

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

TESIS DOCTORAL

BIOGRAFÍA E HISTORIOGRAFÍA EN LAS NOVELAS *AUTHOR*,
AUTHOR! : A NOVEL Y *A MAN OF PARTS: A NOVEL* DE DAVID LODGE

DOCTORANDA:

M^a VICTORIA DÍAZ SANTIAGO

DIRECTORAS:

DRA. D^{ña}. ANA MARÍA FRAILE MARCOS

DRA. D^{ña}. MIRIAM BORHAM PUYAL

2021

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA



**VNiVERSiDAD
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

TESIS DOCTORAL

**BIOGRAFÍA E HISTORIOGRAFÍA EN LAS NOVELAS *AUTHOR*,
AUTHOR! : A NOVEL Y *A MAN OF PARTS: A NOVEL* DE DAVID LODGE**

Vº Bº de las Directoras

Trabajo para optar al título de doctor presentado por **Mª Victoria Díaz Santiago**, bajo la supervisión de la **Dra. Dña. Ana María Fraile Marcos** y la **Dra. Dña. Miriam Borham Puyal**.

Dra. Dña. Ana María Fraile Marcos

Dra. Dña. Miriam Borham Puyal

2021

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría expresar mi más sincera gratitud a mis directoras Dra. Dña. Ana María Fraile Marcos y Dra. Dña. Miriam Borham Puyal, por la inestimable guía y consejo prestados para la elaboración de la presente tesis doctoral. Por sus consejos expertos, sus enseñanzas y pautas, que me han hecho comprender la gran dificultad, pero también la recompensa y la satisfacción que conlleva trabajar sobre un autor vivo, fundamentalmente, a la hora de delimitar el tema a tratar para que revele originalidad, interés y rigor académico. Expresarle, además, mi gratitud a los profesores Dres. D. Antonio Rodríguez Celada y D. Daniel Pastor García.

Asimismo, me gustaría expresarle un sentido agradecimiento al escritor británico David Lodge, autor objeto de mi tesis, por brindarme la oportunidad de entrevistarle personalmente en su casa de Londres y dedicarme de este modo una parte de su tiempo, enormemente valioso. Desearía agradecerle su amabilidad, su atenta acogida e interés por mi labor investigadora. De la misma forma, agradecerle su amplia trayectoria como creador literario, por brindarnos cuidadas obras con las que disfrutar y experimentar. Transformándonos en distintos tipos de lector, su narrativa es una en la que, hasta el mero entretenimiento, resulta siempre una experiencia del todo didáctica.

Como no podía ser de otra manera, me gustaría agradecer además las atenciones prestadas por la British Library de Londres durante el año 2015 para consultar documentación relevante para mi investigación, lugar en el que se me brindaron todo tipo de facilidades que es preciso reconocer aquí.

Dedicado a Eugenia Nieto Esteban

Whereas if you're writing a book, you've got nothing but words for everything: behaviour, looks, thoughts, feelings, the whole boiling. I take my hat off to book writers, I do honestly. (*Therapy*, Lodge 18)

CONTENIDOS

ILUSTRACIONES	1
INTRODUCCIÓN	3

PRIMERA PARTE. Fundamentos teóricos subyacentes al estilo literario en *Author* y *A Man of Parts*

Capítulo 1. Evolución estilística del autor	41
Capítulo 2. Disquisiciones teóricas: el posmodernismo	55
Capítulo 3. Novela histórica y metaficción historiográfica	69
Capítulo 4. Novela biográfica y bioficción	93
Capítulo 5. Voces de otro tiempo: prototipos victorianos y eduardianos	113
Capítulo 6. Recursos posmodernos: el pastiche y la intertextualidad	137

SEGUNDA PARTE. Aspectos formales y temáticos referentes al estilo literario en *Author* y *A Man of Parts*

Capítulo 7. Composición y estructura de <i>Author</i> y <i>A Man of Parts</i>	167
Capítulo 8. Omnisciencia decimonónica y omnisciencia contemporánea	183
Capítulo 9. Aproximaciones a la consciencia humana y narrativa en <i>Author</i>	207
Capítulo 10. Conversaciones con la conciencia moral en <i>A Man of Parts</i>	233
Capítulo 11. El <i>arte por el arte</i> de James y el escenario científico de Wells	253
Capítulo 12. El entramado tragicómico: parodias e ironías costumbristas	273

CONCLUSIÓN	313
Anexo I. Entrevistas	325
Anexo II. David Lodge	339
Anexo III. Expresiones humorísticas	341
Anexo IV. Memorias fotográficas	343
Anexo V. Cartas y correspondencia	345
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	347

ILUSTRACIONES

Ilustraciones: Anexo II. David Lodge

Figura 1. El escritor británico David Lodge.

<https://www.timeshighereducation.com/features/interview-with-david-lodge/2018135.article>.

Figura 2. Espacio de trabajo del escritor.

<https://www.theguardian.com/books/2007/mar/02/writers.rooms.david.lodge>.

Ilustraciones: Anexo III. Expresiones humorísticas

Figura 3. *Punch Almanach*, “Our Countrymen Abroad.”

<http://punch.photoshelter.com/image/I0000dKRhhu5756c>.

Figura 4. *Punch Almanach*, “Caution.”

<http://punch.photoshelter.com/image/I00001B1EaWEho8E>.

Figura 5. *Picshua*. Por Herbert George Wells.

<https://news.illinois.edu/view/6367/206944>.

Ilustraciones: Anexo IV. Memorias fotográficas

Figura 6. Henry James.

<https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2017/12/23/5a3d45f946163fbf6e8b45df.html>.

Figura 7. Alice James.

https://www.goodreads.com/author/show/179036.Alice_James.

Figura 8. William James.

<https://www.buscabiografias.com/biografia/verDetalle/1163/William%20James>.

Figura 9. Constance Fenimore Woolson.

https://en.wikipedia.org/wiki/Constance_Fenimore_Woolson.

Figura 10. George Du Maurier.

<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw98798/George-Du-Maurier>.

Figura 11. Sir George Alexander.

<http://filmstarpostcards.blogspot.com.es/2014/01/george-alexander.html?m=1>.

Figura 12. *Trilby* de George Du Maurier; portadas.

<http://thebookshelf2015.blogspot.com.es/2016/01/svengali-and-hypnotism-of-trilby-1895.html>.

Figura 13. “The Fabian Society;” cartel.

<https://www.wcml.org.uk/our-collections/protest-politics-and-campaigning-for-change/the-fabian-society/>.

Figura 14. Un joven H. G. Wells.

<https://www.alamy.es/foto-h-g-wells-escritor-1896-31280003.html>.

Figura 15. Rebecca West.

<https://www.pinterest.co.uk/pin/428264245799798652/?d=t&mt=login>.

Figura 16. Moura Budberg, Maxim Gorky y H.G. Wells.

<https://www.pinterest.es/pin/301881981276520594/>.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación parte de la observación de que la trayectoria novelística del escritor británico David John Lodge (Londres, 28 de enero de 1935-) evoluciona durante la primera década del siglo XXI hacia un estilo confesional e íntimo que pugna por desvelar el alma humana a través del género de la ficción biográfica, el cual se realiza y enfatiza recurriendo a la expresión historiográfica. Esta Tesis Doctoral defiende que sus novelas *Author*, *Author!: A Novel* (2004) y *A Man of Parts: A Novel* (2011) se revelan como exponentes de la intersección entre ficción biográfica e historiografía, dirigidas a proporcionar una fiel representación de las motivaciones psicológicas y emocionales de los personajes y una reflexión profunda sobre la naturaleza humana.

En relación a *Author*, Lodge escoge como protagonista al autor decimonónico Henry James, un personaje histórico y vital perfilado principalmente en la ficción bajo el nombre de Henry, aunque a veces, se le nombre bajo el diminutivo de 'H. J.'. Henry James (Nueva York, 15 de abril de 1843-Londres, 28 de febrero de 1916),¹ es un escritor que inicia su andadura artística en el realismo del siglo XIX, para convertirse posteriormente en un autor innovador y precursor del Modernismo literario, siendo ampliamente conocido por sus relatos cortos y novelas. Por otro lado, en consideración a *A Man of Parts*, Lodge selecciona como protagonista al también autor decimonónico H. G. Wells, nombrado y perfilado ficcionalmente bajo el diminutivo de 'H. G.'. El escritor y sujeto histórico Herbert George Wells (Londres, 21 de

¹ Véanse las siguientes biografías y fuentes sobre el autor neoyorquino: Álvarez Calleja (*Henry James*); Bellringer; Dupee; Edel (*Henry James: A Life*).

septiembre de 1866-Londres, 13 de agosto de 1946),² es conocido literariamente por sus *scientific romances* o novelas científicas rayanas en la ciencia ficción, así como por otras obras literarias en las que pugna por el progreso y el desarrollo humano, científico y técnico. En cuanto al contenido histórico e historiográfico de ambas novelas, David Lodge desarrolla el interés por desentrañar el modo en el que la vida biográfica se representa por escrito en una obra de ficción, y cómo esta se enmarca dentro de un determinado contexto histórico.

David Lodge muestra especial predilección por la escritura documental o factual durante la primera década del siglo XXI, escritura que él mismo designa como *fact-based writing*, es decir, un estilo de escritura ficcional que tolera incluir documentación disciplinar histórica, historiográfica y biográfica en combinación con la imaginación novelesca. Tal tipo de creación literaria persigue verdades que acotan hechos precisos e íntegros, la denominada *truth in facts*. Por supuesto, engloba la narrativa de vivencias o *life-writing*, es decir, memorias o confesiones que se leen como novelas y emplean técnicas narrativas de la novela, tratándose de un tipo de escritura que manifiesta experiencias personales en forma de confesión o diario. Asimismo, la narrativa de vivencias comprende la *novela de autor*, basada en biografías de escritores, rasgo creativo esencial en *Author* y *A Man of Parts* al rescatar a los autores consagrados e individuos privados, Henry James y H. G. Wells.

La novela de autor esgrime que la vida literaria es producto de otra vida, aquella privada y cotidiana, la vida biográfica, la cual ofrece la posibilidad de revivir y recordar hechos personales e individuales reales y verídicos, por medio de la palabra escrita. Igualmente, en las páginas de las novelas que ocupan este trabajo de investigación, destaca la presencia de los elementos de época los cuales recuerdan a las denominadas *period novels*, es decir, ficciones basadas en un periodo histórico concreto. Por consiguiente, sustentándose en *Author* y *A Man*

² Sobre la biografía de H. G. Wells consultar Dickson y Parrinder.

of Parts, David Lodge acomete la escritura del denominado *fact-based writing* en conjunción a la designada como novela de autor, sustrayéndose a recuentos biográficos, históricos e historiográficos para acrecentar la dicción realista de ambas obras de ficción. En absoluto pretenden instaurarse como recuentos históricos, novelas históricas o biografías propiamente dichas, puesto que Lodge en ningún momento pugna por establecerse como historiador o biógrafo en estas narrativas, a las que identifica claramente como “a Novel,” y que conjugan la hibridez genérica y la interdisciplinariedad. El subtítulo de “a Novel” imita el estilo de los siglos XVIII y XIX a la vez que resalta el componente ficcional.

El axioma inicial que se persigue y formula en el presente trabajo de investigación es secundar las aseveraciones del propio David Lodge con respecto a sus dos obras posmodernas *Author* y *A Man of Parts*. Es decir, secundar su afirmación de que escribe dichas novelas a tenor de la inexistencia de la metaficción y, más bien, como él mismo matiza sobre esa afirmación, el hecho de que en ambas obras los elementos de experimentación o aparato metafictional aparezcan silenciados, esto es *muted*, por utilizar su mismo vocablo. En principio, y a día de hoy, no concurren trabajos críticos que hayan destacado este hecho. Para tal afirmación, este trabajo de investigación se basa en las aseveraciones del propio autor londinense a raíz de la entrevista que este le concedió el 29 de julio del año 2015 a la autora de la actual Tesis Doctoral.

Pasando por alto su recién adquirida costumbre de no recibir estudiantes de postgrado para hablar de su obra, David Lodge, paciente y amablemente tuvo a bien brindarle la oportunidad de abordar con él algunos aspectos de sus recientes novelas que le parecieron interesantes y relevantes. El escritor subrayó humildemente su grata sorpresa ante el hecho de que se le haya catalogado como un autor canónico, objeto de estudio e investigación en las universidades españolas, en concreto, en la Universidad de Salamanca. Asimismo, resulta indicado señalar otra entrevista previa más breve facilitada por el escritor mediante correo

electrónico el 14 de marzo del año 2013, a la que también se referirá este trabajo de investigación en su transcurso.

En cuanto a disquisiciones terminológicas, se sugiere el término de metaficción 'mediada' como un modo más de designar ese tipo de metaficción silenciada y acallada referida por Lodge, y como tal se empleará además para designarla. Según el propio autor indica: "What would you say are the metafictional elements in *Author, Author*? I don't see there are any really. There are some in the Wells's novel, I guess" (Anexo I). Si no permaneciera silenciada, la metaficción en combinación con la historiografía en *Author* y en *A Man of Parts* daría lugar a expresiones de reescritura y revisión propias de la metaficción historiográfica, cuando el autor lo que pretende primordialmente es escribir novelas biográficas. Como debidamente matiza en la entrevista: "I think that probably in the later novels the elements of experiment or metafictional apparatus are muted, and these novels generally aim to draw the reader into the world of the book in the way of classic realistic fiction" (Anexo I). De acuerdo con Lodge, permanecen silenciados o mediados los elementos de experimentación metafictiva, por tanto, la autoconsciencia y la autorreflexividad posmodernas; de igual modo permanece silenciada o mediada la capacidad deconstructiva, revisionista y reescritural que adquiere la metaficción en vínculo a la historiografía en lo concerniente al pasado y sus expresiones textuales.

Por tanto, más que inexistente, el aparato metafictional estaría latente o *muted*, como él mismo apunta. Este trabajo de investigación procederá a ponerlo de relieve, puesto que argumentará que, a pesar de mantenerse silenciadas, existen huellas o remanentes de ese elemento metafictional. Puesto que ambas ficciones combinan elementos de la novela biográfica y la historiografía, este trabajo de investigación propone el término de *novelas biográficas* de tinte historiográfico, para designar obras como *Author* y *A Man of Parts*, siendo el término de 'novelas biográficas' o *biographical novels*, uno que el propio Lodge emplea para calificarlas (Lodge, *Quite* 459). En general, la historiografía se refiere a la teoría y a la historia

de la escritura histórica, estableciendo un registro de las actividades humanas para alcanzar una mayor y profunda comprensión de estas.

De acuerdo con el crítico Alan Robinson, la historiografía, sin embargo, ha experimentado un giro histórico y narrativo durante la contemporaneidad al evolucionar hacia un nuevo historicismo (3), destacándose en este el elemento cultural, la *cultura*.³ El historiador Francisco Gómez Martos asume que durante la década de los años noventa del siglo XX, el posmodernismo procede a asumir debates historiográficos en cuanto a las teorías histórico-literarias, resultando ser la evolución historiográfica del posmodernismo un fenómeno fundamentalmente anglosajón (36). En definitiva, dicha evolución hacia el historicismo origina un cambio de paradigma en el terreno de la historiografía, a razón del estudio de la cultura de enfoque microhistórico y antropológico. Tal enfoque contribuye a la composición de *Author* y de *A Man of Parts*.

Por su parte y también durante los años noventa del siglo XX, en el terreno biográfico surgen biografías ficcionales, *fictional biographies*, o ficciones biográficas, *biographical fictions*, que responden a la terminología de *biofiction* o *bionovel*, constituyéndose la bioficción como aquel tipo de literatura que nombra a su protagonista en virtud de una figura biográfica particular, según expone Michael Lackey (3). La bionovela o *bionovel* y la bioficción o *biofiction*, se refieren a aquellas producciones ficcionales que incluyen retazos biográficos, equiparándose en cierto sentido a la novela biográfica, *biographical novel* o ficción biográfica, *biographical fiction*. La categoría de lo biográfico en el tratamiento de las vidas reales aboga por adquirir el formato de *biofictions* o bioficciones, respondiendo principalmente a los sujetos reales e históricos de Henry James y H. G. Wells, en el caso de las obras de David Lodge.

³ Sobre la historiografía entre la época modernista y el posmodernismo, véase además Topolski.

La aportación de la presente Tesis Doctoral al estudio de la obra de David Lodge y a las novelas *Author* y *A Man of Parts* en particular, es amparar los postulados del autor en cuanto a la aseveración de que la metaficción resulta inexistente y que más bien existe de forma latente o mediada, esto es silenciada, hasta el punto de considerar que existe un esfuerzo consciente por parte del autor para no introducir elementos metaficcionales. Según él mismo corrobora, ha de recordarse que ambas obras pretenden imbuir al lector contemporáneo dentro del mundo ficcional y novelesco, del igual modo a como lo lograban las ficciones realistas clásicas decimonónicas (Anexo I). Aunque clasificadas como posmodernas al haber sido escritas durante la posmodernidad reciente, el hecho de que *Author* y *A Man of Parts* se escriban durante la posmodernidad sin embargo no las convierte necesariamente en obras posmodernas.

Estilísticamente vuelven inexistente, silencian o eluden la metaficción que permite que una obra literaria hable sobre sí misma y de sus mecanismos de construcción, lo cual suele caracterizar a la narrativa posmoderna en su autoconsciencia y autorreflexividad. Más bien se conforman en cambio desde la predominancia biográfica, histórica e historiográfica — el *fact-based witing* — dentro de la hibridez genérica del posmodernismo. Según defiende el autor:

It is of course possible to write a biographical novel that has no metafictional elements in it and is just trying to create a total illusion of what the life of a historic person was like. But as a novelist, I want to acknowledge that I'm making things up. The facts are documentary, but the representation of moment-to-moment experience of the subject, of the essential character, must be largely invented because there's no record of it.

(Anexo I)

A pesar de poner de manifiesto que ha empleado la invención novelesca allí donde se requiere, Lodge en la cita no afirma sin embargo que intervenga como novelista apareciendo en el propio texto ficcional como su autor e indicando que sus personajes son inventados a pesar de estar basados en personas reales. No emplea la autorreferencia o *self-reflexivity* propia de la

metaficción, la textualidad autorreflexiva, ya que esta más bien permanece silenciada o latente, mediada. Él mismo asume que: “drawing attention to myself as narrator would entail coming clean about the extent to which I was selecting from and embellishing the historical record – thus forfeiting the great advantage of writing a novel about a real person, namely, the reader’s trusting involvement in the story” (*Year* 52), motivo por el cual manifiesta que el objetivo es que las uniones entre los hechos documentados y la especulación imaginativa resulten, según sus palabras, invisibles y *seamless*, es decir, ‘sin costuras,’ ‘sin soldaduras.’

Siempre que David Lodge recurre a la invención ficcional, lo hace de forma ‘consistente con’ o ‘inferible a partir de’ la documentación factual que proporcionan los documentos biográficos e históricos en asociación al *fact-based writing*, como adecuadamente expone el escritor en sendas notas de autor, carentes de numeración de página, las cuales aparecen previas al inicio de ambas novelas, *Author* y *A Man of Parts*. En realidad, David Lodge silencia la subjetividad no referencial y la problematización metafictiva hacia los recuentos factuales, al ceñirse fielmente a los registros biográficos, — e históricos —, en su capacidad inventiva e imaginativa coherente con lo registrado oficialmente. Por otro lado, bien es cierto que David Lodge en general se instituye como un autor posmoderno autoconsciente y autorreflexivo a lo largo de su producción literaria. Su labor como crítico literario y la naturaleza de autores de los sujetos en torno a los que construye sus novelas, invita a que permanezcan ecos de una reflexión sobre la naturaleza de la escritura, el estilo, o la fama, de alguna manera transportando a su ficción su estudio más académico sobre Henry James o H.G. Wells.

En estas visiones ficcionalizadas del pasado, según indica Daniel Ammann mencionando a David Lodge en referencia a T. S. Eliot: “The idea that the present modifies our conception (and hence the meaning) of the past has since become a major concern of the self-conscious writer” (52). Sin embargo, en *Author* y en *A Man of Parts* Lodge no pretende modificar la concepción y el significado del pasado desde el presente. Su aspiración es la de

complementar la verdad con la ficción enfocado hacia una perspectiva más íntima y desconocida de Henry James y de H. G. Wells a partir de la factualidad biográfica e histórica. De ningún modo busca filtrar, resaltar, iluminar o reescribir aspectos poco conocidos del pasado de ambos autores y de su contexto histórico y biográfico. El escritor londinense aspira a realzar el realismo, la verosimilitud, la autenticidad y la veracidad del *fact-based writing* para proceder a exponer, describir e ilustrar respetuosamente las vidas de los autores James y Wells, y así homenajearlos.

Por tanto, en efecto, la metaficción resulta silenciada y mediada hasta el punto de poderse considerar latente en su autorreflexividad textual, así como en su capacidad autoconsciente de hablar sobre la literatura y de sus mecanismos de construcción. Del mismo modo resulta silenciada, latente o mediada la parodia posmoderna al hallarse esta tan unida a la metaficción. Linda Hutcheon afirma que “parody works to foreground the *politics* of representation” (*Politics* 94). Sin embargo, la voz autorial de *Author* y *A Man of Parts* no es una metafictiva y paródica al modo usual, sino una autoridad de hibridez historiográfica (cultural), que aúna biografía e historia. La naturaleza, el papel y la función de esas bioficciones son estrictamente culturales siempre en pos de perseguir la veracidad y la autenticidad narrativas. Es un tipo de parodia que no interviene de modo autoconsciente y autorreflexivo. Las novelas de Lodge se sirven de la historiografía para realzar la referencialidad biográfica sin necesidad de recurrir a la metaficción propiamente dicha. Así, se realza el realismo más tradicional aun sin llegar a instaurarlo, sumergiendo al lector en el mundo novelesco del mismo modo en que lo lograban las ficciones realistas clásicas.

El resultado final es el cultivo de la novela de no-ficción, sugerente del realismo clásico en base a la culturalidad historiográfica. David Lodge ofrece la siguiente división genérica en su obra de crítica del año 1971, *The Novelist at the Crossroads*, en cuanto a las opciones escriturales con las que cuenta el autor posmoderno: “to the novel, the non-fiction novel, and

the fabulation, we must add a fourth category: the novel which exploits more than one of these modes without fully committing itself to any, the novel-about-itself” (22), es decir, la metaficción. Debido a que la metaficción está latente y resulta silenciada y mediada en esa falta de compromiso absoluto hacia otros modos literarios, en *Author* y en *A Man of Parts* se realiza por ende dicha culturalidad historiográfica sugerente del realismo clásico dentro de la novela de no-ficción. Con estas consideraciones en mente, los objetivos de este trabajo de investigación se estructuran en torno a dos partes diferenciadas. Tanto la primera parte como la segunda parte constan de seis capítulos cada una. La primera parte consiste en delimitar aquellos fundamentos y conceptos teóricos que se prestan en la parte segunda al estudio y análisis exhaustivo de diversos aspectos formales y temáticos de *Author* y *A Man of Parts*.

La primera parte expone la evolución creativa de David Lodge en virtud de elementos como el uso narrativo del diario personal y confesional y la ejecución de la novela seria de humor de modo elegíaco, aspectos que reaparecerán con fuerza en las novelas que nos ocupan. Además, esta primera parte se ocupa de disquisiciones teóricas sobre el posmodernismo y recursos recurrentes en la narrativa posmoderna, tales como el pastiche y la intertextualidad. Además, se tratarán la conjunción entre la novela histórica y la novela biográfica, los vínculos entre la novela biográfica y la llamada bioficción, así como la creación literaria de los personajes novelescos, en su mayoría prototipos victorianos y eduardianos. En concreto, esta primera parte estudia cómo se especifica y se desenvuelve ficcionalmente la identidad literaria de los sujetos reales e históricos tanto principales como secundarios.

La segunda parte de la tesis se dedica a un análisis minucioso de aspectos formales y temáticos de las novelas biográficas *Author* (2004) y *A Man of Parts* (2011). Propone que estas obras ponen en práctica técnicas de verosimilitud biográfica e historiográfica para acentuar el realismo novelesco. Se presta especial atención a la composición y estructura de las obras bionovelescas *Author* y *A Man of Parts*, a la insinuada práctica de la omnisciencia, a la

indagación en la consciencia humana y narrativa en la novela sobre Henry James, y a las aproximaciones a la ‘voz documental’ en la novela sobre H. G. Wells. Asimismo, a la configuración de estos dos autores como héroes de ficción en torno a la devoción al arte del primero y el gusto por el cientifismo y el desarrollo social del segundo. Por último, se exponen las parodias e ironías costumbristas que nutren el entramado tragicómico de las obras, donde costumbres y valores del pasado se exploran de manera humorística.

En lo referente a las fuentes bibliográficas y con la intención de probar la hipótesis de trabajo pertinente a la presente Tesis Doctoral, es obligado mencionar a algunos críticos y académicos. Por ejemplo, Paul Dawson indaga en “The Return of Omniscience” (2009) en el perfil del narrador omnisciente posmoderno de corte culturalista. Su trabajo ilumina el estudio realizado sobre la voz narrativa en las novelas de Lodge, quien aúna biografía e historia en un ejercicio de hibridez historiográfica (cultural). Las aseveraciones de Dawson en torno a la omnisciencia contemporánea demuestran que el lector contemporáneo es capaz de imbuirse en el mundo novelesco de *Author* y *A Man of Parts*, del mismo modo en el que lo lograban las novelas realistas clásicas, aun sin constituirse ambas como novelas realistas decimonónicas. Según Dawson, el narrador omnisciente propio de realismo clásico se transforma en un arquetipo de autoridad omnisciente posmoderna que se instituye como un *intelectual* público, un *pensador* capaz de hablar sobre asuntos públicos desde bases de experiencia intelectual, documental, factual y disciplinar específicas (144), lo cual remite al componente historiográfico de las dos obras *lodgianas*.

Por su parte, Linda Hutcheon analiza el posmodernismo desde diferentes perspectivas en *A Poetics of Postmodernism* (1988), *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox* (1985) y *The Politics of Postmodernism* (1991). Hutcheon afirma que, en su combinación con la historiografía, la metaficción “keeps distinct its formal auto-representation and its historical context, and in so doing problematizes the very possibility of historical knowledge, because

there is no reconciliation, no dialectic here – just unresolved contradiction” (Hutcheon, *Poetics* 106). Las observaciones de Hutcheon sobre el posmodernismo metahistoriográfico ayudan a probar que los recuentos factuales y los recuentos ficcionales en ambas obras *lodgianas* no son constructos artificiosos, sino supuestos garantes de veracidad y autenticidad que median y silencian la problematización posmoderna.

En *Historiografía del Postmodernismo* (2014) Francisco Gómez Martos sienta las bases de las incursiones del posmodernismo en la historiografía reciente, probando la hibridez genérica de las obras literarias que ocupan este trabajo de investigación. De acuerdo con Martos, los postulados posmodernos alcanzan en su factualidad disciplinas adyacentes al terreno literario, como la historia o la filosofía; el posmodernismo literario se adentra en la historiografía, a causa de la propagación de la crítica y de la teoría literaria posmodernas dentro del terreno disciplinar histórico (33, 41). Asimismo, en el terreno de la bionovela, Alain Buisine y Michael Lackey señalan las características de este género novelesco. Haciéndose eco de Buisine, Lackey señala que “biofiction is a postmodern form of biography (“Locating” 5), por lo que *Author* y *A Man of Parts* se revelan como bionovelas o biografías posmodernas.

Por supuesto, entre las principales fuentes en las que se inspira este trabajo de investigación, ocupa un lugar destacado la variada obra crítica escrita por David Lodge, especialmente títulos como *The Novelist at the Crossroads* (1971), *Consciousness and the Novel* (2002), *The Year of Henry James* (2006) y *Lives in Writing: Essays* (2014) donde se inquiere en elementos formales y temáticos existentes en las novelas biográficas *lodgianas*. Por ejemplo, Lodge puntualiza que “the situation of the novelist today may be compared to a man standing at a crossroads. The road on which he stands (I am thinking primarily of the English novelist) is the realistic novel, the compromise between fictional and empirical modes” (*Crossroads* 18). Situándose en la encrucijada de lo ficcional y lo empírico, el autor tiende en las novelas seleccionadas a ensalzar la referencialidad y a mediar la experimentación

metafictiva. Asimismo, el establecimiento de los sujetos reales e históricos Henry James y H. G. Wells como personajes simultáneamente biográficos y de ficción, queda justificado en torno a la siguiente afirmación: “But as I get older, I find myself becoming more and more interested in, and attracted to, fact-based writing [and to the] different ways in which the lives of real people are represented in the written word: biography, the biographical novel” (Lodge, *Lives* ix).

Igualmente, en sus meditaciones sobre la consciencia humana y literaria, Lodge le recuerda al lector que la consciencia “is a first person matter . . . because it exists and is conditioned by history and therefore every individual’s consciousness is never self-sufficient, it is always in dialogue with some other” (*Consciousness* 113). Es decir, el diálogo que se establece entre la individualidad y la colectividad se torna en un discurso del todo consistente con la factualidad histórica y humana en *Author* y en *A Man of Parts*, sobre todo en lo que se refiere a la omnisciencia culturalista posmoderna aplicada a los sujetos reales e históricos individuales.

¿NOVELAS BIOGRÁFICAS O METAFICCIONES HISTORIOGRÁFICAS?

Comúnmente se considera que los orígenes y primeras manifestaciones de la metaficción historiográfica remiten al escritor británico John Fowles. Junto a la autora británica Jean Rhys y su novela *Wide Sargasso Sea* (1966), su obra *The French Lieutenant’s Woman* (1969) marca un hito en la historia literaria en lengua inglesa, aunque como primeras manifestaciones del género, más que ostentar un afán historiográfico, muchos críticos afirman que conforman recreaciones fictivas del pasado y de sus obras canónicas. No obstante, se podrían reconocer orígenes aún más tempranos durante el Modernismo en obras como *The Real David Copperfield* (1933) del británico Robert Graves, *Freshwater* (1935) de Virginia Woolf, y *The Victorian Chaise-Long* (1953) de la periodista de radio y novelista inglesa, Marghanita

Laski. Por su parte, entre los precursores posmodernos de la reflexividad metafictiva, se encuentra la británica Doris Lessing con *The Golden Notebook* (1962). De hecho, según afirma David Lodge, la reflexividad metafictiva propia de la metaficción historiográfica no es tan nueva como parece ser. Podría remontarse hasta la publicación de *El Quijote* (1605) de Miguel de Cervantes, o la aparición de *Tristram Shandy* (1759) de Laurence Sterne (Lodge, *Quite* 458-459). Apoyando esta afirmación, Bran Nicol reitera que “the first is Miguel de Cervantes’s *Don Quixote* (1605; 1615) . . . [which] features narrative digressions, references to other works by Cervantes and to its own developing story, and discussions by characters about the rules of writing fiction” (*Cambridge Introduction* 38).

La metaficción historiográfica podría considerarse una combinación entre la metaficción y la historiografía dentro de un mismo texto literario. Como explica Michael Butter, los textos de metaficción historiográfica “additionally engage and unveil the parallels between writing literature and historiography – the practice of writing history – suggesting that both are acts of construction that do not reflect or naively represent reality or the past, but (re)invent and shape them from necessarily subjective and ideologically laden perspectives (“Historiographic Metafiction”). Asimismo, Linda Hutcheon afirma que “its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (*historiographic metafiction*) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past” (*Poetics* 5), con cursiva en el texto original. Tomando como referencia las definiciones de Butter y de Hutcheon, la metaficción historiográfica se caracteriza por desplegar la autoconsciencia narrativa como artefacto que desvela que tanto la ficción como la historia son constructos textuales.

Sin embargo, ni *Author* ni *A Man of Parts* ponen de manifiesto que tanto la escritura literaria como la histórico-biográfica sean constructos artificiosos, ni sugieren que ambos sean actos de construcción que no reflejen la realidad o el pasado; tampoco reinventan, reevalúan o reescriben la escritura de la historia o la escritura de la biografía. No discuten que la

representación del constructo de la escritura de la historia o la biografía sea equiparable a la escritura de obras de ficción. *Author* y *A Man of Parts* muestran rasgos historiográficos en conjunción con la historia y la biografía, pero evitan la metaficción posmoderna hasta el punto de resultar casi inexistente o inexistente, por lo cual, no deberían catalogarse como metaficciones historiográficas.

De hecho, Linda Hutcheon afirma que “There are non-fictional novels, however, which come very close to historiographic metafiction in their form and content” (Hutcheon, *Poetics* 117). Las novelas de Lodge se adaptan a esta categoría de novelas de no-ficción que se acercan a los rasgos y características de la metaficción historiográfica, pero que sin embargo no se conforman dentro de este género. Un género relacionado con la metaficción historiográfica es el subgénero literario de la denominada *novela neovictoriana*, aunque ello no implica que todas las novelas neovictorianas se conformen como metaficciones historiográficas. Entre las características de la novela neovictoriana o *neo-Victorian novel* se encuentran el enfoque en la era victoriana, así como el recopilar costumbres de la vida cotidiana y recorrer diferentes estratos sociales y culturales de la época histórica a la que se refieren.

También se caracteriza por la mezcla de ficción y no-ficción en la narrativa, es decir, por la combinación entre la verdad documental, factual y empírica, por un lado — esto es disciplinariamente documentada por medio de fuentes históricas o biográficas verificables como periódicos, cartas y otros documentos de archivo —, y por otro lado la verdad ficcional, es decir aquel tipo de verdad novelesca que se origina a partir de la imaginación más creativa e imposible de verificar documentalmente. Verdad documental y verdad ficcional se encuentran presentes dentro de un mismo texto literario en grados variables según escritores, y además este género se caracteriza por el revisionismo de ese pasado documentado. En su conjunto y según las afirmaciones de Ann Heilmann y Mark Llewellyn, en su obra *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century*, con fragmentos en cursiva en el texto original, “ ‘neo-

Victorian' is *more than* historical fiction set in the nineteenth century' ... [it means being] *self-consciously engaged with the act of (re)interpretation, (re)discovery and (re)vision concerning the Victorians*”(4). En general, los escritores neovictorianos recuperan técnicas, modos literarios, temas o personajes prototípicos de obras precedentes.

A este respecto, Lodge recupera en *A Man of Parts* y en *Author* al narrador omnisciente decimonónico, aunque le imprima rasgos culturalistas posmodernos; además, las novelas se enfocan en la era victoriana y en recopilar costumbres de la vida cotidiana, así como recorrer diferentes estratos sociales y culturales de la época histórica a la que se refieren; por supuesto, las dos obras *lodgianas* conjugan la narrativa de ficción y de no-ficción dentro del mismo texto literario. Sin embargo, en cuanto al requisito fundamental e imprescindible que ha de cumplir una obra de ficción para catalogarse íntegramente como neovictoriana, esta ha de encontrarse ambientada enteramente en la época victoriana y así reproducirla y reescribirla (Llewellyn 176). *Author* y *A Man of Parts* no cumplen esa norma fundamental de hallarse íntegramente ambientadas en la era victoriana para así reproducirla y reescribirla. Por ello, no deberían valorarse como correspondientes al género de la metaficción historiográfica ni tampoco al subgénero neovictoriano, si bien tanto *Author* como *A Man of Parts* son novelas de no-ficción que se acercan y recuerdan a los géneros de la metaficción historiográfica y a la novela neovictoriana.

Ninguna de las dos obras de Lodge se adhieren en realidad a estos dos géneros, aunque los evoquen y emulen, e incluso acopien ciertas peculiaridades que los caracterizan. Imprimiéndoles a las novelas su propia huella, el autor londinense evoca aquello que atiende exitosamente a necesidades narrativas propias, ya que en ningún momento tiene la intención de escribir metaficciones historiográficas, novelas neovictorianas, novela histórica o biografía propiamente dichas. A su vez, el neovictorianismo frecuentemente incluye la biografía de personajes históricos, principalmente literarios, adquiriendo entonces la denominación de

neovictorian biofiction. Sin embargo, aunque *Author* y *A Man of Parts* contienen rasgos biográficos junto a la temática victoriana, no se instituyen como bioficciones neovictorianas y sí como novelas biográficas, por propias declaraciones del autor David Lodge de catalogarlas puramente como *novelas biográficas*.

En definitiva, Lodge se ciñe fielmente a los documentos disciplinares por lo que sus obras trascienden debido al meticuloso trabajo de investigación subyacente, aunque no por ello renuncian a la imaginación propia del género novelesco. *Author* y *A Man of Parts* son obras posmodernas que eliden en la medida de lo posible la presencia metaficcional necesaria para cualquier metaficción historiográfica, con la intención de ponderar el realismo y la predominancia de la voz autorial histórica, biográfica e historiográfica a la hora de novelar vidas de autores literarios consagrados. A lo largo del presente trabajo de investigación se valorarán los aspectos descritos en este subapartado, en cuanto a la dicotomía de considerar *Author* y *A Man of Parts* como novelas biográficas o metaficciones historiográficas.

DAVID LODGE DURANTE LA PRIMERA DÉCADA DEL SIGLO XXI

La evolución interiorista de David Lodge en realidad comienza a gestarse a mediados de la década de los noventa del siglo XX, a raíz de la publicación de su novela *Therapy* (1995), la cual podría considerarse obra de transición en el camino creativo del autor londinense desde el siglo XX hasta el nuevo siglo XXI. Las obras *Author* y *A Man of Parts* se tornan en ficciones más graves y trascendentes si cabe, más íntimas y meditativas sobre la condición humana que las anteriores al año 2000 en la producción novelística del escritor, sin que por ello se encuentren exentas del humor, el enfoque social, las preocupaciones literarias y el afán didáctico que caracterizan tradicionalmente el estilo de Lodge. *Author* y *A Man of Parts* son novelas más serias hasta el punto de poderse catalogar como novelas tragicómicas. Los personajes meditan sobre sus propios sentimientos en momentos trascendentes de soledad,

evocando el aislamiento e incluso la reclusión que padecen ante el mundo y la realidad que les rodean.

El tono de estas novelas se vuelve más reflexivo y elegíaco, combinando meditaciones profundas sobre temas serios y trascendentales en los que, a la vez, captura el humor y el patetismo. En general, los desenlaces son menos ambiguos y amigables que aquellos de obras anteriores pues, en algún momento, el amor y la bondad son traicionados al optarse por lo mundano y por lo que no tiene valor en sí mismo. De hecho, los desenlaces novelescos de los que gozan *Author* y *A Man of Parts* vienen determinados por aquellos trazos biográficos correspondientes a los autores literarios que ficcionalizan: los escritores decimonónicos Henry James y Herbert George Wells. Tras haber experimentado David Lodge con la leyenda artúrica en *Small World* (1984) y con la novela industrial del siglo XIX en *Nice Work* (1988), con posterioridad al año 2000 se decanta por diversas etapas históricas, principalmente la era victoriana, aunque no sea la única recordada en las obras. El autor se adentra además en la era eduardiana y en ambas Guerras Mundiales, siempre siguiendo los acontecimientos biográficos correspondientes.

No obstante, *Author* y *A Man of Parts* no son las únicas obras compuestas por David Lodge durante la primera década del siglo XXI. Junto a las ficciones novelescas que nos ocupan, publica las novelas de campus *Thinks...* (2001) y *Deaf Sentence* (2008), — ambientadas en los años 1997 y 2006 respectivamente, — en las cuales las emociones y el interiorismo también brotan y fluyen sin restricciones ni etiquetas, diferenciándose de las obras de campus del siglo XX. Asimismo, se puede hablar de un entramado historicista en *Thinks...* y *Deaf Sentence* pues, aún sin establecerse éstas narrativamente como ficciones histórico-biográficas, remiten a acontecimientos históricos como la Segunda Guerra Mundial o a especificaciones relativas al pasado histórico de poblaciones como Ledbury, en el Reino Unido.

Dentro de este contexto, David Lodge es un novelista de estilo particularmente realista dentro del posmodernismo contemporáneo.

Aun así, como escritor posmoderno consiente en que el ser humano le atribuye significados a la realidad empírica perceptible para comprenderla y ordenar la experiencia cotidiana, conceptualizándola. Consiente en que la realidad se comprende y adquiere significado según la cataloguen las percepciones humanas individuales, percepciones físicas que derivan en emociones y pensamientos que varían según cada individuo en su transcurrir vital, pero también según el devenir temporal de los acontecimientos sociales, históricos y culturales de forma colectiva. Las obras *lodgianas* que nos ocupan exploran sin tapujos y por medio del humor la tragedia inherente a la vida individual, social, cultural e histórica. Por tanto, la consciencia humana y la conciencia moral se muestran profundamente entrelazadas en las obras *Author* y *A Man of Parts* en lo relativo a los modos de proceder por parte de los personajes, perfilándose en relaciones de causa y efecto. Las obras confieren importancia a la *conciencia* moral derivada de los significados atribuidos a la realidad por parte de los individuos y de la sociedad en la que viven.

Sin embargo, recuerdan que dichos significados y percepciones *conscientes* pueden modificarse al cambiar las circunstancias sociales, históricas, culturales e individuales anteriormente mencionadas; en general, al variar el concepto sobre qué son el Bien y el Mal, aunque no siempre esos significados y percepciones resultan ser de naturaleza consciente. En numerosas ocasiones, aunque las manifestaciones empíricas de índole física, emocional y mental se expresen en la Consciencia humana en sí misma, los significados atribuidos a las percepciones adquieren un talante automático e involuntario al permanecer anclados en el inconsciente colectivo, al proceder de la transmisión de la tradición generación tras generación sin ser reflexionados previamente, sin resultar analizados adecuadamente sobre su veracidad o su falsedad y sin que se ejerza sobre ellos el espíritu crítico. Los significados del mundo

empírico se adquieren muchas veces inconscientemente porque así se han transmitido de unos individuos a otros a lo largo del tiempo y, por tanto, se replican asiduamente por inercia en el devenir cotidiano sin que el ser humano sea consciente de ello.

No en pocas ocasiones estas circunstancias significativas y conceptuales *aprendidas* llevan a los personajes de las novelas que nos ocupan a repetir los mismos errores, a revivir incesantemente las mismas situaciones de sufrimiento. Siempre hasta que el dolor, el desencanto, el desamor, las decepciones y las desilusiones les invitan a mirar hacia su Ser interno y desentrañar la porción de veracidad o falsedad que encierran asunciones sociales, culturales, históricas e individuales en las que hasta entonces han creído y que han dado por válidas, pero que ya no les sirven para su vida cotidiana al haber quedado del todo obsoletas en lo relativo a su aplicación práctica. No en pocas ocasiones los personajes recapacitan a *conciencia* sobre la moralidad y las costumbres vigentes, volviéndose *conscientes* de sus propios actos. La acción de desentrañar la realidad física, cultural, social, mental y emocional significativa y conceptual, se consume en una combinación de lo intelectual y lo emocional, en reflexiones y meditaciones íntimas no siempre exentas de culpa y remordimientos. Como resultado, se replantean su situación y circunstancias personales dentro de un colectivo social, cultural e histórico más amplio.

En este sentido el poder de la rememoración, la conmemoración y el recuerdo de acontecimientos pasados les ayuda a canalizar de modo objetivo los acontecimientos presentes, sujetos así los personajes a la capacidad de sustraerse de las circunstancias vitales en las que se hayan inmersos para, sintiéndose ajenos a ellas, lograr valorarlas en su justa medida. Principalmente los personajes desarrollan e indagan en la conciencia del *valor*. Se vuelven conscientes del valor inherente de cuanto les rodea y en qué grado les resulta valioso: el Bien y el Mal se convierten por tanto en lo bueno y en lo malo, no en el sentido conceptual tradicional — “esto está bien,” “esto está mal” —, sino en función a si las acciones acometidas y sus

repercusiones les resultan nocivas. Es decir, en función a si les provocan sufrimiento o no, percatándose de que quizá no siempre tomen las decisiones correctas, y siempre recapacitando a título personal y propio.

Sin duda, *Author* y *A Man of Parts* ostentan una considerable carga emotiva que otras obras precedentes del autor no contenían en tan alto grado. Por supuesto las circunstancias sociales, históricas y culturales contribuyen a expandir y a elevar a la máxima potencia dicha carga emotiva, por imponerse sobre los personajes las normas y las costumbres de las épocas reales que encarnan y desencadenan en ellos respuestas y experiencias emocionales individuales. Los personajes de las novelas desean abandonar el sufrimiento y ello lo llevan a término a través del dolor como catarsis. Únicamente aceptando la culpa que las circunstancias originan en su ser íntimo, son capaces de convertir aquella en su aliada. En el acto consumado por los personajes de discernir dolientemente entre la veracidad y la falsedad de lo asumido cotidianamente como natural, normal, aceptado y reconocido, es cuando el valor humano se impone frente al caos, frente al ostracismo y la angustia que emanan de circunstancias personales difíciles de sobrellevar por quienes las padecen, lo que los lleva a trascender la realidad en la que viven.

En las novelas *Author* y *A Man of Parts*, los usos y costumbres decimonónicos y aquellos de la Inglaterra victoriana y eduardiana incluso incitan al replanteamiento por parte del lector si dichos usos siguen vigentes en la sociedad de hoy en día a causa de la tradición aprendida y transmitida de generación en generación. Son varios los datos sociales, históricos y culturales que el autor David Lodge le brinda al lector en sus páginas. La autoridad cultural e intelectual que representa dicha realidad disciplinar y documental, se vuelve garante de certeza, si bien el historicismo social y cultural desempeña un papel preponderante a la hora de desentrañar la realidad conceptual y emotiva individual. La realidad disciplinar y documental se refleja en las páginas de las obras que nos ocupan en legados y legajos históricos como, por

ejemplo, cartas y correspondencia personales, originales, pertenecientes a los conocidos escritores, las cuales evocan el estilo epistolar decimonónico.

También se percibe en retazos y fragmentos de obras literarias originales. Por supuesto, en aquella disciplinaria presente en las síntesis y los recuentos biográficos, o en las recapitulaciones de acontecimientos históricos como pueden serlo ambas Guerras Mundiales. Estas son algunas instancias que concilian lo espiritual y lo trascendental con lo prosaico y lo mundano en las novelas, que aúnan lo abstracto y lo concreto, e incitan a los personajes en sus obras respectivas a perpetrar momentos de emotividad exacerbada a la par que razonamientos y críticas fehacientes, fundamentadas en la conciencia del valor. Por consiguiente, se desearía destacar la actitud conciliadora y mediadora de Lodge a la hora de aunar y anclar conjuntamente tanto el presente como el pasado literario, histórico, cultural, personal y humano, individual y colectivo. No en vano el autor opta por reflejar novelísticamente disciplinas de conocimiento específicas; esto es la historia, la historiografía y la biografía. El David Lodge de *Author* y *A Man of Parts* es un autor capaz de reconciliar opuestos aparentemente irreconciliables. Encarna a un literato en equilibrio armonioso entre lo moderno y lo vetusto, entre la innovación y la tradición, por paradójico que ello resulte.

Es un novelista capaz de transitar en la ardua paradoja de modo consistente y sin sobrevalorar ninguno de los opuestos que la disponen, dígame la novela característica de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, por un lado, y la novela previa perteneciente a la tradición histórica y literaria por otro como puede serlo la novela victoriana, creándose un *todo* unitario y complementario. Aun cuando David Lodge se adscribe a la tradición literaria posmoderna, sin embargo, homenaja y conmemora movimientos estéticos y literarios precedentes a través de una mirada retrospectiva del todo respetuosa. Por ello, las novelas que nos ocupan en este trabajo de investigación indagan en puntos de vista narrativos, en tiempos verbales, en géneros y subgéneros literarios y estilos varios, los cuales despliegan un realismo

vivo, perspicaz e inteligente por ser este de manifiesto estilo documental, versado e íntimo, uno que no contenían novelas previas al año 2000 tocantes a la producción literaria del autor.

BIOGRAFÍA PERSONAL Y LITERARIA DE DAVID LODGE

David Lodge es profesor emérito de Literatura Inglesa en la Universidad de Birmingham, en el Reino Unido, donde impartió clases desde 1960 hasta 1987, año en el que se retira de la vida académica para dedicarse exclusivamente a la profesión de escritor.⁴ *Harkness Fellow* en los Estados Unidos (1964-65), *Visiting Professor* en la Universidad de California, Berkeley (1969), y *Henfield Creative Writing Fellow* en la Universidad de East Anglia (1977) en el Reino Unido, es también *Fellow of the Royal Society of Literature* y ha sido miembro del jurado del prestigioso *Booker Prize of Fiction*, en 1989. Educado en la crítica teórica del *New Criticism*, ha sido testigo de la controversia estructuralista de los años sesenta. Asimismo, ha sido columnista en el periódico británico *The Independent on Sunday* aparte de autor de numerosas obras de crítica literaria, principalmente, sobre novela inglesa y norteamericana y teoría literaria. Dentro de su vasta y ecléctica andadura como creador literario, Lodge combina las facetas de novelista, crítico literario y académico, por lo que es capaz de enfocar el fenómeno de la literatura desde esas tres vertientes, complementarias a la vez que dispares.

Sus raíces se hunden en una familia católica londinense tradicional y suburbana del sur de Londres y en las austeras condiciones de la Inglaterra de posguerra tras la Segunda Guerra

⁴ Véase el anexo II el cual muestra una imagen fotográfica de David Lodge, a la par que otra fotografía que muestra el lugar donde el escritor compone sus creaciones literarias. Véase también Bigsby en relación a las contribuciones del autor a los festivales literarios, en concreto, durante su visita a la Universidad de East Anglia (Reino Unido).

Mundial, lo cual se refleja en el realismo de su ficción más temprana, *The Picturegoers* (1960) y *Out of the Shelter* (1962). Ese realismo surge además de la influencia notable de autores católicos británicos tales como Evelyn Waugh, Graham Greene y el realismo social de Kingsley Amis, aunque el Modernismo de James Joyce también figure entre sus influencias literarias más tempranas.⁵ No obstante, Lodge saltó a la fama por sus novelas de campus. *Changing Places* (1975) es el primer libro de una trilogía de novelas con toques cómicos, junto a *Small World* (1984) y *Nice Work* (1988), resultando estas dos últimas nominadas para el *Booker Prize of Fiction*. Ya en el año 2000 como se ha mencionado anteriormente, publica otras dos novelas de campus tituladas *Thinks...* (2001) y *Deaf Sentence* (2008) que incorporan el historicismo y el intimismo exacerbado.⁶

De entre sus obras de crítica literaria cabe destacar *Consciousness and the Novel* (2002), *The Year of Henry James* (2006) y *Lives in Writing* (2013). En ellas Lodge desgana planteamientos teórico-críticos que percibimos aplicados a las cuatro novelas examinadas en este trabajo de investigación. Por ende, destacan las reflexiones sobre la problemática narrativa y la perspectiva posmodernista en el siglo XXI, el lugar relevante que ocupa la consciencia en ese mismo siglo y la importancia que le concede Lodge al estudio de las biografías de escritores consagrados a la hora de comprender y componer una obra de ficción, tal y como lo son las biografías de Henry James y H. G. Wells. Ante todo, David Lodge se presenta como un autor

⁵ Junto a apreciaciones de Susana Onega o Fernando Galván, se coincide con la afirmación de J. Russell Perkin quien sostiene que Graham Greene, James Joyce, Kingsley Amis, Henry James y H. G. Wells son influencias clave en la composición novelística de Lodge (419-442).

⁶ Sobre la ficción de campus en torno a la figura de David Lodge, véase Eva Lambertsson Björk, quien afirma que, en general, se produce un resurgimiento del cultivo de la novela de campus por parte de los escritores contemporáneos durante la década de los noventa del siglo XX (37).

eclectico. Ya en la década de los noventa del siglo XX tal eclecticismo le mueve a escribir un par de exitosas obras teatrales, *The Writing Game* (1990) y *Home Truths* (1998), emitida esta última por Channel 4 en 1996, las cuales profundizan en la problemática del escritor actual, es decir, la consideración de la producción literaria como producto de consumo en lugar de una obra de arte, la coexistencia de la vida pública y la vida privada de los escritores en el panorama literario, y la función de autoridad cultural que ejerce hoy en día la persona del escritor en la sociedad en la que vive, temas todos ellos albergados por las novelas que nos ocupan en este trabajo de investigación.

Ganador del *Royal Television Festival* de Monte Carlo en 1990, otras vertientes de su eclecticismo suponen la adaptación televisiva de la novela de Charles Dickens, *Martin Chuzzlewit* (1844), además de adaptaciones de sus propias novelas *Small World* (1984) y *Nice Work* (1988) como series televisivas, para la cadena británica Granada TV en 1988 y para la cadena británica BBC en 1989, respectivamente. Aparte, en 1987 escribió y presentó para Channel 4 el documental, *Big Words – Small Words*, versado en rutas sobre conferencias académicas, además de un reportaje sobre los peregrinajes a Santiago de Compostela y el Camino de Santiago en España, siendo este retransmitido por la BBC en 1993. En suma, se podría afirmar que el eclecticismo teatral y televisivo desarrollado por Lodge a finales del siglo XX, brota temáticamente en las novelas objeto de nuestro estudio.

Se debe puntualizar que de todas las novelas previas al año 2000, quizá la que más relevancia cobra para nuestro análisis sea la obra *Therapy*, publicada en 1995, la cual apoya temas y planteamientos que cobrarán extrema relevancia y desarrollo posterior en *Thinks...*, *Author*, *Deaf Sentence* y *A Man of Parts*, muchas veces relacionados con la andadura teatral y televisiva del autor. Temas como la angustia existencial, la depresión o el fracaso familiar, cobran forma escrita y literaria durante la primera década del siglo XXI junto al intimismo. Sin duda, la novela *Therapy* muestra técnicas narrativas explotadas ampliamente por Lodge

posteriormente como el empleo del formato del ‘diario’ íntimo y confesional, narrado en primera persona. Una vez más llevado por el eclecticismo, en 1997 publica un libro de relatos cortos titulado *The Man Who Wouldn't Get Up and Other Stories*. Por último, los escarceos novelísticos de Lodge con el recuerdo y la memoria individual, con la memoria colectiva e histórica, continúan hasta la actualidad. Meritoriamente, Lodge publica en el año 2015 un libro de memorias personales sobre su vida titulado *Quite a Good Time to Be Born: A Memoir (1935-1975)*, seguido de otro en el año 2018 titulado, *Writer's Luck: A Memoir: 1976-1991*.

INTRODUCCIÓN A LAS NOVELAS SELECCIONADAS

El aspecto que define las cuatro novelas publicadas por David Lodge durante la primera década del siglo XXI, es que forman dos pares distintos. Por un lado, *Author* y *A Man of Parts* son novelas biográficas basadas en hechos factuales y ambientadas en etapas históricas anteriores a Lodge, — salvo por el acontecimiento de la Segunda Guerra Mundial —, lo cual las vuelve distintas a cualquiera de sus novelas previas. Por otro lado, *Thinks...* y *Deaf Sentence* tienen en común la ambientación académica en la época contemporánea, se configuran principalmente en narrativas en primera persona y muestran interés por los escritores y la escritura, por la creación literaria. En definitiva, si las cuatro novelas comparten algo que las distingue de otras obras precedentes durante el siglo XX, es que todas ellas muestran gran preocupación por la muerte, algo a lo que Lodge se refiere en el anexo I como “awareness of mortality,” en la entrevista concedida el 14 de marzo del año 2013.

