los pocos minutos, sin ni siquiera tomarse el postre. Resulta curioso que Helen, al igual que Strether, descubra a lo largo de la novela que el mundo no es, como se dice continuamente en *The Ambassadors*, "as pretty as a picture", sino que la gente finge continuamente y las apariencias son casi siempre engañosas:

What a world, I think now, more sombrely, as I read this through again. What a world of secret infidelities. Martin with Sandra Pickering, Carrie with Nicholas, Ralph with Marianne —and with me if he'd had his way. Even little Annabelle Riverdale is deceiving her husband with a packet of pills (not that I blame her). How many more deceptions shall I uncover? Is everybody I know cheating? Am I the only one with scruples and principles, as outmoded and inconvenient as Victorian crinolines? (236)

En una novela como *Thinks...* en la que hay tantos ecos de un autor como Henry James, que deseaba ahondar en la psicología de sus personajes, Lodge no

their effect to the success with which the author has produced the illusion of life. The cultivation of this success, the study of this exquisite process, form, to my taste, the beginning and the end of the art of the novelist." (195)



podía desaprovechar la oportunidad para defender uno de los presupuestos básicos de la tradición humanista que ha sido fuertemente cuestionado por la ciencia y el postestructuralismo: el concepto del ser humano como un sujeto autónomo e individual, cuya vida emocional y mental forman una unidad. Lodge resume claramente su punto de vista en “The Novelist at the Crossroads”:

The realist-and liberal-answer to this case must be that while many aspects of contemporary experience encourage an extreme, apocalyptic response, most of us continue to live most of our lives on the assumption that the reality which realism imitates actually exists. History may be, in a philosophical sense, a fiction, but it does not feel like that when we miss a train or somebody starts a war. We are conscious of ourselves as unique, historic individuals, living together in societies by virtue of certain common assumptions and methods of communication; we are conscious that our sense of identity, of happiness and unhappiness, is defined by small things as well as large; we seek to adjust our lives, individually and communally, to some order or system of values which, however, we know is always at the mercy of chance and contingency. It is this sense of reality which realism imitates; and it seems likely that the latter will survive as long as the former.⁴⁶

El propio James, como ya hemos visto anteriormente, creía que la novela debía centrarse en la consciencia humana y aseguraba que “The great thing to say for them is surely that at any given moment they offer us another world, another consciousness...”⁴⁷. De hecho, para James la novela histórica estaba condenada al fracaso, ya que, aunque pudiera reproducir los hechos reales, “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”⁴⁸. Para James, pues, el ser es también algo único e individual.

Con el fin de introducir dentro de la novela el debate sobre la autonomía del ser humano, Lodge recurre, como en casi todas sus novelas, a una estructura binaria, es decir, a dos personajes, Ralph y Helen, que tienen ideas totalmente distintas sobre la consciencia humana y que mantienen acaloradas discusiones sobre este tema. Como dice Helen: “I suspect the rest of the family is bored with consciousness as a conversational topic, but it’s new to me and extremely interesting” (104-5). Ralph quiere conocer el funcionamiento de la mente humana con el último objetivo de crear un ordenador que piense como el hombre. Aunque continua-

⁴⁶ David LODGE, “The Novelist at the Crossroads,” *The Novelist at the Crossroads* 32-4.

⁴⁷ Henry JAMES, “The Novel as Relief,” *Henry James. The Critical Muse: Selected Literary Criticism* 322.

⁴⁸ Henry JAMES, “On the Historical Novel,” *Henry James. The Critical Muse: Selected Literary Criticism* 348.



mente afirma que la mente “doesn’t consist of some immaterial spook-stuff, the ghost in the machine” (37), el gran obstáculo que se cruza en su camino son los sentimientos y emociones, lo que en términos científicos se denomina “qualia”, ya que es muy difícil describir objetivamente un fenómeno que es esencialmente personal e individual. Pero, aunque Ralph es consciente de la dificultad de su trabajo, él no se da por vencido y persevera en su empeño: “But if you’re a scientist you must believe there’s an answer to be found” (229). Y 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” (102).

Pero, aunque Ralph quiere reducir la realidad del ser humano a un sistema, a una estructura, es evidente que ello no es posible y, de hecho, él mismo cae en continuas contradicciones. Así, él, que tanto anhela describir la experiencia subjetiva del ser humano, no sólo repite continuamente que la característica esencial del pensamiento es que es privado y secreto y que nadie puede saber realmente lo que piensan los demás, sino que se alegra de que sea así, de que exista lo que él denomina “the confidential filing cabinet of our minds” (118), ya que no le gustaría que su esposa supiera que su primera reacción si ella muriera no sería la de llorar su pérdida, sino la de sentirse libre para acostarse con otras mujeres. La propia Helen se percata de esta paradoja cuando escucha a Ralph Messenger decir por la radio que es posible que con el tiempo se implanten en el cuerpo humano pequeños ordenadores que controlen el pulso, la tensión etc., pero que no cree que estos instrumentos puedan permitirnos ver lo que piensan los demás. El comentario de Helen no puede ser más irónico: “Interesting that he was so dismissive of the wearables. Perhaps he doesn’t like the idea that philandering might be electronically monitored in the future—that Carrie might be able to tell by glancing at a little gadget like a wristwatch exactly the level of lust he felt for another woman at a dinner party.” (112)