David Lodge va intercalando durante la primera década del siglo XXI la publicación de una novela de campus y la publicación de una novela histórico-biográfica, lo que se denomina en este trabajo de investigación novela biográfica de tinte historiográfico o bionovela historiográfica. En el año 2001 se publica *Thinks...*, seguida de *Author* (2004), *Deaf Sentence* (2008) y *A Man of Parts* (2011). De hecho, *Author* y *A Man of Parts* son las dos únicas

publicaciones de Lodge hasta la fecha que incorporan los géneros y estilos literarios de la ficción biográfica y la historiografía. *Author* se centra en un hecho biográfico clave en la carrera literaria de Henry James: su estrepitoso fracaso como escritor teatral acaecido la noche del estreno en Londres de su obra dramática *Guy Domville*, el 5 de enero de 1895, tras cinco años de frenética lucha por conseguir la fama en el mundo de la dramaturgia. *Author* se ambienta durante los años de 1915 y 1916, mientras transcurre la última enfermedad y muerte de Henry James en Londres. Desde ahí, se retrocede en el tiempo hacia las décadas de los años ochenta y noventa del siglo XIX durante la era victoriana, rescatándose hechos biográficos relevantes del escritor norteamericano, y avanzándose posteriormente en la trama hasta la fecha de su muerte, en febrero de 1916.

En cuanto al argumento, para el Henry novelista la década de los ochenta del siglo XIX comienza siendo prometedora literariamente hablando, pero concluye en ansiedad ante el fracaso de ventas de sus obras, por lo que decide buscar fama y fortuna como dramaturgo.⁷ El fracaso teatral supuso para el James biográfico la reclusión y el padecimiento de una profunda depresión, debido a las ansias de mantener su prestigio así como su posición y su estatus social y literario dentro de la clase británica acomodada a la que pertenecía, lo cual se refleja en *Author*. A pesar de ello, es gracias al fracaso por lo que el autor neoyorquino se vuelve capaz de desarrollar su posterior estilo *jamesiano*, característico de su etapa de madurez literaria, inspirado en la composición teatral *per se* y el cual preconiza el movimiento Modernista posterior.

En *Author* Lodge se ciñe fielmente a los acontecimientos biográficos tanto del personaje principal, Henry James, como de los personajes secundarios, siendo estos además históricos. Asimismo, explora las tensiones inherentes a la vida de un escritor: la preeminencia de los

⁷ Véase Punzano Sierra.

valores artísticos frente al éxito comercial, la primacía de la amistad frente a la rivalidad literaria, el precio de la notoriedad frente a la carencia de reputación social y artística, o la dicotomía de elegir entre la dedicación al amor y a la familia, por un lado, o a la pasión y a la devoción al arte por otro. Ya que la novela bosqueja personajes secundarios basados en sujetos reales e históricos que acompañaron a Henry James en vida, Lodge explora los entresijos del corazón humano y con fuerte sensibilidad retrata por ejemplo la relación personal entre Henry James y la escritora norteamericana Constance Fenimore Woolson, gran amiga de James en la vida real. De igual modo, ficcionaliza la verdadera y gran amistad del escritor norteamericano con el dibujante y caricaturista de la revista satírica decimonónica *Punch*, George Du Maurier.

Dentro del contexto de la Primera Guerra Mundial, destaca la actitud pacifista de Henry James junto a las preocupaciones sociales y culturales de la época, así como su enemistad con el escritor H. G. Wells, personaje secundario en *Author* que, sin embargo, se torna en héroe de novela en *A Man of Parts*. En cuanto al argumento de esta otra bionovela historiográfica en la que David Lodge escoge como personaje principal al escritor británico decimonónico Herbert George Wells, autor de obras tan conocidas como *The Time Machine* (1895) o *The Invisible Man* (1897), *A Man of Parts* es una novela repleta de pasión, ambición y controversia, que comienza hacia los años de 1944 y 1946, con un Wells aislado en su casa-refugio londinense de Regent's Park House, durante los bombardeos de Londres mientras acontece la Segunda Guerra Mundial. La novela revive las últimas semanas de vida del escritor y su muerte, aunque vuelve atrás en el tiempo para reflejar su devenir vital durante la era victoriana y la era eduardiana.

Un H. G. Wells ficcional ya enfermo, sin apenas remordimientos morales, vuelve atrás la mirada hacia su vida, hacia lo que fue una existencia rebosante de incidentes, libros y mujeres. El personaje de Wells, ficticiamente representado bajo el nombre de H. G., rememora unos comienzos laborales poco prometedores en las fábricas textiles y su rápido ascenso a la fama

tras convertirse en escritor, así como su inmersión en el socialismo político de la *Fabian Society* y la creencia en la práctica del amor libre.⁸ Retrocediendo en el tiempo hasta momentos relevantes de la biografía de Wells, esta obra muestra el carácter polifacético y profético de un hombre cuyos orígenes familiares se hallan en la clase trabajadora británica y quien, gracias a la vida intelectual, asciende en la escala social hasta hacerse un hueco en las letras anglosajonas. Científico, estudiante y profesor de ciencias, amante de la ciencia y de la tecnología del momento, se sumerge en los entresijos literarios siempre en pos del progreso social y del bien común, escribiendo sus famosas novelas científicas o *scientific romances*.

Su actitud beligerante propicia debates internos sobre máximas ideológicas de moda en la época y plantea la disyuntiva en el lector contemporáneo de si esas máximas ideológicas pueden seguir vigentes aún hoy en día, en el siglo XXI. A la vez, debido a sus orígenes sociales humildes, H. G. en ocasiones peca de falta de refinamiento y exceso de temeridad, lo cual contrasta con el recato y las buenas costumbres de Henry James. Wells y James pertenecen a diferentes estratos sociales y constituyen las dos caras de una misma moneda. Uno representa la antítesis del otro dentro de una época histórica similar. Tanto es así que *A Man of Parts* y *Author* podrían incluso leerse como continuación una novela de la otra. Al pertenecer Wells a una generación literaria inmediatamente posterior a la de James, entre ambos cubren el periodo social, histórico y literario que comprende, a grandes rasgos, desde la época victoriana hasta la era eduardiana y la Segunda Guerra Mundial. *A Man of Parts* sigue una ordenación similar a *Author* si bien en *A Man of Parts* es Henry James quien pasa a desempeñar el papel de personaje secundario.

Aunque estas obras no destacan por ser novelas rupturistas o trasgresoras dentro del panorama literario anglosajón o internacional, sí pueden considerarse innovadoras en lo

⁸ Véase David Lodge, “H. G. Wells: Prophet of Free Love.”

pertinente a la trayectoria literaria de su autor. Por ello, más que utilizar el término *innovación*, este trabajo de investigación se decanta por delinear la *evolución* del autor coincidiendo con las tendencias literarias populares entre los escritores y el público contemporáneos, en cuanto a la utilización de la novela biográfica y la historiografía. Dicha evolución se refleja en el impulso de David Lodge por expresar un realismo que podría denominarse más *factual*, en comparación con su producción anterior. La predisposición emocional y psicológica de los personajes ayudan a lograr tal objetivo, como también ayudan la experimentación con los puntos de vista narrativos y la presencia de disciplinas de conocimiento ya mencionadas como la historia, el acercamiento historiográfico y la biografía en relación a hechos sociales y culturales.

Por ello, el escritor londinense acude a la denominada *non-fiction novel* si bien la trasgresión, la subversión, la experimentación y la innovación típicamente posmodernas se tornan en herramientas supeditadas a un estilo de expresión particularmente realista. En realidad, las cuatro obras de Lodge compuestas durante la primera década del siglo XXI, aparte de enfatizar la consciencia humana y narrativa, inciden en la historia de Inglaterra relativamente cercana en el tiempo, a la vez que en el recuerdo de vivencias personales por parte de los personajes; también inciden en la evocación de intereses culturales, sociales y espirituales tanto de sociedades pasadas como de la sociedad actual. Más concretamente, por medio de ejecuciones literarias indudablemente posmodernas, afloran insinuaciones a la consciencia narrativa del realismo decimonónico con sus autores omniscientes, a la vez que alusiones a la tradición modernista en su dicción escrita de la consciencia.

Tanto en *Author* como en *A Man of Parts*, Lodge rescata al narrador omnisciente decimonónico para evocar de forma posmoderna las expresiones de la tradición literaria precedente, acto que realiza con la intención de agasajar a aquellos escritores que le antecedieron y que sentaron bases literarias precursoras en las letras inglesas. El autor ostenta así en el nuevo siglo y en el nuevo milenio una actitud mediadora y conciliadora que es

coherente tanto con las premisas del realismo más tradicional como con las premisas del posmodernismo literario y su pluralismo estético, catalogado como experimentalismo de vanguardia. David Lodge denomina *crossover fiction* dicho pluralismo estético. Además de combinar diversos géneros y estilos literarios dentro de un mismo texto narrativo, implica la mención o la imitación patente de textos antiguos dentro de un texto moderno (Lodge, *Practice* 9). En lo concerniente a esos textos modernos que mencionan o imitan textos antiguos, el empleo en *Author* y *A Man of Parts* de la tercera persona narrativa característica del realismo tradicional decimonónico, inexcusablemente tiene por objeto la imitación factual de las premisas realistas decimonónicas.

También es imitación de textos antiguos el uso de “first-person character-narrators or covert authorial narrators in a way designed to create an illusion of the reality of the story that is not fundamentally challenged or questioned within the text” (Lodge, *Practice* 10), un mecanismo existente en las novelas de campus *Thinks...* y *Deaf Sentence*, ejecutado mediante la narración en forma de diario. Esa primera persona, no obstante, encuentra su manifestación y desarrollo narrativo en *Author* y *A Man of Parts* en aquellas cartas y correspondencia personal — la mayoría de las veces verídicas, otras pocas veces imitadas —, pertenecientes a los Henry James y H. G. Wells biográficos, las cuales están escritas en primera persona y se insertan de forma intertextual. Así pues, Lodge emplea la técnica de la combinación estilística en forma de novela de no-ficción, mediando y silenciando con fines narrativos el tipo de novela que el autor cataloga como *problematic or metafictional novel* (*Practice* 9), definida como aquella novela que también explota el pluralismo estético y se configura como:

The novel-about-itself, the trick-novel, the game-novel, the puzzle-novel, the novel that leads the reader (who wishes, naively, only to be told what to believe) through a fair-ground of illusions and deceptions, distorting mirrors and trap-doors that open disconcertingly under his feet, leaving him ultimately not with any simple or reassuring

message or meaning but with a paradox about the relation of art to life. (*Crossroads* 22).

A juicio de Lodge, a día de hoy y dentro de un mismo texto literario, “relatively few novelists are wholly and exclusively committed to fabulation or the non-fiction novel, or metafiction. Instead they combine one or more of these modes with realism, often in a startling, deliberately disjunctive way” (Lodge, *Practice* 9). Es decir, los novelistas combinan la fabulación, la novela de no-ficción y la metaficción. Ejemplos previos durante el posmodernismo del siglo XX, corresponderían al autor norteamericano Kurt Vonnegut y su obra *Slaughterhouse Five* (1969), y a los autores británicos Margaret Drabble con *The Ice Age* (1977), Malcolm Bradbury y su novela *The History Man* (1975), Julian Barnes y *Flaubert’s Parrot* (1984) o Doris Lessing y su *Briefing for Descent into Hell* (1971). También es el caso de escritores como el irlandés John Banville en las obras *The Book of Evidence* (1989) y *Dr Copernicus* (1976), o de la escritora canadiense Margaret Atwood y su novela *Cat’s Eye* (1988).

Por ende, la aportación e influencia de David Lodge a la novela biográfica de impresiones historiográficas a través de ficciones como *Author* y *A Man of Parts*, es su estilo humorístico personal y característico, que sirve para analizar y profundizar en la tragedia con matices de ironía, parodia, sátira e incluso perfiles grotescos, siempre con vistas a dar a conocer a los autores literarios Henry James y H. G. Wells desde la intimidad y lo humano, y con la intención de conferirle profundidad a sus existencias históricas, biográficas y literarias. Durante la primera década del siglo XXI, Lodge explora la poética de la novela desde dentro, configurando novelas de carácter decididamente distintivo.

THERAPY, UNA NOVELA DE TRANSICIÓN

Un anticipo de la evolución estilística que define la producción novelística de David Lodge durante la primera década del siglo XXI, nos la ofrece *Therapy*, del año 1995, novela

emblemática que señala su transición entre el siglo XX y el siglo XXI. Situando esta obra en su contexto y en su significado dentro de la trayectoria literaria de David Lodge, en el reflejo de la vida cotidiana de mediados de la década de los noventa del siglo XX, *Therapy* ya anuncia la seriedad y la gravedad temáticas dentro del derroche anímico característico de las novelas pertenecientes a la primera década del siglo XXI. El propio autor así lo asume en la entrevista recogida en el anexo I de este trabajo de investigación, donde asevera que *Therapy* se caracteriza por un tono más sobrio y que trata del tema de la muerte y del deterioro físico de manera muy seria, de forma análoga a lo que ocurre en las páginas de *Author* y *A Man of Parts*.

Nice Work (1988) es la última publicación perteneciente al género de campus en el siglo XX, hasta que David Lodge retoma el género en el año 2001 con la obra *Thinks...*, produciéndose un lapsus temporal de trece años durante el cual David Lodge se entrega a la composición de producciones teatrales con dos exitosas obras, las ya mencionadas *The Writing Game. A Comedy*, de 1991, y *Home Truths*, de 1998,⁹ así como a novelas de la vida contemporánea como *Paradise News* (1991) o *Therapy*, alejadas por completo de la temática de campus. A ambas hay que añadir *Home Truths. A Novella* (1999), la versión novelada de la obra de teatro de 1998.

En cuanto a la trama, *Therapy* narra las neurosis e hipocondría de Laurence Passmore, “Tubby,” un afamado escritor de guiones para series televisivas, quien atraviesa una etapa de depresión y acentuada crisis personal. Para alguien como él, las terapias alternativas como la acupuntura o la aromaterapia, junto al diván del psiquiatra, se convierten en el devenir cotidiano. A pesar del éxito laboral, no goza de la plenitud personal que anhela. Ante tal vacío

⁹ Los escarceos con el teatro equiparan a David Lodge al escritor norteamericano Henry James, quien con menos éxito también ensayó como dramaturgo. Sobre *The Writing Game* consultar De la Torre Moreno.

ontológico y anímico, Laurence invoca la figura icónica del intelectual decimonónico Søren Kierkegaard, cuya vida y creencias filosóficas sobre la angustia existencial influyen en las determinaciones que toma el protagonista en su día a día. La conducta de Kierkegaard llega a condicionar y determinar el comportamiento diario de Laurence en grado sumo, hasta el punto de llevarle a imitar acontecimientos y acciones tal y como los hubiera realizado el filósofo danés.¹⁰

Las evocaciones a Kierkegaard pretenden llenar de significación el caos posmoderno de finales del siglo XX, uno repleto de carencias espirituales y afectivas que la comodidad y el derroche material en el caso de Laurence, no consiguen suplir. Al mismo tiempo, éste rememora vivencias de juventud y de niñez, aquellas de un tiempo pasado en el que fue más feliz aún con menos desahogo material, y con el que busca rellenar el vacío interior que siente. En definitiva, Laurence Passmore es un personaje que recurre a la memoria y a la rememoración en su profundo desencanto (Holmes 47). Precisamente en el año 2001, David Lodge escribe un artículo sobre *Therapy* titulado “Melancholy Dane” con respecto a dichas cuestiones. Por otra parte, en *Therapy* Lodge pone de manifiesto la conjunción compositiva entre ‘repetición’ y ‘variedad,’ una constante en su producción literaria.

En su obra de crítica *The Art of Fiction* (1992), Lodge afirma que “the traditional model of good literary prose requires ‘elegant variation’: if you have to refer to something more than

¹⁰ El prolífico filósofo y teólogo danés Søren Aabye Kierkegaard (Copenhague 1813-1855) es considerado padre del Existencialismo, filosofía de la desesperación y la angustia en torno a la condición de la existencia humana, temas que retomaría posteriormente el filósofo Jean-Paul Sartre en el siglo XX. Véase Suances Marcos.

once, you should try to find alternative ways of describing it” (90),¹¹ y son precisamente la repetición y la variedad cualidades que definen sus novelas biográficas. En la obra teatral producida por Lodge, *The Writing Game* (1991), uno de los personajes, Leo Rafkin, anticipa la fórmula mágica para la escritura ulterior de una novela evolucionada, como las que producirá Lodge durante la primera década del siglo XXI, siendo esta fórmula, “Repetition and Difference” (25). Como repetición, *Author* y *A Man of Parts* perpetúan temas usuales en el autor, como pueden ser el tema de la guerra, el catolicismo, la enumeración de acciones de la vida cotidiana, etc.

No obstante, durante la primera década del siglo XXI, Lodge reviste estos temas de *variedad* al insertarlos dentro de contextos biográficos e historiográficos, e imprimirles un sello factual que presupone la inserción narratológica de elementos documentados por disciplinas como la historia, la historiografía, la biografía o la historia literaria. Formalmente, Lodge recurre a la *repetición* al incorporar el uso de la narración omnisciente clásica, pero, sin embargo, la imbuje de *variedad* al hacerle perder su función tradicional de autoridad moral, al dotarla del elemento subversivo intelectual y cultural, elemento subversivo que resulta mediado o silenciado a efectos narrativos por la factualidad y la hibridez genérica al permanecer acallada la metaficción.¹² Así mismo, *Therapy* ostenta un tipo de narración en forma de diario personal y confesional, un formato narrativo que no se encontraba presente en las novelas de campus de

¹¹ Existen escritos homónimos de E. M. Forster y Henry James titulados, “The Art of Fiction,” que se pueden consultar en la sección de referencias bibliográficas. Destacar que los tres autores, James, Forster y Lodge, experimentan cambios de siglo caracterizados por crisis de valores preestablecidos. E. M. Forster en su ensayo de 1927 alude a que una buena novela carece de normas y defiende que la novela es un género anárquico.

¹² Sobre los órdenes temáticos de índole subversiva y liberadora, consultar Díaz Bild (*Therapy*).

la trilogía ni en otras obras suyas del siglo XX. Esta técnica narratológica germina en las obras de campus *Thinks...* y *Deaf Sentence* y, una versión de la misma se expresa en *Author* y *A Man of Parts*, al recuperarse intertextualmente cartas y correspondencia personal de los dos autores.

Temáticamente, la figura del filósofo existencialista danés garantiza la presencia del historicismo en relación al personaje principal, Laurence Passmore, en breves pero significativas pinceladas que ayudan a definir su predisposición interna. El historicismo y la profundidad humana y emocional se entremezclan ante las angustiosas cuitas existenciales de Laurence. La ideología de Kierkegaard hace de *Therapy* una novela de ideas de modo similar a como *Thinks...* y *Deaf Sentence* recuerdan a la novela de ideas francesa, basada en aquella condición intimista existencial que ahonda en las partes oscuras de la vida humana,¹³ un elemento que también destaca en *Author* y *A Man of Parts*. De forma muy clara, el autor les adjudica a los protagonistas de estas novelas, Henry y H. G., un intimismo que tiende hacia lo marginal y lo escondido, hacia la *confesión* sincera, hacia una predisposición interna y una motivación psicológica.

En general, se podría considerar que la década de los noventa del siglo XX se revela como una época de transición creativa para David Lodge, tanto temática como formalmente. La evolución estilística del autor no se produce bruscamente, sino que más bien se trata de un desarrollo gradual, a juzgar por la publicación de la novela *Therapy* a mediados de los noventa. A pesar de la presencia histórica de Kierkegaard en esta última, tal obra no supone una novela histórico-biográfica en sí misma, pues no responde a la máxima principal que debe cumplir toda

¹³ Para Scott McLemee Lodge es “the most popular novelist of ideas writing in English language” (14). La novela de ideas francesa se refiere a la *novela filosófica* de corte existencialista en su teoría del *absurdo*, con ejemplos como *La Peste* (1947) de Albert Camus. Véase Baker.

obra de este estilo para serlo, esto es, la de estar ambientada en una época histórica pasada. Aunque no está ambientada en el siglo XIX, época vital del filósofo danés, ni coloca a este como protagonista de ficción, sin embargo *Therapy* sí anuncia el gusto de Lodge por el siglo XIX y por ciertos órdenes temáticos y formales obvios en su producción a partir del año 2000, como se expondrá a continuación.

PRIMERA PARTE

FUNDAMENTOS TEÓRICOS SUBYACENTES AL ESTILO LITERARIO EN *AUTHOR Y A*

MAN OF PARTS

Se inicia este trabajo de investigación exponiendo distintos aspectos que definen y describen la evolución estilística de David Lodge como escritor en la primera década del siglo XXI, los cuales generan el estilo característico de las novelas *Author* (2004) y *A Man of Parts* (2011). En *Language of Fiction* (1966), publicada en un momento de crisis de las humanidades, marcado por la consciencia de la caducidad de la filología tradicional para el análisis literario, David Lodge critica los posicionamientos de la estilística de la época y renuncia a toda pretensión de un tratamiento sistemático y “científico” en el análisis del lenguaje de la narrativa ficcional. Defiende, por el contrario, la crítica literaria entendida como “a useful and meaningful form of human inquiry” (60). En el “Afterword” a esta obra escrito en 1984 se reitera en esta idea: “the most enlightened practitioners of stylistics nowadays acknowledge that style in the novel cannot be dissociated from larger categories of narrative structure (time, point of view, etc.), or from epistemological issues (texts as historically and ideologically constructed models of the world, indeterminacy in texts, etc.) which lie beyond the scope of a positivistic stylistics” (295).

Las novelas *Author* y *A Man of Parts* se muestran como una extensión de las reflexiones de Lodge sobre la escritura y la crítica literaria a través de su práctica narrativa. Así pues, el presente trabajo de investigación se centra en estas competencias y en el estilo personal de Lodge como creador de obras literarias. Como él mismo clarifica, “every writer displays his own unique ‘signature’ in the way he uses language, something which all his works, however diverse, have in common, and which distinguishes them from the work of any other writer” (Lodge, *Language* 53). Por tanto, este trabajo de investigación considerará las novelas de Lodge, no desde las competencias de los estudiosos estilísticos, sino desde el sentido analítico y evaluativo más afín a su definición de crítica literaria, por el que el contexto de los textos

individuales, es decir, las novelas *Author* y *A Man of Parts* consideradas como un todo en sí mismas, determina el interés y el significado de los elementos lingüísticos, aun cuando las disquisiciones en torno al estilo en esas dos obras ficcionales se construirá en torno a los aspectos formales y a los aspectos temáticos.

Conforme a la entrevista facilitada en el año 2015 por el autor que nos ocupa (Anexo I), el mismo Lodge encarnando la figura de un crítico de la literatura constata que, en términos de género y estilo literarios, sus novelas han variado en forma a lo largo de los años y presentan cuatro fases bien diferenciadas. De acuerdo con sus afirmaciones, sus obras iniciales tituladas *The Picturegoers* (1960), *Ginger, You're Barmy* (1962) y *Out of the Shelter* (1970) son novelas realistas bastante convencionales relativas a la vida social, constituyendo estas una primera fase creativa. La segunda fase la compondrían obras como *The British Museum is Falling Down* (1965),¹⁴ *Changing Places* (1975), *Small World* (1984) y *How Far Can You Go?* (1980), que el autor clasifica como novelas cómicas que incluyen cuantiosos elementos de parodia y autorreferencialidad metaficcional, siendo el elemento cómico el promotor de coincidencias narrativas que nunca acontecerían dentro del contexto de una novela realista convencional.

La tercera fase de su evolución creativa está marcada por el regreso a actitudes compositivas y novelas más realistas, sutilmente más serias, que a la vez contendrían elementos cómicos pero que no estarían fundamentalmente diseñadas para hacer reír y divertir al lector (Anexo I). Esta fase la compondrían obras como *Nice Work* (1988), la cual contiene indiscutibles elementos metaficcionales al comienzo pero que, gradualmente, se transforma en una novela ciertamente realista, enfatizado este hecho por sus evocaciones a la novela

¹⁴ En dicha entrevista Lodge aclara que, aunque publicó en primer lugar la obra titulada *The British Museum is Falling Down* en el año 1965, y posteriormente *Out of the Shelter* en el año 1970, comenzó primero a componer literariamente esta última (Anexo I).

Victoriana, esto es, a la novela industrial decimonónica y al tema de la Condición de Inglaterra,¹⁵ destacándose así la intertextualidad literaria. Dicha tercera fase se caracteriza por incorporar la investigación previa de las ideas narrativas que conforman una posterior obra de ficción. David Lodge asume que en general las ideas narrativas de los escritores tienden a basarse en mayor medida en la experiencia personal durante el comienzo y los mediados de su carrera literaria. Sin embargo, una vez que juzgan haber apurado esa experiencia vital propia, es cuando comienzan a mirar hacia afuera para absorber temas e ideas en los que cavilar y especular con el objeto de crear una obra literaria (Anexo I).

En lo referente a su periplo creativo personal, Lodge declara ajustarse a este esquema descrito, por lo que la investigación sobre una idea narrativa concreta se hace patente por vez primera en la vertiente industrial y comercial de *Nice Work*. Reaparece posteriormente en la ambientación en las islas Hawái de *Paradise News* (1991) y en la ciencia cognitiva de *Thinks...* (2001) y, por supuesto, en las obras *Author* (2004) y *A Man of Parts* (2011), las cuales siguen ese mismo criterio de investigación sobre el germen ideológico de una novela. Estas dos últimas ficciones se configuran como retazos biográficos e históricos en la vertiente investigadora, pero, sin embargo, esgrimen técnicas ficcionales. En última instancia y como David Lodge desgrana en esa misma entrevista y también en aquella concedida mediante correo electrónico el 14 de marzo del año 2013, *Author* y *A Man of Parts* constituirían una cuarta fase en la evolución de su carrera literaria en lo pertinente al estilo creativo, fase que el autor asevera que fundamenta en la escritura de novelas histórico-biográficas (Anexo I). Dicha cuarta fase es la que se resuelve específicamente en el objeto de estudio del presente trabajo de investigación.¹⁶

¹⁵ Revisar Marshall y Winston sobre el tema de la Condición de Inglaterra.

¹⁶ Sobre etapas literarias anteriores a la primera década del siglo XXI del autor, consultar Bergonzi.

Si bien su dilatada carrera artística la componen diferentes géneros literarios, David Lodge afirma que tiende a escribir principalmente sobre temas de la vida contemporánea, de modo que aquellos lectores que hayan vivido dicho periodo histórico concreto sean capaces de reconocerlo, en mayor o menor medida, como verídico. Tal requisito se cumple en toda su carrera creativa salvo por las novelas biográficas *Author* y *A Man of Parts*, ambas ambientadas esencialmente en las eras victoriana y eduardiana. A pesar de no hallarse las dos contextualizadas en la contemporaneidad, Lodge considera que el siglo XIX como época histórica es lo suficientemente cercano en el tiempo al lector contemporáneo como para que este pueda reconocerlo como propio. Cualquier lectura hoy en día de cartas y diarios originales producidos en su tiempo por los victorianos y los eduardianos, posibilita al público actual a reconocer como propios muchos de los mismos sentimientos, emociones y reacciones ante la vida que agasajaban dichas gentes. Por ese motivo, el público actual es absolutamente capaz de identificarse con ese sentir de lo pretérito aun en la contemporaneidad. Por su parte, Lodge reconoce estar familiarizado con la obra del escritor norteamericano Henry James y con la vida decimonónica en general, a través de su literatura (Anexo I).

Como el autor londinense constata, aunque hoy en día sea posible recopilar una gran cantidad de información factual mediante la documentación biográfica e histórica pertinente, dándose lugar a ideas narrativas propiciadas tras la investigación adecuada, no obstante, resultaría imposible recrear narrativamente el sentir de la experiencia del pasado. Si bien el mismo Henry James sostenía que la novela histórica era un proyecto imposible de acometer precisamente por ese motivo, — porque no se puede realmente comprender y asimilar en la contemporaneidad cómo era la consciencia humana de otra era —, sin embargo, Lodge asegura que dicha comprensión se vuelve más certera al competir esta al siglo XIX, a causa de la cercanía temporal de este tiempo histórico con los inicios del siglo XXI y porque, aun a pesar de diferencias fehacientes, las gentes del pasado y las gentes actuales seguimos compartiendo

una sensibilidad similar en varios aspectos. Por ello, Lodge confiesa que nunca se iniciaría en la escritura de una novela ambientada en la era Tudor o en la época medieval, ya que las gentes de esos tiempos históricos tendrían una sensibilidad demasiado distinta a la nuestra, lo cual la haría harto difícil de recrear (Anexo I). Al lector actual le resultaría del todo imposible identificarse y reconocer como propia una sensibilidad tal, debido a una distancia temporal e histórica demasiado acentuada.

Por otra parte, en referencia a la cuestión de cómo Lodge se define a sí mismo como escritor en su estilo, dice ser autor de un tipo de novela realista tradicional, pero una que contiene un acentuado componente académico y metaficcional que, en ocasiones, le conduce a la siguiente actitud creativa: “breaking the frame or baring the device as the Russian formalist used to call it” (Anexo I), refiriéndose a Mikhail Bakhtin. En la entrevista se define como un novelista básicamente realista con elementos posmodernos metafccionales, que derivan del hecho de desempeñar a la vez el papel de crítico y académico de la literatura. Asimismo, en su obra de crítica literaria del año 1965 titulada, *Write On: Occasional Essays. 1965-1985* manifiesta:

It does not seem tautologous to say that I write because I am a writer. To stop writing, not to write, is now unthinkable — or perhaps it is the secret fear to assuage which one goes on writing. My sense of my own identity is so intimately connected with my writing that if I ceased to write I should become, in Orwellian language, an unperson to myself. And there, I venture to say, at the risk of seeming pretentious, is the ultimate reason for writing: the chance to defy death, by leaving some trace of oneself, however slight, behind. It is, of course, also pleasant to be recognised, and rewarded, while one is still alive. (Lodge, *Write On* 76, 78)

Igualmente reconoce en otra de sus obras de crítica más reciente, *Lives in Writing* (2014), una evolución sustancial en el enfoque que caracteriza su narrativa durante la primera década del

siglo XXI, en especial referido a las novelas *Author* y *A Man of Parts*: “*Author*, *Author* was a complete change of direction in my work, and I enjoyed researching and writing it so much that I was receptive to this idea for another book of the same kind [that is *A Man of Parts*]” (Lodge 223). Dicha evolución se adecuaba al interés que profesa por la escritura documental o factual, por un lado. Por otro lado, en el interés por desentrañar el modo en el que la vida biográfica se representa por escrito en una obra de ficción. La escritura documental o factual es lo que el autor designa como *fact-based writing*, es decir, aquel tipo de escritura ficcional que puede incluir documentación disciplinar histórica, historiográfica y biográfica en combinación con la imaginación novelesca:

I have combined creative writing with the practice of literary criticism for more than fifty years . . . But as I get older, I find myself becoming more and more interested in, and attracted to, fact-based writing [and to the] different ways in which the lives of real people are represented in the written word: biography, the biographical novel, biographical criticism, autobiography, diary, memoir, confession, and various combinations of these modes. (Lodge, *Lives* ix)

Lodge especifica que el denominado *fact-based writing* se ha convertido en una tendencia de moda en la cultura literaria contemporánea en general. En la entrevista facilitada en el anexo I reconoce que encuentra extraordinario que muchas novelas en la actualidad estén basadas en vidas biográficas, a menudo en vidas de escritores y autores, ya que hace algunos años este no era un tipo de novela demasiado común en el panorama literario. Por ello, acierta Aida Díaz Bild cuando asevera que las novelas de Lodge reflejan los cambios principales que han tenido lugar en la ficción británica de los últimos años (“Bibliographies” X). En verdad, la evolución y el talante creativo de Lodge como autor del nuevo siglo XXI, le lleva a satisfacer las demandas del público lector actual y a acogerse a caminos renovados en los que destacan otros escritores recientes. Cabe puntualizar que Lodge habitualmente ha hecho gala de la experimentación

posmoderna a lo largo de su carrera literaria. Siendo así, el empleo de técnicas posmodernistas unidas a la biografía, a la historiografía o al historicismo durante la última década, promueven un esquema evolutivo en su narrativa reciente que trasgrede la tradición literaria mimética.

Sin embargo y a pesar de recurrir a recursos literarios posmodernos, paradójicamente, a través de ellos logra realzar la presteza realista de *Author* y *A Man of Parts*, gracias a la expresión de la factualidad posmoderna en su sentido de veracidad documentada. No en vano, en su reciente libro de memorias *Quite a Good Time to Be Born* (2015) Lodge recapacita sobre lo inherente que resulta el realismo a su personalidad de escritor:

When asked how I would characterise my own work in this scheme I usually answered: ‘basically realistic but with elements of metafiction’. Of late I have been drawn to fact-based narrative in two biographical novels about writers, Henry James and H. G. Wells, but I never wrote another novel like *Out of the Shelter*, which sees to give its fictional story an unbroken illusion of reality by adopting a single point of view and a uniform style. [Also] *Changing Places* contains a lot of realistic detail based on personal experience and observation. (Lodge, *Quite* 459)

Afirma Aida Díaz Bild que una constante en la producción crítica de Lodge ha sido la apasionada defensa de la viabilidad y los méritos formales y estéticos del realismo literario (“*Author* Parte I” 145), si bien Péter Székely considera a Lodge un escritor versátil y ecléctico, además de empírico y pragmático (“Academic Metafiction” 5),¹⁷ por lo que no es de extrañar que se aventure en un terreno inexplorado para él como la novela biográfica, género insinuado en *Author* y *A Man of Parts*, asumiendo el autor en la entrevista del anexo I que nunca se había embarcado en la escritura de libros semejantes anteriormente. En efecto, a lo largo de su carrera creativa Lodge se ha definido así mismo como, “basically antimodernist, but with elements of

¹⁷ Sobre la actitud compositiva de Lodge, consultar además a Galván Reula (*Nuevas formas*).

modernism and postmodernism” (Lodge, *Working* 16). El autor en su obra de crítica literaria del año 1977, titulado *The Modes of Modern Writing*, ya señala la incapacidad de la literatura para imitar la realidad directamente, siendo aquella por consiguiente tan sólo capaz de imitar formas de pensar y hablar sobre la realidad, o capaz de imitar formas de escribir sobre ella (25).

Esta apreciación remite a la ontología y a los significados conceptuales que el ser humano le atribuye cotidianamente a la realidad empírica, para lograr comprenderla y ordenarla. Asimismo, resulta coherente que Lodge recurra a métodos posmodernos para permitir la expresión literaria realista. De acuerdo con el autor, el realismo se nutre de la acción de los individuos dentro del espacio temporal, asemejándose por tanto al recuento histórico. Apoya la afirmación de los hermanos Goncourt para quienes “history is a novel which happened; the novel is history as it might have happened” (*Modes* 25). Para David Lodge el realismo implica “the representation of experience in a manner which approximates closely to descriptions of similar experience in nonliterary texts of the same culture” (*Modes* 25). El realismo es una convención literaria que tiene el poder de crear acontecimientos, bien inventados bien basados en fuentes factuales como la historia o la biografía, volviéndolos convincentemente presentes para el lector. En los textos ficcionales el término realista se puede emplear para significar que el discurso resulta ampliamente consistente con el hecho histórico que representa, tal y como la consciencia histórica contemporánea lo reconoce (*Modes* 25).

Lodge sostiene que ya desde sus comienzos en el siglo XVIII, la novela realista ha modelado su lenguaje y expresión en forma de escritura histórica de varios tipos, como pueden ser la biografía, la autobiografía, los folletos de viajes, las cartas, los diarios, el periodismo o la historiografía, por lo que resulta comprensible la tendencia biográfica, histórica e historiográfica de creaciones contemporáneas como *Author* y *A Man of Parts*. El autor asevera que, “a truly original writer is a very rare bird, whose appearance is apt to disconcert other birds and bird-watchers [literary critics]” (Lodge, *Lives* 51), poniendo de manifiesto que esta

tendencia documental y factual de la literatura actual no es algo realmente novedoso. David Lodge nunca ha sido un autor que adopte posiciones extremas en la defensa del realismo, pero debido a su interés indudable en el *fact-based writing*, se debe colegir que durante la primera década del siglo XXI persigue verdades que acotan hechos concretos y cabales: la denominada *truth in facts*. Esta engloba la narrativa de vivencias o *life-writing*, es decir, memorias o confesiones que se leen como novelas y emplean técnicas narrativas de la novela, tratándose de un tipo de escritura que refleja experiencias personales en forma de confesión o diario (Gómez, “Entrevista. David Lodge”).

También engloba la *novela de autor*, basada en biografías de escritores, estando esta presente en sus novelas recientes con los literatos y autores consagrados, Henry James y H. G. Wells. La novela de autor esgrime que la vida literaria es producto de otra vida, aquella privada y cotidiana, la vida biográfica, la cual ofrece la posibilidad de revivir y recordar hechos personales e individuales reales y verídicos, por medio de la palabra escrita. En el caso de *Author* y *A Man of Parts* además es esencial la práctica de la identificación con la sensibilidad de una época pretérita. En su obra de crítica literaria *The Novelist at the Crossroads* (1971), Lodge puntualiza que en una novela la experiencia personal “must be explored and transmuted until it acquires an authenticity and persuasiveness independent of its actual origins” (32), y eso es lo que efectúa el autor en las obras que nos ocupan, transmutar la realidad biográfica e histórica de Henry James y H. G. Wells dentro de un texto de ficción contemporáneo por medio de la experiencia personal y de la palabra escrita, hasta transformar esa realidad gracias a la imaginación ficcional, en autenticidad novelesca documentada que funcione de modo independiente a cualquiera de las biografías convencionales que, en un principio, la originan.

En lo que concierne a los aspectos biográficos y a los acontecimientos personales e individuales, durante la primera década del siglo XXI, Lodge explota como nunca antes en su narrativa aquellos aspectos psicológicamente íntimos e interioristas que presuponen el

envolvimiento afectivo del lector actual dentro del texto literario. La evolución estilística de Lodge se extrapolaría a sus recientes novelas, en personajes ficcionales los cuales son presa de una búsqueda consciente e íntima que contrarreste un existencialismo angustioso. El crítico literario Robert Scholes se refiere precisamente a David Lodge como un autor elegante e inteligente que traslada al lector a un estado de autoconsciencia (357). Verdaderamente, el autor nunca antes se había entregado tan abiertamente a la representación literaria de la consciencia humana, por supuesto narrativa, como lo hace durante la primera década del siglo XXI, no sólo en *Author* y *A Man of Parts*, sino también en las novelas *Thinks...* y *Deaf Sentence*. Lodge así lo señala en la entrevista disponible en el anexo I, con fecha del 14 de marzo de 2013.

A la par, incorpora una gran variedad de discursos, — entre ellos la ya mencionada biografía, el diario, las confesiones, las memorias, el periodismo, la psicología o artículos científicos sobre la consciencia —, a una clara línea narrativa a modo de formas variopintas y *conscientes* de percibir la realidad, de pensarla y de sentirla, forjadas a partir de un estilo creativo propio. Como bien señala Lodge en la entrevista reproducida en el anexo I, los binarios estructuralistas, es decir, las estructuras binarias, son un componente ineludible en su estilo literario al igual que lo es la intertextualidad. Normalmente se refieren a dos culturas, dos profesiones o dos continentes o cualquier asunto en colisión e interacción. Se ha de recordar que el estructuralismo clásico trabaja con sistemas binarios, con la selección y la combinación, con la metáfora y la metonimia, con el significante y el significado.¹⁸ El sistema de pensamiento binario brota en su primera novela, *The Picturegoers*, en la religiosidad de las rutinarias visitas a la iglesia por parte de los personajes, y en lo profano de su también habitual presencia en el

¹⁸ Sobre la influencia del estructuralismo en David Lodge véase Waugh (*Modern Literary Theory*), en concreto, “Section Three: Structuralism” (22-50) y el capítulo “David Lodge, ‘Analysis and Interpretation of the Realist Text’ (1980)” (24-37).

cine, a la hora de entretener la trama. En *Ginger, You're Barmy*, su segunda novela, destacan el binomio del rebelde y el inconformista en el contexto del ejército, a la hora de perfilar el modus operandi de los personajes. En *Nice Work*, se superponen binariamente el hombre de negocios que representa Vic Wilcox y el intelectual que surge del personaje femenino de Robyn Penrose.

Por supuesto, en *Author* y *A Man of Parts* se revela la presencia de estructuras binarias. La más destacada es la que define la relación de amistad del escritor Henry James y el dibujante George Du Maurier. Son dos tipos diferentes de artista, aunque complementarios, pues las estructuras binarias en Lodge, aparte de favorecer y originar el conflicto narrativo esencial para generar la trama ficcional, arrojan luz sobre los opuestos, sobre la cara y la cruz de una misma realidad, no pudiendo existir la una sin la otra. Aunque la figura de James es la esencia de la trama en *Author*, la historia de su vida se cuenta desde la amistad con un tipo de artista distinto, el pintor y dibujante, aunque Du Maurier concluya convirtiéndose también en autor literario, llevado por la necesidad derivada del deterioro visual que le acucia. El conflicto subyacente en el contraste entre diferentes elementos, consiste en *Author* y *A Man of Parts* en binarios extraídos a partir de las biografías de Henry James y H. G. Wells. Por tanto, se reiteran los binomios del escritor y el dibujante, el éxito y el fracaso, la devoción y la pasión por el arte y la devoción y el amor por la familia, etc.

En *A Man of Parts*, desempeñan un papel significativo las ideas controvertidas y progresistas de Wells en contraposición a las rancias costumbres socio-culturales establecidas que podría representar Henry James; también el arte y la ciencia, la clase baja y la clase alta. Incluso las diferencias de temperamento entre Henry James y H. G. Wells conforman el conflicto, la trama y la contraposición que permiten explorar en profundidad una idea narrativa. Henry James es el devoto artista de la aristocracia y de la clase acomodada neoyorquina y londinense, recatado, refinado, vestigio de las *manners* inglesas, mientras que H. G. Wells es el hombre hecho a sí mismo al provenir de la clase trabajadora británica. Es un hombre

visionario y profético quien adquiere clara reputación social y literaria a base de actitudes muchas veces temerarias, a base de maneras menos minuciosas y recatadas.

Consciousness and the Novel (2002), *The Year of Henry James* (2006) y *Lives in Writing* (2014), como obras de crítica literaria compuestas por Lodge, remiten a una consciencia humana y narrativa de corte psicológico que recuerda a las novelas de Henry James, evocadas en *Author*, y a un estilo psicológico de novela más periodístico y científicamente divulgativo, que recuerda al estilo literario de Herbert George Wells, siendo esto evocado en *A Man of Parts*. Con todo ello David Lodge contribuye a contrarrestar la temida amenaza contemporánea de la deshumanización del arte — coyuntura que se debate en *Thinks...* —, y la tan proclamada muerte de la novela. A la deshumanización del arte se refirió John Barth con este símil premonitorio: “the King is dead. Long live the King! And the novel *encore encore...*” (“Exhaustion” 64), uno al que también alude Linda Hutcheon en su obra crítica *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox* (20).

Cuando en agosto de 1967, Barth escribe el artículo “The Literature of Exhaustion,” este entiende que las posibilidades literarias de la expresión realista tradicional se han agotado y han quedado obsoletas y que, por tanto, una época en la narrativa ha acabado. Al grito de “The Novel is dead. Long live the novel!” (“Exhaustion” 64), se insinúa por tanto un nuevo periodo.¹⁹ Con el artículo “The Literature of Replenishment” en enero de 1980, Barth aboga por un nuevo tipo de discurso novelesco, el posmodernismo, que sustituya a la narración realista tradicional y que aporte nuevas posibilidades a la novela, uno que muchos autores, entre ellos Lodge, intentarán reproducir. Barth pretende ofrecer una definición del posmodernismo —tarea harto difícil—, y termina sus reflexiones diciendo que el posmodernismo no es “the next-best thing

¹⁹ Véanse McHale, “Another Story: Exhaustion, Replenishment,” (*Constructing*) y Robbe-Grillet, “A Future for the Novel.”

after modernism, but... the *best next* thing: what is gropingly now called postmodernist fiction, what I hope might also be thought of one day the literature of replenishment” (“Replenishment” 206).

Sin duda, la evolución literaria de Lodge durante la primera década del siglo XXI, desarrolla y expande las posibilidades no sólo de la narrativa posmoderna del siglo XX, sino también las posibilidades narrativas de la tradición literaria precedente. La memoria, el archivo histórico, el diálogo dramático o el ensayo biográfico se intercalan en la heterogeneidad fehaciente y la naturaleza híbrida de sus recientes novelas, géneros y discursos los cuales reflejan la evolución estilística de un escritor posmoderno bajo la apariencia de un autor realista fiable, a caballo entre el posmodernismo contemporáneo y el realismo clásico.

El posmodernismo busca cuestionar, subvertir y transgredir el concepto de realismo del siglo XIX que se había erigido como definitorio de todo género novelesco. Seguidamente se expondrán diferentes aspectos que insinúan el estilo posmoderno de las obras de David Lodge, *Author* y *A Man of Parts*. El posmodernismo es esencialmente metafictivo, de naturaleza artificiosa, paródica, autorreflexiva y autoconsciente, pudiendo retrotraerse en su origen hasta novelas como *El Quijote* de Miguel de Cervantes y hasta autores del siglo XVIII en lengua inglesa como Samuel Richardson, Daniel Defoe, Henry Fielding o Laurence Sterne (Hutcheon, *Narcissistic* 38). En general, el carácter narcisista, autorreferencial o metafictivo de la narrativa posmoderna convierte las propiedades formales de la ficción en objeto de debate entre el escritor y el lector, y adquiere frecuentemente un tono existencialista al meditar ficcionalmente sobre su propia génesis y desarrollo.

La metaficción es la cualidad posmoderna por la cual la literatura habla sobre sí misma y de sus mecanismos de construcción de manera autoconsciente o autorreflexiva; es, como corrobora Lodge en *The Art of Fiction*, “a fiction about fiction: novels and stories that call attention to their fictional status and their own compositional procedures” (206). Patricia Waugh sostiene que, al ofrecer una crítica de sus propios métodos de construcción, la metaficción también cuestiona la realidad fuera del texto: “such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text” (*Metafiction* 2). Al catalogar la metaficción como *novela narcisista*, Linda Hutcheon da a entender que ésta es consciente de sí misma tanto en el plano diegético de la historia como en el plano lingüístico, “by claiming that it is nothing but art, nothing but imaginative creation, metafiction becomes more ‘vital’: it reflects the human

imagination, instead of telling a secondhand tale about what might be real in quite another world” (*Narcissistic* 47).

Bran Nicol, entre otros, destaca que “the effect of metafiction is principally to draw attention to the frames involved in fiction, which are usually concealed by realism” (35), apuntando al descubrimiento y a la exploración del texto literario en un acto narcisista. No obstante, como Linda Hutcheon explica, la metaficción posmoderna no es antimimética, aunque busque cuestionar, subvertir y transgredir el concepto de realismo del siglo XIX. Tampoco lo es para Lodge. Lo posmoderno no implica necesariamente un alejamiento de la *mimesis* realista y del deseo de reflejar lo natural y lo real, aunque sí cuestiona la rígida imitación de los objetos de la realidad empírica tanto como la motivación conductual del realismo decimonónico (Hutcheon, *Narcissistic* 18, 19, 25).²⁰ Lo posmoderno tampoco resulta de una crisis o decadencia de la novela como género, o de la pérdida de fe de los escritores en su trabajo. Lodge es ejemplo de ello. Es un autor eminentemente realista en su estilo, pero también es un autor posmoderno al hallarse en lo que él denomina una encrucijada, enunciada ya en 1971 en su obra de crítica, *The Novelist at the Crossroads*:

The situation of the novelist today may be compared to a man standing at a crossroads. The road on which he stands (I am thinking primarily of the English novelist) is the realistic novel, the compromise between fictional and empirical modes. In the fifties there was a strong feeling that this was the main road, the central tradition, of the English novel, coming down through the Victorians and Edwardians, temporarily diverted by modernist experimentalism, but subsequently restored (by Orwell, Isherwood, Greene, Waugh, Powell, Angus Wilson, C. P. Snow, Amis, Sillitoe, Wain, etc., etc.) to its true course. That wave of enthusiasm for the realistic novel in the fifties has, however,

²⁰ Véase Paulson.

considerably abated. For one thing, the novelty of the social experience the fiction of that decade fed on —the break-up of a bourgeois-dominated class society —has faded.

(18)

El entusiasmo menguante hacia la novela realista inglesa de los años cincuenta unido a aquel de la novela realista decimonónica en cuanto al acercamiento a la realidad, desembocan en la insatisfacción de los escritores posmodernos, quienes han de encontrar nuevos modos de expresión novelesca sin renunciar necesariamente al realismo. Aquellos escritores forjados en las premisas del realismo tradicional y en el realismo británico de los *Angry Young Men*, como le ocurre a Lodge, se encuentran ante la siguiente disyuntiva:

The contemporary English novelist, therefore, is likely to feel himself wandering between two worlds, one lost, the other powerless to be born. The great tradition of the realistic novel, or the early modernist developments of it by writers like James, Conrad, Forster, Joyce, Mann, Proust, the richness of which is being mined by the literary-criticism industry, will sooner or later make him dissatisfied with the aesthetic of modest competence, but any alternative will seem false, pretentious, “willed.” (Lodge, *Crossroads* 26)

Cualquier novelista posmoderno que se jacte de poseer un mínimo de consciencia sobre su función literaria, debe al menos dudar sobre qué camino tomar ante la encrucijada. La solución por la que han optado muchos novelistas con respecto a este dilema ha sido cimentar la *duda* dentro de la novela misma. Si los caminos a tomar en la encrucijada son, en primer lugar, la novela realista clásica, en segundo lugar, la novela de no-ficción y en tercer lugar la fabulación, a estas tres categorías habría que añadirle una cuarta, siendo ésta la novela que explota más de uno de estos modos literarios a la vez, mas sin comprometerse por completo con ninguno de ellos. Se trata de la novela que habla de sí misma, una que confunde, que emplea trucos y juega con el lector, una que Lodge denomina novela problemática o *problematic novel* (Lodge,

Crossroads 22). A la postre, Bryan McHale afirma que la condición del texto ficcional posmoderno es la de existir en medio de la creencia y del escepticismo, de no existir ni como verdadero ni como falso (*Postmodernist* 29). En términos de lo posmoderno, lo literario puede llegar a ser tan real e irreal a la vez, como puede serlo cualquier otro elemento pertinente a la realidad externa y empírica.

El realismo psicológico del Modernismo de principios del siglo XX incluyó el concepto de *mimesis* o imitación de la realidad tanto en los procesos narrativos como en el producto final de la obra literaria en sí misma, poniendo en tela de juicio la visión del realismo clásico que surgió a partir del naturalismo del siglo XIX. Autores modernistas como James Joyce o Virginia Woolf dudaron de que el realismo decimonónico fuera el camino a seguir en la ficción literaria, y llenaron el mundo interno de los personajes de subjetividad e imaginación, acto que se perpetúa durante el posmodernismo otorgándole primacía al proceso narrativo, en detrimento del producto narrativo en sí. El realismo subjetivo de los autores posmodernos propicia formas de narcisismo que tienen su origen en el Modernismo y su característico fluir de consciencia, el conocido como *stream of consciousness*.²¹ Una vez que el Modernismo ensambla el argumento novelesco y la consciencia humana, aquella pasa a tratar de temas epistemológicos

²¹ La novela de campus *Thinks...* recupera intertextualmente una frase de Virginia Woolf, que define el fluir de consciencia por boca del personaje de la escritora Helen Reed: “*Let us record the atoms as they fall upon the mind in the order in which they fall*” (Lodge 172). Se refiere al surgimiento y fluir arbitrario de los pensamientos en la consciencia humana, y cómo estos se registran por escrito en una obra literaria. Virginia Woolf es la autora del ensayo titulado, “*Modern Fiction*” (1919), el cual supone una crítica de los escritores y de la literatura de una generación anterior, a la vez que sirve de guía para escritores de ficción moderna.

que condicionen su realización estética, rompiéndose deliberadamente los lazos con el realismo del siglo XIX.

Durante el Modernismo mengua la importancia que el realismo tradicional le otorga al detalle en la representación de la realidad externa y empírica. El foco de atención se vuelve hacia los procesos imaginativos y psicológicos internos, por lo que el proceso de lectura deja de ser una experiencia controlada por el autor. El lector es quien pasa a controlar, ordenar, organizar e interpretar la realidad a partir del flujo de consciencia que se produce internamente en los personajes (Hutcheon, *Narcissistic* 26). Por tanto, el lector y el autor se ven envueltos en actos paralelos de construcción de mundos ficticios a partir del texto literario. Ambos confluyen en una misma obra de ficción a través del lenguaje, si bien para comprender el lenguaje de la ficción el lector ha de compartir con el escritor ciertos códigos reconocibles, esto es, sociales, literarios, lingüísticos, etc. Dentro del posmodernismo contemporáneo, la función de la literatura deriva en cuestionar la pasividad que la novela realista clásica, en su mimetismo, imprime en el lector durante la interacción literaria, es decir, durante la lectura de un escrito literario.

Desde el siglo XIX hasta nuestros días, — incluso desde el realismo social de los *Angry Young Men* de los años cincuenta —, el prototipo de lector ha cambiado sustancialmente. El público decimonónico esperaba que una novela le indicara pautas de comportamiento a seguir, principalmente morales; esperaba que el autor le dijera en qué debía creer, entablándose entre ambos juicios de valor moral. En cambio, la novela posmoderna invita al lector a construir por sí mismo y desde el lenguaje, el objeto verbal que demuestra ser el texto literario. La voz autorial en la novela metafictiva se advierte, por tanto, como una función narrativa de la ficción en sí misma, como una construcción retórica sujeta a la interpretación del lector. Aquella le guía por un sin fin de ilusiones y decepciones que le desconciertan y que le brindan, no un mensaje moral inamovible en el que pueda y deba confiar, sino que le formula una paradoja

sobre la relación fehaciente entre el arte y la vida, una que el lector ha de desentrañar por sí mismo (Lodge, *Crossroads* 22).

Por este motivo, el lector posmoderno se halla en la paradójica vicisitud de verse forzado por el texto literario a ser consciente de la ficcionalidad del mundo que él mismo construye por medio de la lectura; le fuerza a ser consciente de la participación que le envuelve creativamente e incluso, afectivamente, en actos humanos ficcionales, pues estos le resultan tan reales como puede resultarle real el esfuerzo diario de dotar de sentido su experiencia vital y cotidiana (Hutcheon, *Narcissistic* 30). El lector posmoderno, especialmente en el siglo XXI, se acoge por tanto a una vertiente de autoridad literaria narrativa que se podría catalogar como *cultural e intelectual*, en absoluto moral, como ocurría en el siglo XIX.²² Al lector posmodernista no se le pide que reconozca como reales los objetos ficcionales, como sucedía en el realismo clásico, sino que participa activamente en la creación de significado de esos mundos ilusorios. La novela posmodernista es antimimética, precisamente porque permanece dentro del género mimético de la novela, si bien los procesos de ordenamiento, control e interpretación textual conforman la unión entre el acto de leer y el acto de escribir, entre el arte y la vida, entre la realidad y la ficción.

Si en el realismo tradicional prima la llamada *mimesis of product* por la cual al lector se le requiere “to identify the products being imitated, characters, actions, settings, and recognize their similarity to those in empirical reality, in order to validate their literary worth” (Hutcheon, *Narcissistic* 38), la metaficción posmoderna en cambio desvela estas convenciones y altera sus códigos literarios, lo cual debe ser reconocido por el lector. Este ha de aceptar su responsabilidad ante el acto de descodificar el texto literario, su responsabilidad ante el acto de leer, la *poiesis*, estableciéndose nuevos códigos ante nuevos fenómenos textuales debido al

²² Se analizará tal compromiso intelectual en el capítulo 3 del presente trabajo de investigación.

proceso de descodificación compartido entre el lector y el escritor (Hutcheon, *Narcissistic* 41). Desde que la *mimesis of product* no basta para suplir la nueva función del lector contemporáneo, por encontrarse dicha función tematizada dentro del texto literario mismo, la llamada *mimesis of process* cobra relevancia. La novela ya no sólo busca ofrecer orden y significado para ser reconocida por el lector, además demanda que éste sea consciente del trabajo de su construcción, uno que él mismo efectúa desde la lectura de los artefactos literarios, contribuyéndose así al narcisismo posmoderno. Por consiguiente, el acto de leer se concilia en el acto de escribir y viceversa:

Metafiction has been particularly useful as a way of continuing to exploit the resources of realism while acknowledging their conventionality. And need one say that the more nakedly the author appears to reveal himself in such texts, the more inescapable it becomes, paradoxically, that the author as a *voice* is only a function of his own fiction, a rhetorical construct, not a privileged authority but an object of interpretation. (Lodge, *Bakhtin* 43)

En esta cita David Lodge incide en la cualidad del autor literario posmoderno, quien deja de comportarse como la autoridad omnisciente privilegiada que desempeñaba durante el realismo decimonónico, en el papel de narrador de autoridad moral que todo lo conoce sobre los personajes y la historia narrada. Lodge en cambio consolida en las novelas publicadas durante la primera década del siglo XXI un tipo de autoridad narrativa intelectual y cultural. Concretamente, *Author* y *A Man of Parts* revelan a un autor literario posmoderno erigido en su factualidad como un objeto más de interpretación por parte del lector junto a la obra literaria en sí, dentro del pluralismo estético que caracteriza esa primera década de siglo, y que Lodge expone en su obra de crítica del año 1996, *The Practice of Writing*:

In short, the aesthetic pluralism I sought to defend in my “Novelist at the Crossroads” essay seems to me to be now a generally accepted fact of literary life. It is sometimes

described as a post-modern condition, but if so then we can no longer use post-modernism as a term for a new kind of avant-garde experimentalism. 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.

(11)

Este nuevo experimentalismo de vanguardia que indica Lodge en esta cita, aquel que podría interpretarse como un posmodernismo posterior al posmodernismo en sí, lo que podría denominarse *post-posmodernismo*, se referiría por supuesto al *fact-based witing*, siendo este un componente más dentro del pluralismo estético descrito. *Author* y *A Man of Parts* contienen al mismo tiempo en sus páginas variados elementos de época que remiten a las eras victoriana y eduardiana, y es que en el supermercado estético de la condición posmoderna de finales del siglo XX y principios del siglo XXI, resulta asimismo relevante la llamativa presencia de los elementos de época, los cuales recuerdan a las denominadas *period novels*.²³ Como indica Bryan McHale, el posmodernismo sigue existiendo en el año 2000, pero en un equilibrio delicado en cuanto a la evocación de una versión particular de la realidad como constructo (*Constructing* 1-2). Esa versión particular de la realidad remite en muchas ocasiones al reclamo posmoderno del pasado, el cual cimienta lo que McHale denomina *passeism* (*Postmodernist* 32), un elemento que podría considerarse como sustentador del *fact-based writing*.

Con relación a ese término, este crítico explica que en épocas de rápido cambio ontológico, como podría ocurrir a finales del siglo XX y principios del siglo XXI, las diferentes culturas pueden presentar síntomas de estrés ontológico con respecto a tradiciones y valores del

²³ El concepto *period novel* corre paralelo al de *historical novel*. Se refiere al tipo de ficción basada en un periodo histórico determinado. Véase Bradbury (*Possibilities; New Writing*); Burke.

pasado, enunciándose a través de la literatura posmoderna y de su componente metafictional como una “playful ontological regression” (McHale, *Postmodernist* 32), es decir un retroceso al pasado literario y su historia, aunque también al pasado social, cultural, etc.²⁴ Tanto *Author* como *A Man of Parts* denotan tal regresión ontológica, volviendo al pasado literario victoriano y eduardiano. Sin embargo, con referencia a la literatura posmoderna que posibilita tal regresión ontológica y con relación a la metafiction, David Lodge admite en la entrevista facilitada en el año 2015, que su ficción a partir del año 2000 es posmoderna pero que no es más metafictional que aquella publicada durante el siglo XX. Consta igualmente que las novelas publicadas durante la primera década del siglo XXI no son más experimentales que las anteriores.

Valora que sus últimos trabajos no son más metafictionales, aunque la metafiction en sí misma ha sido un elemento siempre presente en su trabajo, sobre todo a partir de la novela de 1965, *The British Museum is Falling Down*, la cual enarbola parodias referidas a diferentes novelistas modernos. Igualmente aclara que, durante su vida y su carrera literaria salvo por sus últimas novelas, ha prevalecido un constante cuestionamiento del realismo como convención, relativo a la crítica académica de la novela como género y, hasta cierto punto, a la práctica creativa de la novela también como género. Es preciso tener en cuenta que, durante las décadas

²⁴ El cambio de siglo y de milenio que presupone para David Lodge el paso del siglo XX al siglo XXI, puede provocar ese estrés ontológico al que se refiere McHale. De igual modo cambian de siglo los autores Henry James y H. G. Wells, quienes protagonizan durante su vida y carrera literaria el cambio del siglo XIX al XX. Los tres autores experimentan en su tiempo histórico, signos de decadencia de valores sociales y literarios predeterminados. Bien parece que los inminentes cambios de siglo traen consigo signos de obsolescencia de significados ontológicos y conceptuales, asumidos tradicionalmente como inamovibles. Sobre los cambios de siglo y milenio, consúltese García de Cortázar.

de los años sesenta y setenta del siglo XX, se produce una repentina explosión experimentalista acogida sobre todo por escritores norteamericanos, movidos por una motivación antirrealista de crítica hacia el realismo. Apoyando las afirmaciones del escritor Philip Roth, Lodge declara en la entrevista que el mundo empírico es tan caótico, que representarlo únicamente mediante los métodos del realismo tradicional resulta una labor ingenua.

Sostiene que la metaficción puede expresarse en un texto literario de muchas maneras distintas y que el acto de incorporar ocasionalmente intervenciones metaficcionales en sus obras de ficción le habilita a romper y subvertir la ilusión de realidad para posteriormente instaurarla de nuevo dentro del texto ficcional, lo cual supone un modo de mantenerse dentro de las convenciones del posmodernismo, aunque sin renunciar al mimetismo realista. Esta práctica creativa mantiene la atracción de la ficción realista que le da al lector modelos con los que interpretar el mundo que conoce, pero, sin embargo, libera al escritor de pretender conocerlo todo sobre el mundo y equipararse a un autor omnisciente realista clásico. Indica que su novela más experimental fue *How Far Can You Go?*, al exponer esta tanto la maquinaria interna de la narrativa como el modo en el que trabaja creativamente un novelista.²⁵ La voz autorial de esta obra resulta ser muy intrusiva, recordándole constantemente a la audiencia que se trata de una novela construida a partir de seres humanos ficcionales y una historia inventada.

Asume que otras novelas suyas publicadas posteriormente, se construyen de modo similar a esta, pues alguna se erige como obra narrada en primera persona, mientras que otras ostentan múltiples puntos de vista o, incluso, puntos de vista alternantes. Sin embargo, Lodge reconoce que nunca ha escrito un texto tan extremo en el uso de la metaficción como lo es *How Far Can You Go?*. Cree incluso que probablemente en sus últimas novelas, es decir, aquellas publicadas durante la primera década del siglo XXI, los elementos de experimentación “or

²⁵ Consúltese Echevarría.

metafictional apparatus are muted, and these novels generally aim to draw the reader into the world of the book in the way of classic realistic fiction” (Anexo I). Confirma que ello se debe a que siempre procura encontrar formas apropiadas y propicias para expresar nuevas ideas y conseguir, de este modo, que cada una de sus obras en cuanto a la forma narrativa, sea ligeramente distinta a cualquier otra escrita anteriormente. Concretamente, confiesa no apreciar elementos metaficcionales en la obra *Author*, y le atribuye extremadamente escasos elementos metafictivos en caso de existir alguno, a la novela sobre H. G. Wells, *A Man of Parts*.

Las dos son obras posmodernas al haber sido escritas durante la posmodernidad reciente. Sin embargo, dado que Lodge señala que su ficción a partir del año 2000, no es más metaficcional ni más experimental que la anterior, ni ostenta apenas elementos metaficcionales y que incluso estos resultan silenciados o mediados narrativamente hasta resultar inexistentes, el presente trabajo de investigación tiene la intención de amparar los postulados del autor. Bien es cierto que la narrativa posmoderna en general adquiere razón de ser precisamente por la actitud metafictiva de hablar sobre sí misma y de sus mecanismos de construcción. En efecto, la literatura surge del impulso natural y humano de *imitar* lo natural y lo real, de imitar aquello que va más allá de la ficción, es decir, la ‘meta-ficción,’ y no tanto de la tentativa de crear mundos coherentes u organizar el caos de la experiencia humana. No obstante, a pesar de insinuarse ambas narrativas de Lodge como posmodernas, se procederá a evidenciar que tanto *Author* como *A Man of Parts*, más que adecuarse a esa capacidad metafictiva, responden en cambio a la cualidad de conformarse desde la predominancia biográfica, histórica e historiográfica — el *fact-based witing* — dentro de la hibridez genérica del posmodernismo, excusando en la medida de lo posible la metaficción propiamente dicha.

Esta actitud debería relacionarse con ese nuevo experimentalismo de vanguardia y pluralismo estético manifestado por Lodge anteriormente a lo largo de este mismo capítulo, que en la ejecución creadora de Lodge resulta ser uno que disputa la esencia paródica metafictiva,

ya que esta actuaría en detrimento de la ilusión de veracidad y la autenticidad de sus obras de ficción. Ninguna de las dos novelas llama la atención sobre el artificio o constructo de la escritura de la historia, de la biografía o de la historiografía en unión a la literatura, ni ostentan una actitud crítica a este respecto. Por ello, no deberían valorarse como correspondientes al género de la metaficción historiográfica, originándose esta a partir de la unión entre la metaficción y la historiografía, si bien tanto *Author* como *A Man of Parts* pueden recordar a este género y a la novela neovictoriana. A este respecto, las dos están ambientadas y derivan en tiempos históricos concretos como las eras victoriana y eduardiana, además de contener personajes históricos que reproducen los usos y costumbres de esas épocas, pues estas características a grandes rasgos son afines a la metaficción historiográfica y a la novela neovictoriana.

No obstante, *Author* y *A Man of Parts* no se adhieren en realidad a estos géneros, aunque los evoquen y emulen, e incluso acopien ciertas peculiaridades que los caracterizan. Imprimiéndoles a las obras su propia impronta, Lodge evoca aquello que atiende exitosamente a necesidades narrativas propias, ya que en ningún momento tiene la intención de escribir metaficciones historiográficas, novelas neovictorianas, novela histórica o biografía propiamente dichas. En suma, Lodge se decanta durante la primera década del siglo XXI por incorporar en su escritura arbitrajes de hibridez genérica, los cuales le habilitan a mantenerse dentro de las convenciones posmodernas, mas sin renunciar al mimetismo realista. Como autor posmoderno, David Lodge no puede resarcirse de la metaficción posmoderna en sus obras novelescas, pero sí puede silenciarla o casi silenciarla, mediarla posmodernamente abogando a la hibridez, con el objetivo de abrigar ficciones que ponderen aún más el realismo en conexión con el *fact-based writing*. Dentro de la variedad de estilos literarios a caballo entre la tradición y la innovación, Lodge adopta una formulación propia de gran sensibilidad ante hechos socioculturales que hunden sus raíces en el pasado.

Al mismo tiempo, la síntesis de discursos varios como la memoria, el archivo histórico, el diálogo dramático o el ensayo biográfico, ayudan a liberar el estrés ontológico de la contemporaneidad originado a partir de tradiciones y valores pretéritos, al establecer puentes para el público contemporáneo entre el pasado y el presente, entre la factualidad y la imaginación novelesca.

Indudablemente, *Author* y *A Man of Parts* son obras posmodernas al haber sido producidas durante la posmodernidad, pero lo que Lodge realmente acomete a partir de ellas es la escritura del denominado *fact-based writing* en conjunción a la designada como novela de autor, sustrayéndose a recuentos biográficos, históricos e historiográficos para acrecentar la dicción realista de ambas obras de ficción. En lo referente a la novela histórica y a la metaficción historiográfica, a lo largo de este capítulo se señalarán aquellas características que definen estas dos vertientes literarias en lo que respecta a la composición creativa de *Author* y *A Man of Parts*, en cuanto a la resolución estilística de ambas. El objetivo es mostrar por qué ambas obras no llegarían a encuadrarse dentro del género de la metaficción historiográfica ni tampoco sobresalen como novelas históricas tradicionalmente hablando. Primeramente, se comenzará por delimitar las competencias de la novela histórica. Seguidamente, se acotarán los posibles rasgos metahistoriográficos que se evocan en ambas obras del autor londinense que nos ocupa. De hecho, durante la primera década del siglo XXI, la experiencia de escribir para David Lodge surge repleta de miradas retrospectivas hacia el pasado.

Las contradicciones y paradojas posmodernas implican un acercamiento interdisciplinar e híbrido en su creación literaria, asociado al característico *genre blurring* que Ansgar Nünning anticipó en su artículo “Crossing Borders and Blurring Genres: Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960s.” Esa hibridez e interdisciplinariedad implican, en muchos casos, la combinación de rasgos históricos e historiográficos dentro de una misma obra de ficción, como es el caso de las novelas *Author* y *A Man of Parts*, las cuales se instauran como ejemplos literarios fehacientes que difuminan los límites entre la historia, la historiografía y la literatura con el objeto de propiciar nuevas creaciones ficcionales. No obstante, *Author* y *A Man of Parts* en absoluto pretenden instaurarse

como novelas históricas propiamente dichas, puesto que Lodge no pugna por establecerse como historiador en estas narrativas del nuevo milenio. Más bien pretende establecerse un diálogo entre la historia y la ficción.

Por una parte, la *Encyclopaedia Britannica* define la historia como la disciplina que estudia los registros cronológicos de aquellos acontecimientos históricos que afectan a una nación o a sus gentes, usualmente ofreciendo una explicación de sus causas, al basarse en el examen crítico de las fuentes y los materiales históricos disponibles. En general, la historia como disciplina estudia culturas, países, regiones, leyes, literatura, ciencia, arte, filosofía, economía y religiones específicas (“Historia”). Según esta definición, la historia podría considerarse como el conjunto de los hechos acaecidos en el pasado de la Humanidad, teniendo por objeto seleccionar aquellos acontecimientos memorables y trascendentales que merecen ser conservados en la memoria. Por otra parte, la *Encyclopaedia Britannica* define la historiografía como la escritura de la historia, concretamente, la escritura de la historia basada en el examen crítico de sus fuentes.

La historiografía implica la selección de datos específicos provenientes de materiales auténticos presentes en las fuentes históricas originales y, asimismo, la síntesis de dichos datos en una forma narrativa que apoye tanto el examen como el análisis crítico. De igual modo, el término historiografía se refiere a la teoría y a la historia de la escritura histórica. Hasta épocas recientes la historiografía se ha basado en la relación entre el historiador y las fuentes históricas, por lo que los historiadores han tratado de establecer un registro de las actividades humanas para alcanzar una mayor y profunda comprensión de estas, teniendo en cuenta que esta concepción se desarrolla hacia finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, a partir de la conocida como historia “científica” (“Historiografía”).

Según las definiciones expuestas, la Historiografía podría entenderse como el registro escrito de la historia, como la memoria de la Humanidad fijada en la escritura de su propio

pasado, así como el conjunto de métodos y técnicas que describen esos hechos acontecidos y registrados históricamente. Sin embargo, según Alan Robinson, la historiografía ha sufrido un giro histórico y narrativo durante la contemporaneidad: “historiography has undergone a linguistic turn inspired by structuralist and poststructuralist thought . . . This has had a considerable impact on how literary scholars and novelists have thought about the past, provoking a historical turn evident in new historicism and the emergence of historiographic metafiction” (3). Más que a la emergencia de la metaficción historiográfica como tal, las dos obras que nos ocupan en este trabajo de investigación responden a ese nuevo historicismo señalado por Robinson.

Es decir, la historiografía ha pasado a concebirse como el arte de escribir la historia y, a la vez, la ciencia de la historia, la cual participa de la condición de arte y de ciencia al mismo tiempo y cuenta con una posición central en la cultura. La condición de arte que ostenta la historiografía en la época contemporánea es la que favorece el nacimiento tanto de la metaficción historiográfica literaria como el surgimiento de ese nuevo historicismo cultural en la novela, siendo este último elemento esencial a la hora de comprender el planteamiento creativo de *Author* y *A Man of Parts*. Para permitir tal comprensión, primeramente, se cree preciso profundizar en las competencias de la novela histórica, la cual podría catalogarse como un subgénero narrativo propio del Romanticismo del siglo XIX, que se desarrolla como género novelesco a raíz del surgimiento de la historia como disciplina científica durante ese mismo siglo (Robinson 3).²⁶ La novela histórica se desarrolla por tanto en una época histórica ajena al autor, quien no habita en el período histórico narrado en su obra pero que, sin embargo, logra recrear fielmente en proporciones adecuadas de imaginación y documentación histórica precisa

²⁶ Consúltese también Kantor.

y rigurosa. El argumento de la novela histórica se basa, como su propio nombre indica, en hechos o personajes históricos.

Durante el siglo XIX se desarrolla hasta convertirse en el medio idóneo para reconstruir y devolver a la vida épocas finitas y pretéritas, inmiscuyéndose a menudo en la novela social para profundizar en el desarrollo de la Humanidad. Igualmente, para explicar acontecimientos y circunstancias de las que, de otro modo, sólo se tendría acceso mediante el estudio de la historia ya que, como afirma Linda Hutcheon, “historical fiction . . . is modelled on historiography to the extent that it is motivated and made operative by a notion of history as a shaping force in the narrative and in human destiny” (Hutcheon, *Poetics* 113). Así pues, el Romanticismo y el siglo XIX sobresalieron por la aparición de una ingente cantidad de novelas históricas, aunque se trate de un género que continúa escribiéndose aún a día de hoy en el siglo XXI. El escocés Walter Scott fue el autor de la primera narración de perspectiva histórica de este calibre, *Waverley*, obra del año 1814 (Sutherland 55). Consecuentemente, durante buena parte de siglo XIX, la literatura y la historia se consideraron ramas pertenecientes a un mismo árbol del saber, que buscaban interpretar la experiencia humana con el propósito de servir de guía y elevar al Hombre.

Dentro de este ámbito, tanto la ficción como la historia obtienen su fuerza narrativa a partir de la *verosimilitud*, más que de cualquier verdad objetiva. Sin embargo, a partir de mediados del siglo XIX, la novela histórica y lo histórico experimentan una escisión auspiciada por el declive de la novela histórica primigenia, a causa de la preponderancia de la novela realista de corte naturalista. Scott y los Románticos hacen un tratamiento idealizado, a menudo con fines de exaltación nacional, de la Historia o del pasado, mientras que la novela decimonónica se centra más en su presente con ese realismo tan característico. Sin embargo, a pesar de escindirse en disciplinas distintas, la historia y la novela histórica han seguido

compartiendo durante el posmodernismo la posibilidad de escribirse de forma verosímil en relación con la realidad observable.

Así pues, a finales del siglo XX brotan en el panorama literario novelas que simulan estilísticamente a las novelas históricas decimonónicas, al tiempo que cuestionan de forma posmoderna las premisas tradicionales del realismo clásico y de la novela histórica. Resulta inevitable observar que, en general, cuando una obra literaria llama la atención sobre el artificio o constructo de la escritura de la historia, lo hace con el fin de ser crítica hacia una determinada construcción histórica, reconstruyendo la historia y mostrándola desde otra perspectiva para desvelar, por ejemplo, tergiversaciones racistas, supremacistas, imperialistas, etc., que han llegado hasta nuestros días las cuales conforman nuestra percepción de la realidad, invitando a tomar conciencia de las fuerzas que sustentan dichos constructos. Justamente, es la separación entre lo literario y lo histórico en asuntos de verosimilitud, lo que cuestionan la teoría y la crítica posmoderna recientes.²⁷ Linda Hutcheon, en su libro *The Poetics of Postmodernism*, recoge la siguiente afirmación elaborada por Roland Barthes:

The nineteenth century could be said to have given birth to both the realistic novel and narrative history, two genres which share a desire to select, construct, and render self-sufficient and closed a narrative world that would be representational but still separate from changing experience and historical process. Today history and fiction share a need to contest these very assumptions. (Hutcheon 109)

²⁷ La *interpretación* histórica se equipara a la *intepretación* literaria de un texto literario, novelesco, siendo ambos constructos narrativos, unos que utilizan el lenguaje para ser y existir como constructos. Uno no es más veraz que el otro, o ambos son igual de veraces y ambas adoptan procedimientos de representación equivalentes, o constituyen modos equivalentes de cognición.

Ese cuestionamiento posmoderno que menciona Barthes propicia nuevas formas de pensar sobre el pasado e incita a los novelistas a decantarse en sus creaciones literarias por el nuevo historicismo que hace emerger la historiografía, muchas veces en conjunción a la metaficción dando lugar a la metaficción historiográfica, aunque no sea el caso de Lodge y sus novelas *Author* y *A Man of Parts*. Precisamente, el historiador Francisco Gómez Martos le dedica un amplio capítulo a la historiografía posmoderna británica en su libro, *Historiografía del Postmodernismo* (2014). Como explica Gómez Martos y apoyando las afirmaciones anteriores de Alan Robinson, no es hasta la década de los años noventa del siglo XX cuando el posmodernismo asume debates historiográficos en teorías histórico-literarias, siendo la evolución historiográfica del posmodernismo un fenómeno fundamentalmente anglosajón (36). Gómez Martos indica que el camino de esa nueva filosofía de la historia, surge en el ámbito teórico de la literatura y el *New Criticism*, debido al énfasis que esta corriente crítica ejerce sobre el lenguaje en su multiplicidad de significados.²⁸ En cuanto a esta cuestión, no se debe olvidar que David Lodge fue discípulo durante su educación literaria de la tradición estructuralista y del *New Criticism*, por lo que su estilo literario y actitud creadora se ajustan a este planteamiento.

Alrededor de la primera década del siglo XXI los historiadores, en su mayoría ingleses y norteamericanos, introducen un cambio en el paradigma de la historiografía, a consecuencia del estudio de la cultura de enfoque microhistórico y antropológico. La *cultura*, pues, se convierte en el giro novedoso que determina la textualidad ficcional e histórica contemporánea reciente, a lo cual se adscriben *Author* y *A Man of Parts* con ese nuevo historicismo que las

²⁸ Sobre el *New Criticism* consúltese Matterson, “The New Criticism,” *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide* (2006), editado por Patricia Waugh.

caracteriza, alejado del más tradicional.²⁹ Ese giro novedoso se debe a que los postulados posmodernos, no limitándose al terreno literario, llegan a alcanzar en su factualidad, disciplinas adyacentes como la historia o la filosofía; de ahí la inmersión del posmodernismo literario en la historiografía, a causa de la propagación de la crítica y de la teoría literaria posmodernas dentro del terreno disciplinar histórico (Martos 33, 41). Martos asiente en que la relación entre la historiografía y la crítica literaria durante las últimas décadas ha sido verdaderamente estrecha dentro del mundo anglosajón, sobre todo a causa del planteamiento interdisciplinar de los programas de estudio académico los cuales integran la historia, la filosofía o las ciencias sociales, dentro del terreno de la literatura.

Ello permite configurar dichos ámbitos de conocimiento como parte de la tendencia a desdibujar los límites entre diversas disciplinas teóricas — auspiciando la hibridez genérica en la literatura. Como consecuencia, durante la década de los noventa del siglo XX, se originan en el Reino Unido los primeros *historiadores culturales* a la par que surge la denominada *nueva historia*, quedando lejos la situación tradicional en la que la cultura desempeñaba un papel secundario en el análisis del cambio histórico. Joanna O’Leary y Brigid Shawn constatan la popularidad global de la narración posmoderna basada culturalmente en épocas pretéritas, una desarrollada por la sociedad de consumo actual, tanto entre autores norteamericanos como británicos (75). Esencialmente, el giro narrativo e histórico de la contemporaneidad de los últimos años indaga en la *cultura* a partir de la transformación de los discursos dominantes

²⁹ Malcolm Bradbury puntualiza en relación a la cultura: “For not only does the word have many different associations depending upon whether one is sociologist, literary critic, historian or writer. It also has a kind of plural applicability, so that we think of and speak of many cultures: folk culture, working-class culture, high culture, mass culture, youth culture” (*Social* 233).

asociados a cuestiones de alcance social y político, adoptándose temas contemporáneos tocantes al género, la raza, las clases sociales, la religión, el espacio o la etnicidad, en toda su pluralidad y globalidad (Martos 42, 51-52).

Esgrime Gómez Martos que, al constituirse la historia como una disciplina plural hoy en día, existen muchos tipos de historia e historicismo para encontrar explicaciones culturales a los hechos del pasado. Por este motivo, lo histórico puede centrarse por ejemplo en el análisis de los fenómenos sociales, en aquellos grupos sociales más desfavorecidos o marginales, invisibilizados en muchos de los registros históricos tradicionales etc., a lo que habría que añadir que la historia como disciplina, cuenta para su ejecución con el apoyo de posibles ciencias auxiliares como pueden ser la economía, la demografía, la sociología o la antropología, tratándose de géneros historiográficos que participan de la historia, pero que se alejan de ella en diferentes grados disciplinares. Entre esos géneros historiográficos destaca precisamente la ficción literaria, con exponentes tradicionales como la novela histórica o la novela biográfica — género al que se remite Lodge —, aunque también la metaficción historiográfica. Asimismo, la historia y la ficción han sido siempre géneros porosos y elásticos, por lo que no es de extrañar que existan superposiciones e influencia mutuas entre los dos géneros.

A modo de recapitulación y teniendo en cuenta las consideraciones previas, *Author* y *A Man of Parts* atañen a aquella tipología de novela antes expuesta que da la impresión de ceñirse al estilo escritural de las novelas históricas o realistas decimonónicas. Sin embargo, no revelan el uso tradicional de lo histórico y de la historiografía sino un nuevo historicismo unido al elemento cultural y biográfico, por lo que no deben valorarse como novelas históricas tradicionales. Es cierto que ambas obras se instauran y desarrollan en una época histórica ajena al autor como lo hace la novela histórica clásica, en las eras victoriana y eduardiana. También es cierto que Lodge, aunque no habita en los períodos históricos detallados en las obras, sin embargo, los recrea fielmente en proporciones adecuadas de imaginación y documentación

histórica precisa y rigurosa. Asimismo, el argumento de *Author* y *A Man of Parts* se desarrolla precisamente mediante los personajes históricos de Henry James y Herbert George Wells, pero como evocaciones y simulaciones decimonónicas supervisadas por la voz autorial posmoderna — recuérdese, no una metafictiva propiamente dicha sino biográfica, histórica e historiográfica de condición híbrida —. Más bien se dibuja desde el historicismo cultural a los personajes ficcionales en consonancia a aquellos acontecimientos histórico-biográficos que determinaron el devenir vital y social de los sujetos reales e históricos.

Por último, *Author* y *A Man of Parts* reconstruyen y devuelven a la vida épocas finitas y pretéritas, inmiscuyéndose a menudo en la novela social para profundizar en el desarrollo de la Humanidad, pero de nuevo desde la mezcla de la historiografía y la biografía.³⁰ Sin duda, la novela social tan patente en el estilo de David Lodge como escritor literario se vislumbra en *Author* y *A Man of Parts*, pero lo hace desde los rasgos historiográficos denotados por las novelas, desde la incorporación de ese historicismo cultural y de la cultura social como elementos temáticos y narrativos. Las estructuras y prácticas sociales del pasado pasan a clasificarse por tanto como textos sociales de significación social, pero también cultural. La cultura literaria así como la cultura social decimonónica victoriana y eduardiana reviven ficcionalmente en las páginas de estas dos novelas desde aproximadamente la década de los ochenta del siglo XIX, hasta los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial en el siglo XX, profundizando en aquellos usos y costumbres del pasado que le permiten al lector contemporáneo discernir cuál ha sido el desarrollo de la Humanidad, desde las épocas históricas y vitales de los dos escritores hasta la actualidad, a la vez que permiten y promueven su inmersión realista en el mundo novelesco.

³⁰ Sobre esta vuelta a la vida de épocas pretéritas, véase Parsons.

Es decir, *Author* y *A Man of Parts* posibilitan discernir y conceptualizar el pasado desde una sensibilidad contemporánea que accede a observar desde fuera, pero que también accede a sentir y a empatizar desde dentro con las emociones del pasado mediante la lectura. El acto de leer consiente incluso en identificarse con modos pretéritos de proceder y de entender el mundo, yendo más allá de los meros y fríos textos históricos al permitirle al lector *vivir* y *sentir* el pasado desde su propia experiencia lectora. Ese componente historiográfico cultural explica por tanto la comprensión y asimilación de acontecimientos y circunstancias de las que, de otro modo, sólo se tendría acceso mediante el estudio de la historia disciplinar, mediante meros recuentos históricos carentes de semblantes íntimos y emocionales.

De igual modo, el hecho de que la historia y la novela hayan seguido compartiendo durante el posmodernismo la posibilidad de escribirse de forma verosímil en relación a la realidad observable, posibilita la creación de novelas como *Author* y *A Man of Parts*,³¹ pues la tendencia culturalista transformadora del panorama historiográfico de Gran Bretaña durante las últimas décadas gracias a la influencia del movimiento posmoderno, las insta como constructos artificiosos no menos verosímiles que la realidad empírica, en base a la afirmación posmoderna de que el mundo empírico no pasa de ser un mero constructo artificioso, no existiendo así algo llamado realidad.³² Aún a pesar de sus connotaciones científicas, la escritura histórica disciplinar es considerada por el posmodernismo como una fabricación textual al igual que la literaria. En definitiva, la accesibilidad al pasado histórico en el siglo XXI, depende enteramente de la *textualidad* histórica. Resulta imposible conocer el pasado excepto por sus construcciones textuales, documentos y evidencias que, en general, han sido escritos o hallados

³¹ El problema de la Historia y sus textos disciplinares según Linda Hutcheon es la *verificación* mientras que, en la ficción histórica, el problema es ante todo la *veracidad* (*Poetics* 112-15).

³² Consúltense Hutcheon (*Politics*); Waugh (*Practising Postmodernism*).

después de acontecer los hechos históricos. Por ello conllevan, al igual que los textos literarios, una cierta *interpretación* narrativa, en este caso llevada a cabo por parte del historiador al recogerlos este por escrito:

Although the experiential actuality of the past is irrecoverable, irredeemably absent, nevertheless in present consciousness a projected past exists in the virtual reality of our mental representations. This imaginary space, in which the hypothesised past now takes place, may be evoked by all historical narratives, whether fictional, counterfactual or aspiring to be factual. (Robinson 6-7)

En cuanto a la conjunción entre historia y ficción literaria en su aspiración a la factualidad, la historiografía habría de valorarse como una *metahistoria* debido a las descripciones, narración, interpretaciones y visiones del mundo del pasado empleadas junto al uso de evidencias y documentación factual; por supuesto, junto a métodos disciplinares de presentación histórica realizados por historiadores, acerca de un tema o un período histórico concreto. El estructuralista Alan Robinson afirma que, en efecto, desde los años setenta del siglo XX, la orientación literaria del posmodernismo “has been reaffirmed by the structuralist and poststructuralist ‘metahistory’” (8). Como expresa Robinson, resulta ingenuo el objetivo del realismo clásico de proporcionar textualmente una copia mimética de la realidad, “as history cannot succeed in achieving unmediated iconic replication of the past” (12). Por ello, la metahistoria supone tanto la deconstrucción, como la reconstrucción ficcional verídica del pasado, aunque esta sea una fabricación artificial.

Quizá la clave de esta asimilación radique en que los novelistas, “perceived that by imitating the form of documentary or historical writing they could exert an exciting new power over their readers, obtaining total faith in the reality of fictitious characters and events” (Lodge, *After* 17). Sin embargo, el acto de ir más allá de la historia, “meta-historia,” mediante la asimilación de experiencias del pasado concernientes a la textualidad histórica, con el objetivo

de resaltar el diálogo autoconsciente y autorreflexivo de la obra literaria, en cambio, no supone adherirse a la metaficción en la ejecución creadora de Lodge; no supone la deconstrucción o ir más allá de la ficción en obras literarias como *Author* y *A Man of Parts* en cuanto a desvelar los constructos textuales y ficcionales. Es cierto que la metahistoria conlleva no sólo la asimilación de la historia en la ficción, sino también la asimilación de la ficción literaria en la historia, lo cual puede determinar las características de la metaficción historiográfica como género literario. Sin embargo, existe la importante salvedad de que esas obras *lodgianas*, en realidad, silencian y median la metaficción evitando la deconstrucción de los textos factuales en las que se basan.

En la conjunción entre historia y ficción literaria, la historiografía presente en *Author* y *A Man of Parts* más que consolidarse como una *metaficción*, hace gala de la pluralidad de la historia como disciplina puesto que sus páginas remiten a ámbitos tan dispares como la política, la religión, la ciencia y la técnica decimonónicas, las relaciones sociales, e incluso la economía. Ambas implican trasladarse más allá de la historia por medio de descripciones, narración, interpretaciones y visiones culturales del mundo del pasado, en coexistencia al uso de evidencias y documentación factual, pero no implican trasladarse más allá de la ficción porque sientan sus bases constantemente en la biografía documentada y factual de los sujetos reales Henry James y H. G. Wells, que en realidad no busca cuestionar o deconstruir, evitando así el modo de proceder de la metaficción historiográfica cuyo acto es el de reescribir, revisar y reevaluar el pasado. El autor que nos ocupa no reescribe, ni revisa ni reevalúa nada que no haya sido reescrito, reevaluado y revisado anteriormente ya que tanto James como Wells son clásicos indiscutibles.

Ello remite de nuevo a la aserción de David Lodge en la entrevista del año 2015, de no hallar elementos metafictivos en la novela *Author* — conjuntamente con *A Man of Parts* al seguir ambas novelas máximas narrativas similares y al afirmar el autor que, en esta última, la

presencia metafictiva es más bien escasa o inexistente. A modo de profundizar en tales disquisiciones, lo que se conoce como *metaficción historiográfica* corresponde al concepto genérico por el que se conoce la combinación dentro de una misma obra literaria entre la metaficción y la historiografía, la cual interactúa con la historia y a la vez cuestiona de manera posmoderna dicha interacción. De acuerdo con Andrea Kirchknopf, la metaficción historiográfica debería considerarse como una subcategoría posmoderna de la ficción histórica, aunque existe una modificación mutua que las integra dentro de una sola realidad (60). Alison Lee se refiere a la metaficción historiográfica como el acto de contar vidas en textos metaficticiales que tratan con la historia como disciplina, creando la ilusión de realidad, representando gentes, lugares y acontecimientos verificables históricamente, al reproducir nombres y eventos reales (36), lo cual bien podría resultar aplicable a las novelas a tratar en este trabajo de investigación.

La afirmación de Lee sugeriría que *Author* y *A Man of Parts* son metaficciones historiográficas. De hecho, las personas y nombres reales de los escritores Henry James y Herbert George Wells van acompañados narrativamente de aquellos eventos biográficos que les acaecieron en vida, eventos sobre los que Lodge ha realizado una selección previa según criterios de relevancia, acorde con las necesidades narrativas de ambas obras. Sin embargo, la metaficción historiográfica trata de exponer los problemas de la historiografía como disciplina e indaga en “la verdad” del pasado. No sólo la cuestiona, sino que la deconstruye y reconstruye, lo cual no llevan a cabo las novelas que nos ocupan debido a que Lodge asume como verdaderos y da por válidos los hechos historiográficos e históricos que interactúan con la vida biográfica de los autores. Por otra parte, la metaficción historiográfica, al igual que la narrativa histórica disciplinar o la ficción histórica tratan con el problema del estatus de los hechos documentados, *facts*, y la naturaleza de su evidencia factual. La cuestión epistemológica de cómo conocer el pasado, se une a la ontológica de conocer el estatus de sus huellas en el presente:

Historiographic metafiction suggests a distinction between “events” and “facts” that is one shared by many historians. Events . . . are configured into facts by being related to ‘conceptual matrices within which they have to be imbedded if they are to count as facts . . . Historiography and fiction . . . *constitute* their objects of attention; in other words, they decide which events will become facts.’ (Hutcheon, *Poetics* 122)

Sin embargo, en el énfasis historiográfico hacia el proceso narrativo y hacia la recolección de datos históricos que propicien la veracidad textual, el historicismo cultural presente en *Author* y *A Man of Parts* señala únicamente la cualidad de la literatura de apropiarse de aquellos sentimientos sociales y culturales propios de la tradición historiográfica, los cuales se insertan y se disfrazan tanto de biografía como de historia documentada. Es cierto que la metaficción historiográfica puede ambientarse en cualquier momento histórico del pasado. En general comprende cualquier tipo de *pasado* más o menos remoto en el tiempo, pero lo suficientemente alejado del presente actual como para poder catalogarse como pasado, como una realidad relativamente ajena al lector contemporáneo. De hecho, *Author* y *A Man of Parts* se sitúan históricamente en las eras victoriana y eduardiana hasta la Segunda Guerra Mundial, épocas más o menos remotas en el tiempo tal y como requiere una metaficción historiográfica para su constitución, pero, no obstante, no lo suficientemente alejadas del presente actual para que el lector las considere por completo ajenas a la contemporaneidad.

Ha de recordarse que Lodge asume en la entrevista del anexo I que, precisamente, eligió la época decimonónica porque la sensibilidad de las gentes decimonónicas y la sensibilidad contemporánea son similares y comparten rasgos comunes que vuelven comprensibles sentimientos, motivaciones, reacciones humanas y discernimientos. Lodge asumió que jamás se embarcaría en la ejecución de una novela ambientada en épocas anteriores a la decimonónica, ya que la sensibilidad de sus gentes diferiría en demasía de la actual para que el lector posmoderno pudiera comprenderla y asimilarla. En cambio, el sentir de la contemporaneidad y

el sentir decimonónico serían en muchos casos idénticos, produciéndose la identificación y la empatía de los lectores con el pasado narrado. Por esta razón, *Author* y *A Man of Parts* tampoco deberían suscribirse como metaficciones historiográficas. Igualmente, aunque la escritura histórica disciplinar y la novela histórica se hayan influido mutuamente a lo largo de la historia literaria, sin embargo, la metaficción historiográfica “keeps distinct its formal auto-representation and its historical context, and in so doing problematizes the very possibility of historical knowledge, because there is no reconciliation, no dialectic here – just unresolved contradiction” (Hutcheon, *Poetics* 106).

Author y *A Man of Parts* se hallan alejadas de esa contradicción y problematización del conocimiento histórico, motivo por el que tampoco deben catalogarse como metaficciones historiográficas, a pesar de la presencia de elementos historiográficos tales como la memoria individual, la memoria cultural compartida, la transmisión y la herencia de valores culturales o de normas y prácticas sociales. En la autoficción posmoderna, es preciso recordar que toda *memoria* es ficcionalizadora como afirma Linda Hutcheon (*Poetics* 10) pero la metaficción historiográfica es, y no es a la vez, historia y ficción. Sin embargo, las novelas de Lodge son a la vez historia (historiografía) y ficción, conciliadas a través de la presencia biográfica que es la que en el fondo silencia y acalla la actividad metafictiva, pues Lodge no trata de poner en tela de juicio los hechos biográficos establecidos en su interacción con la historia, sino que sobre ellos sienta las bases de las novelas.

En relación a estos planteamientos y en cuanto a bases terminológicas, el concepto de metaficción historiográfica deriva en distintas variantes recibiendo diferentes denominaciones que no siempre son sinónimas, sino que adquieren connotaciones específicas según las combinaciones que presenten (Kirchknopf 59-66). En cuanto a esas variantes terminológicas, cuando la época histórica evocada narrativamente se refiere a la era victoriana, esta recibe el

calificativo de novela neovictoriana o *neovictorian novel*,³³ es decir, aquella ambientada en la época histórica de la era victoriana, así como en sus usos y costumbres, el denominado neovictorianismo o *neovictorianism*.³⁴ Esta denominación describe exclusivamente aquellas obras ficcionales producidas durante el posmodernismo que remiten a la realidad histórica victoriana. Dicho tipo de novelas pueden considerarse reescrituras de la era victoriana, así como adaptaciones o secuelas de textos victorianos disfrazados de novelas del siglo XIX pero que, de hecho, son variaciones posmodernas de ellas.

La novela *Wide Sargasso Sea* (1966) de la autora anglo-caribeña Jean Rhys pertenecería a este grupo. Aunque no busca “recrear” el tono victoriano, es muy conscientemente posmoderna y así re-crea un clásico que conforma la concepción contemporánea de lo decimonónico y su literatura. Existen muchos otros ejemplos que buscan “re-crear” la novela del XIX y no sólo la época decimonónica, como por ejemplo *Possession* (1990) o *Angels and Insects* (1992) de A. S. Byatt, autora británica quien además comparte con Lodge la condición académica. Andrea Kirchknopf en su artículo “(Re)workings of Nineteenth-Century Fiction: Definitions, Terminology, Contexts,” alude al término de ficción pseudohistórica o *Pseudo-historical fiction* y a la denominación de ficción histórica contemporánea o *Contemporary*

³³ Existen numerosos estudios sobre la novela neovictoriana. Véase Gay; Kohlke; Pietrzak-Franger y Primorac.

³⁴ Mark Llewellyn explica que el *neovictorianismo* como fenómeno literario, se ha instaurado gradualmente en el canon literario; se ha ido consolidando a lo largo de los años como género y disciplina académica, si bien comenzó como simple fenómeno literario. Cuenta con creaciones que se basan en la cultura y literatura victoriana y decimonónica, así como trabajos académicos e investigaciones críticas que exploran el cambio de relación posmodernista hacia lo victoriano (165).

historical fiction, ambos empleados para describir reescrituras posmodernas de la era victoriana.

También a la ficción pseudo-victoriana o *Pseudo-Victorian Fiction*, calificativo que delimita la clasificación indicando la convergencia a la vez que la divergencia de los textos posmodernos con respecto a la fuente original, es decir, la era victoriana y su literatura. Según Kirchknopf, claramente la reescritura posmoderna toma parte activa en la deconstrucción de la novela Victoriana decimonónica entrelazándose con la historia de forma paradójica, por lo que se aglutina en la categoría de la metaficción historiográfica, en absoluto instituyéndose como novela histórica tradicional (60). A su vez, la novela neohistórica o *neohistorical fiction*, habría de considerarse un nuevo modo de entenderse la fusión combinatoria entre la historia y la ficción en el terreno de la metaficción historiográfica. El nuevo historicismo que enarbola esta en el tratamiento novelístico, marca una tensión entre el pasado y el presente contemporáneo. Lo neovictoriano se instaura como una característica de lo posmoderno, al encontrarse imbuido en una historicidad que conlleva reminiscencias de la novela decimonónica con vistas a enriquecer el presente posmoderno (Kirchknopf 62).

Lo neovictoriano como movimiento literario cuya esencia consiste en repensar y reescribir los mitos y las historias victorianas en sus textos, crea significado a partir del contexto de la consciencia del devenir del tiempo que fluye y se sitúa con inquietud entre el pasado y el presente; predominantemente trata con temas que pertenecen al campo de la historia, la historiografía y la filosofía de la historia en un diálogo con el pasado victoriano, y ello lo realiza en todos los niveles narrativos y discursivos posibles a través de la narración de la acción, de la descripción estática, de la exposición argumentativa o desde técnicas que denotan el fluir de consciencia o *stream of consciousness*. Este tipo de reescrituras exentas de nostalgia, pero repletas de acercamientos críticos que reviven lo victoriano estableciendo similitudes y diferencias entre el presente contemporáneo y el pasado, se establecerían pues como un grupo

específico dentro de la ficción histórica, estableciéndose una estrecha relación entre historia y ficción de particular relevancia para la época victoriana.

Adentrándonos más aún en la complejidad de las disquisiciones terminológicas, la Victoriografía o *Victoriography*, sería además otro calificativo relativo a lo históricamente victoriano, e incluso lo sería la ficción posvictoriana o *Post-Victorian Fiction*, concepto este último que señala las paradojas existentes entre la continuidad y la disrupción históricas que caracterizan los movimientos culturales posvictorianos, posteriores a la era decimonónica (Kirchknopf 64). Por su parte, la Victoriografía entendida como escritura de talante cultural derivado de las interpretaciones y traducciones de la cultura del siglo XIX, facilita localizar las reescrituras de los textos victorianos como parte del ya establecido discurso posmoderno de la metaficción historiográfica (61). Potencialmente, a veces la conjunción de lo victoriano y lo posmoderno llega estrictamente a denominarse *Victoriana*, confundiéndose entonces este término con el que define a las creaciones literarias decimonónicas *per se*.³⁵

A diferencia de lo neovictoriano, la novela Victoriana *per se*, se refiere a todas aquellas obras de ficción producidas durante el reinado de la reina Victoria I de Inglaterra, desde 1837 hasta su muerte, en 1901, caracterizadas principalmente por el realismo clásico y la autoría omnisciente de alcance moral (Chapman 21). *Victoriana* se refiere a evocaciones y reciclajes pertinentes a ese tiempo histórico, a representaciones y reproducciones para las cuales lo victoriano es el referente común. Por otra parte, la llamada *Postmodern Victoriana*, reproduce

³⁵ Chris Louttit en “The Way We Read Victorian Fiction Now: Penguin and Neo-Victorian Book Design,” *Neo-Victorian Studies* (2014), asume que el reciclaje de la novela victoriana adquiere forma gracias a la visibilidad en aumento de la ficción neovictoriana, además de por las cambiantes actitudes hacia el Victorianismo y la cultura victoriana impresa que surgen a partir de finales del siglo XX. Al respecto se puede consultar también Bowler y Cox.

asimismo productos literarios que aúnan lo victoriano y lo posmoderno. En definitiva, conceptos como novela histórica o metaficción historiográfica no especifican la época histórica que reescriben. El concepto de novela neovictoriana o *Neo-victorian novel*, en cambio, reformula la literatura victoriana convirtiéndola en algo nuevo y contemporáneo. Los textos neovictorianos se hallan exentos de nostalgia porque cuestionan la visión idealizada del pasado.

De nuevo, *Author* y *A Man of Parts* no se instituyen como novelas históricas tradicionales, pero tampoco deconstruyen — ni reconstruyen — la novela victoriana como requisito esencial de la reescritura de lo victoriano, lo cual justifica una vez más por qué no deben asumirse no sólo como metaficciones historiográficas, sino tampoco como novelas neovictorianas. *Author* y *A Man of Parts* meramente evocan y emulan sin ánimo crítico la novela decimonónica ya que según las declaraciones de Lodge, ambas novelas en general tienen por objetivo sumergir al lector dentro del mundo ficcional y novelesco de igual modo a como lo lograba la ficción realista clásica (Anexo I). *Author* y *A Man of Parts* al igual que la novela neovictoriana en cualquiera de sus acepciones, se hallan exentas de nostalgia, pero carecen de acercamientos críticos que reescriban lo victoriano *per se*, por lo que no establecen similitudes y diferencias entre el presente contemporáneo y el pasado en el sentido metahistoriográfico. Ambas novelas de Lodge son recuentos biográficos que permiten conocer en profundidad a los sujetos reales e históricos en los que se basan y, sólo a partir de ahí, el lector puede identificarse en mayor o menor medida con los personajes ficcionales tomando como referencia su propia sensibilidad contemporánea y la del pasado, dentro de un contexto historiográfico de historicismo cultural.

Por lo tanto, en dichas obras el historicismo y lo historiográfico no sientan las bases para la revisión, la reconsideración y la reelaboración posmoderna de las formas y los contenidos

del pasado.³⁶ En ningún momento, *Author* y *A Man of Parts* transgreden los límites factuales veraces previamente aceptados, por lo que no afectan radicalmente a la frontera entre la ficción y la no ficción, a la relación entre el arte y la vida. Ambas cuestionan posmodernamente la existencia de una verdad o una realidad en términos absolutos al ser obras posmodernas, pero no transgreden ni subvierten los límites de la verdad factual y documental en su conjunto, cualesquiera que esta sea, porque se silencian y resultan mediadas las verdades metafictivas, individuales, deconstructivas, revisionistas. El culturalismo historiográfico instaaura las novelas como constructos artificiosos no menos verosímiles que la realidad empírica, factual, pero la originalidad artística no queda puesta en entredicho ni tampoco la transparencia de la *referencialidad* histórica, teniendo en cuenta que el cuestionamiento de dicha transparencia es el que iguala los textos ficcionales y los históricos en su artificio:

Historiographic metafiction suggests that truth and falsity may indeed not be the right terms in which to discuss fiction . . . Postmodern novels like *Flaubert's Parrot*, *Famous Last Words*, and *A Maggot* openly assert that there are only *truths* in the plural, and never one Truth; and there is rarely falseness *per se*, just others' truths. (Hutcheon, *Poetics* 109, 119)

Por otro lado, en su hibridez genérica, el posmodernismo metahistoriográfico acude a disciplinas tales como la filosofía analítica, el psicoanálisis, la lingüística, la sociología u otras áreas de conocimiento que no responden exclusivamente a los registros históricos, biográficos o historiográficos. No obstante, dicha interdisciplinariedad en *Author* y *A Man of Parts*, no se destina a un proceso metafictivo de crítica y deconstrucción literaria. En cambio, se instituye como un proceso culturalmente historicista, significativo y conceptual, que permite mostrarle al lector el pasado de manera retrospectiva desde el presente contemporáneo, en lo relativo a

³⁶ Véase Connor.

aspectos varios de la existencia humana: las costumbres, el pensamiento filosófico, la sociedad, la tecnología, la vida cotidiana, la historia literaria, la religión, la espiritualidad, las relaciones personales, etc., y concurre en aquellas actitudes y costumbres pretéritas que han perdurado hasta nuestros días. La hibridez genérica y cultural puede expresarse mediante el ensayo periodístico, el estilo epistolar, los estudios culturales y la tradición cultural, el folklore, la política, la ciencia y las humanidades, por citar algunas perspectivas relevantes para las novelas que nos ocupan en este trabajo de investigación.

Aparte de evocar la nacionalidad patriótica o la identidad, se incide en la moralidad de una época, aunque sin reescribir, visitar, deconstruir ni reevaluar discursos y productos culturales o historias literarias, políticas y sociales las cuales han prevalecido en el pensamiento contemporáneo con el paso del tiempo y que, de algún modo, hunden sus raíces en una época pretérita concreta durante la cual se originan. A su vez, la metaficción historiográfica y la novela neovictoriana suscitan un diálogo entre las narrativas neovictorianas del presente contemporáneo y las narrativas victorianas originales del siglo XIX. En cambio, *Author* y *A Man of Parts* no suscitan ese diálogo, uno basado en el concepto de *intertextualidad* social, cultural, literaria, etc, más metafictiva y crítica.³⁷ Más bien se trata de una intertextualidad historicistamente cultural cuya razón de ser se basa exclusivamente en la exposición de la evidencia documental histórica, biográfica y literaria aceptadas. Asimismo, Andrea Kirchknopf clarifica que aquellas metaficciones historiográficas ambientadas en la era victoriana, temáticamente, evocan controversias típicamente victorianas que pueden resultar de actualidad hoy en día (54-57).

Ejemplo de ello podría ser el estatus de la ciencia en la obra *A Man of Parts*, siendo el protagonista ficcional, H. G. Wells, un enamorado de la ciencia y profesor de ciencias en su

³⁷ En cuanto a la revisión intertextual de lo victoriano, consultar Carroll.

juventud, quien trata de incorporar los avances científicos a la vida cotidiana de su tiempo y así facilitar el progreso humano (Lodge 78). Sin duda, en la contemporaneidad del siglo XXI al igual que en el siglo XIX o en el siglo XX, resultan de gran interés la aplicación y la repercusión de la ciencia y la tecnología en el día a día de los seres humanos. Mediante la lectura de *A Man of Parts*, el lector podría ser capaz de establecer similitudes y diferencias entre el pasado y el presente científico, pero no juicios críticos en el sentido metafictivo y neovictoriano de deconstruir la historia ya sea esta científica, literaria, histórica o biográfica. Lodge meramente desea novelar expositivamente las vidas de los autores James y Wells.

Kirchknopf señala a su vez que las novelas neovictorianas aparecen a menudo ambientadas en Inglaterra, principalmente en Londres o en la campiña inglesa durante la época del Imperio británico y sus colonias, condición que se cumple en las obras de Lodge, contextualizadas esencialmente en Londres y en zonas rurales como Whitby, lugar predilecto de vacaciones para el artista George Du Maurier en *Author* (50), o “Lamb House” y “Spade House” en Rye, casas campestres de Henry James y H. G. Wells, respectivamente (*Author* 341; *Man* 141). Bajo estas disquisiciones tanto *Author* como *A Man of Parts* podrían considerarse una vez más novelas neovictorianas. Sin embargo, en cuanto al requisito fundamental e imprescindible que ha de cumplir una obra de ficción para catalogarse íntegramente como neovictoriana, esta ha de encontrarse ambientada enteramente en la época victoriana y así reproducirla y reescribirla (Llewellyn 176). *Author* y *A Man of Parts* no cumplen esa norma fundamental de hallarse íntegramente ambientadas en la era victoriana para así reproducirla y reescribirla. Igualmente, según expone Llewellyn en la misma página, las obras que reproducen el período victoriano como mero telón de fondo, pero no como parte constitutiva fundamental de las mismas, se excluirían del género neovictoriano.

Author participa de la era victoriana y se extiende hasta la Primera Guerra Mundial ya en la era eduardiana, mientras que *A Man of Parts* se inicia igualmente en la era victoriana

adentrándose hacia la Segunda Guerra Mundial, pero ni siquiera en las dos ficciones la era victoriana surge como telón de fondo, porque Lodge meramente sigue el transcurso biográfico de Henry James y Herbert George Wells, el cual abarca distintas épocas históricas, todas ellas igual de representativas. Por consiguiente, ninguna de ellas debe considerarse obra neovictoriana, aunque recuerden, evoquen y emulen el neovictorianismo. En suma, es cierto que ambas novelas son ejemplos de hibridez genérica en cuanto que retoman de forma posmoderna las formas y los contenidos del pasado, jugando con los límites entre géneros literarios, pero nunca desdibujan ni testan la separación entre el arte y la vida.³⁸ Si bien toda *memoria* del pasado es ficcionalizadora, el estilo de Lodge en estas novelas evoca y revive aquellas memorias culturales ancladas en el tiempo, pero nunca las revisita ni las reescribe.

El talante histórico distingue aquellos acontecimientos memorables y trascendentales que merecen ser conservados en la memoria, tanto que, ambas obras *lodgianas* se constituyen estilísticamente dentro del contexto contemporáneo del siglo XXI, pero uno que arroja reminiscencias e introspecciones culturales sobre épocas pretéritas. La selección de datos específicos, materiales auténticos y fuentes históricas originales convierten el estilo de *Author* y *A Man of Parts* en una *metahistoria*, la cual se concentra en plasmar retazos de vida por medio de ejecuciones historiográficas posmodernas — de metaficción mediada —, que ofrecen perspectivas documentadas y factuales de la cultura victoriana y eduardiana, así como de la historia literaria que les compete.

³⁸ Lodge en su obra crítica del año 2014, *Lives in Writing*, señala en el Prefacio la importante relación que existe entre la “vida biográfica” de los sujetos reales e históricos y la resolución escritural y creativa de estos como autores literarios, debido a que existen, “connections between their personal lives and the work they produced” (ix); además le dedica un artículo a H. G. Wells a este respecto.

En el capítulo anterior se ha detallado cómo *Author* y *A Man of Parts* no sólo abarcan la era victoriana, sino que también se adentran en la era eduardiana y en la Primera Guerra Mundial, además de formular incursiones posteriores durante la época histórica de la Segunda Guerra Mundial, las cuales se hallan exclusivamente presentes en *A Man of Parts*. Siendo Henry James y H. G. Wells sujetos reales e históricos que se han forjado una existencia biográfica en base a la interacción con esas épocas históricas, en este capítulo cuarto se expondrá cómo las dos obras responden conjuntamente a la categoría de lo biográfico en el tratamiento de las vidas reales de esos sujetos reales e históricos, adquiriendo el formato de *biofictions* o bioficciones. Seguidamente, se expondrán las características que definen la bioficción dentro de las reminiscencias victorianas y eduardianas de ejecución posmoderna que expresan las creaciones literarias que nos ocupan, lo cual permitirá catalogar dichas obras como bioficciones.