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” (61). De hecho, la breve charla que Helen imparte al final de la *International Conference on Consciousness Studies*⁴⁹ se convierte

⁴⁹ 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* 260.

en una defensa del concepto humanista del hombre, en el que Lodge firmemente cree. 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 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. (319)

La referencia que se hace en esta cita al postestructuralismo y a la ciencia es relevante. Por un lado, Lodge tanto en su obra creativa como crítica ha rechazado fuertemente el modo en que el postestructuralismo y la deconstrucción proclaman la muerte del autor y sostienen que conceptos como personajes o cronología resultan obsoletos. Por otro lado, el escritor se ha sentido últimamente "terribly interested" por el modo en que la inteligencia artificial y la neurobiología conciben la consciencia humana: "that all your hopes and fears and everything you think of as yourself are just a lot of molecules interacting in your brain"⁵⁰, ya que ello choca con su concepto cristiano del alma y el ser. En este sentido, es curioso 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" (61). 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". Ello explica que se sienta ofendida porque la ciencia se haya metido en su propio terreno: "Hasn't science already appropriated enough of reality? Must it lay claim to the intangible invisible essential self as well?" (62). Pero, aunque a Helen no le guste

⁵⁰ *The Guardian, Saturday Review* (24 February, 2001): 6-7.



esta intromisión de la ciencia, tampoco parece preocuparle mucho, sobre todo después de que asiste a la Conferencia y se da cuenta de que la ciencia cognitiva está a años luz de reproducir el funcionamiento de la mente humana, aunque, por supuesto, no se lo dice a nadie. De hecho, en un momento de *Thinks...* Helen, tras mantener una conversación con Ralph, se plantea si realmente el mundo necesita menos novelas y más científicos cognitivos, pero pronto disipa su duda y recobra la fe en su trabajo al examinar un proyecto informático sobre el amor materno que nada tiene que ver con la experiencia y sentimientos reales. Asimismo, es importante resaltar que la relación entre Helen y Ralph se rompe de forma brusca y un tanto dramática cuando Helen descubre que Ralph, que ha tenido acceso a su ordenador ha leído su diario y, por tanto, ha destruido esa privacidad emocional y mental que es el gran tesoro del ser humano.

Antes veamos cómo la conferencia de Helen contenía una crítica explícita al postestructuralismo y al igual que la ciencia ha tenido posibilidad de expresar sus ideas a través de Ralph, Lodge le ofrece una oportunidad similar al postestructuralismo a través de una “vieja conocida” de los lectores, Robyn Penrose, personaje que aparece por primera vez en *Nice Work* y que es una feminista y ardiente defensora de la deconstrucción. Robyn da una conferencia en la Universidad de Gloucester en la que afirma que el sujeto es “a Bad Thing” y niega la existencia de un centro, de una identidad fija:

But the argument didn't allow for the self, the very idea of the self is a miss-reading or “mister-reading” (or myster-reading?) of subjectivity, apparently. The individual is constructed, deconstructed and reconstructed continuously by the stream of semiosis into which she is thrown by the acquisition of language (I think I got that right, I was taking notes). (225)

El hecho de que la conferencia sea resumida por Helen, a la que le cuesta seguir la jerga de Robyn y cuyos presupuestos no comparte, ayuda a introducir el elemento de humor e irreverencia carnavalesca. De hecho, a Helen le parece sorprendente que esta mujer para la que todo es un constructo verbal y cultural, durante la cena en lugar de hablar con Helen, una mujer culta y educada, prefiera hacerlo con Annabelle Riverdale sobre enfermedades infantiles y guarderías, ya que tiene un niño pequeño: “There are curious contradictions between her literary theory and her professional practice and between both and her personal life. But she probably regards consistency of character as an exploded concept” (226).

En el prefacio de *The Portrait of a Lady*, James afirma que “the house of fiction has in short not one window, but a million”⁵¹, refiriéndose con ello al carácter eminentemente abierto de la novela y a la posibilidad que todo autor tiene de

⁵¹ Henry JAMES, *The Portrait of a Lady* (Harmondsworth: Penguin, 1981) IX.

manipular su material de forma totalmente original. *Thinks...* es un obra que a través de su polifonía, de su orquestación de diversas voces individuales y estilos literarios, refleja la realidad de una forma totalmente nueva, demostrando así la validez de las palabras de Henry James.