De igual modo que *Author* y *A Man of Parts* insinúan características de la metaficción historiográfica y de la novela neovictoriana en su ejecución aun sin constituirse dentro de esos géneros propiamente dichos, además sugieren otro estatus genérico denominado *neovictorian biofiction* que supone la combinación entre la novela neovictoriana y la bioficción, si bien las obras que ocupan este trabajo de investigación únicamente se clasificarían dentro del estatus de *biofiction* o bioficciones. Tal clasificación se debe a la hibridez propia de la historiografía posmoderna que atiende a la combinación estilística con otros géneros, disciplinas y estilos literarios como la biografía. La bionovela o *bionovel* y la bioficción o *biofiction*, se refieren a aquellas producciones ficcionales que incluyen retazos biográficos, equiparándose en cierto sentido a la novela biográfica, *biographical novel* o ficción biográfica, *biographical fiction*. El crítico francés Alain Buisine conceptualizó y acuñó el término *biofiction* por vez primera en su artículo de 1991, titulado “Le Biographique,” publicado en la *Revue des sciences humaines*, en

el cual cita el florecimiento durante los años noventa del siglo XX, de una serie de biografías ficticias, *fictional biographies*, o ficciones biográficas, *biographical fictions*, que responden a la terminología de *biofiction* o *bionovel*. Michael Lackey describe la bioficción como aquel tipo de literatura “that names its protagonist after an actual biographical figure” (3), rasgo que se cumple sin lugar a dudas en las obras *Author* y *A Man of Parts*, al decantarse estas por protagonistas ficticias basados en las personas biográficas de los escritores decimonónicos Henry James y Herbert George Wells, quienes aparecen nombrados ficcionalmente con sus nombres reales.

Para referirse a este tipo de obras bionoveladas, algunos críticos como Martin Middeke, utilizan el término de *biofiction* (54) elaborado por Alain Buisine, mientras que otros como Ansgar Nünning las denominan *fictional metabiography* (30), forjándose ambos como conceptos similares. No obstante, en esta tesis se empleará el término acuñado por Buisine, es decir *biofiction*, ya que *Author* y *A Man of Parts* median el componente crítico metaficcional y el término esgrimido por Nünning, *fictional metabiography*, quizá resulta ser más afín a la combinación entre la bioficción y la metaficción historiográfica o lo neovictoriano. Julia Novak y Sandra Mayer aseveran que en la contemporaneidad reciente se ha popularizado la escritura ficticional basada en la vida biográfica de los autores literarios (26). Justifican que ello se debe al interés posmoderno por la *autoría* como tema narrativo, así como por el interés en desvelar el ser privado que se oculta tras la celebridad y el mito del personaje público que ostentan. En este sentido, las novelas *Author* y *A Man of Parts* no constarían como los únicos ejemplos.

La novela póstuma del escritor Malcolm Bradbury, *To the Hermitage* (2000), se basa en la biografía del autor ilustrado francés del siglo XVIII, Denis Diderot, y supone un recordatorio de la utilización del elemento biográfico en una novela de ficción de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Como verifica también Lodge en *The Year of Henry James*, la novela biográfica se ha convertido en una forma literaria de moda durante la década de los noventa del

siglo XX, especialmente aplicada a la vida de los escritores (Lodge 8).³⁹ La llamada novela de autor encumbra a los autores literarios como protagonistas de ficción, siendo esta característica importante a la hora de delimitar las competencias biográficas de *Author* y *A Man of Parts* en su unión a la expresión ficcional histórica e historiográfica posmoderna. Al igual que con anterioridad lo llevó a término su gran amigo Malcolm Bradbury en la novela *To the Hermitage*, durante la primera década del siglo XXI, David Lodge se pronuncia a favor de la novela historiográfica de tinte biográfico, utilizando la biografía para ofrecer exactitud realista documentada y factual, del mismo modo que aprovecha la historia o la historiografía en la ejecución compositiva de las narraciones que ocupan este trabajo de investigación.⁴⁰

En la novela de autor, la fascinación literaria por la autoría ofrece visiones excepcionales y novedosas sobre los sujetos ficcionalizados. Como explican Novak y Mayer, el mecanismo ficcional consiste en escoger a un autor quien, como figura ejemplar o notoria e icono nacional, reconduce la consciencia política, moral y social de sus lectores en un momento contemporáneo concreto. La autoría como residuo del Romanticismo literario, ensalza en este tipo de narrativas, a autores concretos como creadores de obras literariamente valoradas (26). Tal arquetipo biográfico encajaría en la categoría del *fact-based writing*, el cual indica la evolución del estilo literario de David Lodge durante la primera década del año 2000. Los decimonónicos Henry James y H. G. Wells son, sin duda, iconos nacionales y creadores inspirados, social y

³⁹ Lodge menciona que, sin embargo, no se trata de un fenómeno completamente nuevo. Por ejemplo, Anthony Burgess escribió en 1964 una novela sobre Shakespeare titulada, *Nothing Like the Sun* y Peter Ackroyd escribe *The Last Testament of Oscar Wilde* en 1986, ambas de interés histórico y biográfico (Lodge, *Year* 8).

⁴⁰ Sobre técnica y ética biográfica véase Aaron; Bak y Krabbendam; Langness; Shanahan; Stone; Strout.

literariamente hablando. Novelas posmodernas como *A Man of Parts* y *Author* cuestionan la existencia de una verdad o una realidad en términos absolutos, sin embargo, gracias a la fundamentación biográfica dentro de una época contemporánea en la cual el género novelesco es tachado de poco creíble y fantasioso, carente de veracidad documental, la biografía les otorga credibilidad al silenciarse y mediarse el componente metafictivo que la cuestionaría.⁴¹

No obstante, cabe señalar que David Lodge no pretende escribir biografías noveladas. Con relación a *Author*, Aida Díaz Bild apunta que esta obra “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” (“*Author* Parte II” 112). Algo similar puede y debe aplicarse a *A Man of Parts*, la cual se erige como una obra de ficción que explora el intimismo emocional existente tras la máscara pública del protagonista, a partir de datos biográficos. Ambas novelas convidan al lector a adentrarse en aquellas parcelas de la realidad pertinentes a los sujetos reales e históricos a las que ni los científicos, ni los psicólogos, ni los biógrafos muchas veces pueden tener acceso: el mundo interior del ser humano y sus sentimientos, terreno ya explorado en su momento por los modernistas. En general, el resurgimiento que experimenta la biografía en su concepción posmoderna, acontece por los mismos motivos por los que resurge la novela de corte histórico, esto es, porque el escritor posmoderno valora las posibilidades que estos géneros ofrecen a la hora de cuestionar la veracidad de la realidad empírica.⁴²

⁴¹ La credibilidad se obtiene además gracias al empleo de la documentación histórica e historiográfica.

⁴² Como precursor del Modernismo, destacar que Henry James no era partidario de la novela histórica; pensaba que el autor de una obra era incapaz de capturar la verdadera esencia de una

La biografía gozó de gran preeminencia durante el siglo XIX. En cambio, el Modernismo de principios del siglo XX optó por desechar la descripción biográfica.⁴³ De hecho, la forma literaria de la biografía ha cambiado de forma paralela a su papel y función dentro de la sociedad, reflejando su estatus cambiante como género entre otras formas literarias. A la par, la biografía como punto de partida de una narrativa nunca ha estado totalmente separada de la novela a lo largo de la historia literaria, y parece haber servido de inspiración para un sin fin de conocidos novelistas. Dentro de un amplio rango, durante la era moderna y decimonónica, se produjeron biografías sociológicas que operaban con el sujeto real o histórico como resultado de su entorno, es decir, aquel que habiendo existido en el mundo real ha tenido cierto impacto en la transformación de este, desencadenando acontecimientos históricamente relevantes. También existen las biografías psicológicas o aquellas que enfatizan el desarrollo personal y el análisis científico, terreno que frecuentan los biógrafos ficcionales.

Por ello, el estatus historiográfico posmoderno de *Author* y *A Man of Parts*, conjuga el elemento biográfico en la combinación entre la novela referencial (disciplinar, factual, documentada) y la no referencial (imaginación novelesca), constituyéndose lo biográfico como parte de esa referencialidad disciplinar, documental y factual. Como sostiene Alison Lee en su libro de 1990, *Realism and Power: Postmodern British Fiction*, “since the novels present themselves as history *and* as artifice, the reader must come to terms with the referential and non-referential nature of the literature . . . While he or she recognizes that the historically

época pasada, resultando ser un detractor de la misma. Resulta irónico el hecho de haberse convertido en protagonista de novelas biográficas como *Author*; consultar Wineapple.

⁴³ Sobre la conjunción histórico-biográfica consultar, *Los retos de la biografía* (2014), editado por Isabel Burdiel, y *La historia biográfica en Europa: nuevas perspectivas* (2015), editado por Isabel Burdiel y Roy Foster.

verifiable events, people, and places exist(ed), he or she must also recognize them” (36). A este respecto y en relación a la novela histórica, el crítico Bryan McHale se apoya en la noción de *historical realemnes* para expresar personas, eventos etc., que pueden introducirse en el texto literario a condición de que las propiedades y acciones que se les atribuyen no contradigan el registro histórico oficial. Es decir, la libertad del autor literario para improvisar acciones y propiedades de las figuras históricas se limita a lo que McHale denomina *dark areas of history*, es decir, aquellos aspectos sobre los cuales el registro oficial no tiene recuentos (*Postmodernist* 70), otro de los aspectos que las obras de Lodge tienen en común con la literatura neovictoriana, la cual rescata figuras marginales factuales o fictivas (prostitutas, homosexuales, *freaks*) para dar visibilidad y voz a lo obviado.

Es precisamente en esas “zonas oscuras” donde el escritor ostenta la libertad relativa de inventar, lo cual en el caso de Lodge se realiza con coherencia respecto a los registros biográficos oficiales, ya que esta distinción de McHale en cuanto al elemento histórico se podría adaptar también al biográfico. Dichas zonas oscuras representan normalmente tiempos y lugares donde el personaje del mundo real y referencial, por una parte, y aquel puramente ficcional y no-referencial por otra, interactúan en la narrativa (*Postmodernist* 70). Lodge nunca contradice o cuestiona los registros históricos y biográficos oficiales, lo que condiciona que la metaficción quede por tanto mediada. En su singularidad, el posmodernismo de finales del siglo XX y de principios del siglo XXI, hace brotar las denominadas bionovelas o *bionovels* al estar estas encaminadas a reproducir vidas biográficas concretas capaces de interactuar y de ser reconocidas por el lector como verdaderas y reales, como veraces dentro de la verosimilitud narrativa. Sin duda, los protagonistas de Lodge en su ficcionalidad, los célebres autores Henry James y H. G. Wells, son personajes biográficos verificables conjugando en su esencia tanto la naturaleza referencial como la no-referencial. Así pues, en cuanto a su naturaleza, las bionovelas de David Lodge cuentan con rasgos pertinentes a la novela biográfica, sin olvidar

que además arrojan luz sobre sentimientos y pensamientos íntimos de los sujetos biográficos. En su obra de crítica del año 2006, *The Year of Henry James*, el autor define la novela biográfica de la siguiente manera:

The novel which takes a real person and their real history as the subject matter for imaginative exploration, using the novel's techniques for representing subjectivity rather than the objective, evidence-based discourse of biography the biographical novel, being a hybrid form, brings both kinds of selection and exclusion into play. (8, 31)

A grandes rasgos, la novela biográfica se construye a partir de biografías basadas en una persona histórica concreta, cubren el periodo vital de un ser humano de la forma más precisa posible, trasluciendo documentadamente su historia personal e individual, dentro de la historia colectiva más amplia. Los datos biográficos se transforman en ficción entrelazándose con la investigación biográfica y la verdad histórica, dentro del marco de la imaginación ficcional. Juntamente, los diálogos, el drama o los estados de ánimo surgen en unos personajes que han de ser, de todo punto, reales, pues han de haber vivido dentro de una época histórica concreta. La novela biográfica emplea las técnicas novelescas más que el discurso objetivo de la biografía basado en evidencias, para representar la subjetividad (Lodge, *Year* 8), lo cual atañe a las novelas que nos ocupan en cuanto a representar la subjetividad anímica. En efecto, *Author* y *A Man of Parts* en su estilo literario, escogen a sujetos reales e históricos y su historia biográfica real como contenido novelesco, empleando técnicas de narración novelesca con la intención de representar, primordialmente, la realidad subjetiva no-referencial — aunque coherente con los recuentos factuales—, y no tanto aquella realidad objetiva basada en evidencias biográficas.

Esa realidad subjetiva se concentra en ambas obras en el ámbito de las emociones y los sentimientos, o pensamientos y motivaciones más internos e íntimos, que escapan muchas veces de las evidencias biográficas por ser estos imposibles de documentar, lo cual permite conocer

a los personajes biográficos desde dentro, siempre en base a datos factuales interpretados coherentemente e imaginativamente por el autor literario, tomando como referencia los datos biográficos existentes. Es decir, se trata de datos biográficos interpretados con coherencia novelesca en base a los conocimientos factuales existentes sobre la persona real, sobre el personaje histórico en cuestión, lo cual implica una labor de selección, inclusión y exclusión del material biográfico, el cual debe adaptarse a las necesidades narrativas.⁴⁴ Simultáneamente, dicha actividad compositiva apunta por un lado hacia la cantidad justa de imaginación novelesca que se ha de incluir en una obra ficcional para que esta no pierda su referencialidad y, por otro lado, a la cantidad de factualidad biográfica adecuada a emplear en el contenido de una narración concreta, para garantizar su componente imaginativo.

Ha de existir un equilibrio entre la referencialidad y la no-referencialidad. El lector, en su labor interpretativa, debe ser capaz de distinguir entre la naturaleza referencial y la no referencial del texto literario en cuestión. Debe distinguir entre el Henry James y el H. G. Wells verídicos y sus contrapuntos ficcionales, esto es, debe distinguir las ‘interpretaciones verídicas’ de la existencia histórica y biográfica real de los autores. Sin embargo, la selección, inclusión y exclusión se realizan no sólo en el terreno biográfico sino también en el histórico e historiográfico. La documentación histórica e historiográfica en las novelas de Lodge, surge en calidad de los contenidos biográficos experimentados por los sujetos reales e históricos dentro de una época histórica particular, dentro de su época histórica vital concreta, llevada a la ficción. Si igualmente de equilibrada debe ser la cantidad de documentación histórica e historiográfica,

⁴⁴ Dicha actividad de selección, inclusión y exclusión puede relacionarse con la tendencia de Lodge a emplear en su estilo compositivo los elementos de la repetición y la diferencia, esto es, la repetición selectiva de aquellos datos biográficos oficiales conocidos y la diferencia a la hora de tratarlos imaginativamente.

por una parte, y la cantidad de imaginación ficcional por otra para no sobrepasarse los límites aconsejables de referencialidad y de no-referencialidad, límites que cada autor literario juzga estilísticamente como adecuados según su propio criterio personal, en el caso de David Lodge, este se acoge fielmente a la factualidad histórica e historiográfica, aunque también a la biográfica, mas sin abandonar el componente imaginativo.

En su predilección por el realismo, Lodge guarda gran sinceridad con respecto a los datos factuales documentados oficialmente. Como él mismo reconoce: “The biographical novel makes no attempt to disguise its hybrid nature, though each writer sets himself or herself different rules about the relationship of fact to fiction. Some keep very close to the historical record, as I did in *Author, Author*, and others invent freely, sometimes to the point of travesty” (*Year* 9). La fidelidad factual y documental biográfica resulta cierta no sólo para la novela sobre Henry James, sino también para la novela sobre Wells, *A Man of Parts*. Al igual que acontece con la documentación histórica e historiográfica, David Lodge, como autor de estas bioficciones teñidas de novela biográfica, se preocupa de seleccionar, incluir o excluir aquella información biográfica necesaria narrativamente, siempre a partir de lo aceptado oficialmente como “hecho biográfico.” A su vez, como autor, es quien determina cuándo aplicar un hecho biográfico determinado dentro del marco de la invención ficcional.

Se requiere de coherencia en el manejo literario de la personalidad del sujeto ficcionalizado en cuestión, para recrearlo y revivirlo con fidelidad: “As the writer of such a book you are constrained by the known facts of your historical characters, but free to invent and imagine in the interstices between these facts. How free is a matter of individual choice” (Lodge, *Year* 31).⁴⁵ Tales intersticios siempre se acogen a la intención de acentuar el efecto de

⁴⁵ Como afirma McHale: “[most] critics have characterized postmodernism in terms of its ontological instability or indeterminacy, the *loss* of a world that could be accepted, “willy-

autenticidad que Lodge persigue. Asimismo, no sólo surgen ante la posible carencia de datos biográficos que arrojen luz sobre los acontecimientos vitales, sino también ante la carencia de información pertinente a aquellos pensamientos, motivaciones, emociones y sensaciones que el sujeto real e histórico original pudo haber experimentado en un momento concreto, ante un acontecimiento empírico determinado a lo largo de su devenir vital. Por ello, la escritura literaria ha de adentrarse en ocasiones en el terreno de la imaginación novelesca para construir verazmente circunstancias afectivas concretas, de forma consistente con la biografía original del sujeto real ficcionalizado y de acuerdo con los hechos biográficos acaecidos.

Ello demuestra que, a veces, la verdad referencial u objetiva se presenta limitada o inexistente a la hora de escribir este tipo de literatura, por no contarse con registros documentales oportunos, precisándose entonces del complemento de la verdad subjetiva o imaginativa, para la ejecución novelesca. Integrando documentación factual e imaginación ficcional de forma coherente y fidedigna, Lodge inventa en sus novelas biográficas detalles íntimos allí donde estos no se hallan documentados biográfica o históricamente, tanto en los personajes protagonistas como en los personajes secundarios. Esto contribuye a que los límites entre la referencialidad y la no-referencialidad queden difuminados. En definitiva, la ficción posmoderna contemporánea reclama que, a la hora de novelarse una vida real, el resultado compositivo final no ha de mostrar distinción alguna entre la escritura de una ficción y la escritura de una biografía, máxima que aplica Lodge a sus dos obras, *Author* y *A Man of Parts*: “I really wanted to write a novel in which the joins between documented facts and imaginative speculation would be seamless and invisible” (Lodge, *Year 52*).

nilly,” as a given of experience” (*Postmodernist* 24). Ese mundo de conocimiento perdido e inestable sería aquel sobre el que no existe factualidad documental, otorgándole al escritor literario la libertad de inventar e imaginar, dentro de su relativa libertad.

En cuanto a la difuminación de los límites entre lo referencial y lo no-referencial y volviendo a la definición de bioficción recalcada por Alain Buisine expuesta al principio de este capítulo, Michael Lackey añade que esta forma posmoderna de biografía “implicitly concedes through its dramatization that it cannot accurately signify or represent the biographical subject because the author’s subjective orientation will always inflect the representation” (Lackey 5). Aun siendo la bioficción una forma posmoderna de biografía, su forma narrativa ratifica que la representación del sujeto real e histórico carece de precisión, debido a la orientación subjetiva del autor. La subjetividad a la que se refiere Buisine en caso de escritores como Lodge, remitiría a la ejecución ficcional de aquellos intersticios originados por la carencia de material biográfico. Lackey, aludiendo a Monica Latham, para quien la bioficción se encuentra a caballo entre dos mundos, el de la ficción y el de la biografía, apunta a que “she ultimately defines biofiction in terms of the biographer’s attempt to represent with as much ‘verisimilitude’ as possible the biographical subject’s ‘life story’. . . [She] define[s] biofiction primarily in relation to the goals and techniques of biography” (5).

En esta definición de Latham efectuada en el año 2012, se aprecia el gusto de los escritores de este tipo de narraciones por la verosimilitud y la fidelidad narrativas, en torno a la realidad empírica, dato destacable en el caso de Lodge y su estilo literario realista, a pesar de los intersticios subjetivos que puedan expresarse en las novelas *Author* y *A Man of Parts*. A su vez, en relación a la subjetividad, explicar que el elemento biográfico en una bionovela resulta problemático, tan problemático como puede serlo el posmodernismo metaficcional, porque la mayoría de autores de bioficción declaran explícitamente que no escriben biografías (Lackey 5). A modo de ejemplo, Michael Lackey alude a Russell Banks y a su novela *Cloudsplitter*, como una creación distinta a una biografía: “It seemed to me a given that I [Russell Banks] could write from inside a historical figure. I could write a ‘life’ of that figure, using that figure’s life, but I would be writing a dramatic narrative, a work with a dramatic shape and intent, rather

than a biography of that character” (5). El objetivo de estos escritores no es escribir una biografía, sino utilizar la historia y la biografía para construir una narrativa con el propósito de generar y contar una historia. No se trata de corregir y anotar un artículo suplementario de los registros históricos y biográficos. Se trata de apropiarse del material que ambas proporcionan (Lackey 7).

David Lodge coincide con esta actitud, si bien por añadidura silencia y media lo problemático, silencia y media lo que él denomina *problematic novel* en su obra crítica de 1971, *The Novelist at the Crossroads*, o lo que es lo mismo, la metaficción. Es decir, aquella novela que habla de sí misma, una que confunde, que explota a la vez más de uno de los modos literarios a tomar como salida de la encrucijada, siendo estos la novela realista clásica, la novela de no-ficción y la fabulación, mas sin comprometerse por completo con ninguno de esos modos (Lodge 22). Lodge silencia y media al novelista metaficcional en *Author* y *A Man of Parts*. Media al autor que se impacienta tanto con la ‘realidad’ como con la ficción y que carece de la seguridad y de la confianza para reconciliar ambos, haciendo de tal problema su actitud narrativa; media y silencia la actitud de falta de seguridad y confianza ante la reconciliación entre la referencialidad y la no referencialidad:

This kind of novel, which I shall call the ‘the problematic novel’, clearly has affinities with both the non-fiction novel and fabulation, but it remains distinct precisely because it brings both into play . . . the reality principle is never allowed to lapse entirely – indeed it is often invoked, in the spirit of the non-fiction novel, to expose the artificiality of conventional realistic fiction. Whereas the fabulator is impatient with ‘reality’, and the non-fiction novelist is impatient with fiction, the kind of novelist I am talking about retains a loyalty to both, but lacks the orthodox novelist’s confidence in the possibility of reconciling them. He makes the difficulty of this task, in a sense, his subject. (Lodge, *Crossroads* 22-23)

En cierto modo, David Lodge silencia y media la subjetividad no referencial y la problematización metafictiva hacia los recuentos factuales, al ceñirse fielmente a los registros biográficos, — e históricos —, en su capacidad inventiva e imaginativa coherente con lo registrado oficialmente. Igualmente, al mismo tiempo que silencia la impaciencia del fabulador hacia la ‘realidad,’ y la impaciencia del novelista de no-ficción hacia la ficción, Lodge está además resaltando, sugiriendo, evocando y emulando la otra salida posible de la encrucijada, es decir, la novela realista clásica. Han de recordarse de nuevo las palabras del autor londinense tocantes a la entrevista del año 2015, en las que aquel señalaba que tanto *Author* como *A Man of Parts* pretenden sumergir al lector en sus páginas dentro del mundo novelesco de igual modo en que lo llevaba a término la ficción realista clásica (Anexo I). La novela biográfica ante todo es ficción. La sensibilidad, el talento y las habilidades de los biógrafos son distintas a las de los novelistas, quienes usan técnicas ficcionales para narrar una historia que resulta estar basada en la vida de personas reales (Lackey 6).

Teniendo en cuenta que escriben novelas más que biografías, esto libera a los novelistas biográficos de las exigencias de la representación biográfica y les permite tomarse libertades con el sujeto real e histórico con el fin de proyectar su propia visión creativa (Lackey 7). Resulta una quimera “to see the goal of biofiction as an attempt to get to the biographical subject’s ‘true’ or ‘authentic’ self” (Lackey 7). Por tanto, ¿cuál es la naturaleza, el papel y la función del sujeto real e histórico y de la biografía en la bioficción? Michael Lackey apunta precisamente hacia Lodge para responder a esta pregunta, citando la obra de crítica del autor del año 2006, *The Year of Henry James*:

For Lodge, something changed in our cultural thinking that has made the biographical novel not just possible, but also a dominant literary form—hence his astonishment “that the biographical novel—the novel which takes a real person and their real history as the subject matter for imaginative exploration, using the novel’s techniques for representing

subjectivity rather than the objective, evidence-based discourse of biography—has become a very fashionable form of literary fiction in the last decade or so.” (8)

No obstante, David Lodge señala diversos motivos por los que la novela biográfica y el uso de la biografía en la escritura ficcional han atraído recientemente la atención de los escritores posmodernos. Lodge señala en primer lugar, la falta de fe de estos en el poder narrativo de la ficción pura dentro del contexto cultural actual. En este caso, la presencia biográfica por su factualidad, le añadiría poder narrativo y fidelidad a la obra literaria. En segundo lugar, por la naturaleza en sí del posmodernismo, por la tendencia de este a incorporar el arte del pasado en sus propios procesos de construcción narrativa, a través de la reinterpretación y el pastiche estilístico y, en tercer lugar, por la decadencia y agotamiento de la escritura contemporánea, conformándose la novela biográfica como una forma ingeniosa de manejar la ansiedad de influencia de los escritores actuales, hacia sus predecesores en la historia literaria (*Year* 9-10).

David Lodge confiesa en la entrevista recopilada en el anexo I del presente trabajo de investigación, que siente menos ansiedad y estrés cuando escribe este tipo de novelas biográficas que cuando escribe una novela de ficción convencional, ya que en estas últimas ha de inventar vidas. Ha de actuar como si fuera Dios, conociendo y decidiendo sobre las vidas de los personajes ficticios; ha de comprobar si lo que hace que ocurra narrativamente es convincente, lógico y si tiene sentido o no, mientras que, si ya se posee una vida biográfica sobre la que trabajar, entonces este proceso de invención se vuelve innecesario. A la sazón, como autor, sólo ha de preocuparse sobre cómo comunicarle esa vida biográfica al lector, sobre cómo rellenar los huecos existentes en los documentos históricos, en aquellos intervalos en los que no se conoce de cierto lo que los sujetos reales e históricos estaban realmente pensando o sintiendo sobre los eventos que les ocurrían. A su juicio, la única actividad precisa que se requiere por parte del autor literario en las bionovelas, es recrear esos pensamientos y sentimientos.

Si John Keener en su libro del año 2001, *Biography and the Postmodern Historical Novel*, asume que, “biographical fiction is that which applies ‘novelistic’ discourse to the representation of an historical life” (Lackey 5),⁴⁶ por ende, *Author* y *A Man of Parts*, ensambladas ambas en la historiografía, aplican el discurso novelístico a la representación biográfica. Los protagonistas y la inmensa mayoría de los personajes secundarios de las novelas biográficas de David Lodge, sí son verídicos e históricos, lo cual imprime mayor realismo, veracidad, autenticidad y verosimilitud a estas narraciones. De entre todos los documentos que acentúan el efecto de autenticidad y verosimilitud, Lodge destaca los diarios personales, ya que sostiene que la biografía depende en gran medida de ellos. Como él señala, los diarios son en definitiva las historias que una persona en particular se cuenta a sí misma y a los demás, sobre quién es.⁴⁷

Otros documentos de importancia en las novelas que nos ocupan son las cartas y la correspondencia personal de los sujetos reales e históricos. A este respecto, Henry James fue reacio al cultivo de la novela histórica, — o a incluir la historia en el marco de una novela por la imposibilidad de reflejar el pasado —, pero también reacio hacia la biografía, por razones de intimidad preservada. No hay nada más personal que un diario o las epístolas, en la vida de una persona. En vida, James tuvo gran empeño en resguardar su intimidad de aquellos biógrafos y novelistas que desearan apropiarse de ella. Así lo apunta Lodge cuando reconoce “Henry James’s extreme and uncompromising hostility to literary biography, and his almost obsessive desire to preserve his private life from public scrutiny even beyond the grave” (Lodge, *Year* 39).

⁴⁶ Véase además Keener.

⁴⁷ Entrevista a Lodge: “David Lodge at the Arthur Miller Centre, University of East Anglia: International Literary Festival, Autumn 2011.”

Lodge persevera en que, irónicamente, James habría odiado su libro *Author*, basado en su persona, debido a la insistencia del escritor norteamericano en preservar tan celosamente su intimidad, actitud que caracteriza a Henry James en la novela *lodgiana* de la que es protagonista: “The more he [the fictional James] worked on his story the more conscious he [Henry] became of the essential depravity of this urge to uncover the secrets of dead authors, to possess their private thoughts and deeds, and to publish them to the world. It was hateful to think of his own papers being rifflled by strangers after his death” (Lodge, *Author* 86). Se trata del momento en el que James ha de trabajar sobre su obra *The Aspern Papers* (1888). Lodge analiza cómo se enfrenta el autor neoyorquino a la privacidad de otros autores, siendo él tan celoso de su propia intimidad. El acceder a una biografía en particular, significa acceder a la intimidad de otro: “He [Henry James] was able to evoke the obsessive biographical curiosity of his American protagonist because on occasion he had felt it himself, about Byron and George Sand and other writers” (Lodge, *Author* 86).

A pesar de ello, Lodge reitera que nunca escribiría un libro como *Author* sobre un autor vivo, si bien es cierto que emplea diversas fuentes documentales biográficas e históricas para elaborar sus propias novelas biográficas. Se ofrecerán seguidamente unas breves pinceladas sobre una extensísima relación bibliográfica que el autor detalla al final de cada una de sus dos novelas. Asume que éstas no habrían visto la luz sin la ayuda de esos libros y de esas fuentes. En la relación bibliográfica menciona incluso textos históricos, a partir de los cuales descubre la vida victoriana y eduardiana: *The Intellectuals and the Masses* (1993) de John Carey, *The Edwardian Turn of Mind* (1968) de Samuel Hynes, o *The History of the Fabian Society* (1916) de Edward R. Pease (Lodge, *Man* 561-565).

En lo que se refiere a *Author*, Lodge expresa su gran deuda hacia Leon Edel, biógrafo por excelencia de Henry James, en obras tales como *Henry James: a Life* (1984) y *The Diary of Alice James* (1964); también hacia otros autores más recientes como Lyndall Gordon y *The*

Private Life of Henry James (1998), o Philip Horne y *Henry James: a Life in Letters* (1999). En lo referente a retazos biográficos de personajes secundarios representativos, sirvan de ejemplo *The Young George Du Maurier: a Selection of his Letters 1860-67* (1951), recopilado por la nieta de George Du Maurier, Daphne Du Maurier; o la biografía de Leonée Ormond, *George Du Maurier* (1969), y, por supuesto, la biografía editada por Clare Benedict, *Constance Fenimore Woolson* (1932), sobre la escritora norteamericana (Lodge, *Author* 385-389).

En cuanto a *A Man of Parts* a la hora de extraer retazos biográficos, Lodge recurre a obras escritas por el propio H. G. Wells como *Experiment in Autobiography* (1934), o *H.G. Wells in Love* (1984), editado póstumamente por su hijo G. P. Wells. También a libros como *The Correspondence of H. G. Wells* (1998), editado por David C. Smith; *The Time Traveller: the Life of H. G. Wells* (1973) de Norman y Jeanne MacKenzie; o cartas y correspondencia personal recogidas en *Henry James & H. G. Wells: a Record of their Friendship, their Debate on the Art of Fiction and their Quarrel* (1958), editado por Leon Edel y Gordon N. Ray. En cuanto a biografías de personajes secundarios que se mueven en torno a la vida de Wells, David Lodge nos remite a Victoria Glendinning y *Rebecca West: A Life* (1987), o a Nina Berberova y *Moura: the Dangerous Life of Baroness Budberg* (2005); también a Margaret Drabble y *Arnold Bennett* (1974).

En lo relativo a la averiguación biográfica de lo que Lodge también denomina “biographical-novel-about-a-writer” (Lodge, *Year 10*), de gran estatus y preeminencia en la actualidad como un subgénero de la ficción literaria como se ha expuesto con anterioridad, el autor verifica lo siguiente con referencia a la obra *Author*:

I did more ‘field work’ than usual for this novel, visiting several sites that were important to my story, beginning with De Vere Gardens , Kensington, where Henry James occupied a fourth-floor flat for most of the duration of the main action, and whence he would often walk up to Hampstead Heath on a Sunday in the 1880s to visit

the Du Mauriers . . . After I had located and photographed George Du Maurier's house in Hampstead, visited the parish church in whose churchyard he is buried, and walked over the heath, approximately retracing the steps of the two men on their Sunday strolls. I was unable to find the bench on which they liked to sit and talk, and which long after Du Maurier's death was photographed on James's instructions. (Lodge, *Year* 35)

A juzgar por estas palabras, se observa el grado de compromiso realista de David Lodge en acentuar el efecto de autenticidad. Visita "Lamb House", en Rye, Inglaterra, residencia principal de James desde 1898 hasta su muerte en 1916 (Lodge, *Year* 18). Tal grado de compromiso puede presuponerse asimismo con respecto a la novela *A Man of Parts*. Lodge confiesa haber pernoctado en la posada medieval en Rye llamada "The Mermaid," lugar donde Henry James solía cenar cuando su personal de servicio tenía el día libre, ya que algunos lugares de la época siguen existiendo hoy en día. Tal compromiso, además, le lleva a conversar con James Davidson, custodio del Rye Museum cuya esposa fue sobrina-nieta de Burgess Noakes, miembro del personal de servicio doméstico de Henry James:

When I asked him if Burgess Noakes ever married, he replied in the negative . . . When I subsequently spoke to Mrs Davidson, by phone, however, she told me that he did marry, some time after the death of Henry James (in fact, as I later discovered, 1930, after returning from America where he worked for many years as butler to James's nephew Billy and his wife), a woman called Ethel, whom nobody in the family liked and whom they suspected of marrying Burgess for his money. . . Mrs Davidson was very helpful later, sending me further useful information and documents relating to Burgess Noakes (Lodge, *Year* 37)

Los testimonios de descendientes, familiares y allegados de los sujetos reales e históricos le informan a Lodge de diversos datos biográficos. Este acto posibilita comprobar hasta qué punto el autor pretende llegar en el grado de precisión y veracidad, para perfilar mejor los personajes,

principales y secundarios. Por supuesto, para elaborar aquellos intersticios biográficos emotivos y de pensamiento sobre los cuales no existe verificación factual, pero que dichos testimonios pueden llegar a esclarecer. En conclusión, el grado de implicación y de compromiso de David Lodge, ayuda a desdibujar los límites entre la factualidad y la ficción. Su estilo biográfico, le permite trabajar dentro del territorio conocido de la referencialidad, a la vez que le facilita realizar deducciones inteligentes sobre el territorio desconocido, o poco conocido, de la no-referencialidad. Lodge ha entretejido de forma tan próxima la factualidad y la ficción en *Author* y *A Man of Parts*, que con ello invita al lector a seguirle más allá de los límites que él mismo cuidadosamente, como autor literario, ha borrado y ha vuelto invisibles.

En definitiva, parte del reto y del deleite de la lectura de esas bionovelas radica precisamente en no saber o, al menos, en no saber exactamente, dónde se encuentran los límites claros entre la documentación y la imaginación. El intento de conectar un tiempo pasado con el presente anima, tanto al autor como al lector, a poner a prueba los valores del pasado y los del presente. Anima a formular preguntas sobre dónde estos coinciden o difieren más desde la sensibilidad y la empatía y menos desde la diatriba. El proceso y la necesidad de discernir la humanidad común que se comparte con las gentes del pasado desde nuestra contemporaneidad, surge como modo de confortar y de conciliar, nace de reconocer las fortalezas y los fracasos compartidos, sin afán de increpar sobre los desengaños contenidos dentro de esa humanidad compartida entre el lector contemporáneo y los sujetos históricos ficcionalizados.

Este capítulo brindará información histórica y documental sobre el contexto victoriano y eduardiano en el que se desenvuelve el devenir vital de los protagonistas de las novelas *Author* y *A Man of Parts*, Henry James y H. G. Wells respectivamente. Además, analizará los personajes secundarios de *Author* y *A Man of Parts* basados en los coetáneos con los que se relacionaron en la vida real James y Wells, y que contribuyen en gran medida a la reconstrucción novelada de las funciones y papeles sociales, así como la moral y las costumbres victorianas y eduardianas. La mayoría de los personajes secundarios se corresponden pues con personajes reales de los mundos literario, artístico, científico y político en los que se movieron James y Wells, lo que no quita para que coexistan con otros inventados, personajes menores que, por equipararlo al ámbito cinematográfico, realizan la labor de figurinistas o 'extras' en el trasunto ficcional.⁴⁸

Estos últimos son personajes anónimos pero necesarios para la trama como, por ejemplo, soldados que lucharon en las Guerras Mundiales, barrenderos, pastores anglicanos, clientes de los *pubs*, enfermeras, gondoleros, bailarinas de danza andaluza, personal de servicio, abogados o estudiantes, por citar algunos ejemplos existentes en las obras. Estos carecen de

⁴⁸ En una nota de autor previa al comienzo de la novela *Author*, la cual carece de numeración de página en la obra, Lodge así lo corrobora: "Sometimes it seems advisable to preface a novel with a note saying that the story and the characters are entirely fictitious, or words to that effect . . . [However,] With one insignificant exception, all the named characters [in this novel] were real people." Igualmente lo hace en otra nota de autor previa al comienzo de la novela *A Man of Parts*, que también carece de numeración de página: "All the characters are portrayals of real people, and the relationships between them were as described in these pages."

repercusión activa en la trama y aparecen meramente para ambientarla. De modo similar, algunos personajes secundarios reales relacionados con las biografías de Henry James y H. G. Wells en *Author* y *A Man of Parts*, resultan meramente nombrados al igual que los ‘extras,’ careciendo igualmente de participación activa en la trama, como ocurre por ejemplo con la escritora británica Agatha Christie, quien brota en el trascurso ficcional siendo aún niña, simplemente paseando un carrito de muñecas junto a su niñera (Lodge, *Author* 304).

Otros ejemplos de personas reales meramente mencionadas pueden ser médicos eminentes de la época como el doctor Horace Fletcher, el Dr Skinner o el Doctor Des Voeux; gobernantes como Napoleón Bonaparte e ideólogos como el sueco Emanuel Swedenborg, todos ellos relacionados con Henry James. Incluso se llegan a incluir mascotas de las que se puede deducir que existieron en la vida real. Un ejemplo de ello es Tosca, la amada perrita de Henry James que acompaña fielmente a su amo en los momentos más lúgubres de su vida personal y de su carrera literaria (*Author* 200). Además, lo son familiares como Frances, —la hermana fallecida de H. G. Wells cuando esta era tan sólo una niña, llamada cariñosamente “Possy” —, la hospedera austriaca de Wells llamada Fräulein Teppi Backe, además de Aggie, la dueña de la casa de huéspedes de un joven Herbert George Wells aún estudiante, así como diversos miembros de la aristocracia, sólo para ofrecer una idea de la magnitud del cuadro costumbrista humano que retrata Lodge en sus bionovelas de aspiraciones historiográficas contundentemente realistas.⁴⁹

Asimismo, algunos sujetos históricos secundarios se repiten en ambas obras literarias, *Author* y *A Man of Parts*, aunque con diferentes matices. Ejemplo de ello son el ilustrador y

⁴⁹ La ingente cantidad de personajes en las novelas biográficas recuerdan al gusto y a la obligación neovictoriana de “return to or multiply the characters, locations, plot types, settings, and language of the nineteenth century” (Morey 1).

caricaturista Max Beerbohm y la mecanógrafa de Henry James, Theodora Bosanquet. Este personaje femenino originario de *Author* es una mujer absolutamente fiel y devota a Henry James, pero, en *A Man of Parts*, ya no es la mecanógrafa o dactilógrafa de James pues este ha fallecido, sino la editora de *Time And Tide*, revista literaria que le ocasiona algún que otro quebradero de cabeza a H. G. Wells debido a la perenne enemistad y rivalidad literaria que profesa hacia James. Por consiguiente, las voces de otro tiempo se forjan además a través de otros muchos sujetos reales e imaginarios que no son precisamente los protagonistas. Para contextualizarlos, primeramente, veamos a grandes rasgos qué sucesos históricos se reflejan en las novelas y que, por ello, afectan a los personajes.

Como es sabido, dentro del tejido de la historia del Reino Unido, la época victoriana fue la de mayor florecimiento debido al desarrollo de la Revolución Industrial y el Imperio Británico.⁵⁰ La expresión *Victorian*, se usa comúnmente para referirse al extenso reinado de la reina Victoria I (1837 - 1901), soberana que se convierte en icono nacional al encarnar los valores férreos de la moral y las costumbres. Heredó el trono a los dieciocho años, brindando un legado en el que la reina encarna la figura matriarcal y benevolente del Imperio en su imagen de grandeza. Victoria I es la última monarca de la casa de Hannover en un reinado caracterizado por profundos cambios en la sensibilidad cultural, económica y científica y las preocupaciones políticas del país. Las Guerras de los Boers, los descubrimientos científicos y el cientifismo de Charles Darwin, la Compañía colonial de la Indias Orientales bajo el mandato directo de la Corona sobre la India en el denominado Raj Británico, son sólo algunos ejemplos de hitos de esta época histórica.

Cuando Victoria llega al trono, el Reino Unido es fundamentalmente rural y agrario, tras lo que se forja un hondo desarrollo en los transportes ferroviarios que conectan los distintos

⁵⁰ Esas voces de otro tiempo se registran en Bédarida, Cruells, Daly.

puntos del país de una manera efectiva. De todas las etapas de su reinado, las novelas biográficas que nos ocupan rememoran sobre todo el llamado Victorianismo tardío (1873-1901), en el cual, a pesar del gran desarrollo del país, se agudizan los problemas en las colonias imperiales y los movimientos obreros. De ahí surge la urgencia del H. G. Wells ficcional por el progreso y por optimizar el entramado de la denominada Condición de Inglaterra, de forma fiel al ser real representado por el sujeto histórico. Muchos de los acontecimientos sociales e históricos de esta etapa son desarrollados por Lodge en las novelas, las cuales, aun sin ser obras costumbristas propiamente dichas, sí ofrecen una variopinta escena costumbrista del momento histórico al que se refieren. *A Man of Parts* y *Author* insinúan, por ejemplo, los adelantos ferroviarios en los viajes que realizan H. G. Wells y Henry James tanto en Europa como en el Reino Unido y, especialmente, en sus viajes a Italia y a Francia (*Man* 261; *Author* 181).

Igualmente, durante el Victorianismo tardío, se produce el desarrollo de grandes núcleos industriales como por ejemplo Londres, representado por una sociedad burguesa llamada *middle class*, que contrasta con la denominada *upper class* de la nobleza y la aristocracia o la alta burguesía de los negocios financieros y el *establishment*, formando una clase alta que posee propiedades en el campo las cuales frecuentaban en verano, mientras que pasaban los inviernos en Londres. La clase media trabajadora es la compuesta por burgueses y propietarios de distintas fábricas como las de costura y textiles, o los propietarios de tiendas, mercaderes, abogados, ingenieros, además de otros negocios y profesionales más o menos acaudalados, aunque sin privilegios. La clase baja trabajaba en fábricas, limpieza de chimeneas, minería y trabajos similares de gran dureza. En el terreno de *Author* y *A Man of Parts*, el escritor Henry James pertenece a la clase alta y acomodada, los *toff*, mientras que H.G. Wells en cambio, pertenece inicialmente a los *tough*, la clase baja y trabajadora (Lodge, *Author* 5, 257), —aquella a la que el Wells ficcional se refiere como *people of the abyss* (Lodge, *Man* 60)—, tras lo que

asciende en la escala social por sus estudios científicos y actividades literarias hasta alcanzar la clase alta y codearse con la aristocracia.

En *A Man of Parts*, de hecho, se rememora la temprana adolescencia de Wells trabajando en las *draperies*, fábricas de tejidos, que este equipara a una *drainpipe*, desagüe o cloaca de la sociedad (Lodge, *Man* 48). Igualmente, James y Wells como representantes de la clase acomodada en la ficción, destacan por sus residencias veraniegas en la campiña inglesa alejadas del bullicio de la capital, esto es, “Lamb House” y “Spade House” respectivamente (*Author* 341; *Man* 143). Por otro lado, la sociedad victoriana destaca por sus moralismos y disciplina, por rígidos prejuicios y castigos severos en casos de transgresión de la norma, junto a valores que ensalzan virtudes como el ahorro, el afán de trabajo, la extrema importancia de la moral y los deberes de la fe. La moralidad especialmente se deja entrever en *A Man of Parts*. Ejemplo de ello es la censura social a la relación de la joven Amber Reeves con un Wells de edad madura y casado. La estricta y patriarcal moral victoriana queda reflejada en las palabras de Amber:

He [Amber’s father, Pember Reeves] said I had disgraced the family, that Mother had connived at my dishonour and deceived him, and we had both dragged the reputation of New Zealand womanhood through the mud . . . He threatened to turn me out of the house, and cut me out of his will, like a character in a Victorian melodrama, and Mother said if he wanted to create a scandal that was the best thing he could possibly do . . . Then he began to sing the praises of Rivers, and said he [the lawyer Rivers Blanco White] was a very fine young man and that I was very fortunate that he was still willing to marry me in spite of my being “damaged goods” as he charmingly put it, and that if I had the smallest consideration for myself and the family, I would accept Rivers’s proposal immediately, in which case a scandal might be averted, and he would be prepared to forgive me. (Lodge, *Man* 320-21)

Asimismo, de un modo u otro, aparecen pergeñados en las novelas variadas actividades de ocio victorianas como los paseos dominicales de los dos amigos íntimos, George Du Maurier y Henry James en la obra *Author*, paseos durante los cuales se dirigen al denominado por ellos “Banco de las Confidencias” (59), lugar que recibe ese calificativo por las confesiones, miedos, preocupaciones, alegrías, tristezas, etc., que comparten mutuamente sobre su vida privada. Enlazando con el talante artístico del pintor y dibujante George de Maurier, la época victoriana conlleva el denominado ‘Renacimiento Gótico’ de John Ruskin y el nuevo realismo de escritores como Alfred Lord Tennyson (1809-1892), William M. Thackeray (1811-1863), Charles Dickens (1812-1870) y Thomas Carlyle (1795-1881), quienes encarnan los nuevos valores del momento, junto a John Everett Millais (1829-1896), quien aparece citado en *Author* y en *A Man of Parts* (*Man* 253) y cuya obra se caracteriza por la influencia de la incipiente práctica fotográfica, los pintores Prerrafaelitas, el impresionismo y el realismo social y literario.

El contexto histórico de las novelas refleja también influyentes políticos como William Ewart Gladstone (1809-1898), quien aparece mencionado junto al Primer Ministro Clement Atlee (1883-1967) (*Man* 525), o el Príncipe de Gales (*Author* 267). Más concretamente y en el terreno político, *A Man of Parts* reproduce el momento en 1884 en el que se funda en Londres la Sociedad Fabiana,⁵¹ formada por importantes intelectuales del momento como George Bernard Shaw, quien goza de pequeños papeles ficcionales secundarios tanto en *A Man of Parts* como en *Author*. A su vez, Lodge enfatiza literariamente ciertas costumbres del momento, como el gusto de los victorianos por el esoterismo y por comunicarse con el más allá y con los difuntos. Estas prácticas frecuentes y muy en boga en la época, se reflejan especialmente en *Author* a través del personaje de Theodora Bosanquet, la mecanógrafa de James, miembro de

⁵¹ Sobre esta Sociedad política o “Fabian Society” y sus militantes, revisar McBriar.

denominada *Society of Psychical Research* (379), quien practica sesiones de espiritismo e intenta comunicarse con el espíritu de su mentor una vez fallecido este.⁵²

En cuanto al sucesor de la reina Victoria, su hijo Edward VII (1841–1910), perteneciente a una nueva casa monárquica, la casa de Sajonia-Coburgo-Gotha, fue rey del Reino Unido y Emperador de la India desde 1901 hasta su muerte en 1910. Hay que recordar que cuatro años después de la muerte de este monarca, estalla la Primera Guerra Mundial, reflejada en ambas novelas con distintas repercusiones para los protagonistas, debido a los distintos posicionamientos políticos e ideológicos de ambos: Wells como activista y James como colaborador de la causa aliada y expatriado norteamericano, nacionalizado británico. Como Príncipe de Gales, Edward VII personificó el modelo aristocrático en la llamada era eduardiana, que coincidió con la llegada del nuevo siglo XX y con cambios significativos en los avances tecnológicos y en la sociedad: el vuelo con motor, el desarrollo del socialismo de la Sociedad Fabiana o la reforma de los servicios médicos, todos ellos, paradigmas que aparecen en *Author* y *A Man of Parts*. Por ejemplo, en cuanto a los problemas cardíacos que padece Henry James, a quien se le ofrecen soluciones médicas pioneras (*Author* 9), o los aviones empleados en los conflictos bélicos de la posterior Segunda Guerra Mundial, que derivan de los avances técnicos surgidos bajo su reinado (*Man* 4).⁵³

Recordemos que Henry James y H. G. Wells fallecen en 1916 y 1946 respectivamente. Así pues, *Author* se ambienta principalmente durante el reinado de la reina Victoria, mientras

⁵² También Henry James incluye estos temas en alguna de sus conocidas novelas como *The Turn of the Screw* (1898). Véase Beidler; Eliade (*Occultism*).

⁵³ La novela neovictoriana también se hace eco de las máquinas y de la tecnología en la época, en especial en su variante *steam-punk*, por otra parte muy vinculada a Wells y su obra visionaria. Ver Bowser y Croxall; Forlini; Jagoda; Onion; Perschon.

que *A Man of Parts* se construye más en torno al rey Edward VII y sus sucesores: George V (1895-1936) y Edward VIII (1894-1972), monarca este último desde 1936 hasta su abdicación ese mismo año, siendo su sucesor en el trono británico el rey George VI (1895-1952), padre de la actual monarca británica, Elizabeth II (Londres, 21 de abril de 1926-), coronada reina en 1953. Por consiguiente, todos estos datos indican un amplio bagaje histórico de aproximadamente cien años en el contexto bionovelesco e historiográfico de las obras. Este periplo histórico resulta relativamente reciente para el lector actual, sobre todo en *A Man of Parts*: Wells muere justo al finalizar la Segunda Guerra Mundial durante el reinado de George VI. George VI protagoniza y es testigo de la Segunda Guerra Mundial, relatada de manera magistral en *A Man of Parts*, que recoge momentos de gran controversia y coyuntura política debido a los bombardeos, los campos de concentración nazis y los delitos de guerra, plasmados a la sazón del espíritu beligerante del H. G. Wells biográfico y rememorados principalmente en la parte quinta de la novela.

Además, las novelas biográficas de David Lodge recogen varios acontecimientos históricos, como el hundimiento del buque británico *R.M.S. Lusitania*, trasatlántico hundido el 7 de mayo de 1915 durante la Primera Guerra Mundial. Dicho acontecimiento se rememora en *Author* con referencia a la visita de Mrs Alice James, cuñada de Henry James y esposa de su hermano William, para cuidar de un “Henry” moribundo, embargado por la preocupación y el temor a que le sucediera una desgracia a Alice por viajar en barco a Inglaterra desde América, en medio del conflicto bélico. Consistentemente con la biografía de Henry James, Lodge sitúa ficcionalmente la tragedia del hundimiento siete meses después de que aconteciera históricamente, pues la última enfermedad y muerte de James se producen siete meses después. Es preciso recordar que el naufragio del buque estuvo acompañado de gran consternación social, tribulación que Lodge recobra y conmemora magistralmente en la preocupación que

siente Henry hacia la seguridad personal de Alice. El caso del barco Lusitania es un suceso que despierta emociones verdaderamente intensas en el protagonista (Lodge, *Author* 12).

Con dichas reseñas históricas como telón de fondo, *Author* y *A Man of Parts* presentan una ingente cantidad de personajes secundarios en respuesta a las relaciones personales de los sujetos reales con su entorno político, literario, científico más inmediato. Estas voces de otro tiempo permiten desgarnar e indagar más minuciosamente en la personalidad, las motivaciones y las actitudes de los héroes de novela, enfatizando rasgos de carácter y añadiendo matices sobre ellos. Lodge trabaja el tema de la autenticidad a través de estos personajes secundarios históricos. Según sus palabras,

When I first conceived my book [*Author*] I assumed I would invent some minor characters, but the more research I did the more convinced I became that the historical persons in whose lives James's life was embedded were so interesting that there was no need to invent any more, and that it would immensely enhance the effect of authenticity I aimed at if all my named characters were real people. (Lodge, *Year* 31)

Esto también es aplicable para *A Man of Parts*. Cada uno de los personajes secundarios se configura como fragmentos e identidades de los protagonistas como seres humanos. Así, unos personajes secundarios surgen como apoyo al Wells político o al Wells científico, mientras que otros surgen como expresión del James dramaturgo o el James novelista. Juntos comparten alegrías y desdichas en acontecimientos seleccionados por relevancia según las necesidades narrativas. De este modo, no son sólo las vidas de Henry James y H. G. Wells las que se llevan a la ficción, sino también, indirectamente, las de todos aquellos otros personajes de carne y hueso con los que convivieron durante su periodo vital. Muchas veces condicionaron mutuamente sus vidas, como ocurre con cualquier relación interpersonal, otorgándoseles un papel ficcional mayor o menor según las necesidades narrativas y biográficas. Cuanta más cercanía a la vida doméstica e íntima de Wells y James ostenten dichos personajes secundarios,

mayor relevancia se les da en el argumento y la trama de las obras. De otra manera, se mencionan someramente.

A su vez, a juzgar por el modo tan fiel con el que Lodge plasma los rasgos biográficos y de personalidad de los protagonistas, se puede concluir que también los personajes secundarios son reproducidos ficcionalmente con la misma fidelidad con respecto al sujeto real, aunque secundario, que ayudan a encarnar y a caracterizar. Los personajes secundarios resultan del todo consistentes en sus relaciones personales, en el temperamento propio, en la apariencia física o incluso en la forma de vestir. A grandes rasgos, dependen de los principales para su disposición y viceversa, pues no se puede apreciar el alcance de los héroes de novela sin ellos como secundarios. Estos se novelan siempre en función de los personajes principales y siempre en función de relaciones biográficas veraces. Aunque secundarios, comparten con James y Wells la predisposición a expresar las virtudes y los defectos, según completen la dimensión vital del personaje principal.

Un ejemplo de ello es el caso del ya mencionado ilustrador Max Beerbohm. Su versión ficcional es una de las someramente mencionadas, pero en *Author* siempre surge en calidad de amistad distinguida de Henry James, quien goza del favor inquebrantable del caricaturista y dibujante (Lodge 32). Además, Beerbohm, quien también concurría como personaje secundario en *A Man of Parts* ya que algunos secundarios se comparten en ambas novelas biográficas, en cambio, se perfila de manera distinta en la obra sobre Wells. Beerbohm se invoca mediante la escritora Violet Hunt en cuanto a la posterior rivalidad literaria entre Henry James y H. G. Wells, a modo de ridiculizar y caricaturizar a James:

She quoted a characteristic letter from the Master [Henry James] declining an invitation to visit her in London: '*You are society, and I am more and more contemplative detachment — hanging on to the world after the fashion of a very obese spider by a thin thread of my own independent weaving.*' They [Violet Hunt and H. G. Wells] laughed

together over this wonderfully vivid simile. ‘It deserves to be illustrated by Max Beerbohm, don’t you think?’ said Violet. (Lodge, *Man* 254)

La palabra *are* aparece subrayada en la novela, así como las líneas en cursiva por tratarse de una expresión intertextual de una carta original y, como se puede apreciar en la cita, las vidas de Wells y James implican muchas otras vidas diferentes, las más de las veces con actitudes en conflicto. David Lodge así lo expone en referencia a *Author*: “First and foremost, it was an irresistible and well-documented human story, involving several, interesting people with different and sometimes conflicting attitudes to the dying and periodically demented novelist [Henry James]: members of the family, his last secretary assistant Theodora Bosanquet . . . and the servants who cared for him” (*Year* 33). Tales sujetos reales e históricos secundarios como Violet Hunt o Theodora Bosanquet, aparecen desarrollados en momentos cronológicos precisos, escogidos por el autor para permitir que fluya la trama narrativa.⁵⁴

Boghian, quien se basa a su vez en Hutcheon, y considera la novela neovictoriana como un medio netamente fotográfico, pues captura y fija lo real mediante las palabras, como si fuera una fotografía (538), hace reflexionar sobre la frecuente sensación que tiene el lector de *Author* y de *A Man of Parts* de *observar* la fotografía de un ser humano particular al leer sobre sus rasgos físicos, su porte y prendas de vestir, sus posturas corporales y otras peculiaridades. Siempre recordando que el aparato metafictivo en ambas novelas de Lodge aparece mediado y silenciado, resultando en una emulación de lo neovictoriano, las descripciones físicas y de identidad de los personajes principales y secundarios de Lodge parecen ilustrar esa idea

⁵⁴ Se considera preciso recordar que H. G. Wells hace las veces de personaje secundario en la novela sobre Henry James, *Author* y que, otras veces, es Henry James el que hace las veces de personaje secundario en la novela sobre Wells, *A Man of Parts*, por compartir ambos momentos cronológicos y biografías que se solapan en ocasiones.

expuesta por Boghian. Ciertamente, los personajes secundarios se retratan con idéntico realismo y atención al detalle que los héroes de novela, Henry y H. G., hasta en detalles nimios de las prendas de vestir, como se aprecia en la siguiente descripción de la famosa capa color púrpura de la escritora Violet Hunt en *A Man of Parts*: “‘H.J. [Henry James] calls me the Great Devourer because of my appetite for social life, and the Purple Patch because of a purple overcoat I wore once, but also as a sly hit at my prose’ (Lodge, *Man* 255); o el característico clavel verde y no de otro color cualquiera, que suele lucir Oscar Wilde en la solapa (Lodge, *Author* 237).

Bien es cierto que, como registros factuales y documentales de una época, las fotografías como documentos gráficos pueden considerarse instrumentos privilegiados que favorecen la inmersión contemporánea en una era pasada y vidas pretéritas concretas, no sólo en cuanto a la apariencia externa de un ser humano sino también en cuanto a la compostura interna. Quizá se debiera catalogar a las fotografías en las bionovelas de Lodge, como documentos pictográficos veraces, útiles para deducir incluso posibles conflictos internos y psicológicos de los sujetos narrados, permitiendo extraer todo aquello que cabe expresar una imagen fotográfica a partir de su interpretación.⁵⁵ Sin embargo, Lodge reconoce no haber dispuesto siempre de fotografías para *dibujar* con palabras a sus personajes, por lo que confiesa haber inventado en algunas ocasiones, fisonomías y talantes como ocurre con la doncella al servicio de Henry James, Minnie Kidd: “‘Since I was unable to find any verbal description or photograph of Minnie Kidd, I was obliged to invent her personal appearance’ (Lodge, *Year* 387). Así pues, del siguiente modo resulta caracterizada externa e internamente en *Author*: “‘She was buxom, pleasant-featured young woman of thirty-three, and stood a head taller than Burgess Noakes, much to

⁵⁵ Consúltese el anexo IV, el cual cuenta con una relación fotográfica de personajes reales y sujetos reales e históricos a los que devuelven a la vida las novelas.

her regret” (Lodge 8), si bien la afortunada existencia de fotografías de otros personajes permite ahondar en la naturaleza veraz y realista de las novelas biográficas de Lodge.

Este además les otorga no sólo a los personajes verídicos principales sino también a los secundarios sus nombres reales y conservan apodos o diminutivos cariñosos, a diferencia de otras novelas metaficcionales e históricas bionoveladas realizadas por otros autores, los cuales otorgan a los personajes históricos “fictional names, to signal that it is a work of imagination rather than history” (Lodge, *Lives* 238). Hasta tal punto llega el ansia de fidelidad realista de Lodge como escritor para fortalecer, “the illusion of being immersed in the subjectivity of a historical person” (Lodge, *Lives* 238). Así pues, Amber Reeves conserva el diminutivo cariñoso de “Dusa” que le da Wells (Lodge, *Man* 315), o la escritora Rebecca West el de “Panther,” (Lodge, *Man* 9), o George Du Maurier el de “Kiki,” que le otorga Henry James (Lodge, *Author* 308). De hecho, el autor británico expone todo un trabajo de investigación biográfica realizado no sólo en torno a los personajes principales, sino también en torno a los personajes secundarios.

Póngase por ejemplo a Burgess Noakes, miembro del personal de servicio de Henry James, considerando el siguiente fragmento extraído de *Author*, el cual ofrece reflexiones que pretenden ser fidedignas en torno a la personalidad de Noakes en lo relacionado al matrimonio:

‘You [Burgess] don’t want to settle down, then? Get married and raise a family?’

Minnie [Minnie Kidd, the maid] says boldly.

‘No,’ said Burgess, shaking his head. ‘I’m not the marryin’ kind’.” (Lodge, *Author* 371)⁵⁶

⁵⁶ El fragmento señala dicciones propias del lenguaje informal o menos cultivado que podría haber ejecutado el Burgess Noakes real al haber pertenecido a la clase social trabajadora, a juzgar por las palabras “marryin’ kind’.” Gareth Stedman Jones ha publicado un libro sobre el lenguaje y las clases sociales titulado *Languages of Class: Studies in English Working Class*

Biográficamente, Lodge rastrea el pasado verídico de Noakes desde Inglaterra hasta América, donde pasa a trabajar al servicio de otros miembros de la familia James, tras la muerte de Henry James en 1916. Ficcionalmente en *Author*, Harry James, sobrino real de Henry James, le ofrece a Burgess trabajar en Cambridge, Massachusetts, en la casa de los James (*Author* 377), de modo que los personajes secundarios colaboran a la hora de aportar fidelidad a la versión novelada del escritor norteamericano. Lodge también rastrea la participación de Noakes en la Primera Guerra Mundial como soldado, al comienzo de esta en 1914, quien sirviendo en Francia resultó herido en la primavera de 1915, tras lo que obtiene una baja médica para cuidar del moribundo Henry James (Lodge, *Year* 33), lo cual se refleja en la novela (Lodge, *Author* 6). En la cita, Burgess le confiesa a Minnie su falta de interés en el matrimonio.

A juzgar por las ya mencionadas indagaciones que realiza Lodge, — las cuales se exponen en la obra de crítica, *The Year of Henry James* (Lodge 37) —, el autor londinense es depositario de versiones contrapuestas en lo concerniente a las preferencias de Noakes sobre el matrimonio. Al parecer, Burgess describiría la vida de casado como la peor decisión que había tomado en su vida, lo que lleva a Lodge a formarse la opinión de que, en realidad, Burgess era una persona reticente al matrimonio (Lodge, *Year* 37-8). De hecho, Burgess Noakes nunca llega a casarse en la novela *Author* y como bien expresa la cita, debido a la conclusión que se forja Lodge tras la información recibida a través de la señora Davidson. Como tal, así lo plasma ficcionalmente tratando de ser riguroso con la información obtenida.

A falta de fuentes documentales que corroboraran una de las dos versiones, la de Mr o Mrs Davidson, Lodge se decanta por una interpretación que supliera las necesidades narrativas

History, 1832-1982 (1983), obra influyente sobre el giro lingüístico en la historia social británica, también aludido por Francisco Gómez Martos en su libro del año 2014, *Historiografía del postmodernismo*, en las páginas 54-55.

de *Author* en pos de la veracidad ficcional perseguida, una que se nutre de abundancia epistolar,⁵⁷ que no sólo desvela la intimidad de los protagonistas novelescos sino también la de los personajes secundarios, al favorecerse dicha interacción interiorista entre ambos en lo que respecta al estilo de *Author* y *A Man of Parts*. Dicha abundancia epistolar se asociaría con la expresión del ya referido como *life-writing*, es decir, memorias y confesiones escritas por novelistas en su mayoría que se leen como novelas y usan técnicas de la novela, con la intención de reflejar experiencias personales en forma de confesión o diario (Robinson 4-5). Sin duda, las relaciones interpersonales de los personajes secundarios con respecto a los personajes principales resultan del todo confesionales, tal y como refleja el contenido epistolar.

Las cartas ofrecen información de primera mano sobre esa interacción que, ante todo pretende ser veraz, sobre lo que los personajes sienten y piensan en momentos cruciales de sus vidas reales y ficcionales, destacándose el valor que poseen las fuentes epistolares para lograr el realismo narrativo, algo que Lodge asevera en su obra de crítica *Lives in Writing* (Lodge 240). Lodge rescata epístolas originales sin apenas inventar ninguna. Sólo unas pocas son inventadas por su imaginación novelesca.⁵⁸ A modo de reflexión, aunque es posible que los autores victorianos y eduardianos de las cartas originales pudieran haber adulterado los acontecimientos vitales que les acaecieron en esas epístolas, el empleo de estas fuentes ‘manipuladas’ no supone restar realismo a una novela.

Más aún si se media o silencia el elemento metafictivo y su revisionismo, tal y como Lodge lleva a cabo tanto en *Author* como en *A Man of Parts*. El mero hecho de adulterar la realidad original sería indicativo de la personalidad de los sujetos reales e históricos llevados a

⁵⁷ Leon Edel (*Letters*).

⁵⁸ Estas se enumeran para el lector en listados y notas finales a las novelas: “All have basis in the biographical source material” (Lodge, *Man* 564).

la ficción. Sería un dato que dice mucho de ellos, qué cosas prefirieron ocultar en su día y cuáles no; qué serían capaces de manipular para esconder la realidad y por qué motivo. Como se ha mencionado anteriormente las reproducciones ficticias de las epístolas originales en las novelas, manipuladas o no originalmente por sus dueños, resaltan la verosimilitud del texto en el que están insertadas y de las relaciones entre los personajes ficcionales, a la vez que permiten aligerar y avanzar en la narración y en la trama. Las epístolas sirven de puertas y ventanas de acceso a la intimidad.

Como reitera David Lodge: “Quotations from letters are very useful in a novel of this kind, because, as well as revealing the personality and motivation of the characters, they provide evidence to the reader of the factual authenticity of the narrative” (*Man* 564). En general, encontramos cartas de varios estilos, casi siempre de la vida cotidiana y profesional en el ámbito de la composición literaria, aunque también de la vida política y científica. Las del ámbito doméstico son las más íntimas de todas, como esta, dirigida por Wells a Moura Budberg: “*Sweet little Moura, everything you told me to do I am doing. Everything you told me not to do I do not do. And so I am still alive although there was one doodlebug this afternoon which fell apparently on the edge of the world because I heard no more of it... All my heart & love, Aigee*” (Lodge, *Man* 33).

O esta de la joven Rosamund Bland dirigida a Wells: “*She [her supposed mother, Edith Nesbit/Bland] must have gone through my bureau drawers – she’s totally unscrupulous about invading people’s privacy – and came across that old letter. I know you told me to destroy all your letters, and usually I do, but I wanted to keep one from you as a kind of proof of our love*” (Lodge, *Man* 36). H. G. escribe la siguiente carta de condolencia a Henry James, ante el fallecimiento de su hermano William James, afamado psicólogo de la época, sirviendo en este caso para avanzar la trama narrativa: “*It was on my way home from Devonshire on August 29th that I read in the papers of your brother’s death, and I do feel very grieved for you dear Mr*

James, for I know how devoted you were to each other” (Lodge, *Author* 364). “H. G.” desvela su aprensión y, curiosamente, se trata una de las escasas cartas que aparecen en *Author*, siendo preciso señalar que, siendo el Henry ficcional extremadamente cauteloso y celoso de su intimidad, tal y como lo fue el Henry James real, este destruyó gran parte de su correspondencia personal:

‘They [letters] are not in the least compromising. But they are ... private . . . It’s the way things are going in this dreadful Americanised age of ours. There is no privacy, no decency any more. Journalists, interviewers, biographers – they’re parasites, locusts, they strip every leaf. The art we lavish – the pains we take – to create imaginary worlds – is wasted on them. They care only for trivial fact . . . When we are dead, when we can no longer defend our privacy, they will move in with their antennae twitching, their mandibles gnashing. Let them find nothing – only scorched earth. Ashes’. (Lodge, *Author* 86-87)

Se ha mencionado anteriormente que el Henry James real, entre 1909 y 1915, quemó correspondencia y documentos que hubieran podido comprometer su intimidad de haber salido a la luz tras su muerte. Las únicas que escapan de la quema son algunas cartas de Du Maurier. El “Henry” ficcional lo indica y siente así en la novela: “Let them escape the – ah – holocaust. They escaped the last one, somehow. And after all, they can do no harm. There was no malice in poor Kiki.’ And he put the letters away in a drawer in the Green Room” (Lodge, *Author* 9). Incluso Henry le pide a Constance Woolson que destruya las cartas entre ambos, petición a la que ella accede: “He [Henry] found no trace of the letter, nor any intimate letters from himself. She had evidently been punctilious in carrying out their agreement to destroy their correspondence, for only a few brief recent letters, mostly banal communications about his planned visit to Venice” (Lodge, *Author* 211). En cambio, el H. G. Wells ficcional al igual que el verídico, no muestra demasiadas reticencias a exponer públicamente su intimidad. Ello lo

demuestra al exponer abiertamente en la novela *Ann Veronica* (1909), su relación sentimental con la joven Amber Reeves, una que atentó contra la moralidad de la época:

This was very much the style in which he would justify, if challenged, his own womanising; but by depicting Rammage as the villain of the story, preying on the innocent Ann Veronica, he aimed to puzzle those who would try to read the novel as a roman-à-clef, and make the character of Capes, his real surrogate in the story, appear by contrast more conventionally honourable and acceptable as a hero. (*Man* 303)

Más aún, esta tendencia es parte de la figura mediática que representa el escritor como icono social y cultural. En definitiva, el juego realidad/ficción expuesto por aquellas voces de otro tiempo que encuentran eco en las novelas biográficas *Author* y *A Man of Parts*, es decir, la conjunción entre la realidad documentada y la realidad ficcional tan patente, en última instancia lo que pretende es desvelar la intimidad no sólo de los personajes protagonistas sino también la de los personajes secundarios, ya que la primera no existe sin la segunda. Tales revelaciones se producen a través de la interacción humana entre unos y otros. Por ejemplo, en el intercambio intimista e interiorista entre Henry y los personajes secundarios de *Author* que perfilan la personalidad biográfica real del escritor, cabría destacar a la autora literaria Constance Fenimore Woolson (Claremont, New Hampshire, 5 de marzo de 1840-Venecia, 24 de enero de 1894), sobrinanieta del conocido escritor de relatos de frontera norteamericano James Fenimore Cooper, y al dibujante y caricaturista George Du Maurier (París, 6 de marzo de 1834-Londres, 8 de octubre de 1896), para vislumbrar cómo se efectúa esa interacción.

De los dos, habremos de centrarnos especialmente en este último, George Du Maurier. Recuérdese que la relación de amistad entre Henry y Du Maurier forjaba el esqueleto narrativo de *Author*. Este goza de pertenecer al círculo íntimo de relaciones del escritor neoyorquino y ostenta relevancia narrativa como personaje a este respecto, comparado con otros secundarios. Entre Henry y él existen votos de confianza inquebrantables, los cuales se desvelan en el

mencionado 'banco de las confidencias,' símbolo de la intimidad preservada. En este emplazamiento campestre en Londres ambos amigos íntimos se cuentan intimidades diversas de la vida cotidiana que no les confesarían a otras personas de su entorno:

They [Henry James y George Du Maurier] went off together for a walk on the Heath and ended up, as they invariable did, sitting on the bench they had occupied on the very first such occasion, when Du Maurier told him the story of his life . . . tucked into a byway fringed with Scotch pines, facing south and sheltered from the wind, a situation that invited the sharing of confidences. Henry had indeed dubbed it 'the Bench of Confidences'. (Lodge, *Author* 59)⁵⁹

En la relación entre ambos, si existe la privacidad, también existe la violación de la misma llevada a cabo por agentes externos, la invasión descontrolada de la intimidad con repercusiones en la vida personal. El sensacionalismo se erige como gran enemigo del intimismo y es una de las claves que incitan a Henry a desear y buscar la intimidad de forma obsesiva en *Author*. Ayuda a entender a Henry que Du Maurier no sea capaz de soportar un éxito que se le va de las manos tras la publicación de su novela, *Trilby*, en 1895. Gracias a su amigo, gracias a la interacción con este sujeto real e histórico secundario que es Du Maurier, Lodge se permite indagar en la gran importancia que tenía la preservación de la intimidad para el Henry James verídico con vistas a perfilar al sujeto real en el ficcional: "It was *Trilby* that had killed Du

⁵⁹ Lodge confiesa haber realizado a pie esta misma ruta que describe en la novela, en una especie de trabajo de campo enfocado a un mayor realismo compositivo y a modo de colocarse en el lugar del personaje que trata de novelar: "I was unable to find the bench on which they liked to sit and talk, and which long after Du Maurier's death was photographed on James's instructions for the frontispiece to the volume dedicated to tales of literary life in the New York Edition, but no doubt it was removed or replaced long ago" (Lodge, *Year* 35-36).

Maurier – or, rather, the monstrous explosion of ‘publicity’ which the novel had provoked” (Lodge, *Author* 337).⁶⁰ En las páginas de *Author* se cita intertextualmente el artículo mortuorio real dedicado por Henry James a Du Maurier, haciendo hincapié en la toxicidad sensacionalista, una que James tacha de violenta: ““*What I see certainly is that no such violence of publicity can leave untroubled and unadulterated the sources of the production in which it may have found its pretext. The whole phenomenon grew and grew till it became, at any rate for this particular victim, a fountain of gloom and a portent of woe*”” (Lodge, *Author* 337).

Los sentimientos de desamparo, incomprensión, confusión, incluso sensación de asedio derivados del sensacionalismo más agresivo, resultan atenuados en el protagonista de *Author*, gracias al emplazamiento de “Lamb House,” en la localidad británica de Rye, lugar predilecto y un efectivo remanso de paz para Henry, al igual que lo fue para el Henry James real; lugar de refugio y terapia para sus ataques de melancolía, en especial, dos estancias de la casa denominadas “Garden Room” y “Green Room,” habitaciones que invitan al recogimiento y al restablecimiento emocional. Por el color de sus paredes, la “Habitación Verde” simula y evoca un lugar paradisíaco: “That was his overwhelming impression on that first afternoon –that he had somehow found his way back to the Garden of Eden through the big green door with the brass knocker” (Lodge, *Author* 342). Como símbolo de intimidad, ese Jardín del Edén es el lugar idóneo para defenderse de la violación de la privacidad, del oportunismo sensacionalista

⁶⁰ Sobre la explosión publicitaria, ver las reflexiones de Drabble. El sensacionalismo como enemigo de la intimidad es un tema también tratado en la obra teatral de Lodge, *Home Truths* (1998); como su título indica, sacar a la luz los ‘trapos sucios’ y la intimidad, recuerda que la década de los noventa del siglo XX es una en la que se encuentran elementos temáticos que reaparecerán en sus novelas posteriores, aquellas de la primera década del siglo XXI.

parasítico, descontrolado y despiadado de una época. A su vez, entre Henry y Du Maurier se observa la evolución paralela de ambos en el tiempo cronológico:

Although Henry was ten years younger than Du Maurier, they might have been contemporaries as far as looks went . . . In literary matters a quasi-tutorial relationship developed between them. Du Maurier's enthusiasms were intense, but personal and narrow. He adored Thackeray, and had been swept away by Swinburne's heady rhythms and pagan sentiments. Otherwise, the availabilities of Mudie's circulating library largely dictated his reading. But he was very willing to broaden his knowledge under Henry's guidance, especially contemporary French literature, and began to sample the work of writers like Flaubert, Daudet, De Maupassant, the Goncourts, and Zola, considered too daring by Mudie's and downright disgusting by the English press. (Lodge, *Author* 53-54)

Los atrevidos gustos literarios de Henry se expresan a la par que los más tradicionales de su amigo. En la interacción entre ambos entran en juego el escritor y el dibujante, la vida familiar de los Du Maurier ya que George es padre de una arquetípica familia numerosa victoriana decimonónica, y la soltería empedernida de Henry. Ambos son el opuesto entre el éxito y el fracaso, entre la profesionalidad y la afición a la literatura, entre la fama momentánea y la fama persistente en la historia literaria, si bien la interacción novelesca entre los dos resulta consistente con la factualidad biográfica. Henry se define a partir de lo que no es Du Maurier y viceversa, aunque ambos empaticen y se complementen. Por su parte, sobre la interacción entre el H. G. Wells ficcional y los personajes secundarios correspondientes a *A Man of Parts*, se desearía destacar la relación personal del escritor con la también autora literaria Rebecca West, pseudónimo de Cecily Fairfield (Londres, 21 de diciembre de 1892-Londres, 15 de marzo de 1983).

Se elige a esta compañera sentimental del escritor de entre todos los personajes, por detentar esta una destacada cercanía familiar al ser la madre de otro de los hijos de Wells, Anthony, argumento cuya trama adquiere indiscutible relevancia narrativa. De entre los numerosos personajes femeninos de *A Man of Parts*, ella es quizá la que mantuvo la relación más tempestuosa con el escritor debido a su propio temperamento, ficcional y biográficamente hablando. Rebecca es firme defensora de los derechos de la mujer y trasgrede las normas sociales imperantes en cuanto al habitual papel maternal, familiar y doméstico adjudicado a la mujer decimonónica, hecho que, en la sociedad victoriana y eduardiana, conlleva a instaurarse irremediabilmente en la marginalidad social como precio a pagar por la osadía: Rebecca West se convierte en madre soltera al violar las normas e intentar resarcirse del peso de la tradición más férrea y rígida. La autora resulta pergueñada en la novela con el mismo aire melodramático que la caracterizó en vida haciendo gala de su pseudónimo, escogido a partir de la heroína del dramaturgo noruego Henrik Ibsen.⁶¹

Basándose en el sujeto histórico, la Rebecca ficcional demuestra un temperamento en extremo dramático a juzgar por las amenazas de suicidio que le hace llegar al H. G. Wells novelado, desafiando una vez más con sus pretensiones la moral convencional: “The melodramatic ‘*If I live*’ — a phrase one of Ibsen’s heroines might have flung across the stage — followed by a bathetic plea for more letters. This girl was not going to kill herself, she was just trying to frighten him” (Lodge, *Man* 420). La relación ficcional entre ambos desemboca usualmente en conflicto de temperamentos, con explosiones emotivas acentuadas, muy por el estilo a cómo se desarrolló su relación personal real. En palabras del H. G. Wells novelesco: “Rebecca’s sensibility was essentially tragic . . . All her life she liked to act out the part of the tragic heroine, with tears, hysterics, melodramatic gestures... I hated her when she was like

⁶¹ Personaje perteneciente a la obra teatral *Rosmersholm* (1886), del autor noruego.

that. My temperament is essentially comic” (Lodge, *Man* 499). Gracias a los recuentos ficcionales, se intuye una interacción real entre ambos de grandes contrastes y altibajos emocionales de gran ímpetu.

En definitiva, dentro del entramado histórico que rescata del olvido las voces victorianas y eduardianas contenidas en las obras *Author* y *A Man of Parts*, los personajes secundarios apoyan y ayudan al intimismo. La novela sobre H. G. Wells reúne sobre todo trazas de actividad política y científica de la época, como se verá más adelante, mientras que *Author* reúne rasgos artísticos sin que por ello la recreación ficcional de Wells esté exenta de manifestaciones artísticas. Rebecca West, Moura Budberg, Catherine “Jane” Wells, Hubert Bland, Pember Reeves, Edmund Gosse, George Sand, Edith Wharton, George Gammon, Ford Madox Hueffer o Margaret y Edward Warren, son sólo algunos de los nombres que remiten a personas reales del pasado que dejaron su impronta en el devenir vital de James y de Wells y sobre los que el lector del siglo XXI es capaz de indagar y conocer en las páginas de las novelas biográficas de David Lodge. En conclusión, los personajes secundarios contribuyen al asunto del estilo en reflejar y expresar la intimidad de los personajes protagonistas en profundidad y perspectiva a la vez que desvelan la suya propia.

Lodge interpreta coherentemente los datos documentales para que la invención narrativa en lo que a estos se refiere se ajuste estilísticamente lo más fielmente posible a la verdad documentada y disciplinar. Los personajes secundarios principalmente no sirven de comentario crítico a aspectos sociales, culturales, históricos y biográficos, pues siempre se construyen en torno a los protagonistas con el objetivo de añadir matices y perspectivas profundamente humanas sobre ellos, indefectiblemente inmersos dentro de un contexto histórico e historiográfico concreto. Finalmente, la imaginación de Lodge, ficcional y realista a la vez en toda su paradoja, permite acercar al lector a la psicología interna y las motivaciones individuales

que los documentos factuales en ocasiones no desvelan, gracias a un tratamiento del todo coherente de las realidades factual e imaginativa.

A pesar de que este capítulo sexto bien podría incluirse en la segunda parte del presente trabajo de investigación porque insinúa aspectos formales y temáticos del estilo, se incluye sin embargo en esta primera parte al unirse a las disquisiciones teóricas por las cuales las novelas biográficas *Author* y *A Man of Parts* acallan y silencian el componente metafictivo en sus páginas. Ello es debido a que los recursos posmodernos que se tratan a continuación, el pastiche y la intertextualidad, están en general relacionados con el hecho de que la metaficción invite al reconocimiento de los códigos literarios, pudiendo dar lugar a nuevas formas textuales tan válidas y serias como la original que pretende optimizar, perfeccionar, parodiar e imitar. En palabras de Linda Hutcheon, “metafiction parodies and imitates as a way to a new form which is just as serious and valid, as a synthesis, as the form it dialectically attempts to surpass” (*Narcissistic* 22). A lo largo de este capítulo, en primer lugar, se perfilarán algunas cualidades teóricas que definen y concretan la naturaleza del pastiche y la intertextualidad literarios. A la vez, se irá desgranando el modo en el que ambos recursos posmodernos se formulan en las novelas de Lodge y, finalmente, se ofrecerán ejemplos ilustrativos.

Cabe mencionar primeramente que los rasgos genéricos propios de la ficción victoriana hacen de esta forma literaria un objeto adecuado para la imitación. En particular, la novela neovictoriana resulta ser un terreno especialmente fértil para la práctica del pastiche en su variante estilística, el cual se perfila en la imitación que se efectúa de la literatura victoriana decimonónica por parte de los autores literarios contemporáneos (Nyqvist 155). Es preciso entender el pastiche estilístico aplicado a la literatura neovictoriana, como una reescritura del estilo de un texto fuente particular (Nyqvist 160). A su vez, David Lodge señala en la obra de crítica literaria *The Year of Henry James* que el uso de la biografía en la novela biográfica debe entenderse como la tendencia posmoderna a reinterpretar el pasado a través del pastiche

estilístico (*Year 9-10*) y, precisamente, la metaficción en unión a la historiografía tiende a reinterpretar expresiones textuales originales. En efecto, *Author* y *A Man of Parts* se acogen a la tendencia de la novela biográfica. Sin embargo, la metanovela y la labor reinterpretativa y revisionista propia de la metaficción vinculada a la historiografía en la metaficción historiográfica, resultan mediadas en estas obras del autor, por lo que las novelas biográficas de Lodge no formulan una reescritura de la fuente textual original biográfica, histórica y literaria.

Los recursos posmodernos presentes en ambas obras se ciñen en concreto a la hibridez textual, dejando a un lado la función crítica de la metaficción, pues la imitación propia del pastiche no pretende mejorar el texto original en el que se basa, — biográfico, histórico, literario —, sino realzar la veracidad y la autenticidad del texto literario final. Tanto el pastiche como la intertextualidad dan forma no sólo al estilo biográfico, sino también al estilo historiográfico con matices de historicismo, con el objeto de incorporar el arte del pasado dentro del entramado de obras literarias contemporáneas. En general, los recursos posmodernos del pastiche y la intertextualidad sirven al propósito de cuestionar la oposición entre *fact* y *fiction*. En la obra de crítica de Lodge *The Practice of Writing* (1996), el autor afirma lo siguiente: “Inasmuch as fact and fiction are opposites, one could say that the novel as a literary form is founded upon contradiction, upon the reconciliation of the irreconcilable, something novelists have endeavoured to conceal by various kinds of diversionary mystification: framing narratives, parody and other kinds of intertextuality, and metafictional devices” (28).

Pilar Hidalgo constata que la característica más notable de la novela de 1965 de Lodge, *The British Museum is Falling Down*, es precisamente el uso del pastiche literario, recurso típico de la metanovela (148). En efecto, no es la primera vez que Lodge emplea el pastiche en sus obras literarias, el cual se asocia a aquellas teorías posmodernas relativas a las condiciones ideológicas y económicas que determinan la producción cultural. El pastiche alude a máximas posmodernas de fragmentación y diversificación, al énfasis en el estilo y en el efecto narrativo,

así como a la problemática de asociar las identidades, el tiempo y la historia a un continuo significativo (Nyqvist 34-48). Sin embargo, desde que en *Author* y en *A Man of Parts* la metaficción resulta silenciada y mediada, el empleo del pastiche debe asociarse a la praxis de la hibridez genérica posmoderna en el empeño del autor por destacar la autenticidad y la veracidad de una obra novelesca a la hora de conjugar *fact* y *fiction*. El pastiche no se expone como integrante de una voz autorial metafictiva inquisitiva al permanecer esta acallada, sino más bien como constitutivo de una voz autorial híbrida de índole biográfica, histórica e historiográfica, más expositiva y descriptiva.

En general, la técnica del pastiche consiste en imitar abiertamente diversos textos, estilos o autores y combinarlos de forma tal que ofrezcan la impresión de constituir una creación independiente (Nyqvist 103). Sanna Nyquist identifica dos categorías: “*compilation pastiche* [a term that] could be used [to refer to] eclectic works which borrow and amend elements from different sources or incorporate features from diverse styles, while those pastiches which imitate the style of one identifiable source could be called *stylistic pastiches*” (135). Así pues, los pastiches que se asemejan a una compilación enfatizan la hibridez y el eclecticismo (Nyqvist 138). Esta categoría utiliza elementos de otros textos o se refiere a ellos, llamando la atención sobre su propio estatus imitativo de práctica intertextual. Desde que citan, aluden y toman prestados procedimientos de otros textos, se consideran afines a la intertextualidad literaria.

Author y *A Man of Parts* responden a esta tipología compilatoria en cuanto a la utilización del elemento biográfico, historiográfico e histórico. Estas imitan procedimientos compositivos empleados por otros autores en sus textos, e incorporan ciertos rasgos de los estilos compositivos distintivos que caracterizan la textualidad biográfica, histórica e historiográfica, los cuales se han delimitado con anterioridad en capítulos previos en el presente trabajo de investigación. A la par, ambas novelas se caracterizan por la diversidad de fuentes documentales que las constituyen, lo cual les permite ser novelas versátiles y eclécticas cuya

naturaleza referencial y factual proviene de las biografías de los escritores Henry James y H. G. Wells, y de aquellas factuales históricas e historiográficas concernientes a las eras victoriana y eduardiana en general. Este tipo de pastiche, afín a la intertextualidad literaria, permite citar, aludir y tomar prestados procedimientos compositivos de los textos documentales, dentro del texto bionovelesco e historiográfico.

El pastiche compilatorio enfatiza la hibridez de la obra literaria en cuestión, creando la impresión de que *Author* y *A Man of Parts* son biografías o novelas biográficas, e incluso novelas históricas. El pastiche compilatorio biográfico constituye el sistema estructural de las novelas en su conjunto, ya que estas ficciones de Lodge se asientan en el uso imaginativo del material biográfico existente sobre Henry James y H. G. Wells, y se originan y tienen razón de ser gracias a él. *Author* y *A Man of Parts* como novelas son, de principio a fin, un pastiche biográfico en sí mismas, aunque también son por entero un pastiche historiográfico por la expresión de aquellos usos y costumbres sociales, económicos, religiosos, etc., que caracterizan las eras victoriana y eduardiana. La siguiente cita expresa, en una escena abiertamente costumbrista, la cotidianeidad de ese ambiente y sensibilidad del pasado:

He [George Du Maurier] extended an arm to take in the undulant expanse of green grass and the surface of the ponds winking between the trees, the walkers and their gambolling dogs, the pastel-coloured summer dresses and parasols of the women, the white smocks and sailor-suits of the children, the young men in shirtsleeves tossing a cricket ball between them, the whole animated multicoloured urban pastoral spread out before them under a canopy of pale blue sky. (*Author* 52)⁶²

⁶² La novela neovictoriana puede llegar a indagar sobre la función de los objetos del pasado.

Véase Montz.

La expresión historiográfica apoya la realidad biográfica de los sujetos ficcionalizados, ya que esta última se desenvuelve dentro de épocas históricas concretas y sus costumbres propias, que conformaron el devenir vital de Henry James y de H. G. Wells. Los acontecimientos históricos coexisten junto a los biográficos siendo la historiografía en su talante cultural la que propicia la interacción entre acontecimientos históricos y acontecimientos biográficos, originados a partir de las experiencias vitales de los sujetos reales e históricos. Son varios los elementos históricos citados en ambas novelas de Lodge. Se trata en general de eventos asociados a la Primera y la Segunda Guerra Mundial, como el asesinato del archiduque Fernando de Austria en Sarajevo, el 28 de junio de 1914 que provocó el origen de la conocida como Gran Guerra o Primera Guerra Mundial ese mismo año. El ya descrito hundimiento del buque RMS Lusitania el 7 de mayo de 1915 es otro de esos acontecimientos. Lodge recrea este suceso por boca del Henry James ficcional, mientras este se halla en su lecho de muerte, señalando en cursiva el nombre del barco:

Mrs William James, the widow of Henry's elder brother, the mother of Peg and Harry, cabled to say she was coming by the first available ship. 'She shouldn't, she shouldn't,' Henry said, shaking his head, thinking with a shudder of prowling U-boats in the Atlantic — the horror of the *Lusitania* was still a fresh memory — but he did not try to prevent her. (Lodge, *Author* 12)

En este pastiche compilatorio se observa la naturaleza intertextual por el modo en cómo se inserta el hecho factual, es decir, el texto histórico, dentro del texto de ficción bionovelesco. Lodge lo expresa narrativamente con motivo de la visita real y biográfica de Alice James a su cuñado Henry para cuidar de él durante la última enfermedad de este. Por otro lado, tras haber profundizado en el pastiche compilatorio, se entiende por pastiche estilístico aquel que calca el estilo de una fuente textual preexistente e identificable, imitando el estilo de otras obras literarias o de un autor literario (Nyqvist 152-53). Esta categoría de pastiche se instituyó durante

el siglo XIX como una práctica literaria reconocida, por medio de obras y autores como *Pastiches et mélanges* (1919), de Marcel Proust, sentando los parámetros para otros pastiches estilísticos posteriores (Nyqvist 154). Así, se presta especial atención a las palabras y las estructuras lingüísticas, modismos y tropos empleados por un autor individual (Nyqvist 155).

La imitación característica de esta tipología de pastiche se extiende además a técnicas narrativas que tienen que ver con la construcción de los personajes, la ambientación, la voz, la focalización, el tempo y los escenarios narrativos, así como a las ideas de un autor en particular (Nyqvist 156). Las novelas *Author* y *A Man of Parts* no llegan a imitar abiertamente el estilo literario de los escritores Henry James y H. G. Wells, ni el estilo de sus creaciones literarias. En concreto y en referencia a *Author* en la obra de crítica *The Year of Henry James*, Lodge afirma que sopesó imitar el estilo literario de Henry James si bien asevera:

I aimed at a style which would be compatible with James's own without being an exact imitation of it, for two reasons: first that the latter would risk seeming like parody, and secondly that people, even professional writers, do not think in the same consciously rhetorical style that they employ in writing. (I was bolder in trying to imitate James's style of speech, from what we know of it). (53-54)

También en la entrevista facilitada por David Lodge (Anexo I), este reitera que creyó que debía ser cuidadoso para no caricaturizar un estilo tan distintivo como el de James, pero que debía de algún modo evocarlo. A tal efecto trata de reconstruir el estilo de Henry James como escritor, de modo que sea compatible con la representación ficcional del mismo dentro de su obra literaria, *Author*, pero por supuesto, no en un estilo tan elaboradamente retórico porque esto redundaría en la impresión de resultar artificial y de instituirse como una parodia. Es necesario recordar que la metaficción es de naturaleza paródica en el posmodernismo. Lodge silencia la metaficción porque no pretende parodiar a James. Lodge manifiesta que procura encontrar el equilibrio adecuado para alcanzar la naturalidad en la dicción de su personaje ficcional y, así,

tratar de imitar el habla natural del autor neoyorquino, distinta de su estilo retórico en la escritura, efecto narrativo que encuentra modo de expresión en varios discursos hablados del personaje ficcional. Estos resultan impregnados sin embargo del gusto del James real por perseguir y elegir vocablos refinados y adecuados en la dicción.

A modo de ejemplo y con referencia al fracaso de la obra teatral *Guy Domville* en 1895, James conversa con su agente teatral, George Alexander, en los siguientes términos: “‘Cut the drinking scene!’ he [Henry] exclaimed. ‘Is that the only thing those — those *barbarians* — is that why they’re making that appalling noise? Because the drinking scene didn’t work?’” (*Author* 258). La cuidadosa elección del vocablo *barbarians*, — marcado en cursiva en el texto bionovelesco *lodgiano* —, a juzgar por la actitud dubitativa del personaje ficcional, indica la tendencia del norteamericano Henry James a buscar la palabra exacta dentro de su modo habitual de expresión: “Leaning on the mantelpiece with his head cradled in his hands, he racked his brains for *le mot juste*” (14), como bien contempla *Author*. Se trata de un estilo imitativo compatible con el estilo discursivo original del sujeto real e histórico, aunque sin resultar retórico; un lenguaje refinado de acento británico que el James real se esforzaba por adoptar y cultivar para sí, distinto al suyo propio de origen norteamericano.

Ejemplo de ello es el tipo de expresión lingüística que defiende durante la visita a Inglaterra de su prima norteamericana Elly Emmett, acompañada por sus dos hijas, Edith y Rosina Emmett. Durante la estancia de estas junto al escritor y recreado con toques de humor respetuoso por parte de Lodge,⁶³ el Henry James ficcional se esfuerza por corregir afectuosamente la pronunciación y la dicción de las dos jóvenes norteamericanas, Rosina y Edith:

⁶³ Se profundizará en la naturaleza elegíaca y seria del humor en el capítulo 12 del presente trabajo de investigación; véase también Sorela.

He deplored their slovenly American speech and took it upon himself to correct them. Once he overheard them mimicking him, 'Not "jool", Edith — "jew-el". Not "Yeah" — "Yes",' and giggling hysterically together; but in his presence they pretended to be mortified by his criticisms — 'Oh, cousin Henry, you're so *crool*' — '*Cru-el*, Rosina' — and he derived a certain subtle pleasure from admonishing them. (*Author* 336)

El pastiche estilístico utilizado en este fragmento llama la atención sobre los modos en los que se describen y emplean los personajes y la ambientación, siempre en función de los rasgos biográficos e históricos del protagonista. También sobre el desarrollo y el uso de aquellos temas y motivos característicos del estilo imitado, tanto como de la percepción del mundo que tenía el Henry James real, es decir, la imitación de su estilo y de sus ideas como autor literario y sujeto real e histórico. En el ejemplo, se vislumbra la extrema importancia que le otorgaba el sujeto real al lenguaje y a la expresión lingüística, no solo en la escritura, sino también en el habla cotidiana. Ejemplo de ello es la escena de *Author* en la que Henry James desea conseguir una entrada para ver la versión teatral de la novela de su gran amigo George Du Maurier, *Tilby*: " 'I may solicit your help in that connection, Kiki [George Du Maurier],' said Henry" (312), empleando los vocablos *may* y *solicit*. El de *Author*, en el fondo, es un estilo ficcional que, aunque sin imitar abiertamente el original, intenta preservar el sentimiento de formalidad, abstracción e intangibilidad relacionados con la preocupación literaria del James real por la consciencia de sus personajes y por la fragilidad de las relaciones humanas.

Ese sentimiento no es sólo el producto de los efectos lingüísticos como puede comprobarse, sino también producto de las estructuras y temas narrativos. En general y sin excederse en demasía en la imitación para no caer en la parodia, Lodge trata de retratar en *Author* la personalidad artística de James, el estilo reconcentrado, afectado, complejo y oscuro que caracteriza principalmente la última etapa creativa de Henry James, correspondiente a sus años de madurez literaria hacia finales del siglo XIX y durante aproximadamente la primera

década del siglo XX, teniendo en cuenta que la personalidad del sujeto real e histórico conforma al autor literario que es. Los rasgos mencionados a colación del pastiche estilístico, son igualmente aplicables a la novela *A Man of Parts*, donde Lodge tampoco pretende escribir una parodia de H. G. Wells, sino reproducir consciente y consistentemente el estilo hablado de este, alejado de la condición más retórica de su escritura. Aparece expresado en la novela con un lenguaje menos afectado que el de Henry James, con expresiones y modismos coloquiales y directos:

My scape from the drainpipe radicalised me, it made me want to take our arteriosclerotic social system by the scruff of the neck and give it a good shake — make it see that things didn't have to be ordered in such a way that most men and women led cramped lives of soulless drudgery. It didn't need a violent revolution to change that — just a revolution of thinking. By the application of scientific intelligence and common sense to the mechanisms of industrial society we could peacefully accomplish a more equitable distribution of its benefits. (*Man* 57)

En cuanto a los aspectos lingüísticos, el objetivo del pastiche es conservar el estilo abierto, espontáneo y divulgativo de Wells, un estilo con menos florituras, más inmediato y expansivo que el de James, aunque controvertido y polémico, muchas veces rayano en la disquisición científica y el periodismo. El pastiche enuncia la personalidad profética de Wells como sujeto real e histórico, pues cada ser humano tiene su propio modo de expresión. En su obra de crítica del año 2014, *Lives in Writing*, Lodge escribe un artículo titulado “Writing H. G. Wells,” sobre la génesis y desarrollo de la novela *A Man of Parts* y el tratamiento ficcional del sujeto real e histórico. En él le refiere como un intelectual y un icono cultural nacional en el contexto de su época. Una frase de 1941 pronunciada por el escritor George Orwell precisa su alcance social: “Thinking people who were born about the beginning of this century [20th century] are in some sense Wells's own creation” (*Lives* 226). Lodge recuerda al lector que durante el periodo

comprendido entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial, la influencia de Wells decayó gradualmente junto a la calidad de su escritura. Sin embargo, añade que fue “one of the most interesting and prodigiously talented figures in twentieth-century cultural history” (*Lives* 230).

A Man of Parts expone a grandes rasgos la calidad de Wells como gran pensador y visionario. Reflejando sus ideas sobre la política y el progreso de la humanidad, la eugenesia, el amor libre y sus opiniones sobre los avances científicos y tecnológicos del momento, Lodge subraya el carácter controvertido de Wells entre sus contemporáneos, como revela el siguiente pasaje:

Tea came with cakes and muffins, and they discussed the faults of the Fabian and the failure of the Liberal Party to exploit its landslide victory of 1906 to achieve social justice, and the arms race with Germany. She [Rebecca West] asked him if he thought war was likely, and he said not in the near future, but unless the Great Powers saw sense and made some progress towards world government he predicted that there would be a major war in twenty or thirty years' time. There was a danger that the arms race would itself provoke war by creating a climate of belligerence, stirred up by the press, and the British government was handling the whole business with characteristic folly. He was well primed on this topic, having just put together three articles written earlier in the year for the *Daily Mail* to make a pamphlet called *War and Common Sense* which was to be published soon . . . And science is developing at such a pace that the possibilities of its application to weaponry are frightening. Suppose we manage to tap the energy that's contained within the nucleus of an atom? There are radioactive elements, like radium and uranium, which produce an enormous amount of energy . . . It could be used for peaceful purposes, and transform the world — much more than steam and electricity have done. Or it could be used to make atomic bombs. (*Man* 404-05)

En la recreación ficcional de la conversación entre Wells y la escritora Rebecca West se aprecia el alcance profético de las ideas del Wells real sobre la energía nuclear. El pastiche de la cita muestra el modo en los que los personajes y la ambientación se manejan y se describen, ofreciendo una visión histórica global de la sociedad en la que los personajes se encuentran inmersos. Los pastiches estilísticos en la novela sobre Wells muestran los mundos utópicos en los que se desenvuelve la mente y la sensibilidad del sujeto real e histórico llevado a la ficción:

A Modern Utopia was published before it [Wells's book *Kipps* (1905)], in the spring of the same year, and caused a considerable stir, especially among the Fabians. It was continuous with *Anticipations* [Wells's book from 1901] in asserting that mankind had the means at hand to banish poverty and disease if it only had the will and wit to do so . . . but it was much bolder in speculating on the kind of society that might evolve if this were combined with a radical change in the system of human governance. His basic narrative device was an application of the theory he had heard aired by speculative physicists, that there might be other universes in existence, parallel to the one we know . . . It is a world of order and rationality, beauty and convenience, peace and health of mind and body, and of course it has a world government. (*Man* 163)

A Modern Utopia (1905) es otra de las obras de Wells, que exterioriza la ideología del sujeto histórico real en su función de remover conciencias entre los intelectuales del momento, inclinación provocadora y agitadora que impregna a su contrapunto ficcional. Llegados a este punto es preciso tener en cuenta la observación de Sanna Nyqvist, quien afirma que el Reino Unido es un país donde el género neovictoriano se ha cultivado de manera especialmente prominente durante los últimos años aplicado a figuras carismáticas, debido a que aquellas figuras decimonónicas icónicas en el ámbito cultural, son esencialmente las que han sentado las bases de la sociedad, la política y la ciencia en ese país, y cuyas reminiscencias siguen vigentes

a día de hoy (305). Una de esas figuras culturales reputadas es sin duda H. G. Wells, a juzgar por las declaraciones de David Lodge en su obra *Lives in Writing*, expuestas anteriormente.

No obstante, al permanecer mediado y acallado el componente metafictivo en las novelas biográficas de Lodge y al no responder ninguna de ellas al requerimiento fundamental de toda novela neovictoriana de estar ambientada por entero en esta época histórica, el empleo de sujetos culturalmente carismáticos como pueden serlo Henry James y H. G. Wells, en cambio no responde a la naturaleza metafictiva y neovictoriana de las obras, sino más bien a la exigencia del autor londinense por novelar respetuosamente las vidas de dichos autores literarios al adscribirse su ejecución al desarrollo de la novela de autor. Al mismo tiempo responde a la admiración que Lodge profesa hacia ambos escritores y al amplio conocimiento académico que posee de los mismos.

Por otra parte, desde que *Author* y *A Man of Parts* en general tienen como misión sumergir al lector en su mundo novelesco del modo en el que lo concebía la novela realista clásica (Anexo I), sobre la novela *Author* Lodge constata lo siguiente: “When I came to write the main story I adopted a more traditional method: a past-tense, third-person narrative focalized through the consciousness of my main character” (*Year* 53). En efecto, en los ejemplos anteriores enunciados sobre *Author*, se aprecia la adopción de un método de expresión autorial tradicional forjada en tiempo de pasado verbal y en tercera persona narrativa, focalizada desde la consciencia del personaje principal que es Henry James. Esto sobreviene de igual manera en la obra *A Man of Parts*, si bien en este caso la focalización concurre desde la consciencia de otro personaje principal, H. G. Wells. Ello puede comprobarse en las dos citas inmediatamente preliminares pertenecientes a *A Man of Parts*.

Esto indica, atendiendo a la técnica compositiva del pastiche, que la imitación estilística en ambas novelas no se limita exclusivamente a los aspectos lingüísticos del estilo, aunque incluye los modos en los que la narrativa se construye en términos de voz, tempo y focalización.

De modo similar a las obras *Author* y *A Man of Parts* y en referencia a la novela neovictoriana, Sanna Nyqvist clarifica que las novelas neovictorianas no son necesariamente posmodernas en apariencia: “the foregrounding of textuality at different levels (material and thematic) is therefore an important element in pastiches of Victorian fiction” (306). Es decir, la imitación del estilo victoriano en las novelas neovictorianas no es estrictamente aquella del estilo original, sino una impresión o una imagen de ese estilo (Nyqvist 157).

Como se ha podido comprobar en las citas anteriores correspondientes a las novelas, *Author* y *A Man of Parts*, a pesar de no erigirse estas como novelas neovictorianas, tampoco son novelas de apariencia posmoderna al sugerir la imitación de lo victoriano a través del pastiche estilístico. *Author* y *A Man of Parts* no son en absoluto posmodernas en apariencia al emular las obras decimonónicas, escritas a modo de narración omnisciente y ofreciendo la impresión e imagen de este estilo. De ahí la tercera persona narrativa y el pasado verbal. Además, en ellas y de forma similar a la novela neovictoriana, la imitación difiere del texto original victoriano porque no se trata de una reproducción exacta del anterior. En concreto, en las novelas de Lodge, la tercera persona narrativa no está focalizada desde la autoridad moral del escritor literario decimonónico que aparenta conocerlo todo sobre sus personajes, sino desde una tercera persona narrativa posmoderna de hibridez genérica focalizada desde la consciencia de los dos personajes principales, esto es, Henry James y H. G. Wells.

En cuanto al cuestionamiento de la oposición entre *fact* y *fiction*, de acuerdo con Nyqvist en relación al pastiche estilístico, tanto el texto victoriano como el texto neovictoriano reflejan dos polaridades, es decir, la referencialidad y la no-referencialidad en la representación y la interpretación. Por un lado, la objetividad referencial está presente en aquellos rasgos factuales observables en la fuente victoriana original. Por otro lado, la subjetividad de la imaginación novelesca se encuentra siempre filtrada a través del conocimiento previo del sujeto real e histórico y sus experiencias vitales (158). Ciertamente las bionovelas de Lodge reflejan

esas dos polaridades, la de la referencialidad y la no-referencialidad. En cambio, desde que las obras no son reescrituras de lo victoriano, estas más bien intentan conciliar ambas polaridades recurriendo a la hibridez genérica al desdibujar los límites entre géneros y estilos, ya que la inventiva novelesca siempre se efectúa con coherencia hacia las fuentes documentales. En la novela neovictoriana es posible lograr la semejanza entre el texto victoriano imitado y el pastiche imitador, aunque no existan referencias equivalentes en los textos originales (Nyqvist 159), lo cual se produce, por ejemplo, en los momentos en los que no existen datos factuales que corroboren la esencia imaginativa.

Los escritores de bioficción se hallan limitados por la factualidad de los personajes históricos, pero son relativamente libres a la hora de inventar con mayor o menor coherencia entre los intersticios dejados entre la referencialidad y la no-referencialidad. Como Lodge indica:

The novelistic method involves inventing – or, as I would prefer to say, imagining – innumerable small units, and often larger ones, in the continuum of represented experience, but as long as these are compatible with the factual record, and the book is presented and read as a novel, not as history, no harm is done . . . As any competent reader knows, a detailed description of a historical person's thoughts and feelings has to have been extrapolated from a few factual clues, since every individual's consciousness is largely concealed from others, and most dialogue in a biographical novel must be similarly worked up from a small amount of data since whole conversations, especially in the pre-electronic age, are very rarely recorded for posterity. (*Lives* 242)

No obstante, en *Author* y *A Man of Parts* la invención de aquellos intersticios dejados entre la referencialidad y la no-referencialidad responde a que la bioficción no pretende reemplazar y cuestionar a la biografía sino complementarla. Aunque basada en lo referencial, la invención

ofrece una interpretación no-referencial de los sujetos reales e históricos y de sus vidas reales pues la oficial no existe o no es lo suficientemente precisa, pero siempre en función a una visión íntima y emocional coherente con la evidencia biográfica inicial y a modo de arrojar luz sobre sentimientos y pensamientos no registrados documentalmente, nunca ofreciendo una reinterpretación y reescritura de la referencialidad en sí. En este sentido, Lodge asevera que el episodio de la vida de H. G. Wells que requirió más reconstrucción imaginativa para la composición de *A Man of Parts*, fue la relación sentimental de este con Rosamund Bland, de la cual se conoce muy poco (*Lives* 249).⁶⁴ Así pues, *Author* y *A Man of Parts* no son reescrituras de la literatura victoriana ni de la biografía; tampoco de los textos históricos, sino reconstrucciones y exposiciones imaginativas allí donde la documentación factual se sabe escasa o inexistente.

En cualquier caso, la condensación y la selección de elementos factuales es parte inevitable del proceso imitativo, siendo posible realzar la relación de semejanza entre el texto original y el texto imitativo añadiendo alusiones por medio de adaptaciones fraseológicas, añadiendo referencias del texto original o citando elementos del mismo (Nyqvist 159). Ejemplo de ello son las numerosas referencias y citas a las obras literarias originales de Henry James y H. G. Wells, gracias a las cuales el contenido ficcional se extrae y se sustenta a partir de esas obras originales en relaciones de semejanza. Algunos de esos títulos, los cuales aparecen citados textualmente, son *The Time Machine* (1895), *The History of Mr Polly* (1910), *Ann Veronica* (1909), *Tono Bungay* (1908), *The War of the Worlds* (1898), *Mind at the End of its Tether* (1945), *The World Set Free* (1914), *The War in the Air* (1907), *Outline of History* (1920), *The Island of Dr Moreau* (1896), *Experiment in Autobiography* (1934), todos ellos escritos por H. G. Wells. También, *The Bostonians* (1886), *The Tragic Muse* (1890), *The Princess*

⁶⁴ La reconstrucción ficcional de este hecho biográfico aparece en *A Man of Parts* (158-265).

Cassamassima (1886), *The Golden Bowl* (1904), *The Turn of the Screw* (1898), *The Aspern Papers* (1888), *Daisy Miller* (1878), *The Portrait of a Lady* (1881), *The American* (1877), *The Spoils of Poynton* (1896), *The Ambassadors* (1903), *The Awkward Age* (1899) y *The Wings of the Dove* (1902), escritas por Henry James.

Estos no son los únicos títulos. Asimismo, se citan obras de otros autores de la época coetáneos a los sujetos históricos, como las novelas *Black Lamb and Grey Falcon* (1941) de Rebecca West, *Peter Ibbetson* (1891) de George Du Maurier, *Jupiter Lights* (1889) de Constance Fenimore Woolson o la obra teatral *An Ideal Husband* de Oscar Wilde (1895). Es ingente la cantidad de menciones y, en algunos casos, pequeños papeles narrativos que ostentan las figuras sociales, literarias, científicas, artísticas, políticas e intelectuales, muchas veces coetáneas a James y a Wells: adalides del mundo de la ciencia y del arte como Edith Wharton, James Joyce, Mrs. Humphry Ward, William James, Elizabeth Robins, Robert Louis Stevenson, Rudyard Kipling, Edmund Gosse; políticos como Herbert Asquith, Maxim Gorky, Winston Churchill y Lloyd George; personalidades de la realeza y la aristocracia como Lady Frances Warwick, King Edward VII, el Príncipe de Gales o el Archiduque Ferdinand de Austria; etc.

Por otro lado, *A Man of Parts* alude por medio de adaptaciones fraseológicas a incidentes relacionados con la biografía de Wells, reproduciendo, por ejemplo, la siguiente increpación en negrita dirigida a H. G. Wells: “**In Granada you walked out halfway through a party with dancers and poets given in your honour by Manuel de Falla**” (Lodge 498).⁶⁵ Los recuentos biográficos investigados por Lodge, que se pueden consultar en las páginas 561-565 de la novela, anuncian esta anécdota protagonizada por Wells, demostrando la semejanza entre el texto biográfico original y el texto ficcional elaborado en forma de pastiche estilístico

⁶⁵ Se procederá a abordar este uso de la grafía en negrita en el capítulo 10 del presente trabajo de investigación.

que se podría denominar “híbrido,” desde que se basa tanto en la referencialidad como en la no-referencialidad y desde que cuyos límites aparecen difuminados. Estas disquisiciones previas sobre obras, autores y personalidades relevantes de las eras victoriana y eduardiana, enlazan sin duda con las diversas acepciones de intertextualidad.

Por un lado, la intertextualidad subyace a la idea de que todos los textos están de algún modo relacionados entre sí. Así, la historiografía y la literatura muestran una dimensión intertextual al desplegar los textos del pasado dentro de su propia y compleja textualidad como construcciones lingüísticas altamente convencionalizadas en sus formas narrativas, en absoluto transparentes en términos de lenguaje o estructura. Por otro lado, los pastiches tienen la capacidad de enfatizar la hibridez de un texto concreto, utilizando elementos de otros textos o refiriéndose a ellos para llamar la atención sobre su propio estatus imitativo de práctica intertextual. Citando, aludiendo y tomando prestados procedimientos de otros textos — biográficos, históricos o literarios —, contribuyen a la intertextualidad literaria. David Lodge insiste en la entrevista facilitada en el anexo I de este trabajo de investigación, en que la intertextualidad es un rasgo de todas sus novelas. Este es también el caso de *Author* y de *A Man of Parts*.

José Enrique Martínez Fernández en el libro *La intertextualidad literaria* (2001), explica que Julia Kristeva acuña el término intertextualidad en los años sesenta del siglo XX, si bien el concepto de intertextualidad deriva de la teoría bakhtiniana sobre la polifonía y el dialogismo textual. Martínez Fernández define el concepto de intertextualidad de la siguiente manera:

Si nos remontamos a la etimología del término, diríamos que el prefijo latino inter- alude a la reciprocidad, interconexión, entrelazamiento, interferencia... La intertextualidad evoca el texto, o mejor, la cualidad del texto como tejido o red . . . el “lugar en que se cruzan y se ordenan enunciados que provienen de muy distintos

discursos” . . . La intertextualidad evoca, por lo tanto, la relación de un texto con otro u otros textos, la producción de un texto desde otro u otros precedentes. (37)

Existe una relación de dependencia entre los procesos de producción de un texto determinado y el conocimiento que tengan los participantes en la interacción comunicativa, de otros textos anteriores relacionados con él. El conocimiento intertextual se activa mediante un proceso de mediación o intervención subjetiva, siendo esta mayor o menor según el número y los tipos de textos anteriores utilizados en el procesamiento del texto final. El nivel de mediación puede decrecer desde ese grado elevado hacia la mera cita literal de textos conocidos, siendo mínimo si la acción discursiva se limita a repetir o resumir textos anteriores (Martínez 38-39). Esa interconexión textual entre textos precedentes y un texto final, se ejemplifica en *Author y A Man of Parts* a partir de textos victorianos y eduardianos de sentido biográfico, histórico, historiográfico y literario, los cuales se insertan dentro del texto bionovelesco en acciones discursivas que repiten o resumen textos anteriores a través de alusiones a los títulos de las obras literarias de Henry James, H. G. Wells y otros autores, la inserción narrativa de personalidades distinguidas del mundo de las artes, la ciencia, la cultura, la política etc., de épocas pretéritas.

Según corrobora Sanna Nyqvist, las novelas neovictorianas abundan en textos que se ofrecen pródigamente para servir al escrutinio de los lectores, como pueden ser manuscritos de ficción y poesía, artículos de viaje, recortes de periódicos, cartas y notas, entre otros (307). Con este mismo efecto, desde un criterio de hibridez posmoderna, Lodge utiliza diarios íntimos de personas allegadas a los héroes de ficción, críticas literarias y reseñas dirigidas hacia Wells y James por parte de los editores de las casas de publicación de la época, de periódicos o de críticos literarios con los que estuvieron en contacto en vida. Asimismo, indicaciones teatrales pertenecientes a las obras de dramaturgos como Oscar Wilde e, incluso, del mismo Henry James en sus escauceos con el teatro. Por supuesto, cartas y correspondencia personal relativas a la

vida biográfica de los protagonistas de ficción. La intertextualidad se expresa principalmente por medio de alusiones intertextuales y esa es la esencia de esos textos, los cuales aparecen a veces transcritos en cursiva en las novelas. Las citas escogidas en este trabajo para ilustrar la intertextualidad, se muestran con la tipografía tal y como aparece en las obras originales de Lodge.

De acuerdo con Martínez Fernández, la alusión intertextual se entiende como las maneras en que los comunicadores hacen referencia o utilizan textos conocidos para producir un texto final. En definitiva, cualquier texto previo puede ser utilizado en la producción de un nuevo texto dentro de la práctica lógica del uso alusivo de textos conocidos, con vistas a facilitar la interacción comunicativa con el receptor, aunque verdaderamente el lector no necesita conocer los textos previos para comprender el texto actual, ni para sentirlo estéticamente. Al mismo tiempo, la alusión textual incluye problemas y variables, es decir, cuestiones abiertas y opinables, preguntas lanzadas a alguna variable de tiempo (cuándo), agente (quién), localización (dónde), razón (por qué) o cognición (cómo), aunque una máxima esencial en la producción intertextual es que el texto citado ha de ser relevante con respecto al texto final dentro del cual se inserta (Martínez 40-42). A continuación, se ofrecerán ejemplos para ilustrar cómo actúa y se expresa la alusión intertextual y la intertextualidad en *Author* y *A Man of Parts*.

Las citas intertextuales son del todo relevantes dentro del texto bionovelesco e historiográfico de *Author* y *A Man of Parts*. Surgen para otorgarle fluidez a la trama y, en general, como parte de las vivencias cotidianas de los personajes participantes en cada escena concreta. Como ejemplos de obras literarias escritas por James y Wells insertadas intertextualmente dentro de las novelas y respondiendo a las distintas variables de tiempo, agente, etc., que expone Martínez Fernández, David Lodge reproduce el comienzo de la novela de Wells titulada *The History of Mr Polly* en *A Man of Parts* (338), o el siguiente extracto de la novela de Henry James *The Ambassadors*. Theodora Bosanquet busca trabajo como

mecanógrafa al servicio de Henry James, y el fragmento de la novela de James sirve de práctica de mecanografía para acceder a ese puesto de trabajo:

Miss Petheridge tried to discourage Theodora from applying for the job. ‘You would do far better to stay here in London,’ she said. there’s no security in being employed by an author.’ But Theodora did not place a high value on security. Her favourite passage in *The Ambassadors* was the one where the middle-aged hero, Lambert Strether, exhorted his young friend, little Bilham, at a Parisian garden party: ‘*Don’t forget that you’re young — blessedly young; be glad of it on the contrary and live up to it. Live all you can; it’s a mistake not to. It doesn’t so much matter what you do in particular, so long as you have your life. If you haven’t had that what have you had?*’ It seemed to Theodora that she could best apply this counsel to herself by working for the man who wrote it.

(*Author* 13)

El fragmento de *The Ambassadors*, en cursiva en la novela de Lodge, es relevante con respecto al texto bionovelesco e historiográfico dentro del cual se inserta y muestra cómo el texto factual surge como parte de la trama y de las vivencias cotidianas de los personajes participantes en la escena. Sigue las variables de agente, Theodora Bosanquet, y razón, por qué esta aspira a trabajar para James, ya que es una gran admiradora de la obra del escritor norteamericano. Como ejemplos de críticas literarias, las cuales siguen la misma técnica de inserción dentro del texto ficcional, obsérvese esta realizada hacia la malograda obra teatral de James, *Guy Domville*:

[Alexander] passed him copies of a couple of reviews, by Archer in the *World* and Clement Scott in the *Telegraph*, which were much more sympathetic than the one in *The Times*. Both praised the first act highly — Scott called it ‘*one of the most beautiful human documents that has been committed to the care of the stage for some*

time'. He began to wonder whether the play might not turn out to be a success after all. (*Author* 275)

La alusión textual aparece en cursiva. En esta escena priman las variables de cognición y tiempo: cómo ha sido el resultado de la crítica hacia la obra teatral en cuestión tras su estreno en Londres. Igualmente, Lodge alude intertextualmente a críticas directas efectuadas a los autores por parte de los editores de las casas de publicación de sus obras. El siguiente fragmento remite a la polémica novela de Wells, *Ann Veronica*:

In mid-October Macmillan wrote: *'I am sorry to say that after very careful consideration, we do not see our way to undertake the publication of Ann Veronica. I could give you the reasons, but as I know you resent literary criticism from a publisher — I refrain from doing so.'* He was sure the reasons were *not* literary-critical, and to elicit them replied meekly that he would be really glad to have Macmillan's criticisms and was sure they would be illuminating. Macmillan admitted a few days later that *'it seems to me a very well written book and there is a great deal in it that is attractive, but the plot develops on lines that would be exceedingly distasteful to the public which buys books published by this firm'*. This reaction was not wholly unexpected — the novel was bound to be controversial, and Macmillan was a cautious and conservative man by temperament. (*Man* 305-6)

Las variables de agente y razón se expresan mediante notas o mensajes factuales. La crítica en forma de intertextualidad obrada por parte del editor Macmillan, aparece en cursiva dentro del texto principal bionovelesco. Lo mismo ocurre con la siguiente escena referida a las direcciones teatrales originales procedentes del texto de *Guy Domville*, que Lodge reproduce en su texto posmoderno en cursiva:

Four more hours to pass till Smith knocked at his door. Sixteen till the curtain rose on *Guy Domville*, Act One. *'The Garden at Porches'*. To try to stem the tide of gloomy

thoughts he silently recited the stage directions, which he knew by heart: *'The garden of and old house in the West of England; the portion directly behind the house, away from the public approach. Towards the centre a flat old-fashioned stone slab, on a pedestal, formed like a table and constituting a sun-dial. Close to it is a garden seat. On the right a low wooden gate, leading to another part of the grounds. On the left a high garden wall with a green door. A portion of the house is visible at the back, with a doorway, a porch and a short flight of steps.'* It was a pretty set. (Author 212)

Aquí destaca la variable de localización en cuanto a la ornamentación y la disposición del mobiliario y diseño del jardín. Como un ejemplo más de la alusión intertextual y la intertextualidad literaria, en las páginas de *Author* pueden encontrarse fragmentos del diario personal de Alice James, hermana de Henry James, una vez más expresado en cursiva, para distinguir entre el texto victoriano o eduardiano original y factual, y el texto bionovelesco:

The only comfort of a limited sort he could draw from the journal was that Alice had no word of criticism of him personally — on the contrary she frequently praised him for his patience and kindness, in terms that made him almost blush: *'I have given him endless care and anxiety but notwithstanding this and the fantastic nature of my troubles I have never seen an impatient look upon his face or heard an unsympathetic or misunderstanding sound cross his lips.'* He didn't deserve such praise. (Author 272)

El agente y la cognición destacarían como variables. Sin embargo, dentro de la alusión textual, un texto puede tener también la cualidad intertextual de reconducir otros textos o, de forma parcial, para modificar las creencias implicadas en esos textos. La reconducción discursiva minimiza los conflictos entre distintas discrepancias discursivas, especialmente remitiendo a suposiciones y normas estandarizadas que no se mencionaron explícitamente en los textos. La reconducción textual se produce cuando se han vulnerado las convenciones sociales, los principios conversacionales, o las intenciones y creencias son discrepantes respecto a lo

establecido. La reconducción permite restablecer ese acuerdo vulnerado (Martínez 43). Estando siempre presentes las variables intertextuales, este tipo de intertextualidad aparece expresado en la obra *Author*.

A modo de ejemplo, Henry James publica un artículo en la revista literaria de la época, *Atlantic*, sobre su amiga la escritora Constance Fenimore Woolson, hecho biográfico real experimentado por el autor norteamericano el cual se evoca en la novela. En ella, el artículo aparece nombrado con su título original, 'Miss Woolson.' Es precisamente esta quien le comenta al Henry ficcional sus impresiones tras leerlo. Según Miss Woolson y de acuerdo con el artículo, Henry afirma que el alcance de los logros literarios de la escritora es modesto. Para Henry las creencias sobre el estatus literario de su amiga son discrepantes respecto a lo establecido, ya que en deuda a su mutua amistad debería alabarla. Sin embargo, su sinceridad ocasiona que esta se sienta abatida, vulnerada en el acuerdo social de amistad y reconocimiento literario de otro compañero escritor hacia ella. Con el texto victoriano de una reseña, Lodge vulnera el acuerdo social entre Henry y Miss Woolson, si bien este último intenta reconducir el acuerdo discursivo:

'And then you say, "*and if her talent is capable, in another novel, of making an advance equal to that represented by this work in relation to its predecessors, she will have made a substantial contribution to our new literature of fiction.*" It seems to me [Miss Woolson], when I do the calculation in that sentence, that I still have a long way to go before my work will amount to anything.'

Henry was disconcerted and discomfited, taken quite by surprise, and as usual in such circumstances his speech became somewhat disjointed. 'My dear Fenimore — you misunderstand — the last thing in the world I wished to — I was of course invoking — I was measuring you against the very highest — the very greatest writers — the

giants — Balzac — well, perhaps not — but George Sand — George Eliot — the Brontë sisters...’. (Lodge, *Author* 83-4)

Junto a los ejemplos mencionados, la alusión intertextual se expresa de igual modo en las variables de tiempo, agente, localización, razón, o cognición, en las cartas y correspondencia personal referentes a la existencia biográfica de los sujetos ficcionalizados, H. G. Wells y Henry James. Las cartas y correspondencia personal recuerdan y evocan el estilo de escritura epistolar decimonónico. Cuando la existencia de documentos lo permite, Lodge reproduce textualmente cartas reales de James y Wells como parte de la narración, lo que apoya la fluidez de la trama en relación a la vida cotidiana de los personajes. En las páginas finales de “Acknowledgments” en las novelas, David Lodge constata haber consultado para ello fuentes como *The Correspondence of H. G. Wells* editada por David C. Smith en 1998, cartas recopiladas en el libro *Henry James & H. G. Wells: a Record of their Friendship, their Debate on the Art of Fiction and their Quarrel*, editado por Leon Edel y Gordon N. Ray en 1958 (*Man* 561); *Henry James and Edith Wharton: Letters 1900-1915*, editado por Lyall H. Powers en 1990, *Henry James: a Life in Letters* (1999) de Philip Horne, *Death and Letters of Alice James*, editado por Ruth Bernard Yeazell en 1981, referido a la hermana de Henry James (*Author* 185-6).

En esas mismas páginas finales indica que la citación textual a partir de cartas y correspondencia es muy útil en bionovelas de este tipo, porque se revela la personalidad y la motivación de los personajes, a la vez que se proporcionan evidencias al lector sobre la autenticidad factual de la narrativa. Sin embargo, aclara que en unas pocas ocasiones se sintió obligado a componer cartas ficticias o fragmentos de ellas en *A Man of Parts*, bien porque era imposible obtener las originales, bien porque parecía ser el método más plausible para trasladar información de un personaje a otro. Todas estas cartas inventadas se asientan en mayor o menor medida en las fuentes y materiales biográficos, aunque insiste en que ninguna de ellas

se atribuiría a Wells (*Man* 564). Lodge realiza un listado completo de ellas.⁶⁶ A continuación se ofrece un ejemplo de una de estas cartas inventadas, aunque basada en documentos factuales con el objetivo de favorecer la consistencia narrativa con respecto a la verosimilitud entre el sujeto real e histórico y el sujeto ficcional.

Se trata de una carta escrita por Maud Reeves, esposa de William Pember Reeves, madre de Amber Reeves, preguntando al matrimonio Wells, Jane y H. G., si su hija puede pasar con ellos las vacaciones de Semana Santa del año 1908. En su invención, este texto resulta consistente con la actividad política de Maud y William Pember Reeves, ambos militantes de la Sociedad Fabiana. Esta reunión de H. G. Wells con Amber Reeves, facilita la posterior relación sentimental entre ambos, ayudando a establecer el conflicto narrativo:

Early in April Jane [H. G. Wells's wife] received a letter from Maud Reeves to say that she was worried about Amber, who was at home for the Easter vacation and showing signs of nervous tension about her forthcoming exams, not eating or sleeping well. *'I feel I should be looking after her more, but the trouble is I have so many speaking engagements for the suffrage movement that I'm rushing up and down the country and often away for days at a time, and Will of course is always busy with his work. I know she loves staying with you and H. G. — she was in raptures about her visit after Christmas — and I wonder if you could bear to have her again for a few days. The sea air and your company I'm sure would do her the world of good.'* (*Man* 287)

Por otro lado, las cartas existentes en la novela *Author* aparecen reflejadas de manera menos extensa que en *A Man of Parts*, en muchos casos parafraseadas y no necesariamente en cursiva. Ejemplo de ello es esta escrita por Henry tras el fracaso de *Guy Domville*, a su hermano William:

⁶⁶ En el anexo V se facilita un ejemplo de carta real, como documento factual biográfico.

One of the most painful letters he had to write was to William and Alice . . . In any case his brother and sister-in-law would have observed that he hadn't, as promised, cabled them on Sunday about the first night, and drawn the obvious conclusion. '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. (*Author* 276).

Es sabido que Henry James quemó cartas en vida para preservar su intimidad, hecho que se refleja en su novela correspondiente de la siguiente manera:

While Joan and Minnie worked away with brooms and dusters and scourers and dishcloths to restore the house to something like its normal order, their master ransacked his drawers and cupboards for private papers, letters, photographs and manuscripts, and made a bonfire of them in the kitchen garden. He stood grimly over the curling, blackening sheets as they turned to ash, poking them occasionally with a stick, like the staff officer of a retreating army destroying documents lest they fall into the hands of the enemy.

It reminded his servants of a much bigger bonfire back in 1909, when Mr James destroyed the accumulated correspondence of a lifetime in what was obviously a mood of black depression, though what had triggered it they didn't know. (*Author* 7)

En especial la escena recrea el momento biográfico en el que Henry James quema varias de sus cartas personales en el mes de octubre de 1915. En las páginas de agradecimientos de *Author* no consta que Lodge inventara cartas como lo hizo en *A Man of Parts*, por lo que se puede inferir que aquellas que aparecen son documentos reales y verídicos. En unas notas aclaratorias

escritas por el autor, previas al comienzo de cada novela y que carecen de numeración de página en las obras, Lodge recalca lo siguiente: “Quotations from their books, plays, articles, letters, journals, etc., are their own words” (*Author*); o en *A Man of Parts*: “Nearly everything that happens in this narrative is based on factual sources — ‘based on’ in the elastic sense that includes ‘inferable from’ and ‘consistent with’. . . Quotations from their books and other publications, speeches, and (with very few exceptions) letters, are their own words” (*Man*).

En conclusión, el estilo de Lodge en las novelas biográficas sigue los procedimientos del pastiche y la intertextualidad literaria silenciando y mediando la metanovela, para dar voz a las evidencias documentadas del pasado y así otorgarle realismo, verosimilitud y veracidad al entramado ficcional posmoderno contemporáneo que ostentan tanto *Author* como *A Man of Parts*. Darle voz autorial a los textos biográficos e históricos del pasado en cualquiera de sus formas, en especial por medio de cartas personales, críticas y obras literarias, significa darles voz a Henry James y H. G. Wells. Significa darle voz a su personalidad, a sus motivaciones, intereses, opiniones, alegrías, tristezas, a sus miedos y también a sus preocupaciones, todo ello suscitado por el transcurso de la cotidianeidad vital dentro del contexto victoriano y eduardiano.

El objetivo perseguido por el autor londinense que ocupa este trabajo de investigación es pulsar una visión interna e íntima de los personajes históricos dentro de eras concretas, si bien el contexto histórico imitado y citado, aludido, expone cómo esos personajes se desenvolvían en un contexto social, cultural, político, científico, etc., externo más amplio. A ello acompañan los personajes secundarios quienes ostentan también la categoría de biográficos al secundar los acontecimientos vitales experimentados por los héroes de novela. En suma, los recursos posmodernos descritos manifiestan cómo los sujetos reales e históricos interactuaban con su entorno y eran producto de él, muestran de primera mano sus respuestas emocionales y psicológicas ante acontecimientos de distinta índole. Por ende, facilitan que el lector

posmoderno, en su labor activa e interpretativa de construir el texto ficcional, descubra qué opiniones o patrones sociales y culturales han perdurado hasta el día de hoy.

Los recursos posmodernos facilitan la interacción entre los personajes principales y los personajes secundarios en las novelas biográficas de Lodge, de modo que su estilo de naturaleza íntima e interiorista recalca la tragedia y el humor de la existencia biográfica de las gentes del pasado, así como la autenticidad ficcional a partir de las fuentes y documentos históricos y biográficos. A continuación, en la segunda parte del presente trabajo de investigación, se profundizará en el análisis de distintos aspectos formales y temáticos del estilo anunciados a lo largo de esta primera parte, que ilustran la evolución estilística de David Lodge hacia el interiorismo y la sabia conjunción entre lo factual y lo meramente novelesco.

SEGUNDA PARTE

ASPECTOS FORMALES Y TEMÁTICOS REFERENTES AL ESTILO LITERARIO EN

AUTHOR Y A MAN OF PARTS

Este capítulo se dedica a los aspectos formales del estilo en *Author* y *A Man of Parts* y se concentra en torno a las circunstancias compositivas que dan lugar a ambas obras ficcionales, con vistas a ilustrar el giro estilístico que experimenta el autor David Lodge durante la primera década del siglo. Lodge afirma en su obra crítica *The Year of Henry James* que la idea de escribir una novela sobre Henry James se remonta a noviembre de 1995, cuando escribe una nota inicial sobre *Author*. Por una parte, responde a su interés por la exploración y la explotación del rico material biográfico del autor neoyorquino, un escritor sobre el que se conoce tanto y sobre cuya vida y trabajo concurren numerosos expertos y autoridades críticas. Por otra parte, responde al desafío que conlleva escribir una novela completamente distinta en forma y en contenido a su producción novelística anterior (Lodge 21-22). Sin embargo, no es hasta después de la publicación de la novela de campus *Thinks...* en el año 2001, cuando David Lodge comienza en serio la composición de *Author*.

Hasta entonces pospone su escritura sistemáticamente, si bien señala que la idea de escribir una novela sobre James, “was always simmering quietly on the back burner of my own consciousness, and in consequence there are several allusions to and quotations from Henry James in *Thinks...*” (*Year* 22-23). Asimismo, Lodge explica que *Author* ha sido la primera novela íntegramente escrita en su ordenador, práctica de escritura novedosa para él. Hasta entonces su práctica compositiva usual había sido realizar a mano un borrador de unas pocas páginas cada vez, pasándolo después al ordenador para efectuar revisiones y expansiones narrativas (Lodge, *Year* 35). Profundizando a continuación en los entresijos compositivos de *Author*, como Lodge señala, la estructura narrativa o *backbone* de esta novela se basa en la estrecha relación de amistad entre Henry James y el pintor y dibujante de la revista satírica decimonónica *Punch Almanach*, George Du Maurier (Lodge, *Year* 13). Se recrean momentos

biográficos emblemáticos que determinaron la amistad entre ambos, tal como el éxito arrollador de la novela *Trilby* (1895) compuesta por un escritor amateur como Du Maurier, ante la consideración de escritor profesional que ostentaba Henry James cuyas novelas carecían del éxito esperado.

La fama de *Trilby* coincide con el malogro de la obra teatral de James, *Guy Domville*,⁶⁷ la noche de su estreno el 5 de enero de 1895, tanto en la vida real como dentro de la ficción. Son las coincidencias y paralelismos vitales entre Du Maurier y James los que habilitan a Lodge para hablar del “Henry James-George Du Maurier Project,” que da forma a *Author*. A través de este esqueleto narrativo, Lodge destaca momentos biográficos representativos en la existencia de James, como lo fue su fracaso como dramaturgo el cual le sumió en una profunda depresión (Lodge, *Year* 21).⁶⁸ Lodge se basa en la conexión entre James y Du Maurier como componente estructural otorgándole al autor neoyorquino un criterio de relevancia en cuanto a la inclusión y exclusión del material biográfico descubierto durante la investigación de Lodge sobre la novela: “Writing and preparing to write, *Author*, *Author* was an entirely new compositional experience for me: instead of creating a fictional world which wasn’t there until I imagined it, I was trying to find in the multitudinous facts of Henry James’s life a novel-shaped story” (Lodge, *Year* 31).

Tal tratamiento biográfico determina que la historia ficcional comience hacia la década de los ochenta del siglo XIX, en el momento en el que James y Du Maurier inician su íntima amistad, lo cual permite que aquella vida biográfica previa de Henry James pueda bien excluirse o aludirse brevemente, bien reflejarse retrospectivamente. El clímax novelesco lo instaura el fracaso de la obra teatral *Guy Domville* y el triunfo de *Trilby*. La secuencia de escenas narrativas

⁶⁷ Leon Edel (*Guy Domville*).

⁶⁸ Leon Edel (*Henry James*, 4).

que conducen a la conclusión de *Author* intercalaría el rápido declive físico de Du Maurier y su muerte, a la par que la recuperación anímica gradual de James de la humillación teatral sufrida en 1895. Esas escenas cimentan su vuelta al cultivo de la novela y la adquisición del escritor neoyorquino del domicilio denominado “Lamb House,” en Rye, Inglaterra. Durante esas escenas conclusivas, Lodge es consciente de la dificultad de mantener los dos hilos narrativos, el de George Du Maurier y el de Henry James, entrelazados hasta la conclusión de *Author*, ya que Du Maurier muere en 1896 mientras que James no adquiere “Lamb House” hasta 1897 y no traslada allí su residencia hasta 1898.

No obstante, este contratiempo queda subsanado por la publicación póstuma de *The Martian* en 1897, la desafortunada tercera novela de George Du Maurier, y la postergación de Henry James a la hora de escribir un ensayo en memoria de su gran amigo, lo cual posibilita a Lodge mantener la esencia de Du Maurier en el pensamiento de James, aun después de su muerte, unificándose así hasta el final de *Author* ambos hilos narrativos, dentro del círculo de la narrativa principal (Lodge, *Year* 31-33). Lo que Lodge denomina el círculo de la narrativa principal correspondería, por un lado, a las décadas de 1880 y 1890, rayando el año 1900 y todo lo acontecido hacia finales del siglo XIX, con movimientos sociales y culturales preeminentes, como el Decadentismo. Por otro lado, se extiende a los aproximadamente quince primeros años del siglo XX, junto a aquella vida biográfica previa de Henry James que puede excluirse, aludirse brevemente o reflejarse retrospectivamente. *Author* consta de cuatro partes y el marco principal se resolvería en torno a las partes segunda y tercera. Sin embargo, Lodge subraya que, “around this circle [the circle of the main narrative] I planned to draw a second one — or, to change the metaphor, to enclose it in the story of Henry James’s last illness and death, divided into two parts which act as bookends to the same story” (*Year* 33).

El marco o narrativa principal se inserta dentro de otro marco exterior que actúa como “sujeta-libros,” por emplear el término enunciado por Lodge, y que se centra en la última

enfermedad y la muerte de James.⁶⁹ Ese marco exterior está formado por las partes primera y cuarta de *Author*. La primera parte remite al lector a diciembre del año 1915 y principios de enero de 1916 durante la era eduardiana, revelando la última enfermedad de Henry James; la cuarta parte ambientada en febrero del año 1916, la conforma aquel tramo vital referido a la vida de James que alude ya a su lecho de muerte e inminente fallecimiento, también durante esa misma era eduardiana. Así, la primera y la cuarta partes sientan las bases de la trama, configurando el momento histórico en el que se ambienta la novela, que es la época eduardiana, a partir del cual se producen inmersiones en la era decimonónica y victoriana. Desde ese marco externo⁷⁰ Lodge se interna en la era victoriana en un marco principal interno al anterior que

⁶⁹ Patricia Waugh define el marco o *frame* como “a construction, constitution, build; established order, plan, system . . . underlying support or essential substructure of anything” (*Metafiction* 28). La metaficción contemporánea llama la atención sobre el hecho de que la vida y las novelas se construyan a través de los marcos, siendo imposible saber dónde un marco termina y otro comienza, existiendo una dicotomía nada clara entre la realidad y la ficción. Los marcos en la vida operan como las convenciones en las novelas, facilitando la acción y el acto de involucrarse en una situación concreta, así como la organización de la experiencia (*Metafiction* 29). Es más, “framing devices range from stories within stories” (30). Tal es lo que ocurre con el marco principal ambientado en lo victoriano, dentro del marco externo ambientado en lo eduardiano.

⁷⁰ Según Waugh, “sometimes frames involve a confusion of ontological levels through the incorporation of visions, dreams, hallucinatory states and pictorial representations which are indistinct at the end from the apparently real” (*Metafiction* 31). Se expresan estados alucinatorios en la parte marco ambientada en la era eduardiana, en el estado mental deteriorado del Henry James enfermo y moribundo del invierno de 1915: “To Theodora Bosanquet, plying the keys of the Remington in the master bedroom, it is clear that HJ is suffering from a delusion

sirve para desgranar la amistad entre Henry James y George Du Maurier, con sus hilos narrativos respectivos.

La cuidada selección de datos biográficos presentes en el marco principal le permite discernir al lector qué acontecimientos del pasado victoriano de James provocan y desembocan en las circunstancias vitales que circunscriben al James eduardiano, dotando de sentido las escenas narrativas transcurridas entre 1915 y 1916. Según Lodge fueron numerosas las razones para incluir el material biográfico e histórico al que remite ese círculo narrativo externo referido a los años de 1915 y 1916: ofrecía una historia humana bien documentada que, a la par, incluía numerosas personas de interés con diferentes visiones y actitudes en conflicto sobre la realidad de Henry James, un novelista moribundo con las capacidades mentales mermadas debido a su enfermedad. Esas personas de interés son los miembros de la familia James que acuden a su lecho de muerte desde América, aunque también los sirvientes y personal de servicio que cuidaron del escritor hasta su fallecimiento, como la que fue su secretaria y mecanógrafa, Theodora Bosanquet, quien escribió un diario sobre los eventos acaecidos durante el periodo en el que trabajó para Henry James, diario comentado por el crítico versado en James, Leon Edel.

Especialmente destaca la persona de Burgess Noakes, quien empezó a trabajar para James como chico de los recados desde niño, con doce o trece años y quien, posteriormente en su juventud, se convierte en persona de confianza del escritor pasando a desempeñar el puesto de ayudante personal suyo en los asuntos domésticos. Noakes gozó de especial afecto por parte

that he is Napoleon Bonaparte. He possesses a great many books about the history of the Napoleonic era, and she has often observed him browsing in them” (Lodge, *Author* 18). No obstante, dicha confusión queda mediada y atenuada por la factualidad al hallarse acallada la metaficción.

de James. Inserto ficcionalmente en el marco narrativo externo, Burgess vela por el anciano escritor con gran cariño, protagonizando escenas entrañables. Así pues, la compleja estructura de *Author* es una circular con dos marcos narrativos diferenciados, porque la novela comienza en la era eduardiana y, tras inmersiones en la era victoriana, termina de nuevo en la era eduardiana, en plena Primera Guerra Mundial. En una nota aclaratoria escrita por Lodge al comienzo de la novela *Author* y que carece de numeración de página, el autor así lo confirma: “So this book is a novel, and structured like a novel. It begins at the end of the story, or near the end, and then goes back to the beginning, and works its way to the middle, and then rejoins the end, which is where it begins.” (*Author*). El marco narrativo victoriano aparece dentro de otro, el eduardiano, al cual se accede significativa y ontológicamente mediante la retrospección interpretativa por parte del lector.

Los datos históricos, historiográficos y biográficos permiten semejante retrospección al establecer el lector comparaciones entre el pasado victoriano de Henry James y su presente eduardiano, aunque también es inevitable para el lector establecer comparaciones entre su presente en el siglo XXI y las épocas pretéritas ficcionalizadas, las cuales se configuran como *su* pasado con respecto a la contemporaneidad. El pasado narrativo más reciente cronológicamente para el lector, el eduardiano, es el momento cronológico en el que vive “Henry,” quien por medio de recuerdos y vivencias anteriores a los años de 1915 y 1916 hace que el lector viva como real y así lo interprete desde la perspectiva del siglo XXI: “Another reason for having this frame story was that it would enable me to put James’s literary career [that one developed during the Victorian period] into a deeper and truer perspective than would be possible if my book ended in the late 1890s, with James happily ensconced in Lamb House, and looking forward confidently to writing the masterpieces of his later career” (33).

El fin posmoderno que persigue Lodge es el de ubicar la vida y la carrera literaria de James dentro de una perspectiva menos complaciente y estable, y, por tanto, más veraz. Las

mismas máximas podrían aplicarse a *A Man of Parts*, pues esta novela persigue la misma cuestión de profundidad y veracidad, organizándose en torno a una estructura narrativa circular idéntica a la de su novela predecesora. *A Man of Parts* muestra igualmente el interés de Lodge en explorar y explotar la riqueza del tema histórico, biográfico y literario en la persona de Herbert George Wells, al permitirle asumir el riesgo de escribir una segunda novela radicalmente distinta en forma y contenido a su acostumbrada producción literaria del siglo XX. El interés por escribir *A Man of Parts* se despierta a principios del año 2004 mientras espera por la publicación de *Author*.

Lodge confiesa lo siguiente en *Lives in Writing*, su obra crítica del año 2014, en el artículo “Writing H. G. Wells”: “*Author, Author* was a complete change of direction in my work, and I had enjoyed researching and writing it so much that I was receptive to this idea for another book of the same kind . . . I shelved the Wells project, and wrote a fictional novel set in the present day, *Deaf Sentence*, published in 2008; but when that was finished I couldn’t resist going back to Wells” (Lodge 223-224). Lodge sintió predilección por la sorprendente riqueza humana e histórica que envuelve la vida de Wells, alguien que trató con la inmensa mayoría de conocidos hombres de estado y escritores de su tiempo. Encontró reseñable su ficción científica y prosa especulativa con la que predijo la invención, entre otras cosas, de la televisión, los tanques de guerra, los aviones bélicos y material militar aéreo o la bomba atómica, si bien las gentes de su época apenas prestaron atención a muchos de sus vaticinios.

Lodge admira su esfuerzo por renovar la ideología de la *Fabian Society*, y sus ansias por instaurar la causa del “World Government,” el “Free Love” o amor libre que dio pie a su fama de seductor, la eugenesia, o el “World Brain,” un enorme banco de conocimiento humano guardado en microfilm y distribuido gratis a los usuarios en avión, que solo necesitaría la invención del microchip para parecerse a internet (Lodge, *Lives* 225-26). Lodge expresa que la idea de escribir sobre Wells surgió a raíz de encargarse él mismo de redactar la introducción

para una nueva edición de la novela de Wells, *Kipps* (1905). La vida de un Wells en extremo polifacético, repleta de aficiones, reveses de fortuna, producciones literarias variadas e incesantes, intervenciones políticas, relaciones amorosas polémicas y debilidades de temperamento, dotó a Lodge del material esencial para lograr el conflicto narrativo de la novela (Lodge, *Quite* 93, 194-196).

Según declara Lodge, Wells pasa por ser una de las figuras más talentosas y prodigiosas de la historia cultural del siglo XX, por lo que su configuración ficcional supuso nuevos retos: “Very early in the gestation of a *Man of Parts* I saw it as a companion piece to *Author, Author*, in which James would be a minor character as Wells had been in the earlier novel [*Author, Author*]; but Wells’s life proved a greater challenge to fictional form than James’s” (*Lives* 230). Como afirma el propio autor:

The main problem for me was to find in a mass of fascinating material, including both his public and private life, a novel-shaped story, by which I mean one which has more cohesion and patterning than the faithful chronicle of a life can provide — ‘life being all inclusion and confusion, and art being all discrimination and selection’, as Henry James said in his Preface to *The Spoils of Poynton*. (*Lives* 230-31)

De modo similar a *Author* y la amistad entre Henry James y George Du Maurier, David Lodge intentó establecer como esqueleto narrativo en *A Man of Parts* la relación de amistad entre Wells y la escritora Edith Nesbit, pero la biografía de Wells concurría en experiencias e intereses que no hacían posible ese planteamiento. Tal contratiempo denota cómo los datos biográficos determinan sobremanera la estructura composicional de las novelas que nos ocupan, siendo del todo determinantes. La solución a esta dificultad consistió en delinear una historia o *frame story* dividida en dos partes, que en el libro constituyen las partes primera y quinta, de modo equiparable a la aparecida en *Author* en las partes primera y cuarta, que consistiría sobre los últimos años de vida de Wells, desde el año 1944 hasta su muerte en 1946. Esta historia

marco, es decir, una historia externa a la historia principal, ambientada principalmente durante los bombardeos acaecidos sobre Londres durante la Segunda Guerra Mundial, bosqueja a un Wells refugiado en su casa de Regent's Park, en plena decadencia moral y física.

A su depresión debida a la negación social por parte de sus contemporáneos de todas las ideas y esperanzas utópicas sobre la humanidad que cultivó durante su juventud, se añade el declive de su reputación como escritor. Desde ahí, y ya en el marco de la historia principal que abarca las partes segunda, tercera y cuarta, el Wells ficcional vuelve la mirada hacia lo que fue su vida, preguntándose si esta ha sido un éxito o un fracaso (*Lives* 231), preguntas que también se formula Henry James en *Author* en lo concerniente a su carrera literaria. La única diferencia entre *Author* y *A Man of Parts* al respecto del trasunto estructural es que esta última es una novela circular, no de cuatro partes, sino de cinco, que Lodge planea cuidadosamente:

Between these two book-ends [parts first and fifth] I would tell the story of the most interesting part of Wells's life [parts second, third and fourth], from childhood to the mid-1920s, following the sequence of relationships with the women who meant most to him: his wives Isabel and Jane, Rosamund Bland, Amber Reeves, Rebecca West and Moura [Budberg], showing how they affected, fed into, disrupted, and threatened at times to destroy his career as a writer and public man. There were symmetries and correspondences in these series of women: two wives . . . two brilliant young women half his age, Amber and Rebecca, with who he had children; two — Rosamund and Amber — who had young admirers, rivals to H. G. These parallels would help to give the novel pattern, that combination of repetition and variation which is present in all art, as well as illustrating an obsessive-compulsive streak in H. G.'s character. (*Lives* 232).

Por tanto, *A Man of Parts* también cuenta con una estructura circular y doble marco narrativo, lo que se hace eco de la idea de Lodge de que “the writer of fiction must draw a circle and

then fill it with invented facts which connect interestingly, plausible and meaningfully with each other to make a narrative which had no previous existence” (Lodge, *Year* 30). En realidad, James pertenece a una generación literaria inmediatamente anterior a la de Wells y así lo refleja la continuidad narrativa entre ambas novelas pues *Author* y *A Man of Parts* podrían leerse como continuación una de la otra. La continuidad narrativa se extiende al hecho de que tanto James como Wells estén presentes como personajes secundarios en una u otra obra dentro de la historia principal. Esta historia principal invita a miradas retrospectivas a aspectos significativos de la vida biográfica y literaria de Wells, y cómo estos conforman su personalidad. Implica sus primeros escauceos literarios, alguno aludido previamente por Lodge en *Author* con relación a la representación teatral de *Guy Domville* de Henry James,⁷¹ hasta llegar a la vida adulta de Wells.

Dentro de la historia principal, desde lo decimonónico y la era victoriana, se avanza en el tiempo hasta las décadas de 1900, 1910, 1920, 1930 y 1940 del siglo XX. Estos tiempos históricos marcan la reivindicación de Wells en pos del progreso humano y el bienestar social, en su pugna por la adquisición de una posición social acomodada dados sus orígenes humildes, lo cual circunscribe sus relaciones personales y su peculiar idiosincrasia. Al repasar la historia principal diferentes hechos biográficos relevantes en el devenir vital de Wells, se observa una vez más la similitud compositiva entre *A Man of Parts* y *Author*. A continuación, se ilustrará el paralelismo narrativo comenzando en la parte primera de ambas obras y, en concreto, en el primer párrafo de cada novela:

⁷¹ En la primera aparición de H. G. Wells en la novela *Author* como personaje secundario, este hace las veces de crítico literario comentando sus impresiones sobre el estreno de *Guy Domville*.

(Primera parte, *Author*)

LONDON. December 1915. In the master bedroom (never was the estate agent's epithet more appropriate) of flat 21, Carlyle Mansions, Cheyne Walk, Chelsea, the distinguished author is dying . . . In Flanders, less than two hundred miles away, other men are dying more quickly, more painfully, more pitifully – young men, mostly, with their lives still before them . . . The author [he] is dying propped up in bed among starched sheets, and plump pillows, attended by three servants and two professional nurses working in rotation, while the young men are dying in the mud of No Man's Land, or in squalid trenches, or on jolting stretchers, or on camp beds in field hospitals amid the groans of their wounded comrades. (Lodge, *Author* 3)⁷²

(Primera parte, *A Man of Parts*)

IN THE SPRING OF 1944 Hanover Terrace, a handsome row of Nash town houses on the western perimeter of Regent's Park, is looking distinctly war-worn. Its cream stucco façade, untended since 1939, is soiled, cracked and peeling; many windows, shattered by bomb blast or shock waves Only one house, number 13, has been permanently occupied throughout the war by its owner, Mr H. G. Wells. During the London Blitz of 1940-41 he was frequently teased with the suggestion that this might prove an unlucky number. (Lodge, *Man* 3, 4)

⁷² Posible alusión intertextual a una de las grandes influencias literarias de David Lodge, el autor católico Graham Greene (1904-1991) y su obra póstuma, *No Man's Land*. Se remite a una publicación de la misma del año 2005, editada por James Sexton, con un prefacio escrito por David Lodge.

Ambos fragmentos mencionan las guerras mundiales. El frente de Flandes durante la Primera Guerra Mundial en el caso de *Author* y la Segunda Guerra Mundial en Londres en el caso de *A Man of Parts*, ambas guerras en todo su potencial destructivo. El contenido se adapta en ambas citas a la biografía y a la cronología histórica correspondientes, pero se aprecian los paralelismos estilísticos y compositivos entre ambas obras, los cuales se han subrayado gráficamente. Por otro lado, en cuanto a la similitud narrativa de las partes últimas de cada obra, es decir, las correspondientes a las partes cuarta y quinta de *Author* y *A Man of Parts* respectivamente, la primera parte de la obra sobre James se contextualizaba en 1915, pero la parte cuarta avanza unas semanas en el tiempo hasta el invierno de 1916. De modo similar, en la parte quinta de *A Man of Parts* se retoma la trama bélica de 1944 aludida en la primera parte, avanzándola ligeramente en el tiempo hasta la primavera de 1945. Ambas enlazan trazando un círculo cronológico perfecto:

(Cuarta parte, primer párrafo *Author*):

THE second day of 1916 at Carlyle Mansions is inevitable something of an anti-climax after the excitements of the first, though more telegrams and letters of congratulations arrive from and abroad (and will continue to do so for days to come). (Lodge, *Author* 355)

(Quinta parte, primer párrafo *A Man of Parts*)

IN THE SPRING OF 1945, the façade of Hanover Terrace looks much as it did a year before – if anything, even shabbier and in more urgent need of repair. Most of the windows are still boarded up, for V1s and V2s continue to fall on London throughout March. (Lodge, *Man* 519)

Como se puede apreciar también sus últimas partes persiguen un planteamiento y una evolución narrativa casi idénticos, con sugerentes paralelismos compositivos. Se logra un paralelismo estructural en dos historias independientes, definiéndose así la estrategia narrativa de la

repetición y la diferencia defendida por Lodge. El paralelismo no sólo acontece en el marco externo, sino también en el marco interno o marco de la historia principal. Lodge confiesa en *The Year of Henry James*, haber mantenido una secuencia cronológica de los eventos biográficos en la historia principal e interna, por ser la mejor manera de introducir a los lectores a la vida y obra de Henry James, muchos de ellos quizá no familiarizados con ellas, y hacerles entender y simpatizar con sus crisis profesionales y privadas (54). Igualmente, esto puede y debe aplicarse a la persona de H. G. Wells en su novela pertinente, *A Man of Parts*. Si la tercera parte de *Author* narra la debacle teatral de James, — la noche del estreno de *Guy Domville* es un suceso central dramático en su vida —, la tercera parte de *A Man of Parts* narra la consolidación literaria de Wells, recreándose por igual acontecimientos relevantes en cuanto a sus biografías literarias respectivas:

(A Man of Parts)

He gave Masterman an advance copy [of *Tono-Bungay*] on his departure and soon received a gratifying response, 'I read it on the train back to London, and I could scarcely refrain from shouting out and brandishing it in the faces of the bewildered passengers, as I realized I had got hold of a masterpiece'. (Lodge 317)

(Author)

THERE commenced a slow convalescence of the spirit. He woke well before first light on Sunday morning with a horrible feeling of depression and was instantly reminded of the cause . . . like the survivor of a shipwreck cast up on the cold shingle of a deserted beach, too exhausted and demoralised to crawl above the tide line. (Lodge 266)

En la historia principal o marco interno de *Author*, Lodge parte de un Henry James como autor consagrado, aunque no tan exitoso como él desearía, mientras que en el marco interno de *A Man of Parts*, se observan los inicios artísticos de Wells hasta su consagración como escritor.

No obstante, simultáneamente, ambos autores literarios sufren humillaciones públicas que les conducen a un proceso de recuperación psicológica gradual, en cuanto a elecciones políticas desacertadas en el caso de Wells que influyen en su carrera literaria, o en cuanto a un James fracasado como dramaturgo. En conclusión, la estructura circular que se desenvuelve en torno a la narración de *Author* y *A Man of Parts*, denota un estilo propio en David Lodge, distinto al estilo que caracteriza sus producciones literarias previas durante el siglo XX. Es la primera vez que Lodge se decanta por este estilo circular, un estilo estructural en el que la documentación biográfica e histórica factual determina el esqueleto narrativo y el desarrollo de la trama.

Como escritor, Lodge considera tarea imprescindible el delinear un círculo dentro del cual implantar la imaginación novelesca en base a los documentos factuales, una imaginación novelesca que conecte de forma atrayente, plausible y significativa con el lector con la intención de hacer brotar una creación literaria nueva. La división entre una historia marco externa o *bookends* como él la denomina y una historia principal interna, inserta dentro de esta, resulta ser un medio muy inteligente de acometer la narración, de acometer la existencia histórica y biográfica tanto de Henry James como de H. G. Wells. De este modo, como autor literario, Lodge evita una cronología lineal que se hubiera asemejado más al desarrollo de una mera biografía o al desarrollo de un mero texto histórico o historiográfico, cuando la pretensión de Lodge no es establecerse como un biógrafo o un historiador, sino escribir una novela. La estructura y composición de sus novelas biográficas denotan la insistencia en que el lector se dé cuenta de que su exigencia verdadera como autor ha sido novelar vidas reales.

La vida en toda su riqueza y confusión y el arte en toda su discriminación y selección, dan lugar a una apuesta por la circularidad con el objetivo de desentrañar una perspectiva más profunda y verdadera de los sujetos reales e históricos. La estructura circular permite establecer una serie de similitudes formales y temáticas relacionadas con el estilo. Formales en cuanto al planteamiento de las novelas, y temáticas en cuanto a centrarse ambas obras en biografías de

personajes reales y sus entresijos vitales. Siguiendo las afirmaciones de David Lodge ofrecidas en la entrevista disponible en el anexo I del presente trabajo de investigación, a continuación, se indagará en cómo los novelistas posmodernos han evitado utilizar los estilos narrativos victorianos en los cuales el autor es omnisciente, intrusivo y lo controla todo. En *Author* y *A Man of Parts*, son otras las formas narrativas expresadas, aunque a veces estas sean reminiscencias de la tradición decimonónica precedente.

En el capítulo dedicado en este trabajo de investigación a la novela histórica y a la metaficción historiográfica se mencionó que, ya a finales del siglo XX, emergen novelas que dan la impresión de tratarse de novelas decimonónicas. Ha de recordarse que los rasgos historiográficos denotados por *Author* y *A Man of Parts* incorporan la recuperación cultural no sólo como elemento temático sino también como elemento formal. De ahí la recuperación posmoderna de la narración omnisciente como método narrativo, a modo de eliminar la distancia entre el pasado y el presente. Con el objetivo de desarrollar este capítulo, se cree esencial recordar una vez más las palabras de David Lodge referidas a la entrevista del año 2015, en las que declara que las novelas *Author* y *A Man of Parts* en general tienen por objetivo sumergir al lector dentro del mundo ficcional, tal y como lo llevaban a cabo las ficciones realistas clásicas (Anexo I). Por supuesto, la manera que tiene el autor londinense de llevarlo a término es recurriendo al cultivo posmoderno de la narración omnisciente, con indiscutibles diferencias con respecto a la omnisciencia decimonónica clásica, al incorporar ciertas características las cuales se analizarán seguidamente a lo largo de este capítulo octavo.

En referencia a la novela *Author*, Vanessa Guignery destaca que: “The book reads like a fascinating story with a range of narrative devices, a play on focalisation, strategies of suspense and the choice of one central and dramatic episode” (160). Teniendo en cuenta que David Lodge silencia o media el componente metafictivo en sus novelas biográficas *Author* y *A Man of Parts* según propias declaraciones (Anexo I), el juego con los mecanismos narrativos responde al acto de acallar la metaficción, según sobreviene en referencia a la narración omnisciente. Es precisamente el asunto de la focalización lo que concierne a este capítulo, que pretende demostrar que *Author* y *A Man of Parts* emplean un diseño narrativo similar a aquel de las novelas victorianas clásicas, mas constituyéndose en epítomes de novelas biográficas.

Sin duda, el episodio central dramático en *Author* es el fracaso teatral de la obra de James, *Guy Domville*, mientras que en *A Man of Parts* ese episodio dramático se da aproximadamente durante el periodo comprendido entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial, en el que la influencia social y política de Wells decae gradualmente junto a la calidad de su escritura, como recuerda Lodge en *Lives in Writing* (230). Ese episodio comienza a gestarse hacia 1910, tal y como se expresa en la parte cuarta de la novela, reflejada en negrita en la obra original:

— **Many people thought you had changed after 1910 — that you became rather hard. Outwardly cheerful, sociable, but more selfish, more calculating, less forgiving.**

— I had to become hard. I'd been under extreme stress for the past year over the Amber affair, I'd been vilified and slandered publicly and privately . . . I'd uprooted my family and settled in London to begin a new life. I'd given up the hope of using the Fabian as a way of getting my ideas into the public domain. From now on my books would be the only vehicle. I was on my own. I had to be hard. (Lodge, *A Man* 374-75)

En 1910 Wells publica *The New Machiavelli*, libro sobre el que Lodge recoge la crítica del momento en las páginas de *A Man of Parts*: “It was generally received as an impressive but flawed novel, though the flaws were differently identified by different critics; it was the looseness of the narrative structure, or the tedium of the hero's long digressions on political and social issues, or the malicious portraits of real personages . . . or something else” (Lodge 378). Esto denota su decadencia como autor y la menor aceptación de su obra debido a condiciones ideológicas cambiantes. En ambas novelas, *Author* y *A Man of Parts*, al ensalzarse el componente puramente factual e historiográfico en su hibridez genérica (*non-fiction novel*), expandido a partir de la contribución documental distintiva del *fact-based writing*,

consecuentemente se silencia y media la metaficción y, por ende, la reconstrucción, la reinterpretación y la reescritura de lo pretérito (*fabulation*).

De esta manera, las invenciones novelescas de Lodge allí donde los registros documentales oficiales son inexistentes o insuficientes, resultan consistentes y coherentes con dicha factualidad. Lodge imagina o “fabula” siempre en función y fidelidad a la evidencia documental. De ahí el importante papel de la cultura, del historicismo culturalista que desempeña la historiografía tanto en *Author* como en *A Man of Parts*. De ahí el papel de la narración omnisciente contemporánea de esencia cultural como variante a la narración omnisciente moral clásica y decimonónica. A continuación, se ilustrarán brevemente los comienzos novelescos de *Author* y *A Man of Parts* en los cuales los rasgos victorianos se configuran como evocación a esta literatura victoriana desde el planteamiento referido, como por ejemplo en los párrafos iniciales ya citados en el capítulo anterior.

En ambos fragmentos se observaba la emulación de los comienzos de las novelas victorianas tradicionales, pudiéndose considerar como tradicionales y paradigmáticas las siguientes novelas victorianas, *Vanity Fair* de William Thackeray (1848), *Wuthering Heights* (1847) de Emily Brontë, *Middlemarch* (1872) de George Eliot, *North and South* (1854) de Elizabeth Gaskell, *Evan Harrington* (1861) de George Meredith o *The Mayor of Casterbridge* (1886) de Thomas Hardy.⁷³ Lodge lo logra mediante el establecimiento de coordenadas de

⁷³ Aunque las novelas de Lodge ofrecen datos muy concretos, en general, las obras aludidas se inician con los nombres de los personajes y alguno de sus rasgos. Sirva de ejemplo el comienzo novelesco de *Evan Harrington*, de George Meredith: “Long after the hours when tradesmen are in the habit of commencing business, the shutters of a certain shop in the town of Lymport-on-the-Sea remained significantly closed, and it became known that death had taken Mr. Melchisedec Harrington, and struck one off the list of living tailors. The demise of a respectable

tiempo, lugar, persona y modo, indicando el cómo (la muerte, la guerra), el dónde (en Flandes, en Londres), el cuándo (diciembre de 1915, la primavera de 1944) y quién (Henry James y H. G. Wells), designando a los protagonistas de ficción por su nombre de pila o haciendo referencia a un sobrenombre o epítetos con los que se le pueda identificar fácilmente. En *Author* Lodge emplea el epíteto *distinguished author* y el sobrenombre de *master*, pues Henry James era por todos conocido como “The Master.” El lector posmoderno, aun teniendo mayor o menor bagaje literario, es capaz de reconocer y adivinar quién es el héroe de la novela con esas indicaciones. Lodge comienza sus obras con la técnica de las novelas realistas decimonónicas, nombrando e introduciendo al personaje principal, el momento cronológico, poniendo de manifiesto el lugar y el momento histórico en los que se desarrolla la trama, así como exponiendo sobre quién va a tratar la obra, la situación que acontece en torno al protagonista.

Ahora bien, los dos fragmentos anteriores extraídos de las novelas arrojan multitud de claves sobre la culturalidad histórica y biográfica a partir de la omnisciencia culturalista contemporánea, más sin llegar a cuestionarla. Esto es, las referencias a Flandes y la Primera Guerra Mundial en la novela sobre el sujeto real e histórico y literario de Henry James por una parte y, por otra parte, aquellas del “London Blitz,” los bombardeos perpetrados por las tropas alemanas en la capital londinense durante la Segunda Guerra Mundial, en la novela sobre el también sujeto real, histórico y literario de Herbert George Wells. Cabalmente, la subversión y la emulación metafictivas resultan silenciadas y mediadas, al igual que las aspiraciones

member of this class does not ordinarily create a profound sensation. He dies, and his equals debate who is to be his successor: while the rest of them who have come in contact with him, very probably hear nothing of his great launch and final adieu till the winding up of cash-accounts; on which occasions we may augur that he is not often blessed by one or other of the two great parties who subdivide this universe” (Widger).

posmodernas metafictivas de construir y crear una forma narrativa nueva que no tuviera existencia previa alguna.

Se trata de acallar y mediar este hecho posmoderno, debido a que David Lodge tiene el deseo de sumergir al lector dentro del mundo de *Author* y de *A Man of Parts* del mismo modo en que lo llevaba a cabo la ficción realista clásica. Recuérdese la cita enunciada en el capítulo anterior por Lodge en la que este afirmaba que el escritor de ficción debe dibujar un círculo y después rellenarlo con hechos inventados que se conecten entre sí de forma interesante, plausible y significativa con el fin de forjar una narrativa que no gozara de existencia previa (Lodge, *Year* 30). De manera similar, en los capítulos finales de la última parte de cada obra, se observa la técnica del *winding up* victoriano, es decir, la recapitulación de lo acontecido a lo largo de la novela en la conclusión de esta. La estructura circular narrativa del marco externo ambientado entre los años de 1915 y 1916 en el caso de *Author*, y en los años 1944-46 en el caso de *A Man of Parts*, sirve a modo de recapitulación final ya que, cronológicamente, cada una de las novelas termina en el mismo tiempo histórico en el que empezó.

El marco externo recoge todo lo expresado biográfica e históricamente en la historia principal interna que se inserta dentro de la externa, por lo que se produce esa recapitulación. El objetivo de Lodge a la hora de emplear la estructura circular sería el de realzar el realismo y la verosimilitud, la autenticidad y la veracidad del *fact-based writing*, aunque sin abandonarse en la escritura lineal de un texto biográfico o uno histórico, puesto que sus textos son imaginativos, novelescos, mas sin metaficción, como observa en la entrevista del anexo I. Volviendo a la incorporación de la narración omnisciente, esta se especifica por el uso del pasado verbal y la tercera persona narrativa, convenciones decimonónicas de narración que se reconsideran técnicamente por parte de la ficción contemporánea como se muestra a continuación:

He [H. G. Wells] mused on that moment of charged silence as he travelled back to London in the evening, staring through the blurred reflection of his face in the train window at the dimly visible flat fields of Cambridgeshire. (*Man* 285)

Not that he [Henry James] wished her to revoke it, or had any right to try and persuade her to do so. Her certainly couldn't quarrel with her choice of location. Venice was to him, too, the most charming city in the world. (*Author* 177)

Se han subrayado los tiempos verbales en pasado y la tercera persona narrativa. Esta voz narrativa conoce los pensamientos íntimos de los personajes, pero podría decirse que las novelas biográficas de Lodge no se producen bajo las máximas de la autoría omnisciente *moral* decimonónica tradicional. Más bien revisten tal autoría omnisciente de toques posmodernos tornándose de carácter intelectual y cultural, aunque permitan al lector realizar juicios de valor de manera menos mediatizada. Así, la narración omnisciente contemporánea implica una gran averiguación histórica y biográfica por parte del autor literario, como demuestra el historiador Francisco Gómez Martos en su libro *Historiografía del Postmodernismo* (2014). De ahí el surgimiento de este tipo de autoridad cultural e intelectual de la que se impregna la omnisciencia. Según David Lodge: “Our postmodernism . . . has consisted of ignoring, rather than trying to go beyond, the experiments of modernism, reviving and perpetuating the mode of classic realism which Joyce, Woolf and Co. thought they had dispatched for good” (Lodge, *After* 25).

En la entrevista facilitada por el autor en el anexo I, este señala que aquellas intervenciones metaficcionales ocasionales que rompen con la ilusión de realidad para volver a subsanarla posteriormente, son un modo de conjugar la metaficción y el realismo. Se trata de un modo de mantener la atracción de la ficción realista que otorga a los lectores modelos con los que interpretar el mundo que conocen, pero, a la vez, libera al escritor de pretender conocerlo

todo sobre el mundo. Por ello quizá los novelistas modernos han evitado el estilo de narración victoriano en el que el autor es omnisciente, intrusivo y controla todo. La posmodernidad reta las nociones realistas tradicionales sobre la perspectiva en la narrativa, por lo que se esmera en emplear técnicas narratológicas que tienden a minar una aparente omnisciencia, aunque al final el poder de la narración omnisciente posmodernista sea cultural e intelectual, alejado de la potestad decimonónica moral, ordenatoria, trascendente y divina.

El crítico Paul Dawson denomina a este tipo de autoría narrativa cultural, neorealismo o *neo-realism*. Las novelas victorianas comienzan en el modo en que lo hacen *Author* y *A Man of Parts*. Ambas novelas de Lodge juegan con el supuesto realismo, la documentación y el detalle victorianos para crear ese neo-realismo. En ese sentido, las dos novelas sí son neo-realistas, aunque no estrictamente neo-victorianas como se ha analizado en capítulos previos de esta tesis. Según Dawson, la autoridad omnisciente clásica decimonónica se transforma en un arquetipo de autoridad que se constituye como un *intelectual* público, un *pensador* capaz de hablar sobre asuntos públicos desde bases de experiencia intelectual, documental, factual y disciplinar específicas (144). Si para la contemporaneidad una de las dificultades de la omnisciencia clásica es la semejanza existente entre un Dios omnisciente y el autor y el narrador, de forma análoga, Paul Dawson alienta varios tipos de fenómenos omniscientes contemporáneos, basándose en una división que ya auguró David Lodge en la década de los setenta en su obra crítica, *The Novelist at the Crossroads*.

En ella equiparaba la situación del novelista contemporáneo y, principalmente, la de los novelistas ingleses, como la de un hombre ante una encrucijada, ya recordada anteriormente en este trabajo de investigación. El camino en el que se encuentra es aquel de la novela realista y su compromiso entre el modo empírico y el ficcional. Los caminos de salida de la encrucijada impuesta por el realismo clásico decimonónico son, en primer lugar, el realismo social de los *Angry Young Men*, en segundo lugar, la novela de no-ficción y en tercer lugar la fabulación,

categorías a las que habría que añadir una cuarta, la de la novela que explota más de uno de estos modos literarios a la vez, mas sin comprometerse por completo con ninguno de ellos, es decir, la metaficción (Lodge 18, 26). Inspirándose en esta clasificación de Lodge, Dawson primeramente denomina *ironic moralist* a aquella autoridad narrativa derivada de la ficción realista-social de los años cincuenta surgida al amparo de la metaficción (150). Por otra parte, en cuanto a la tercera opción a la encrucijada propuesta por Lodge, la fabulación, el tipo de autoridad narratológica que esta instaura, Dawson la designa como el narrador pirotécnico, *pirotechnic storyteller*. Estas dos se tratarán en el capítulo doce dentro de esta segunda parte del trabajo de investigación.

En cuanto a la segunda salida de la encrucijada, la novela de no-ficción, basada en textos disciplinares, documentales y factuales no ficcionales, Dawson denomina al narrador de este tipo de novela el historiador literario o *literary historian*, por la precisión factual de su creación literaria (147). Este es un tipo de narrador que confía en la autoridad de los datos históricos y disciplinares para recobrar imaginativamente momentos privados o escondidos de la Historia y sus individuos en obras catalogadas como *factional works*. El estilo del historiador literario muestra fe ciega en la imaginación literaria para completar vacíos ontológicos dejados por los datos históricos y empíricos, más que para horadar y desprestigiar la verdad narrativa histórica (o biográfica).

Este tipo de autoridad novelística se instaura como historiador, aunque sin llegar a transformarse en él, pues se asienta en la voz proléptica de la historia para establecer huecos temporales entre un narrador moderno y una historia narrativa, del todo *histórica* (o biográfica). La autoridad omnisciente de este tipo de narrador se ensalza y problematiza por su distancia con respecto a los acontecimientos históricos narrados, lo que nos recuerda a la famosa reflexión de Julian Barnes, “History isn’t what happened. History is just what historians tell us” (*History* 242). Por último, como cuarto camino de salida de esa encrucijada, David Lodge

proponía la metaficción. Afín a la novela de no-ficción y a la fabulación, se distingue de ellas al ensamblar ambas. Esta supone para Dawson el narrador de tipo periodístico o comentarista social, el *immersion journalist* o *social comentator* que encontramos en el *New Journalism*.

Así pues, se trata de un tipo de novela que conversa sobre sí misma en una especie de reportaje periodístico. Ejemplos canónicos son *In Cold Blood* (1966) de Truman Capote y *I am Charlotte Simmons* (2004) de Tom Wolfe. El escritor se pronuncia a modo de periodista, como contrapunto ficcional en novelas documentales. La construcción escénica detallada se completa con comentarios explicativos en un realismo altamente detallado, rayano en el reportaje periodístico, que retrata al individuo en relación estrecha e íntima con la sociedad que le rodea. Presenta un conocimiento pragmático del interior humano, en cuanto a la forma en que el mundo se articula con respecto al individuo (Dawson 159).

Si en el realismo omnisciente decimonónico, la presencia de la figura narrativa autorial servía de mediador entre el texto ficcional y el lector, en el posmodernismo y dentro de estas categorías de narradores culturales, el deseo de abandonar las constricciones del realismo clásico sin renunciar a los límites del género mimético pone de manifiesto que el lenguaje de la ficción es un discurso incapaz de escapar de la referencialidad. Por ello, la novela pasa a orientarse hacia un nuevo modo psicológico y filosófico, como afirma Linda Hutcheon (*Narcisistic* 19, 44). Tanto es así, que existe un debate contemporáneo en torno a la omnisciencia, como explicita Dawson al explicar estos tipos de narrador omnisciente posmoderno. En la contemporaneidad se precisa de un acercamiento narrativo que contemple la necesidad de reafirmación de la autoridad de los novelistas como referentes culturales, dentro de un estilo cambiante de ficción que no necesita ser necesariamente omnisciente en la forma de narrar, sino en el *enfoque*.

El recurso para lograrlo es uno intelectual y disciplinar, aplicado a una sociedad contemporánea posmoderna influenciada por los medios de comunicación y por las redes

sociales. A diferencia del siglo XIX, se trata de una sociedad que no admite autoridades morales y demanda que las novelas no sean meros relatos sin fundamento, sino que sienten sus bases en hechos documentados y científicos, donde huelgue menos la fantasía ficcional. En general, los narradores neorrealistas contemporáneos conocen el interior de sus personajes, no por el privilegio de su omnisciencia, sino por el alcance intelectual que ostentan en base a una formación académica y a una labor de investigación más o menos exhaustivas. La omnisciencia contemporánea es una voz narrativa *conversadora* y dialogante (Dawson 160). Por un lado, invoca nostálgicamente a la omnisciencia clásica y, a la vez, rellena vacíos vitales y existenciales propios de los personajes posmodernos. Las novelas de David Lodge remiten en mayor o menor medida a estos tipos distintos de narrador culturalista.

Dentro de los papeles autoriales que denotan *Author* y *A Man of Parts*, la voz autorial omnisciente contemporánea que destaca es la del *literary historian*. Lodge hace las veces de historiador literario al recobrar imaginativamente momentos privados o escondidos de la historia literaria, también de la historia individual y colectiva, así como pensamientos y sentimientos asociados a las biografías de Henry James y H. G. Wells, y el momento histórico preciso que encarnan. Por ejemplo, Henry James se refiere así a sus escarceos con el teatro en la novela *Author*: “personally he considered that it was easily the best thing he had done so far as a dramatic author: the delicate web of moral scruple and tender feeling that connected the principal characters” (Lodge 175); en el caso de Wells, con relación a la publicación de su novela *Ann Veronica* (1909), “the rejection was disappointing, but it did not shake his faith in the book, and the disappointment did not last for long. On the very same day he received a letter from [the publisher] Stanley Unwin” (Lodge, *Man* 306).

A su vez, el Lodge culturalista participa de las llamadas *factional (fact+fiction) works*, es decir, aquellas obras donde documentos o hechos reales pueden caracterizar una ficción lo más verazmente posible. En las novelas biográficas de Lodge, la cartas y correspondencia

personal de los autores Henry James y H. G. Wells, sus obras literarias y demás documentos verídicos, así como posesiones de los personajes reales, inspiran hechos ficticios del todo realistas.⁷⁴ Igualmente, otro papel autorial a reseñar en las novelas biográficas *lodgianas* es la del comentarista social, es decir, el *immersion journalist* o *social comentator*. Ambas obras cuentan con construcciones escénicas detalladas que se completan con comentarios explicativos en un realismo altamente detallado, rayano en el reportaje periodístico, que retrata al individuo en relación estrecha e íntima con la sociedad que le rodea. A este respecto, *Author* y *A Man of Parts* revelan los fundamentos de la sociedad victoriana que eran la familia, el trabajo y la religión. A su vez, las obras se centran en las inquietudes espirituales e incluso esotéricas de los victorianos, en sus devaneos con el mundo de los muertos y el más allá, y en la emergencia de nuevos líderes sociales como el mago, el mesmerista o el predicador. Del mismo modo, se desvela la cuestión obrera y aquellos temores sociales relacionados, el triunfo del liberalismo y la ideología liberal o los partidos políticos en la búsqueda de la justicia social como ocurre con Wells y su participación en la “Fabian Society.”

Ambas obras reflejan la civilización industrial y los movimientos sociales entre las ciudades y el campo, así como la fe en el progreso y en el concepto de Gran Bretaña como la nación más grandiosa y magnánima debido al Imperio británico y sus colonias. *Author* resalta minuciosamente la imperiosa cuestión victoriana del honor: “Henry strenuously defended the death of Valentin from wounds received in a duel. The duel, with its antiquated and essentially hollow notion of ‘honour’, was a dramatic embodiment of the ethical difference between Europe and The New World” (Lodge, *Author* 113). *A Man of Parts*, matiza detalladamente las obligaciones matrimoniales de las mujeres y su función social en el siglo XIX, el amor libre, la libertad social de la mujer y las consecuencias de transgredir las normas vigentes: “Inwardly

⁷⁴ Leon Edel recopila muchas de esas cartas en relación a James (*Letters*).

she [Rosamund Bland] had been depressed and despondent, a mood that deepened into despair . . . What was she doing, going to marry a man she didn't love . . . ? She was seriously tempted to throw herself into the sea and end it all" (Lodge, *Man* 342).

Sin embargo, a diferencia de la opinión de Dawson que conecta el papel autorial del comentarista social a la metaficción propiamente dicha, en *Author* y *A Man of Parts* el componente metafictivo resulta mediado. Se retrata al individuo en relación estrecha e íntima con la sociedad que le rodea, mas sin ostentarse una actitud de reescritura crítica y reinterpretativa, resultando en una orientación más bien contextualizadora, expositiva y descriptiva. Al mismo tiempo, la metaficción puede participar de la ironía y la parodia, es decir, del moralista irónico y del narrador pirotécnico. En definitiva, en sus novelas biográficas, Lodge daría voz predominante al historiador literario (la novela de no-ficción) por un lado, y silenciaría o mediaría al comentarista social (la metaficción) por otro, junto al narrador pirotécnico (la fabulación) y al moralista irónico (el realismo más tradicional). Si el narrador metafictivo resulta mediado es porque Lodge no pretende cuestionar la validez autorial factual del historiador literario y, la metaficción o lo que es lo mismo, el comentarista social, por su propia naturaleza, la cuestionaría, la reescribiría, la reconstruiría.

En los ejemplos anteriores se puede observar la accesibilidad a realidades pasadas que permite el tipo de narrador culturalista posmoderno dentro del pluralismo estético que caracteriza el posmodernismo contemporáneo. Concretamente, *Author* y *A Man of Parts* revelan a un autor literario posmoderno erigido como un objeto más de interpretación por parte del lector, junto a la obra literaria en sí, una autoridad intelectual que no es la autoridad moral y omnisciente privilegiada que impone el realismo decimonónico que todo lo conoce sobre los personajes y la historia narrada. Lodge no pretende figurar como autor omnisciente clásico (el realismo tradicional del comentarista social) ya que carecería de la libertad de creación que precisa un novelista posmoderno. En *The Year of Henry James*, el autor remite a una anotación

que él mismo elaboró durante el trabajo de composición de *Author*, la cual se escribe en cursiva en el texto original: “*On reflection I think it would be a mistake to draw attention to myself as the ‘real’ author in this way. I couldn’t then ‘invent’ freely. The authorial narrator must have authority* (52). David Lodge insiste en que escribir una novela es un proceso constante de resolución de problemas y toma de decisiones.

Una de esas decisiones y, quizá la más importante, sea la cuestión del punto de vista desde el cual se narra la historia, lo cual implica no sólo la perspectiva desde la que se perciben los eventos, sino también el estilo o la voz en que se narran (*Year* 49). Confiesa que, mientras se encontraba en el proceso de investigación de *Author*, reflexionó profundamente sobre al aspecto del punto de vista ya que su máxima aspiración era que la novela no se leyera como una biografía, “and the hope that I could avoid this effect by foregrounding the machinery of the narration itself, through abrupt time-shifts, switches of point of view and ‘postmodernist’ authorial interpolations” (*Year* 50). Por lo tanto, hasta cierto punto Lodge sí debe llamar la atención sobre la ficcionalidad en sí, lo que hace desde el título mismo, añadiendo el subtítulo de “A Novel” a ambas obras para resaltar su naturaleza fictiva. A pesar de eso, Lodge deseaba escribir una novela en la que la fusión entre los hechos factuales y documentados y la especulación imaginativa fuera una sin costuras e invisible, tratando de evitar llamar la atención sobre sí mismo como un narrador que ‘distingue entre’ o ‘llama la atención sobre’ un aspecto u otro. De lo contrario, él mismo expondría hasta dónde se expresa la selección y el adorno de los recuentos históricos, no aprovechando lo ventajoso que resulta escribir una novela en relación a una persona real sobre la que poco hay que inventar. Igualmente, socavaría el involucramiento confiado del lector en la historia narrada (*Year* 52).

Según Lodge, existen numerosas posibilidades de expresar el punto de vista. Es posible tener un solo punto de vista narrativo o varios; asimismo es posible utilizar el punto de vista del personaje o los personajes — y que sean ellos los que narren su propia historia o historias en su

voz, en sus voces, en estilos coloquiales o literarios —; pero también se puede narrar con una voz autorial intrusiva o impersonal que converge en grado variable con las voces internas de los personajes a través del mecanismo del estilo indirecto libre. Igualmente, es posible narrar una novela enteramente en forma de documentos como cartas, emails o poemas, aunque en un momento dado de la narrativa siempre surge un punto de vista que enfoca y controla el interés del lector a medida que se va desentrañando la historia (*Year* 49-50). En el artículo dedicado a la composición de *A Man of Parts*, titulado “Writing H. G. Wells,” Lodge da las claves sobre el uso del punto de vista en sus novelas biográficas:

This is the most controversial kind of bio-novel because it comes closest to the territory of the historian and biographer, while being quite different in its aims and . . . in methods. Applying techniques that evolved in the nineteenth — and twentieth — century novel, especially ‘free indirect style’, which fuses third person narration with a character’s inner voice, and alternating this kind of discourse with passages of dialogue, a bio-novel can convey a more immediate sense of a person’s life *as lived* than biography, representing it through his or her consciousness, and in their verbal interaction with others. Biographers are confined by their rules to a more limited repertoire of narrative modes and stylistic effects. (*Lives* 240-41)

Aplica técnicas narrativas de los siglos XIX y XX, en especial el estilo indirecto libre el cual intercala con diálogos. La fusión de la tercera persona narrativa y la voz interna de los personajes que admite el estilo indirecto libre, se bosqueja en una voz impersonal que converge con las voces internas del protagonista Henry James y la de varios personajes secundarios como muestra el siguiente ejemplo:

So Theodora is given to understand that her attendance in the flat is no longer required unless requested for secretarial duties. She considers this treatment unjust, but conceals her hurt feelings. She continues to call daily at the flat to enquire about HJ’s health, and

to see him if appropriate, observing increasing signs of strain in the household on these occasions. Mrs James [Henry James's sister-in-law, Mrs Alice James] annoys the nurses by interfering in their care of the patient, and she lacks an easy manner with the English servants. Meanwhile HJ's condition continues to decline, mentally and physically. He thinks he is in Cork again, or Dublin or Edinburgh or New York, and when assured that he is in London he accuses his attendants of being in a conspiracy to deceive him. There are intervals when he seems to acknowledge that he is suffering from delusions, but only to exchange one delusion for another.

'Will my madness affect the house, do you think?' he asks Mrs James one day, raising his head from the pillow and clutching her arm anxiously.

'Do you mean Lamb House, Henry?'

'No, no,' he says, shaking his head impatiently. 'The *house!* The *house!* If the gallery should find out...' he lets his head fall back with an expression of extreme apprehension on his face, and she realises that he imagines he is in a theatre. (*Author* 24)

Junto a la voz de Henry James, propia de un estado alucinatorio debido a su enfermedad, quien cree que las personas a su alrededor tratan de conspirar contra él, se observa principalmente la voz interna de Theodora Bosanquet en cuanto a su preocupación por el estado de salud de James y su malestar por haber sido relegada a un segundo plano en el cuidado del escritor. A estas voces biográficas del pasado se les da crédito a través de la voz impersonal en tercera persona narrativa. Este fragmento se ha seleccionado del capítulo primero de *Author*, que forma parte de la historia marco externa ambientada en la era eduardiana entre 1915 y 1916. La voz impersonal controla los frecuentes cambios de un punto de vista a otro, de todas aquellas personas reunidas en torno al moribundo James, si bien a través de ellas se proporciona la información contextual necesaria para el desarrollo de la trama (*Year* 53). Lodge asevera que

la narración es autorial a lo largo de toda la historia marco, es decir, a lo largo de las partes primera y cuarta, pero que se trata de una voz narrativa impersonal despojada de referencias autobiográficas y reflexiones personales suyas como autor literario.

No obstante, el tiempo verbal empleado es el presente, el cual se ha subrayado en la cita.⁷⁵ David Lodge expone que decidió usar el presente como el tiempo básico para la historia marco para enfatizar y señalar el contraste entre esa historia marco y la historia principal, lo cual aumenta aún más el efecto de impersonalidad que trata de perseguir, ya que el pasado narrativo convencional supone un signo gramatical de la existencia del narrador, si bien existen algunos pasajes narrativos retrospectivos dentro de la historia marco escritos en pasado verbal (*Year 53*), en ocasiones también intercalados con escenas dialogadas como se muestra en el siguiente ejemplo:

The next morning Burgess Noakes called his master at eight o'clock as usual. Half an hour later, as Minnie Kidd was laying the dining-room table for breakfast, she heard a cry from Mr James's bedroom, and found him sprawled on the floor . . . Minnie called Burgess and together they got him back into bed. He leaned heavily on them and dragged his left leg, which seemed to be paralysed. Des Voeux was summoned and Minnie ran round the corner to the flat Theodora Bosanquet shared with her companion, Miss Bradley, to tell her that Mr James seemed to have had 'a sort of stroke'.

'Can he speak?' was Theodora's first question.

'Oh, yes, Miss. But his mind's wandering. He said something about a beast. A beast in the jungle.' (*Author 11*)

El pasado verbal despoja la narración del sentido de impersonalidad, destacando que existe una autoría narrativa que desempeña un papel de autoridad en cuanto a que presume conocerlo

⁷⁵ Adam Abraham Mendilow habla del tiempo narrativo en *Time and the Novel* (1952).

todo sobre los personajes: “Having dictated the final revise of this piece, he found that he had no inclination to go on with his novel-in-progress, *The Ivory Tower*. This caused him some uneasiness, since Scribner’s had paid a surprisingly handsome advance for it, but the War made any fictional subject seem trivial” (*Author* 10). El uso del presente denotaba que la era eduardiana era el presente del personaje de Henry James en el contexto de la novela, pero el uso del pasado lo que denota es que ese presente, en realidad supone el pasado para el lector contemporáneo. El presente usado de modo impersonal favorece un sentido más *vívido*, íntimo, personal e inmediato al texto, favorece que lo pretérito se exprese de forma más profunda y verdadera para el lector, cual instalándole dentro de una máquina del tiempo.

Le permite vivir el pasado como experiencia propia, le permite experimentar el sentido inmediato de la vida de un sujeto histórico como si la viviera y fuera parte de sí mismo. El uso del tiempo verbal de pasado es el predominante en la historia principal, es decir, las partes segunda y tercera de la novela.⁷⁶ Como Lodge asegura, “When I came to write the main story I adopted a more traditional method: a past tense, third-person narrative focalised through the consciousness of my main character” (*Year* 53). Ese personaje principal es Henry James y ello

⁷⁶ En *Language of Fiction* y aludiendo a las palabras de Käte Hamburger, Lodge expone que el pasado verbal o *epic preterite* de la mayoría de la ficción narrativa, tiene una función esencialmente distinta del pasado verbal de la descripción histórica, y es que el pasado épico puede utilizarse con adverbios deícticos que modifican verbos en los tiempos de presente y futuro. El pasado verbal de las novelas se convierte en el presente cuando se resume la acción de la ficción narrada. El pretérito épico no denota ni un presente ni un pasado identificables, sino todo un universo fictivo fuera del tiempo y el lugar reales. El universo fictivo y el mundo empírico real tienen una identidad separada y el lector experimenta la ficción sin estar ni en el pasado ni en el presente (Lodge 42).

es debido a la pretensión autorial de destacar la omnisciencia y el hecho de que la historia principal se construya en torno a pasajes retrospectivos de la vida James anteriores a la era eduardiana, esto es, la década de los ochenta y los noventa del siglo XIX principalmente, aunque existen algunos anteriores a esas fechas, como recuerdos de niñez o juventud y hechos biográficos de muy principios del siglo XX. Este es el modo en que se presenta el pasado verbal empleado en el contexto narrativo de la historia principal, remitiéndose a la página de apertura de la segunda parte de la novela, perteneciente a ese círculo narrativo interno. Se subrayan la tercera persona y el tiempo en pasado:

In the 1880s, if he [Henry James] was in town on a Sunday and the weather was dry, he would often walk from his rooms in Bolton Street, Piccadilly, or later from his more commodious *quatrième* in De Vere Gardens, South Kensington, up to the heights of Hampstead, to visit George Du Maurier. Their acquaintance had begun much earlier — indeed on Henry's side it had begun before they ever met, as he liked to explain to the Du Maurier children, who listened politely to his elucidation of this paradox. A mutual friend had shown him some of their father's illustrations in the magazine *Once a Week* as early as 1862, when he was a student at the Harvard Law School. (*Author* 39)

De modo similar a *Author*, y para lograr los mismos efectos estilísticos de inmediatez e identificación entre el contenido descrito en la obra ficcional y el lector, Lodge formula en *Man of Parts* las mismas técnicas que rememoran la novela de los siglos XIX y XX: el estilo indirecto libre que fusiona la tercera persona narrativa con la voz interior del personaje, alternado este tipo de discurso con pasajes dialogados para permitir que el lector experimente el sentido inmediato de la vida de un sujeto histórico como si él mismo la viviera y fuera parte de él, siempre a través de la consciencia del personaje y de su interacción verbal con otros

personajes. Este es el modo en que se expresa en la novela sobre H. G. Wells, siendo este el foco de la consciencia junto a otros personajes:

Moura visits him one day without notice, letting herself into the house with her latchkey, so it is a surprise, and a pleasant one, though she herself looks flustered. She travelled up to London that morning from her daughter's home near Oxford to find her own flat with its windows blown out by blast from a V1. It was a shock, she says, and she asks for a brandy to calm herself . . . Normally he was the one who dictated the terms of 'treaties', as he called them, with his women, but not with Moura. This one went back to the mid-1930s. She was willing to be his mistress, and to appear at his side in society, but she would not marry him and she would not live with him

'I'm feeling much better,' he replies, 'and all the better for seeing you.' He does not see the need to tell her of Horder's diagnosis, which he is beginning to distrust.

'And the flying bombs? They don't frighten you?'

'Not a bit.'

'But you must have your windows covered. Promise me.' He agrees, reluctantly because it will make the house so dark, but there is always the glazed sun lounge, which cannot practicably be protected from blast

Sometimes he sits at the desk in his study, opens one of the two manila folders placed on its surface, and *turns* a few pages of the typescript it contains, making an occasional note or emendation with a fountain pen . . . One is a short text entitled *The Happy Turning*. It begins '*I am dreaming far more than I did before this chaotic war invaded my waking hours*', and goes on to describe recurring dream based on the daily constitutional he used to take in the Park when he was well. (*Man* 31-34)

Este fragmento pertenece a la historia marco que comprende las partes primera y quinta durante la Segunda Guerra Mundial. De la misma manera que *Author*, está narrado en presente verbal

para lograr el efecto estilístico de impersonalidad en relación a la autoridad narrativa; el estilo indirecto libre facilita que la tercera persona narrativa se funda con la voz interna de los personajes, en este caso a través de la consciencia del personaje de la baronesa Moura Budberg al comienzo del fragmento, en cuanto a la intención consciente de esta de visitar a H. G. Wells sin previo aviso o la intención consciente de tomar un poco de brandy para calmarse, lo cual se intercala con pasajes retrospectivos narrados en pasado verbal en referencia al bombardeo que ha sufrido el hogar de Moura, y en referencia a hechos vitales que determinan la relación afectiva entre ella y Wells, los cuales se acordaron en el pasado.

Esto se intercala con discursos dialogados y, al final del fragmento, se observa la fusión entre la tercera persona y la voz interior de la propia consciencia de Wells en cuanto a sus hábitos de escritura. Del mismo modo que en *Author*, estas técnicas permiten que la fusión entre los hechos factualmente documentados y la especulación imaginativa sea una sin costuras, invisible, también en *A Man of Parts*. Lodge trata una vez más de evitar llamar la atención sobre sí mismo como narrador. La narración es autorial a lo largo de toda la historia marco, pero una voz narrativa impersonal despojada de referencias autobiográficas y reflexiones personales de Lodge como autor literario. En otras ocasiones en cambio, en este caso en las partes segunda, tercera y cuarta que conforman la historia principal, se emplea el pasado narrativo convencional como tiempo verbal, el cual supone también en *A Man of Parts* un signo gramatical de la existencia del narrador, expresándose así la falta de impersonalidad narrativa:

The continual tension of frustrated expectations and conflicting impulses made him irritable and discontented. Supervision of urgent repairs and improvements at Easton Glebe was preoccupying Jane, making her a less attentive spouse than usual, and when he [H. G. Wells] turned to Elizabeth to be comforted and spoiled he was disappointed. She had become increasingly critical of him of late, as if taking possession of 'Chateau Soleil' (as he sometimes ironically referred to it) had inflated her aristocratic

pretensions, which after all amounted to nothing more than a fancy name acquired by marriage, and she was forever correcting his pronunciation or table manners and making little jokes about his humble social origins. Once at a London party dinner . . . she enquired, 'Did you go in by the front door or through the servants' entrance?' and an embarrassed silence fell on the company. 'I was just curious to know,' she said with a shrug, when he reproached her later. (*Man* 422)

Como ejemplo de narración omnisciente, aunque contemporánea al tolerar la influencia de la cultura biográfica e histórica y que, narrada en tercera persona, presume conocerlo todo sobre los personajes, este fragmento recuerda y rememora hechos documentados adornados de imaginación novelesca en cuanto a la libertad, siempre consistente con la factualidad, que se otorga a sí mismo David Lodge de inventar cómo se desarrolla el transcurso de los acontecimientos en la fiesta a la que acuden H. G. Wells y la condesa Elizabeth von Arnim, o la relación sentimental entre ambos — una de desfavor en cuanto a los orígenes humildes del escritor —. Como bien expone Lodge en su obra de crítica *Language of Fiction*, la particularidad del género novelesco es la de intentar disfrazar y ocultar que la obra de ficción se encuentra en una situación de discontinuidad con respecto a la vida real. Sugiere que la vida ficcional desarrollada en la trama es un pedazo de la vida real sobre la que no se ha oído hablar antes, pero que existe o existió en algún lugar.

Un novelista puebla una obra de datos verificables con personajes y acontecimientos, a la vez que se mueve cautelosamente entre el mundo ficcional y el mundo real y se esfuerza por ocultar ese movimiento. A la vez, a los personajes ficcionales se les proporciona un contexto de concreción similar a aquel con el que nos definimos los seres humanos a nosotros mismos y a los demás en el mundo real. Se les proporcionan nombres, relaciones personales, posesiones, ocupaciones, etc., ordenados de modo que no violen el sentido de la probabilidad derivado del mundo empírico. En definitiva, un novelista origina una similitud ficcional del mundo real

gracias a los medios lingüísticos (Lodge, *Language* 45). Sobre el lenguaje y la ilusión ficcional no hay que olvidar que, “however many ‘true facts’ there may be in a novel, what the novel states as a whole cannot be verified” (Lodge, *Language* 44).

En la pretensión de captar la esencia de la vida con sinceridad, Lodge recuerda en *Author* por medio de una evocación intertextual al famoso relato corto de Henry James titulado, “The Real Thing” (1892),⁷⁷ que lo real en el arte nunca es la realidad. Puesto en boca del James ficcional reza de la siguiente manera: “Theatre is all illusion – like any art. You [George Du Maurier] remember that little anecdote you told me — the one I *did* work up into a story — about the genteel couple who offered themselves as models? The ‘real thing’ in art is never the real thing” (292). Verdaderamente, la literatura usa el medio verbal para influir el sentimiento y el juicio del lector sobre la obra literaria, dando origen al estilo de una obra individual (Lodge, *Language* 51).

La verdad ficcional no se adscribe a la máxima de instar al lector a confundir la representación ficcional con la realidad del mundo empírico, si bien novelistas ingleses como Samuel Richardson llegaron a insinuar esos engaños a sus lectores. Henry Fielding no oculta que sus novelas son ficciones (Lodge, *Language* 43). Los Modernistas en sus escarceos con el realismo tiñen su representación de la consciencia con una verbalización de la experiencia sensible y complicada, como lo hizo Henry James como precursor del Modernismo (Lodge, *Language* 50). En definitiva, el contexto de *Author* y *A Man of Parts*, tanto la novela sobre Wells como la novela sobre James siguen las mismas pautas compositivas en asuntos de

⁷⁷ El relato versa sobre un ilustrador anónimo quien contrata a una pareja, los Monarchs, para servirle de modelo pictórico, pues siente la necesidad de retratar lo real y de plasmarlo en un cuadro como si de una fiel fotografía se tratase.

focalización y juegos con los mecanismos narrativos, dando la impresión incluso de tratarse de novelas decimonónicas.

Nada más lejos de la realidad, pues son ficciones que se hallan sujetas a los criterios propios de una narración omnisciente contemporánea — en sus diferentes variantes de historiador literario, moralista irónico, narrador pirotécnico y comentarista social —, pero que median el componente metafictivo. En suma, se trata de una narración omnisciente que emula la omnisciencia tradicional del siglo XIX, mas despojando a esta de las connotaciones morales propias del realismo victoriano, imponiéndole una autoridad de carácter cultural que sirva de reescritura mediada y silenciada de la literatura victoriana. La combinación de las técnicas narrativas de los siglos XIX y XX favorece la impersonalidad transmitida mediante el uso del tiempo verbal del presente, sirviendo para instaurar un estilo literario en ambas obras que implica una distancia, a la vez que una cercanía y una empatía con el pasado, una que ante todo exime al autor literario de excederse en sus atribuciones autoriales.

Anteriormente se expuso que, en sus novelas biográficas, David Lodge aplica técnicas narrativas empleadas a lo largo del siglo XIX como la narración omnisciente y el estilo indirecto libre o *free indirect speech*. En este capítulo noveno se indagará sobre otros modos de expresar por escrito las técnicas narrativas, en especial referidas a la novela *Author*. Primeramente, se expondrán algunas máximas relativas a la importancia desempeñada por la consciencia, ya que el Henry James biográfico es autor por excelencia de la consciencia humana y su representación novelesca. En segundo lugar, se procederá a exponer el alcance y la relevancia del empleo del punto de vista limitado, la focalización interna múltiple y la intrusión autorial como técnicas narrativas que se expresan en las páginas de *Author*, apoyado esto en aquellas máximas relativas al trazado de la consciencia.

Es preciso tener en cuenta que, estilísticamente y durante la primera década del siglo XXI, Lodge se preocupa especialmente por la naturaleza y la ejecución ficcional de la consciencia humana, no sólo en las novelas biográficas sino también en las otras dos obras que conforman la década, esto es, las novelas de campus *Thinks...* y *Deaf Sentence*.⁷⁸ En la entrevista facilitada en el anexo I, Lodge expone que la representación de la consciencia es un elemento esencial para la mayoría de las novelas, quizá todas las novelas. Según él, la consciencia entendida como fenómeno, se instaura como elemento esencial en *Author*, ya que fue un componente central en toda la obra de Henry James, tanto en las obras de ficción como en las de no ficción, y una palabra que este escritor esgrimió frecuentemente a lo largo de toda su carrera literaria. David Lodge constata que el término consciencia resulta ser una palabra

⁷⁸ En cuanto a observaciones sobre las novelas de campus, consúltese Brennan; Conradi; Crace; Gardam; Hickling; Lichtig; March; McLeeme; Moore; Sinding; Sweet; Taylor; Zeidner.

clave en el ensayo que el autor norteamericano escribió en 1910 titulado “*Is There a Life After Death?*”

Author integra intertextualmente algunos fragmentos de este ensayo como parte de una intrusión autorial aparecida al final de la parte cuarta de la obra. El escrito de James reflexiona sobre la posible perdurabilidad de la consciencia aun después de la muerte física, dentro del camino tan humano que es no sólo la vida, sino también la muerte. En *Consciousness and the Novel*, Lodge aborda el interés sobre la naturaleza de la consciencia humana, a la vez que se exponen afirmaciones sostenidas por prestigiosos neurocientíficos y expertos en el campo de la Ciencia Cognitiva como Daniel Dennett, Stephen Pinker o António Damásio, cuyas aseveraciones son avaladas a día de hoy en el mundo de la ciencia.⁷⁹ Según Lodge, los debates sobre la consciencia han concretado el interés científico durante la última década del siglo XX y los comienzos del siglo XXI.⁸⁰ De hecho, el interés científico por la consciencia, puede

⁷⁹ Waugh plantea teóricamente como asunto inherente a la naturaleza del posmodernismo la dicotomía entre Ciencia y Humanidades (“Revising”); véase también Norris.

⁸⁰ En la entrevista del anexo I, David Lodge expone que el alcance de la problemática de la consciencia en el siglo XXI se expande fuera del ámbito científico hacia el público en general. A colación, menciona una popular serie televisiva emitida en el reino Unido durante el momento en el que se efectuó la entrevista, el año 2015, titulada *Humans*. Según Lodge, esta versa sobre robots que pertenecen a diversas familias los cuales se encargan de las tareas domésticas. Durante ese momento fue un drama televisivo muy exitoso que toca de lleno la cuestión de la consciencia y su problemática: ¿es posible crear humanamente la consciencia e insertarla dentro de un robot, dentro de una máquina, del mismo modo que se halla inmersa en el interior del cuerpo humano? ¿Se puede lograr que un robot imite la inteligencia y las emociones humanas?

retrotraerse hasta el año 1990 con la aparición de un artículo escrito por Francis Crick y Cristof Koch titulado, “Towards a Neurobiological theory of Consciousness,” en el que ambos argumentan que el momento ha llegado de convertir la consciencia humana en un objeto de estudio empírico y científico (Lodge, *Consciousness* 7).⁸¹

Lodge desarrolla este interés por la consciencia en su novela *Thinks...* . Como expresa el autor en la entrevista recogida en el anexo I, esta es una novela en la que ha sido investigado el tema a desarrollar, en este caso la consciencia, lo cual corrobora en el Prefacio a la ya mencionada obra de crítica literaria *Consciousness and the Novel: “Thinks... entailed reading a good deal of theoretical or quasi-theoretical literature in what was quite new territory for me, the disciplinary field of ‘consciousness studies.’ The research I did for this project also prompted some reflections about ‘the novel’ as a literary form”* (Lodge, *Consciousness* x). A través de la voz del personaje del científico cognitivo experto en Inteligencia Artificial en *Thinks...*, Ralph Messenger, el autor expone diversas consideraciones científicas en torno a la consciencia. A lo largo del capítulo primero de *Consciousness and the Novel*, Lodge proporciona diversos incisos en los que asume que Ralph, como personaje ficcional, revela en *Thinks...* la visión científica sobre la consciencia humana mientras que otro de los personajes, la novelista Helen Reed, revela la visión humanística sobre la consciencia a la que bien podría acogerse el propio Lodge por su condición de escritor, académico y crítico de la literatura (Lodge, *Consciousness* 6, 12, 29-31, 88-89). John Breslin así lo expone en su artículo “Heady Love,” comparando la personalidad humanística de Helen Reed equiparable a la de Lodge, con

⁸¹ Francis Crick (1916-2004) fue un físico, biólogo molecular y neurocientífico británico conocido por ser uno de los descubridores de la estructura molecular del ADN en 1953; Cristof Koch (1956-) es un científico alemán-estadounidense especializado en la neurociencia, conocido por su trabajo sobre las bases neuronales de la consciencia.

la científica de Ralph Messenger (29-32).⁸² Asimismo, en *The Year of Henry James*, su otra obra crítica, el autor ratifica que *Thinks...* es “a novel about two contrasting and conflicting views of consciousness: the scientific and the literary (the latter being informed by both humanistic and religious ideas” (Lodge 22), ideas estas últimas que se explicitan a través del personaje de Reed.

Tras tales consideraciones, el personaje de Ralph Messenger exponiendo la visión científica mantiene ficcionalmente una conversación con la escritora y humanista Helen Reed en la que afirma que la primera década el nuevo milenio en el siglo XXI “is the Decade of the Brain” (Lodge 35). En respuesta, Helen, enarbolando la visión humanística observa lo siguiente:

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. Consciousness is simply the medium in which one lives, and has a sense of personal identity. The problem is how to *represent* it, especially in different selves from one’s own. (Lodge, *Thinks* 61)⁸³

De acuerdo con la *representación* ficcional y la identificación personal que transmite la consciencia, se nos remite una vez más a la tradicional catalogación de la tercera persona como objetiva, por un lado, y a la subjetividad imaginativa de la primera persona, por otro. A este respecto Helen, en representación del sentido humanístico de la consciencia, conversa con Ralph el científico sobre el planteamiento literario de ambas, sobre distintas representaciones de la consciencia a lo largo de la historia literaria como el estilo indirecto ideado por la escritora decimonónica Jane Austen. Reed define éste como aquellos pensamientos en primera persona

⁸² Véase también Oates y Obiols en justificación a esta afirmación.

⁸³ Sobre el asunto de la identidad consultar Childs.

expuestos en una tercera que permiten expresar identificación empática y separación irónica, lo cual sirve de anticipación a autores modernistas como James Joyce o Virginia Woolf quienes desarrollaron técnicas literarias como el *fluir de consciencia*,⁸⁴ si bien Helen recapacita que, a finales del siglo XX, “the stream of consciousness novel as such is rather out of fashion” (*Thinks* 98).⁸⁵

Para la escritora protagonista de la novela *Thinks...*, la narrativa en general tiene la capacidad y la cualidad de invocar la realidad *virtual* de una realidad física objetiva. El lenguaje se puede utilizar en la narrativa de tal modo que la descripción de la realidad perceptible no parezca ni imprecisa ni parcial, sino comprensible por otros individuos, los lectores, quienes logran conectar con las realidades expresadas en el texto a través de sus experiencias previas de la misma realidad empírica, a través de sus experiencias de los *qualia*:

They're called *qualia* in the literature . . . [They are] The specific quality of our subjective experiences of the world – like the smell of coffee, or the taste of pineapple. They're unmistakable, but very difficult to describe . . . Of course they *seem* real enough, but they may just be implementations of something more fundamental and mechanical . . . the hardwiring in your brain. (*Thinks...* 36)

⁸⁴ David Lodge escribe sobre el *fluir de consciencia* en “The Best Stream-of-Consciousness Novels: James Joyce: *Ulysses* (1922), Virginia Woolf: *To the Lighthouse* (1927), William Faulkner: *The Sound and the Fury* (1929), Samuel Beckett: *Malone Dies* (1951).”

⁸⁵ El hermano mayor del escritor Henry James, el eminente psicólogo William James, acuñó el término *stream of consciousness* o *fluir de consciencia*. Henry James cultivó la consciencia en la literatura mientras que su hermano William en el mundo de la ciencia. Algunas de sus obras principales son *Principles of Psychology* (1890) y *Varieties of Religious Experience* (1902). Sobre William James ver la biografía escrita por Allen.

Esta es la definición científico-literaria del término *qualia* ofrecida por Ralph Messenger. Los *qualia* serían las percepciones sensibles de la realidad empírica como los sabores, los olores, las texturas, los sonidos, el color, etc., muchas veces difíciles de describir teniendo en cuenta que es problemático conocer si todos los seres humanos percibimos los mismos estímulos sensoriales de la misma forma, con el mismo resultado sensible. El problema de representar lingüísticamente la consciencia se adscribiría a esto y, de ahí, la problemática a la hora de elegir entre la primera y la tercera persona narrativas. La ciencia utiliza para sus textos la tercera persona para transmitir objetividad científica, si bien la objetividad irreprochable de la tercera persona en la literatura ha perdido la cualidad de la verosimilitud, si se reflexiona sobre la narración omnisciente decimonónica. Durante el posmodernismo, esta ya no transmite objetividad al considerarse que resulta filtrada por las percepciones y asunciones morales del narrador autorial, por lo que surgen nuevos modos de alcanzar esa percepción de objetividad. Recuérdese el uso de la tercera persona en *Author* y *A Man of Parts* aderezada de componentes culturales que eximen a la autoridad narrativa de los juicios morales y las prescripciones sociales.

A tal efecto, Helen como humanista sostiene que tanto el autor de un texto literario como sus lectores experimentan las mismas realidades empíricas de idéntico modo, aunque quizá científicamente cada ser humano perciba la misma realidad empírica con distintos matices, en verdades particulares experimentadas a partir de una misma verdad y realidad. Así, la descripción literaria de los *qualia*, al volverse comprensible por otros individuos a través de las experiencias previas de los estímulos descritos en el texto narrativo, hace que las realidades descritas textualmente puedan considerarse realidades objetivas, aunque, tradicionalmente, la realidad literaria se considere subjetiva al no poderse comprobar científicamente, objetivamente. Helen consiente en que todos los seres humanos poseemos la capacidad de invocar *virtualmente* nuestras experiencias sensibles previas — y cabría añadir que también las

emocionales —, relativas a una realidad empírica determinada y así sentirla, olerla o gustarla, al leer un texto literario que la reclama, aunque en el momento preciso de la lectura no estemos comiendo la piña, oliendo el café o paseando por una calle londinense de la era victoriana en un estado anímico determinado, lo que en sí es un hallazgo de objetividad al unificar o universalizar las experiencias.

Así pues, la subjetividad puede tornarse en objetividad: “We see the fruit, we taste it and smell it and savour it with what has been called ‘the thrill of recognition’ and yet it is not there, it is the virtual reality of fruit, conjured up by the qualia” (Lodge, *Thinks* 317). El texto literario se vale del lenguaje para recrear virtualmente la realidad empírica, para transmitir por escrito una porción del mundo al lector a través recuentos sensitivos, memorísticos y emocionales previos de su propia experiencia.⁸⁶ La narración y el modo de narrar surgen de una acción virtual para la que el recuerdo y la memoria de lo que fue son elementos imprescindibles para conmemorar y rememorar experiencias pasadas archivadas en la memoria individual y colectiva. La ciencia encuentra sorprendente el hecho de que los seres humanos seamos seres conscientes, pero Helen como humanista lo que encuentra sorprendente es el contenido mismo de la consciencia, de cada consciencia individual y particular. Declara incluso que las percepciones sensibles no son tan problemáticas en su representación como lo son las

⁸⁶ En el prefacio a su obra de crítica *Language of Fiction* del año 1966, Lodge enfatiza que el medio de expresión del novelista es ineludiblemente el lenguaje, el lenguaje de la ficción (xiii). Como se podrá observar bajo las disquisiciones de este capítulo, el lenguaje sirve para expresar la consciencia y la experiencia de esta. La consciencia humana se convierte en consciencia narrativa a través de él, ya que el mundo ficcional es un mundo creado verbalmente; la experiencia humana se manifiesta en una obra de ficción a través del discurso lingüístico.

emociones, los sentimientos y los recuerdos de cada individuo (Lodge, *Thinks* 36). Estos son más difíciles de representar textualmente.

Gracias a los qualia, tanto como si estos son fenómenos de primera persona — inaccesibles a la tercera persona discursiva de la ciencia —, como si son patrones regulares de actividad neuronal que se vuelven problemáticos a la hora de traducirlos al lenguaje verbal como los refería Ralph Messenger, la consciencia y la mente humana tienen la capacidad de *reconocer* como propio, de imaginar virtualmente aquello que no está físicamente presente ante los sentidos, creando mundos imaginarios como son las novelas. La mente es capaz de imaginar lo que no existe, capaz del pensamiento abstracto o la sensación del color, basándose en realidades empíricas y factuales previamente experimentadas. A este respecto, el científico Daniel Dennett afirma que la consciencia, “is a kind of illusion or epiphenomenon” (Lodge, *Consciousness* 9).⁸⁷ Por otro lado, para António Damásio,⁸⁸ la consciencia humana es *autoconsciencia*, lo cual conecta con la esencia misma del posmodernismo, autoconsciente en su naturaleza creadora. Según Damásio, los seres humanos no sólo tenemos experiencias, sino

⁸⁷ Daniel C. Dennett (1942-), reputado filósofo estadounidense en Filosofía de la Ciencia, Ciencia Cognitiva e Inteligencia Artificial. Su obra más destacada es *La consciencia explicada: una teoría interdisciplinar* (1995) (*Encyclopaedia Britannica*).

⁸⁸ António C. Rosa Damásio (1944 -). Famoso neurólogo de origen portugués, profesor en la Universidad del Sur de California, director del “Institute for the Neurological Study of Emotion and Creativity”. Su campo de investigación son las bases neurológicas de la mente, especialmente los sistemas relacionados con la memoria, el lenguaje, las emociones y el procesamiento de decisiones. Fue Premio Príncipe de Asturias en el año 2005. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* (2001), es una de sus más conocidas obras científicas (*Lecturalia*).

que además somos conscientes de nosotros mismos teniendo esas experiencias que nos afectan (Lodge, *Consciousness* 14).

Por ello, una táctica fundamental de autoprotección, autocontrol y autodefinición para el ser humano es la de contar y narrar historias, conectar y controlar las historias de otros y la nuestra propia sobre quienes somos (Lodge, *Consciousness* 14, 15). En el año 1894, Henry James en un ensayo titulado “The Art of Fiction,” ofrece pautas en torno a cómo considerar la naturaleza de la consciencia humana a la hora de hallar el mejor modo de contar esas historias sobre nosotros mismos y sobre los demás. Se extrae un fragmento a continuación:

It goes without saying that you will not write a good novel unless you possess the sense of reality; but it will be difficult to give you a recipe for calling that sense into being. Humanity is immense, and reality has a myriad forms; the most one can affirm is that some of the flowers of fiction have the odour of it, and others have not; as for telling you in advance how your nosegay should be composed, that is another affair. It is equally excellent and inconclusive to say that one must write from experience; to our supposititious aspirant such a declaration might savour of mockery. What kind of experience is intended, and where does it begin and end? Experience is never limited, and it is never complete; it is an immense sensibility, a kind of huge spider-web of the finest silken threads suspended in the chamber of consciousness, and catching every air-borne particle in its tissue. It is the very atmosphere of the mind; and when the mind is imaginative — much more when it happens to be that of a man of genius — it takes to itself the faintest hints of life, it converts the very pulses of the air into revelations.

(James 50)

La experiencia es el espacio de la mente que retiene cada hallazgo de vida convirtiéndolo en revelaciones. En este sentido y en sus disquisiciones sobre la consciencia, el científico Steven Pinker sostiene precisamente que la mente es una “máquina de experimentar” (Lodge,

Consciousness 9),⁸⁹ lo que apoyaría el enfoque de Henry James. En el ámbito de *Author* y *A Man of Parts*, estas obras retienen hallazgos y retazos de vida mediante la recolección autoconsciente y autorreflexiva de las luces y las sombras de la factualidad biográfica e histórica, por supuesto historiográfica, con vistas a poseer el sentido de la realidad que alaba Henry James en su ensayo, con vistas a conformar la intangible experiencia de épocas pretéritas en lo tangible de una obra posmoderna contemporánea, alejada de los narradores custodios de la moralidad del realismo clásico decimonónico. En la consciencia de Henry James que Lodge intenta evocar en las páginas de *Author*, cobran forma las subsiguientes palabras de James:

Art is essentially selection, but it is a selection whose main care is to be typical, to be inclusive. For many people art means rose-coloured window-panes, and selection means picking a bouquet for Mrs Grundy. They will tell you glibly that artistic considerations have nothing to do with the disagreeable, with the ugly; they will rattle off shallow commonplaces about the province of art and the limits of art till you are moved to some wonder in return as to the province and the limits of ignorance . . . The province of art is all life, all feeling, all observation, all vision . . . That is a sufficient answer to those who maintain that it must not touch the sad things of life, who stick into its divine unconscious bosom little prohibitory inscriptions on the end of the sticks, such as we see in public gardens. (James 64)

⁸⁹ Steven A. Pinker (1954-). Profesor canadiense del Departamento de Psicología de la Universidad de Harvard. Psicólogo experimental, científico cognitivo, lingüista y escritor canadiense. Algunas de sus obras científicas son *The Stuff of Thought: Language as a Window into Human Nature* (2007), y *The Sense of Style: the Thinking Person's Guide to Writing in the 21st Century* (2014) (*Encyclopaedia Britannica*).

La selección literaria, paradójicamente, ha de ser inclusiva, como bien demuestran *Autor* y *A Man of Parts* en su eclecticismo estilístico y formal. La experiencia de la realidad no conoce límites y la libertad en la exploración de nuevas formas narrativas es la máxima a seguir para contar historias humanas a colegir por la cita anterior. ¿Qué otras formas utiliza Lodge para atrapar la sensibilidad consciente, para despertar virtualmente la realidad perceptible allí donde la omnisciencia contemporánea en el caso de sus novelas biográficas, no alcanza o no es lo suficientemente adecuada para conservar el sentido de la realidad ni de atrapar la sensibilidad del pasado de épocas pretéritas? A la sazón, Lodge remite a una dificultad compositiva a la que hubo de hacer frente y explorar narrativamente para hallar nuevas formas de representación auténticas y veraces, una concerniente al capítulo segundo de la tercera parte de *Author* sobre los años cruciales de 1894-95 en la vida de Henry James, ya que deseaba destacar la importancia vital de la noche del estreno teatral de *Guy Domville*. Esa noche es un hecho perentorio no sólo en la carrera literaria del escritor norteamericano sino también en su existencia vital.

Un ansioso Henry James estuvo ausente durante la mayoría de la representación teatral, acaecida en el St James's Theatre. Biográficamente, en su lugar, esa noche acude a la representación de la obra de Oscar Wilde, *An Ideal Husband*, en el Theatre Royal Haymarket, en un intento por dispersar la ansiedad y la angustia que le acuciaban sobre la representación de su propia obra, *Guy Domville*. James se persona en el St James's Theatre tan sólo para presenciar el final de esta, justo en el momento en el que cualquier dramaturgo ha de salir al escenario para saludar al público, momento desafortunado en el que es abucheado por aquellos espectadores menos cultivados cuya única pretensión es regocijarse ante una obra teatral (*Year* 55-56). A la hora de plasmar Lodge este acontecimiento en la ficción de *Author*, surge un inconveniente, ya que James no conoce personalmente las circunstancias que han desencadenado el funesto desenlace de su obra, por no haber estado presente durante la

representación. ¿Cómo pues contar narrativamente esas lagunas de saber sin menoscabar la verosimilitud y la veracidad narrativas?

Lodge confiesa que esa noche en la vida de James coexistieron muchos aspectos de interés histórico y humano que no se podían acomodar en la narración de *Author*, sin poner en riesgo la integridad del punto de vista elegido para narrar la historia principal de las partes segunda y tercera, es decir, sin poner en riesgo la integridad de la práctica narrativa que se acoge a la omnisciencia en tercera persona y tiempo verbal en pasado. Más aún cuando la integridad narrativa pasa por ser un aspecto sobre el que el James real incidía contundentemente como teórico y creador del género novelesco. Recobrando la esencia *jamesiana* y emulando la maestría de Henry James en el manejo de los puntos de vista, nuestro autor recurre al punto de vista limitado y, en virtud a su libertad como autor literario de crear sin prohibiciones, de seleccionar incluyendo, se lanza de lleno en *Author* a desarrollar novedosas formas de contar historias humanas que salvaguarden dicha integridad:

He [James] was probably the first novelist in the English language to have a theoretical as well as an intuitive understanding of the importance of ‘point of view’ in fiction – i. e., the perspective(s) from which a story, involving several characters through any or all of whom it could be focalised, is told; and he was a virtuoso in the art of telling a story through a limited or unreliable ‘centre of consciousness’ (to use his own term).

(Lodge, *Year* 23)

A partir del punto de vista limitado que explicita el Henry James ficcional, otra aportación de Lodge proviene del cultivo paralelo de otros puntos de vista relativos a aquellas personas que acudieron a ver la representación de *Guy Domville* esa noche, los cuales, en su mayoría, le fue posible vislumbrar a través de fuentes orales y escritas documentadas y que, por tanto, eran personas que conocían y experimentaron los sucesos acaecidos. Por un lado, estaría la consciencia limitada de un James que desconoce los hechos y, por otro, la consciencia de los

asistentes o lo que es lo mismo, varios otros puntos de vista que, desde su entender de lo acontecido, arrojan luz sobre lo ocurrido:

While 'his story [James's], with its drastically limited point of view, was proceeding, other connected stories were in progress, other points of view were in play, at the same time, in parallel, in brackets, as it were'. Those stories are then told, literally inside brackets, in the rest of the chapter, in passages that alternate with passages narrated from James's point of view. (*Year 56*)

Por supuesto esos diversos puntos de vista están narrados en pasado verbal y tercera persona al estilo omnisciente, para amparar la integridad narrativa del conjunto de la historia interna principal. Ciertamente, la forma estilística que adopta la narración de esos otros puntos de vista que conforman un todo comprensible cognitiva y significativamente, es una entre corchetes gráficos, opción del todo novedosa dentro de la producción de Lodge. Así se desarrolla en el siguiente ejemplo extraído de la novela, siendo Elizabeth Robins una famosa y reputada actriz teatral del momento, uno de los sujetos reales que asistió al evento:

[At first Elizabeth Robins entertained hopes that the third act would rescue the play from disaster. The curtain rose on a quite exquisite set, a parlour A low mutter of irreverent commentary and snatches of inappropriate laughter filtered down from the upper levels of the theatre . . . The atmosphere in the theatre was turning ugly.].....He was halfway across St James's Square when the full import of his own thoughts hit him, with a force that was almost physical and brought him momentarily to a halt. If *An ideal Husband* was the kind of thing that pleased the contemporary West End audience, then *Guy Domville*, with its old-fashioned manners and decorous language, its morally fastidious hero and suffering, reticent heroine, its genuine ethical dilemmas and final endorsement of self-sacrifice and renunciation, certainly wasn't . . . [On stage *Guy Domville* was creeping towards its conclusion. For most of the author's friends in the

audience, it could not come too soon — they longed for it to be over, for the wretched to be put out of their misery, for the snipers in the gallery to be deprived of their target . . . She hoped against hope that Henry would arrive too late to share it.]. (Lodge, *Author* 252-254)

Los fragmentos entre corchetes corresponden a la consciencia de Elizabeth Robins, quien se encuentra presenciando la escena. Lodge ha de emprender una cierta labor de reconstrucción imaginativa a la hora de transcribir los pensamientos, emociones y aquellas deducciones lógicas que experimentó, pero goza de la libertad de inventar consistentemente entre los intersticios o huecos ontológicos dejados por la factualidad no documentada, sin contradecirla.⁹⁰ Se observa cómo se inserta una forma narrativa dentro de otra, cómo se insertan los corchetes correspondientes a los variados puntos de vista, dentro de la narración principal, una narración en tercera persona narrativa y tiempo verbal de pasado que responde a la cualidad de la omnisciencia. No obstante, los discursos entre corchetes gráficos también se narran en esa misma persona y en ese mismo tiempo verbal para albergar la integridad narrativa omnisciente, lo cual en ambos casos se ha procedido a subrayar en el texto.

La autoridad omnisciente, una que presume conocerlo todo acerca de lo acontecido, es la encargada de informar al lector sobre las dilucidaciones comparativas de James entre *An ideal Husband* y *Guy Domville*. Tras presenciar la obra de otro dramaturgo como Oscar Wilde, la consciencia de James, aunque limitada y parcial, es quizá capaz de intuir que su obra haya sido un fracaso, pero no es conocedor de las circunstancias de ese fracaso ni tiene la certeza del

⁹⁰ Según el criterio del escritor E. M. Forster en su ensayo titulado “The Art of Fiction” (1944), “We can enter into other people’s minds occasionally, but not always, because our own minds get tired, and this intermittence lends in the long run variety and colour to the experiences we receive” (183).

fracaso en sí y, por tanto, estas circunstancias no se pueden narrar omniscientemente. Para informar al lector de dichas circunstancias, Lodge se vale de esos otros centros de consciencia y otros puntos de vista, a saber, el de Elizabeth Robins, George Du Maurier, el productor teatral George Alexander, el encargado del teatro Robert Shone, espectadores varios — unos pertenecientes a la clase trabajadora británica y otros a la aristocracia y clases altas —, H. G. Wells en el papel secundario de crítico neófito de la *Pall Mall Gazette* etc. que, entre todos, componen y definen la escena en su conjunto como si se tratara de un *collage*.

Sin embargo, el punto de vista de James también pasa a conformarse como uno más de esos puntos de vista entre corchetes o focalización interna múltiple, junto al de Elizabeth Robins o George Du Maurier, ya en el momento en el que finalmente el autor neoyorquino se dirige hacia el St James's Theatre para saludar a su público, después de haber visto la obra de Wilde; entonces James deja de ser una consciencia limitada, para convertirse en un centro de consciencia y punto de vista más que experimenta y vive lo ocurrido esa noche:

[As Henry turned to face the audience, and prepared graciously to bow, a barrage of booing fell from 'the gods' on his defenceless head. 'Boo! Boo! Boo!' There was also some hissing, and jeers and catcalls, but it was the long vowel sound of 'oo' that dominated the cascade of noise. 'Boo! Boo!' James looked stunned, bewildered, totally unable to understand what was happening, or how to react. He seemed paralysed, canted forward in the act of bowing, his pale plump face and bald brow thrown into relief by the fringe of dark beard and his black evening clothes. His mouth opened and closed once or twice, slowly and silently, like a fish in a bowl. 'Boo! Boo!' His outraged friends and supporters responded with more vigorous applause and cries of 'Bravo!' — which only provoked the boopers to louder efforts]. (*Author* 256)

Las múltiples escenas entre corchetes que reproducen lo que están sintiendo, pensando y lo que se les pasa por la mente *ipso facto* a los diferentes personajes secundarios allí reunidos — o

personaje principal en el caso de James —, se desarrollan a lo largo del capítulo segundo de la parte tercera de *Author*. Tal modo de narrar le ofrece al lector perspectivas variadas sobre las que reflexionar y desentrañar lo acontecido, sin necesidad de que la autoridad narrativa omnisciente destaque, ni le guíe e inste a sacar conclusiones específicas, ya que *Author* no es una novela victoriana sino un texto bionovelesco de omnisciencia culturalista, en absoluto moral y preceptiva. Precisamente al comienzo de ese mismo capítulo segundo de la parte tercera del entorno ficcional de *Author*, David Lodge reclama intertextualmente la disposición de James como autor literario, hacia el alejamiento de la narración omnisciente clásica decimonónica:

In his practice as a novelist and short story writer, Henry had developed a firm faith in the superior expressiveness and verisimilitude of the limited point of view. He believed the author of fictional narratives should represent life as it was experienced in reality, by an individual consciousness, with all he lacunae, enigmas, and misinterpretations in perception and reflection that such a perspective inevitably entailed; and if this function were to be shared by several characters in the course of a novel, it should be passed from one to another, like a baton in a relay race, with some regularity of plan. The antithetical method was well exemplified by *Trilby*, in which the authorial narrator, in Thackerayan fashion, took out his puppets from the box, and set them capering, and told you in his own confiding ruminative voice exactly what they were all thinking at any given moment, and awarded them marks for good or bad motives, in case there should be any danger of the audience having to make some interpretative effort on its own part.

(230)

Se observa la vertiente metafictiva de este fragmento, cómo la literatura habla de literatura; cómo la literatura habla sobre sí misma de forma autoconsciente y autorreflexiva, aunque de forma mediada puesto que *Author* habla biográficamente de literatura por boca de un autor

literario ficcionalizado como lo es Henry James, sobre las máximas literarias propias del sujeto real que encarna en sus páginas. La tercera persona se focaliza desde la consciencia de James. A través del personaje ficcional de Henry, Lodge contrapone el típico realismo decimonónico cercano a escritores como William Thackeray, con un nuevo estilo novelesco preconizado por el James biográfico que le aproxima a los principios teóricos y prácticos del Modernismo del siglo XX. La focalización interna múltiple que se escribe entre corchetes gráficos, anuncia al lector aquello que el mismo Henry James ignora sobre lo que está aconteciendo durante la representación de su propia obra, y el estilo entre corchetes supone un estilo de narrar completamente original por parte de Lodge, nunca antes empleado en ninguna de sus novelas previas, el cual permite acercar la obra *Author* a las preferencias y máximas compositivas del estilo de James y su interés por la consciencia.

El neurocientífico Vilayanur Ramachandran,⁹¹ afirma que la consciencia se reafirma en la necesidad de reconciliar “the first person and third person accounts of the universe . . . the single most important problem in science. It is certainly crucial to the study of consciousness” (Lodge, *Consciousness* 28). Tal asunto crucial de reconciliar los recuentos en primera y tercera persona, de reconciliar la subjetividad y la objetividad, es precisamente lo que pretende David Lodge literariamente en el uso de la consciencia limitada acompañada de la focalización interna múltiple; una reconciliación que se extiende además hacia la integridad de la omnisciencia contemporánea. Como autor demuestra que es posible narrar recuentos internos y subjetivos de los personajes sin tener que recurrir a la primera persona narrativa de, por ejemplo, un diario o

⁹¹ Vilayanur S. Ramachandran (India, 1951-). Neurólogo conocido por su trabajo en los campos de la neurología de la conducta y la psicofísica. Director del *Center for Brain and Cognition* y profesor en el Departamento de Psicología y Neurociencia de la Universidad de San Diego, California. *The Tell-Tale Brain* (2011) es una de sus obras más difundidas.

una carta, aunque los emplee intertextualmente con otra intención compositiva, que es la de otorgar factualidad y veracidad irrefutables a sus novelas biográficas. Demuestra que se puede adaptar un texto a necesidades creativas concretas, en virtud a la libertad de crear de la que goza cualquier escritor literario que tanto alababa Henry James.

Lodge juega de forma posmoderna con los recuentos de la objetividad (referencialidad) y la subjetividad (no-referencialidad) en una labor de reescritura mediada y silenciada al hallarse mediado el aparataje metaficcional. El profesor y lingüista Desmond Bates, protagonista de *Deaf Sentence*, realiza una práctica que ilustra ese juego:

First I did it [I wrote my diary] in the usual journal style, then I rewrote it in the third person, present time, the kind of exercise I used to give my students in my stylistic seminar. First person into third person, past tense into present tense, or vice versa. What difference does it make to the effect? Is one method more appropriate to the original experience than another, or does any method interpret rather than represent experience?

Discuss. (Lodge, *Deaf* 10)

Se destaca mediante subrayado la palabra *rewrote*, porque lo que formula Bates, en definitiva, es una reescritura formal similar a aquellas de lo tradicional y lo establecido, que pueden llegar a ejecutar la metaficción historiográfica y la novela neovictoriana, literaria, histórica y biográficamente. Similar pero no igual, porque al encontrarse mediada la metaficción, esa “reescritura” adquiere un componente de hibridez genérica que difumina los límites entre lo referencial y lo no referencial. Ello genera en *Author* y en *A Man of Parts* que los documentos factuales escritos en primera persona, como diarios y correspondencia personal reproducidos intertextualmente dentro del texto literario, inciten en cambio a recuentos objetivos factuales. Estos, paradójicamente, derivan en una subjetividad objetiva al tratarse de factualidad biográfica, aunque la narración principal se efectúe en tercera persona objetiva. A su vez, esta tercera persona es una que transmite cercanía subjetiva a delimitar por el lector del texto

literario, porque no es una autoridad moralizadora sino culturalista e intelectual, porque no transmite juicios de valor.

En realidad, si el aparatage metaficcional no resultara mediado, la voz autorial metafictiva podría llegar a equipararse a la voz autorial moralizadora y enjuiciadora decimonónica, ya que la reescritura y la reinterpretación propias de la metaficción historiográfica podrían adquirir la dimensión de transmitir juicios de valor debido a su naturaleza cuestionadora; la esencia de la metaficción historiográfica no es en absoluto conciliadora, cuando lo que Lodge pretende es reconciliar los recuentos en primera y tercera persona, conciliar la subjetividad y la objetividad, la referencialidad y la no-referencialidad como transmisores de autenticidad y veracidad narrativas. Volviendo a *Deaf Sentence*, la idea del ejercicio del profesor Bates es la de desentrañar cuál de las dos personas narrativas, la primera o la tercera, se aproxima más a la experiencia original, cuál de las dos posee el sentido de la realidad evocando las palabras de Henry James y su ensayo de 1894 “The Art of Fiction.”

Por tanto, más que cuestionarse, reescribirse y reinterpretarse, se exponen factualmente las funciones tradicionales de la primera y de la tercera persona narrativas para observar cuál de las dos *interpreta* y cuál de las dos *representa* la experiencia original, siendo la función representativa la más relevante del lenguaje a la hora de expresar verosimilitud ficcional. La interpretación es subjetiva mientras que la representación es objetiva. Ahora bien, ¿dónde termina la representación y dónde empieza la interpretación? Ahí es donde entra el juego expositivo posmoderno de Lodge. Como se ha explicado anteriormente, los límites entre la factualidad y la imaginación novelesca se vuelven porosos e invisibles, borrosos y difuminados. En el contexto bionovelesco de *Author* y *A Man of Parts*, la objetividad de la factualidad documental adquiriría la categoría de representativa, mientras que la subjetividad imaginativa novelesca se catalogaría como interpretativa. No obstante, recuérdese una vez más aquellos documentos escritos en primera persona como las cartas y los diarios que, a pesar de la

subjetividad del “I” como marca narrativa de lo íntimo y lo confesional, sirven como recuentos objetivos y veraces, verificables, en virtud a su factualidad, de lo acontecido en la realidad victoriana y eduardiana.

A su vez, la imaginación novelesca siempre se origina en base a la consistencia histórica, literaria y biográfica, por lo cual goza de cierta objetividad. Ello se acentúa exponencialmente por la identificación del lector con las emociones, recuerdos y percepciones de los personajes, al vivirlos como propios. La división tradicional entre primera y tercera persona, lo objetivo y lo subjetivo, en realidad supone una dualidad impresa en la naturaleza misma del lenguaje y en los hábitos de pensamiento, cabiendo la posibilidad de despojar a esa dualidad de su significado habitual y defamiliarizarla, no tanto subvertirla y cuestionarla. Según Helen Reed constata:

If making any distinction between mind and body is dualism, then I suppose it is, though it seems to me hard to avoid, so deeply is it engrained in our language and habits of thought. Even the fiercest opponents of the ghost in the machine would I think grudgingly allow us to use the terms, mind and body, as long as it was understood that the former is a function of the latter and inseparable from it. (Lodge, *Thinks* 318)

Ese *ghost in the machine* podría equipararse a la voz autorial decimonónica onmisciente y moral enjuiciadora y cuestionadora, una que se puede defamiliarizar para otorgarle una dimensión más expositivamente historicista y cultural, meramente historiográfica. Aida Díaz Bild expone que, “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” (“Memoriam” 225). A tal efecto, la intrusión autorial expresada en la cuarta y última parte de la novela *Author* se realiza precisamente en primera persona, lo que permite a David Lodge permanecer dentro de las convenciones del realismo sin reclamar la autoridad narrativa decimonónica. La primera persona otorga a dicha intrusión cualidades y funciones de representación, ya que Lodge no

habla por únicamente sí mismo sino por la contemporaneidad del siglo XXI. La voz autorial intrusiva no debe asimilarse a la voz de David Lodge como autor. En la obra de crítica de Lodge del año 1992, *The Art of Fiction*, el autor alude a esta función intrusiva. Expresa que la manera más simple de contar una historia es utilizar la voz narrativa que remite a la “confiding, companionable, sententious authorial voice of classic fiction from Henry Fielding to George Eliot,” si bien, “George Eliot transforms the act of writing in a kind of speaking, a direct yet intimate address to the reader, inviting us ‘over the threshold’ of the novel” (10).

Esa dicción directa e íntima es la que propone la voz intrusiva autorial de Lodge, forma narrativa que, según explica el autor, cayó en desfavor entre escritores posteriores, en parte porque resta valor a la ilusión realista y porque reduce la intensidad emocional de la experiencia representada ficcionalmente, llamando la atención sobre el acto de narrar. A la vez, porque reclama un tipo de autoridad narrativa, “a God-like omniscience” (*Art* 10), que nuestra época contemporánea escéptica y relativista descarta por poco creíble. La ficción moderna ha tratado de suprimir o eliminar la voz autorial presentando la acción a través de la consciencia de los personajes o dejándole a ellos realizar la tarea narrativa en sí. Explica Lodge que cuando la voz autorial intrusiva se emplea en la ficción moderna, como bien podría ser su propia bionovela historiográfica *Author*, se hace normalmente con una cierta autoconsciencia irónica. Es un mecanismo muy del gusto de los escritores posmodernos quienes reniegan de una fe ingenua en el realismo tradicional, al exponer los entresijos de sus construcciones ficcionales (*Art* 11). A continuación, se extrae un fragmento de la intrusión autorial de *Author*, transcrita en cursiva en la novela original:

...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 poignant fact about Henry James’s life is that having suffered professional humiliation and rejection in mid-career, culminating in the debacle of Guy Domville, and having then triumphantly

recovered his creativity and confidence, and gone on to write his late masterpieces, those foundation stones of the modern psychological novel, The Ambassadors, The Wings of the Dove, and The Golden Bowl, he had to suffer the experience of catastrophic failure all over again, little more than a decade after the first ordeal It's tempting therefore to indulge in a fantasy of 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. How pleasing to tell him that after a few decades of relative obscurity he would become an established classic, essential reading for anyone interested in modern English and American literature and the aesthetics of the novel . . . what fun to tell him that millions of people all over the world would encounter his stories in theatrical and cinematic and television adaptations 'You only contributed one word to the English language,' I would tell HJ, 'but it's one to be proud of: "Jamesian".'

A silly, self-indulgent fantasy, of course . . . He is beyond hearing and understanding now. Every active cell of his body and his brain is dedicated to drawing the next breath ... (Author 373-76).

En el fragmento se subraya el vocablo *me* ya que esta voz autorial intrusiva no debiera asimilarse a la voz de David Lodge como autor, sino que es más bien una voz narradora creada por él mismo con fines narrativos. Contextualizada la voz intrusiva en el lecho de muerte de Henry James, quien se halla rodeado de familiares y personal de servicio, aquella diserta sobre influencia del escritor neoyorquino a lo largo del posmodernismo y en el contexto de las letras inglesas. Lodge arroja reflexiones sobre la transcendencia de la obra de Henry James a lo largo de la historia literaria, especialmente durante finales del siglo XX y principios del siglo XXI, a

pesar de los contratiempos que hubo de superar James en su propia época: “I [Lodge] found a way of including the theme of James’s posthumous success in acquiring a large, global audience for his work, by putting another frame around the frame story itself” (*Year* 61).⁹² La intrusión autorial posmoderna se acomoda en el contexto de la historia marco, aquella que, gracias a la fusión de la tercera persona y la consciencia de los personajes, ofrece un sentido vívido de la existencia biográfica, histórica y literaria de Henry James. David Lodge la escribe desde un tiempo cronológico distinto a los expresados en la historia marco y la principal, esto es, en el siglo XXI.⁹³

Por medio de dicha increpación autorial metafictiva que habla sobre literatura, el lector actual se ubica en el presente contemporáneo. No obstante, por permanecer la metaficción acallada, mediada, Lodge conecta esta intrusión — o *authorial intervention* en palabras de Lodge como se verá a continuación —, con la nota de autor que aparece al comienzo de *Author*, en la que afirma que prácticamente todo lo que ocurre en la historia ficcional se basa en fuentes factuales y que todos los personajes mencionados fueron personas reales; en la nota, afirma además que las citas sobre los libros, obras teatrales, artículos, cartas y diarios son sus propias

⁹² Sobre la fama póstuma de James, consultar Duperray.

⁹³ Lodge expresa con referencia a su estilo literario: “I enjoyed writing Part Four. I nearly always do enjoy writing the concluding sequence of a novel. It seems to come with a kind of ease and inevitability, so very different from the effort and hesitancy with which one begins, doubtless because one is no longer held up by a multiplicity of choices and decisions about the development of the story. There are very few pieces of the jigsaw left lying on the table, and it suddenly seems very obvious where they must go, and how they fit together, with a satisfying click-click-click, to complete the picture” (*Year* 61). Esa misma es la función de la intrusión autorial, el encajar las últimas piezas del puzzle sobre Henry James.

palabras, las de las personas reales, aunque haya empleado su licencia como novelista para representar lo que pensaron, sintieron y se dijeron entre sí, a la vez que ha imaginado algunos eventos y detalles personales que no registraron los documentos históricos. Lodge consideró que sus lectores agradecerían tener una especie de guía en la relación entre hechos factuales y hechos imaginados, garantizando la autenticidad de los documentos citados. Esto les ofrecería lo que él llama un *reality check* de los eventos descritos, garantizándoles que todo lo referido novelísticamente a esas fuentes es cierto y verídico, por lo que una vez más destaca el intento de conciliación entre *fact* y *fiction*. De acuerdo con Lodge:

This note would also, I decided later, provide a formal basis for an italicized authorial intervention in the last pages of the novel, where I fantasise being transported to the dying James's bedside to try and deliver the consoling news of his future fame. It was a risky conceit, but I liked it. (Lodge, *Year* 62)

La nota de autor proporciona las bases formales para la intervención o intrusión autorial, escrita por Lodge en cursiva en las páginas finales de la novela, donde imagina ser transportado al lecho de muerte de James, para intentar transmitirle al novelista las noticias consoladoras sobre su fama póstuma. La intervención autorial intrusiva concluye el libro de esta manera:

I wished he could know before he died, observing with justifiable satisfaction the way his reputation developed after his death, totting up the sales figures, rading the critiques, watching the films and the television serials on some celestial video player or DVD laptop, 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. (Author 382)

Retomando la idea de la autoconsciencia irónica que la voz intrusiva autorial imprime a una obra de ficción, en efecto, el autor intrusivo de Lodge es irónico en cuanto a la consideración de la obra de Henry James a lo largo de la historia literaria y, en concreto, durante su propia

época, aunque sea simplemente al remitir a la factualidad y a la ironía a veces intrínseca de la vida. A finales del siglo XIX y principios del siglo XX, los escritos de James no resultan demasiado populares por la oscuridad y complejidad de su dicción, entre un público que persigue primordialmente la diversión y el entretenimiento en el arte, en detrimento de los aspectos culturales, intelectuales y la perfección artística. Prueba de ello es la mala acogida de *Guy Domville*, aunque también de muchas otras de las novelas de James. Lamentablemente, muchas no resultan ser especialmente populares entre el público victoriano y eduardiano a pesar de estar exquisitamente compuestas y escritas.

La ironía subyace precisamente en el hecho de que no fueran tan exitosas como otras obras de otros autores de la época —las cuales se constituyeron como auténticos bestsellers—, mientras que, en la contemporaneidad, la producción literaria de James ha incrementado su valor en extremo. La ironía recae en el hecho de que el público de la época no supiera estimar la maestría de Henry James en su justa medida, por la incomprensión hacia un autor adelantado a su tiempo. Mediante la voz intrusiva autorial David Lodge difunde y constata en la sociedad del siglo XXI el mérito del autor decimonónico (Hannah 70-94). Las irónicas palabras de la voz autorial intrusiva como voz narradora creada por Lodge, en un sentido expositivo y descriptivo, transmiten y hacen patente el homenaje y respeto que siente el propio autor londinense hacia el autor Henry James.⁹⁴ Es preciso recordar que Lodge no reescribe ni revisa nada que no estuviera ya reescrito y revisado sobre el autor neoyorquino, puesto que como él mismo declara en las citas anteriormente facilitadas a lo largo de la tesis, James es un clásico indiscutible.

⁹⁴ En honor a ese homenaje, David Lodge le dedica uno de sus artículos a la autoría literaria de Henry James, “The Art of Ambiguity: *The Spoils of Poynton*,” en *After Bakhtin* (1990). Véase también Chatman, quien recopila precisamente la última etapa literaria de James en la que se ambienta *Author*.

En conclusión, si desde el punto de vista científico resulta problemático el hecho de que los seres humanos seamos seres conscientes, desde el punto de vista humanista no existe tal problemática, una que recuerda a las consideraciones de Lodge sobre la metaficción como novela problemática. Resulta sorprendente el contenido de la consciencia en referencia a las emociones, los recuerdos y los sentimientos, pero el problema real es la representación de la consciencia de individuos distintos a uno mismo. Por ello, las novelas biográficas y en concreto la obra *Author*, utilizan tanto la primera como la tercera persona como modos factibles y factuales de representación ficcional, al ofrecer perspectivas y facetas distintas de la consciencia humana a través del lenguaje. Lodge reconsidera mediante una metaficción mediada la tradicional problemática de que la tercera persona narrativa sea más objetiva y que, la primera persona, sea más subjetiva.

El autor londinense plantea el interrogante de qué ocurre cuando la tercera persona no transmite la objetividad deseada, ni la primera la subjetividad esperada, por lo que la solución al dilema es despojar a ambas de su significado habitual, acción en la cual radica el juego entre la objetividad y la subjetividad a expresar en la ejecución creadora de Lodge.

Si bien la ejecución narrativa de la intrusión autorial, el punto de vista limitado y la expresión entre corchetes del enfoque narrativo múltiple, o puntos de vista múltiples, son elecciones narrativas que se adaptan al trasunto biográfico de Henry James y aparecen exclusivamente en la novela *Author*, este capítulo se centrará especialmente en la técnica narrativa que se procede a denominar en este trabajo de investigación, *voz documental* — puesto que Lodge no le dedica ningún vocablo preciso —, la cual se adapta al tejido biográfico de H. G. Wells y surge exclusivamente en la novela *A Man of Parts*. Se trata de una técnica o un mecanismo narrativo absolutamente novedoso en el estilo literario del autor, ya que no aparece en las novelas de campus *Thinks...* y *Deaf Sentence* compuestas también durante la primera década del siglo XXI, ni tampoco en aquellas obras escritas por el autor durante el siglo XX.

Igualmente, no es una técnica cultivada por otros escritores ya que supone una invención particular del autor londinense, creada exclusivamente para el entramado narrativo de la novela dedicada a Wells. En el desarrollo de este capítulo, primeramente, se establecerán correspondencias entre esta original técnica narrativa de la voz documental y conceptos literarios como el *decentered self* o *decentered subject* y el *stream of consciousness*; también con las máximas literarias del ‘ser’ como ente individual y autónomo y con la técnica escritural del diario. Seguidamente, se profundizará en el alcance de la voz documental en la trama de la novela, así como en la función que desempeña en la comprensión de la honda problemática humana e histórica de H. G. Wells.

Se le atribuye a tal mecanismo en cuestión la denominación de *voz documental* en este trabajo de investigación, porque recuerda a la voz autorial intrusiva empleada en la bionovela historiográfica *lodgiana*, *Author*, caracterizada por basarse en fuentes factuales, lo cual Lodge

corroboraba en la nota de autor previa al comienzo de esa obra, nota carente de numeración de página, en la que asume que lo acaecido en la historia ficcional se basa en fuentes factuales y que los personajes mencionados fueron personas reales, aunque haya imaginado algunos eventos y detalles personales que no registraron los documentos históricos (Lodge, *Year* 62). Nota de autor prácticamente idéntica aparece previa al inicio de *A Man of Parts*, — ya mencionada anteriormente a lo largo de esta tesis y que también carece de numeración de página —, en la cual se especifica igualmente que, en su conjunto, todo lo acaecido en la narrativa salvo escasas excepciones se basa en fuentes factuales y documentales, en el sentido de “inferibles a partir de” y “consistentes con” dichas fuentes.

Se trataba de una nota de autor que aparece a modo de lo que Lodge llama en su obra crítica *The Year of Henry James*, un *reality check* de los eventos descritos (Lodge 62), garantizándole a los lectores que todo lo referido novelísticamente a esas fuentes es auténtico, cierto, verídico, destacándose así el intento de conciliación entre *fact* y *fiction*. Asimismo, la documental no es una voz que debiera asimilarse a la voz de David Lodge como autor, sino que es una voz creada por él mismo con fines narrativos. En la voz documental también permanece mediada la metaficción ya que Lodge no reescribe ni revisa nada a través de ella que no estuviera ya reescrito y revisado sobre Wells, al ser este un clásico indiscutible. A la vez, si la voz intrusiva autorial en *Author* se caracterizaba por una cierta autoconsciencia irónica, la voz documental resulta también en cierto modo irónica en cuanto a la consideración de la vida y obra de H. G. Wells durante su propia etapa vital, de nuevo remitiendo una forma de ironía que crea una sensación de factualidad, de una ironía intrínseca a la experiencia vital. Recuérdese que la voz documental sería una “inferible a partir de” y “consistente con” las fuentes documentales, factuales.

El mecanismo de la voz documental recuerda a las obras de teatro clásicas en su semejanza a la presencia y el papel del Coro griego, cuya función era la de cuestionar las

decisiones del protagonista trágico.⁹⁵ El Wells ficcional es un héroe trágico en el fondo, revestido en ocasiones de comicidad. Dicha técnica de cualidad historicista y biográfica, se ha catalogado en este trabajo de investigación como “conversaciones con la conciencia moral,” cercanas a los narradores omniscientes contemporáneos del *ironic moralist* o el ‘comentarista social’ establecidos por Paul Dawson, anteriormente expuestos, si bien el último adquiere la cualidad de ‘entrevistador’ en las obras de Lodge. Esa voz ostenta la capacidad autoconsciente y autorreflexiva de enfrentar al Wells ficcional y a los lectores contemporáneos a los contratiempos biográficos del sujeto real en el que se basa el personaje de ficción, a modo de exponerlos. La estrategia narrativa de la voz documental se vale de incursiones dialogadas en la interioridad del personaje principal a lo largo del desarrollo de la novela, ayudando a desgranar su ideología, sus motivaciones y su sentir más profundo en relación a la cultura y a la sociedad de su época. En la entrevista facilitada por David Lodge y disponible en el anexo I, el autor asevera que Wells establece un diálogo interno consigo mismo.

En concreto, Lodge corrobora que esta técnica narrativa puede y debe equipararse con las teorías posmodernas sobre el *decentered self*. En ciertos respectos el H. G. Wells real como escritor ya anticipó dicha estrategia posmoderna en su obra literaria. Lodge así lo reconoce tanto en la entrevista del año 2015 como en aquella del año 2013, alegando que hace referencia específica a tal anticipo narrativo forjado por Wells, en la página 514 de *A Man of Parts*, tal y como se reproduce a continuación:

We’re a bundle of incompatible parts, and we make up stories about ourselves to disguise the fact. The mental unity of the individual is a fiction. There is simply, in the human machine, a multitude of loosely linked behaviour systems which take control of the body and participate in a common delusion of being one single self. I explained all

⁹⁵ Gagné y Govers comparten un estudio sobre el teatro clásico.

this in a doctoral thesis 'On the Quality of Illusion in the Continuity of the Individual Life in the Higher Metazoa, with Particular Reference to the Species *Homo Sapiens*' — successfully submitted to the University of London in 1943. (Lodge, *Man* 514)

Esas partes incompatibles a las que se refiere Wells en el fragmento son el *decentered self*, es decir, partes o fragmentos a partir de los cuales brotan diversas historias y narrativas sobre uno mismo como individuo, sobre quién es como ser humano dentro de la sociedad, la cultura y la historia a la que pertenece; “partes” que justifican el título mismo de la novela, *A Man of Parts*. Esos fragmentos y partes mencionados en el título de la obra justifican el planteamiento ficcional de H. G. Wells e ilustran la naturaleza del sujeto real, así como el enfoque ficcional que Lodge quiere imprimirle en su obra de ficción en relación al alcance social, cultural e histórico.

La representación ficcional de Wells refleja un hombre compuesto a partir de distintas partes fragmentadas e identidades contradictorias muchas veces incompatibles entre sí, que Wells, como individuo humano, es incapaz de reconciliar, pero que conviven en él y se expresan a través de su persona pública y privada. La idea del *decentered self* o *decentered subject* — cuyo concepto original debe retrotraerse al siglo XVII con Descartes y su filosofía de Ser —, se conforma en torno a la comprensión de que no existe un solo ‘ser,’ sino múltiples ‘seres’ surgiendo momento a momento en el entorno de la realidad empírica, refiriéndose todos ellos a un mismo ente individual.⁹⁶ Los distintos ‘seres’ son las distintas partes de un mismo ente individual, identidad individual o expresión de persona. El *decentered self* se constituye en los

⁹⁶ Esos múltiples seres podrían ser equiparables a las múltiples verdades a las que se refiere Linda Hutcheon, ya que las obras posmodernas “openly assert that there are only *truths* in the plural, and never one Truth; and there is rarely falseness *per se*, just others’ truths” (*Poetics* 119). Brogan hace mención al *decentered self*.

distintos seres o individualidades que se adscriben a un mismo “quién.” En el caso de las distintas facetas personales de H. G. Wells, el Wells científico, el Wells político, el Wells literario, etc., son las distintas partes o fragmentos de un mismo “quién.”

Por ello, como afirmaba el Wells ficcional en la cita anterior en evocación al sujeto real, la unidad mental del individuo es una ficción, pues existen diversos sistemas de comportamiento que participan de la ilusión del ser humano como unidad. Siendo así, la voz que dialoga con Wells pone de manifiesto cada una de esas partes en todo su conflicto. En base a la entrevista del anexo I, David Lodge define las conversaciones del personaje H. G. Wells con su voz de la conciencia en *A Man of Parts*, como un “ligero mecanismo artificial” mediante el cual exponer las contradicciones de su carácter, su comportamiento, sus decisiones y, en resumen, relatar una extraordinaria vida personal compuesta a partir de un sin fin de mujeres, libros, eventos políticos, etc.

El mecanismo narrativo del diálogo interno de Wells, es decir, la voz documental o la voz de la propia conciencia, permite a Lodge como autor literario posmoderno separarse de la obra, pues dicha voz narrativa factual adquiere la función de un “yo” entrevistador, dejando que sea Wells quien se exprese con respecto a sus diversos fragmentos del “Yo” y a sus problemáticas contradicciones humanas. En efecto, las distintas partes que componen el todo, el “quién” fragmentado que es H. G. Wells como sujeto real y como personaje de ficción, remiten en general a su actividad política, científica y técnica, literaria, crítica, intelectual y relaciones amorosas. Este se define identificativamente con la esencia de estas partes; cada una cumple una función biográfica y vital para componer la identidad personal única del ficcional H. G. en su conjunto. Además, son partes individuales que conforman vínculos emocionales a juzgar por el intimismo y las reacciones anímicas y afectivas que reflejan dichas conversaciones.

Como expone David Lodge en la entrevista del anexo I, la voz documental o voz de la conciencia surge con vistas a rellenar aquellos huecos ontológicos existentes en los documentos históricos y biográficos; surge allí donde es imposible conocer a ciencia cierta lo que Wells piensa realmente sobre los eventos que le acontecen puesto que no aparece reflejado en las fuentes factuales oficiales, volviéndose necesario recrear imaginativamente dichos pensamientos, recuerdos o sentimientos. Ahora bien, los pensamientos, las emociones y los recuerdos subjetivos del H. G. Wells ficcional desarrollados por el mecanismo ficcional de la voz interior dialogada o voz documental se prestan en varias ocasiones a disquisiciones de talante moral, inquiriendo en las decisiones del héroe novelesco, lo que puede insinuar a la autoridad omnisciente decimonónica.⁹⁷ Sin embargo no se trata de esta aunque la evoque, sino de la propia voz fragmentada del personaje que es capaz de cuestionarse a sí mismo. Por ello, la presencia de la voz documental o de la conciencia que elabora *A Man of Parts* es una forma no de imponer la moralidad al modo decimonónico, sino de exponerla dejando que sea el lector y no el autor literario quien extraiga los juicios de valor pertinentes, deducibles a partir de la factualidad, siempre y cuando así lo desee.

Por lo tanto, la voz documental interna de Wells es una estrategia narrativa que permite evocar las tradicionales resoluciones morales de los recuentos autoriales decimonónicos. Irremisiblemente, el ámbito moral en la tradición religiosa va unido a la noción del alma como centro vital. Teniendo en cuenta que el alma es también objeto de indagación en el mundo de la ciencia y que el personaje de Ralph Messenger en la novela de campus *Thinks...* expresaría la visión científica — asumido por Lodge en *Consciousness and the Novel* en las páginas 6, 29,

⁹⁷ Tal y como afirma Patricia Duncker en relación a la novela neovictoriana y en similitud a la novela biográfica de Lodge, *A Man of Parts*: “To resolve also means to decide, and to act firmly. The idea of judgement . . . punishments and rewards [are] handed out” (261).

31, 88-89 —, la noción de ‘alma’ resulta inherente la idea del ser humano como ente autónomo, lo que se conoce en el mundo científico y humanístico como *the ghost in the machine*. Según las consideraciones científicas expuestas literariamente por medio de Ralph, no existe en el ser humano esa autonomía y centro unificador al no existir el alma: “The problem of consciousness is basically the old mind-body one bequeathed by Descartes . . . we know that the mind doesn’t consist of some immaterial spook-stuff, the ghost in the machine” (*Thinks* 37). En cambio, Helen Reed, la escritora protagonista de dicha novela, integrando la misma problemática desde una perspectiva humanística, concluye:

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 . . . 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. (*Thinks* 319)

La contemporaneidad pone en entredicho la idea del “ser” como centro autónomo y unificador; la vislumbra como una ficción, una construcción, una ilusión, un mito. Sin embargo, Reed en el fondo la defiende. Esta postura se corresponde con la actitud de David Lodge, quien explica lo siguiente en *Consciousness and the Novel*:

“Postmodernism” is sometimes used in a very broad sense to include a whole range of cultural styles, attitudes, and arguments: deconstruction, post-industrialism, consumerism, multiculturalism, quantum physics, cybernetics, the Internet, and so on. Most of these phenomena and ways of thinking deny the existence of universals in human nature. They regard the concepts of “soul” or “spirit,” and even the secular idea of the “self” which humanism developed from the Judeo-Christian religious tradition, as culturally and historically determined . . . This idea of the person, whether in real life or in fictional representations, has come under attack from both the humanities and

science in recent times. There is, for instance, a certain affinity between the poststructuralist literary theory that maintains that the human subject is entirely constructed by the discourses in which it is situated, and the cognitive science view that regards human self-consciousness as an epiphenomenon of brain activity. (Lodge 88-89)

Lodge reconoce que el concepto humanístico del “ser” como autónomo e individual no es ni universal ni eterno, tampoco válido para cualquier época ni lugar, pero que es un producto histórico y cultural, lo cual le lleva a ratificar su validez: gran parte de lo que valoramos en nuestra civilización hoy en día depende de ello, por lo que no hay motivo para desestimarlos. Tal es la postura que se trasluce y permite el empleo del mecanismo narrativo de la voz documental presente en *A Man of Parts*, que se ha denominado conversaciones con la conciencia moral: el alma y la autonomía en absoluto no han de desestimarse. El diálogo interno de Wells retoma aquellas concepciones tradicionales del ser para desvelar los entresijos de su alma desde la autonomía, desde la individualidad. *A Man of Parts* conjuga la consideración tradicional del ser con la diversidad y la diversificación posmoderna, en torno a que no existe una única “Verdad” o realidad sino múltiples “verdades” o realidades; en torno a la imposibilidad de la ficción de constituirse como una copia mimética de la realidad.

La tradición en torno a la noción del “ser” expresada en el formato dialogado que adquieren las conversaciones con la conciencia moral, son las respuestas de Wells a las preguntas que le formula la autoridad narrativa de la voz documental que desempeña la función de entrevistador culturalista, en absoluto moral, pues deja que sea Wells quien se exprese sobre las verdades de su alma. La fragmentación y desapego del *decentered self* se conforma en torno a las preguntas e increpaciones analíticas y expositivas del entrevistador, sobre la integridad moral del sujeto real en su versión ficcional. La voz del entrevistador, que asume el papel de observador externo, pasa por ser la voz de la propia conciencia de Wells, debido al análisis

exhaustivo de aquellos aspectos biográficos que son correctos moralmente y aquellos que no lo son, según los estándares victorianos y eduardianos, observados y juzgados a su vez en perspectiva desde el entendimiento del lector contemporáneo, quien también se adscribe a ese papel activo de entrevistador, al ser él mismo quien descifra y construye la obra ficcional.

Por tanto la voz documental o la voz de la conciencia de Wells y los lectores contemporáneos convergen y se solapan en el papel del entrevistador, escuchando las respuestas que surgen del ficcional H. G.. El mecanismo de la voz interior dialogada en su tarea de desapego y objetividad factual en el contexto narrativo de *A Man of Parts*, en el fondo, ostenta un significado irónico sobre las acciones de Wells. La voz documental aparece representada por escrito en la novela de la siguiente manera:

— **What about your father? What did he say?**

— He was furious at the prospect of my forfeiting the premium, but his opinion didn't really matter. He lived alone in Atlas House after my mother went back to Up park, making a pretence of running the shop until it was finally declared insolvent. He was a broken man really, after that accident — cricket was all he lived for, and he'd been good at it . . . I had to return to Southsea that Sunday evening, but I told her that if she wouldn't let me go to Midhurst I would kill myself.

— **Did you mean it?**

—I believe I did. I'd thought a lot about suicide in Southsea, and what would be the best method: drowning, I decided. It was the only other way out of the drainpipe, as far as I could see. My mother could tell I was serious, and it shook her. As a pious Low Church Anglican she regarded suicide as the unforgivable sin, whereas I had no such

scruples — I've never had much faith in the Christian God, even as a child, and I lost it completely when I was fifteen.⁹⁸

— **For any particular reason?**

—I used to go to different churches in Portsmouth on a Sunday, to sample the various services, and one day I went into the Catholic cathedral and heard a sermon on hell given by some Monsignor in a long skirt which disgusted me — it was just sadistic, designed to fill people with terror — you know the sermon in Joyce's *A Portrait of the Artist as a Young Man*? It was like that. (Lodge, *Man* 49-50)

⁹⁸ El H. G. Wells ficcional no se declara católico ni está influido por la moral católica, lo cual tampoco se traduce en una perspectiva concreta por parte de Lodge en la obra. Tampoco en la novela *Author*. El Henry James ficcional afirma: "I'm sceptic when it comes to doctrine. But I must admit a kind of emotional attraction to the Roman Church – emotional and aesthetic. I adore Italian painting . . . Consciousness is my religion, human consciousness. Refining it, intensifying it – and preserving it" (Lodge, *Author* 90-91). Se puede deducir que esos eran los posicionamientos religiosos verídicos de los sujetos biográficos al remitirse Lodge a la factualidad biográfica tanto de James como de Wells. La conducta de muchos de los personajes ficticios a lo largo de la carrera literaria de Lodge viene matizada por las implicaciones morales derivadas de lo religioso y, especialmente, del catolicismo, aunque no es el caso en las obras *Author* y *A Man of Parts*. En su autobiografía *Quite a Good Time to be Born*, Lodge expone que en la actualidad él se declara católico agnóstico, aunque expresa indudables vínculos con el catolicismo, patentes también a lo largo de su carrera académica. *Catholic Fiction since the Oxford Movement: Its Literary Form and Religious Content* fue el título de su tesis doctoral (Lodge, *Quite* 241).

La voz interior de H. G. Wells habla y profundiza en las partes y fragmentos humanos del escritor, dando lugar a la voz del alma y de la conciencia, en el sentido de posibles remordimientos que puede experimentar cualquier ser humano. Dicha voz documental se plasma en la escritura dentro de la parte primera perteneciente a la historia marco o externa, y en las partes segunda y cuarta de la historia principal interna, con vistas a favorecer el diálogo entre el pasado y el presente. El entrevistador siempre aparece transcrito gráficamente en negrita como puede observarse en el ejemplo anterior. Como se puede apreciar, en *A Man of Parts*, el estilo narratorio omnisciente culturalista coexiste y converge con el talante confesional e íntimo de la voz interior dialogada. Tal estilo interiorista recuerda al formato narrativo de los diarios empleados en las novelas de campus *Thinks...* y *Deaf Sentence*, por supuesto, *Therapy*, como novela de transición desde la producción literaria de Lodge en el siglo XX, hasta la primera década del siglo XXI.

La gran diferencia entre la condición íntima y confesional de esas tres novelas y *A Man of Parts*, radica en que el contenido vital de las primeras es inventado novelísticamente al basarse en los personajes exclusivamente ficcionales, Helen Reed, Desmond Bates y Laurence Passmore. Sin embargo, H. G. Wells es un personaje basado en una persona biográfica real. La voz dialogada documental destaca por los temas variados que transmite, de modo equiparable a los temas expresados en las entradas de los diarios personales de Reed, Bates y Passmore. Obsérvese el siguiente ejemplo de *Therapy*, escrito por Passmore:

Tuesday evening, 23rd Feb. I asked for Dover's Powder in the biggest Boots in Rummidge today, but the pharmacist said he'd never heard of it, and he couldn't find it in his book of patent medicines. I said, "I expect it was banned because of the opium," and he gave me a funny look. I left the shop before he could call the Drug Squad.

I went into the City Centre primarily to buy some books by Kierkegaard, but didn't have much joy. Waterstone's only had the Penguin edition of *Fear and*

Trembling, so I bought that and went along to Dillons. When Dillons proved to have the same book and nothing else, I began to feel my usual symptoms of shopping syndrome, i. e. unreasonable rage and impatience. Low Frustration Tolerance, LFT, it's called, according to Alexandra [his psychiatrist and cognitive behaviour therapist]. I'm afraid I was very scathing to a harmless assistant who thought "Kierkegaard" was two words and started searching on her microfiche under "Gaard." (*Therapy* 83-84)

Helen Reed, Laurence Passmore y Desmond Bates escriben en sus respectivos diarios sobre el día a día cotidiano, mientras en *A Man of Parts* se exploran aspectos quizá más trascendentes, aunque igualmente íntimos. Por otro lado, la técnica del diario utiliza la primera persona narrativa y el pasado verbal en la escritura, al igual que la voz dialogada de la novela sobre Wells, pretendiendo desvelar la intimidad más secreta, cuestionable e inconfesable de los sujetos implicados. En el caso de Laurence Passmore y como se observa en la cita anterior, la búsqueda de libros escritos por Kierkegaard y de medicinas no patentadas para evadirse de los estados de neurosis y angustia existencial, así como la debilidad ante el síndrome de baja tolerancia a la frustración que acucian al héroe de *Therapy*. Igualmente, la idea de suicidio de Wells durante su juventud expresada en la conversación dialogada en *A Man of Parts* (49 y 50), citado anteriormente, evoca una angustia existencial como la que sufre Laurence Passmore en *Therapy*.

A su vez, el mecanismo narrativo de la voz interna dialogada intenta desvelar el fluir del pensamiento, lo cual la asemeja a una serie de grabaciones de voz realizadas por Ralph Messenger en *Thinks...* con vistas a registrar el fluir de su propia consciencia. La estrategia narrativa de Lodge de utilizar una grabadora de voz, emula la confesionalidad, la intimidad y el interiorismo subjetivo de la primera persona de la escritura de un diario:

ONE, two three, testing, testing... recorder working OK...Olympus Pearlcorde,
bought it at Heathrow in the dutyfree on my way to... where? Can't remember, doesn't

matter... The object of the exercise being to record as accurately as possible he 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 — San Diego! . . . The object of the exercise being to try and describe the structure of, or rather to produce an 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. It is a stream of consciousness 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. (*Thinks 1*)

En *A Man of Parts*, el fluir del pensamiento, el fluir de la conciencia de Wells, no es tan caótico como este en las grabaciones de Ralph. Tiene una dicción más cuidada y elaborada. Destacar que nadie más es partícipe de las reflexiones dialogadas del Wells ficcional, salvo cuando alguno de los personajes secundarios le escucha casualmente hablar solo, al igual que cuando los niños hablan consigo mismos en sus juegos o los ancianos hablan en voz alta en sus elucubraciones. Precisamente se trata de una voz a la que nadie más tiene acceso salvo Wells y el lector. En voz alta, Wells hace a este partícipe de sus dilucidaciones y pensamientos más secretos equiparables a un *stream of consciousness* o fluir de conciencia dialogado como el que sugiere Ralph. Aparte, *Thinks...* en sus elucubraciones con la conciencia humana y narrativa, evoca una serie de principios que se pueden aplicar a la voz documental dialogada de *A Man of Parts* relativos al recuerdo y a la memoria. Ralph Messenger expone en su grabadora lo siguiente:

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. Of course in a sense all consciousness is memory, we can't be conscious of the future, though we might try to predict it, and we aren't even conscious of the present strictly speaking, because mind states always lag behind brain states as that chap, neuroscientist, what's

his name... Libet, he showed that conscious awareness of a decision to act always lags behind the associated brain activity by about half a second... so in a sense every moment of our lives is already in the past when we experience it... you might say consciousness is a continual action replay... But I'm talking about long-term 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... So what shall it be? What long-term memory shall I try to activate?. (*Thinks* 72-3)

Si para la ciencia prácticamente todo tipo de consciencia es memoria, las conversaciones con la conciencia moral de Wells se basan en recuerdos del pasado acaecidos a lo largo de su vida. La voz documental inquisitiva y expositiva del entrevistador ayuda al escritor decimonónico a activar esa memoria a largo plazo, como hace Ralph en su ejercicio memorístico.⁹⁹ Le ayuda a recordar y evocar experiencias distantes en el tiempo. Permite que su mente recobre y recupere el pasado e incluso le da la oportunidad al Wells ficcional de justificarlo y de justificarse en sus acciones. Las controversias políticas, relacionales, literarias, la guerra, los avances científicos, el progreso social y tecnológico, etc., componen este tipo de recuerdos. Esas memorias lejanas temporalmente se asocian en la mente del personaje a experiencias más cercanas en el tiempo, en recuerdos almacenados en la denominada memoria a corto plazo.

En el siguiente ejemplo, se puede observar hasta qué punto este tipo de memoria a corto plazo despertada mediante la asociación, interfiere e interactúa en el proceso de activar recuerdos lejanos:

— ‘The War That Will End War...’ That didn’t enhance your reputation as a prophet.

⁹⁹ En cuanto a aproximaciones y disquisiciones sobre la memoria, consultar Yates.

— Oh, ‘Don’t rub it in. I’ve lost count of the number of times I’ve been asked to eat those words. I didn’t mean it as a simple prediction – but as an aim. I said it in that very first article that we might go under. I just wanted to emphasise what was at stake, why it was worth fighting the war to the death. And I said we must avoid a vindictive triumph if we won – good counsel which was ignored in the event, with disastrous consequences

— **They [social and political ideas] lost you some friends: Violet Paget, for instance. She wrote about you, ‘he enlisted at once for the Fleet Street front and bid us unsheath the Sword of Peace for the final extermination of Militarism’.**

— She never forgave me for supporting the war. Neither did the Bloomsbury group, but that didn’t bother me. I never had much time for them, or they for me . . .

— **But you didn’t become a pacifist.**

— No, but neither did [George Bernard] Shaw, for that matter. His real point of view was hard to pin down, as usual. (Lodge, *Man* 457, 459)

El entrevistador incide irónicamente en la pasada labor política de Wells y en la pérdida de varias relaciones de amistad durante ese pasado lejano, a consecuencia de la misma. Justificándose a sí mismo y quizá con remordimientos, el Wells ficcional se compara con George Bernard Shaw, miembros ambos en su momento de la Sociedad Fabiana, expresando que Shaw tampoco se tornó en pacifista, si bien el posicionamiento político de este nunca estuvo nada claro entonces, ni en el momento en el que Wells es increpado por la voz dialogada del entrevistador intrusivo. Este entrevistador se mantiene neutral en el sentido de mediado, silenciado, sigiloso, acallado en su ironía en cuanto a exponer juicios de valor.

Meramente especifica aquello que los contemporáneos de Wells concluyeron sobre él, con mayor o menor razón, pues los juicios de valor son algo que ha de extraer el lector por sí mismo. La memoria a largo plazo del recuerdo sobre el posicionamiento de Wells durante la

Primera Guerra Mundial, mientras el escritor se halla inmerso en el contexto de la Segunda Guerra Mundial cuando es increpado por la voz dialogada, despierta por asociación la memoria a corto de plazo y el recuerdo en Wells de que un G. B. Shaw más cercano en el tiempo se resiste todavía a exponerse públicamente en relación a sus convicciones políticas, lo cual aparece expresado en ese “as usual,” que indica un cierto presente o al menos, un pasado menos lejano en el tiempo.

La voz documental saca a la luz un hecho tan controvertido en su momento como que Wells defendiera el conflicto bélico durante la Primera Guerra Mundial, por considerar esta la guerra que terminaría con todas las guerras. La voz actúa subvirtiendo calladamente y relativizando la posible gravedad de tal afirmación, dando la oportunidad a un Wells ya anciano de justificarse ante una decisión tomada hace tantos años. Este mecanismo no destruye necesariamente la verdad del acontecimiento biográfico, sin embargo, define las condiciones ficcionales de dicha verdad, expone la verdad de Wells. La voz del entrevistador trata de poner el dedo en la llaga para indagar en la interioridad del personaje principal, exponiendo aspectos reprobables u ocultos de las distintas partes o fragmentos de su personalidad, evocando autoconscientemente la voz de su conciencia con una serie de reflexiones sobre hazañas vitales controvertidas, bien según la moral de su época, bien según la moral contemporánea, aquellas mismas que realizó el H. G. Wells real, ahora encarnadas en su variante ficcional; aquellas que arrojaron ríos de tinta dentro del momento histórico que le tocó vivir. David Lodge verifica lo siguiente en su obra de crítica literaria *Lives in Writing*:

The device makes explicit the faults and follies of which Wells is often accused, while allowing him to defend himself . . . It is an invention on my part – I have no evidence that H. G. talked to himself in old age – but has some justification in that there is a similar dialogic element in several of his books, notably *The Anatomy of Frustration* (1936), when the controversial views of the principal character, plainly voicing H. G.’s

opinions, are questioned skeptically by another character supposed to be the editor of the main text. (229-30)

La voz dialogada interna le da a Wells la posibilidad de justificarse y defenderse. Muchas veces consciencia y conciencia se funden en una sola y se confunden pues examen de conciencia implica para el personaje ficcional volverse consciente de los propios actos en relación a temas espinosos que le granjearon socialmente al sujeto real e histórico la fama de polémico inconformista. Concernientes al periplo vital, social, histórico y cultural del escritor, permiten conocer mejor al personaje ficticio y, por supuesto, al personaje real. Esa voz dialogada prueba ser del todo consistente con la ideología, la disposición y las motivaciones del sujeto real e histórico, aunque, en ocasiones, se traten temas íntimos sobre los que no existe constancia documental. Por otro lado, dicha voz subraya las necesidades narrativas de representar lo más fiel y verazmente posible a un personaje histórico del todo controvertido. Esa voz calladamente irónica que cuestiona escépticamente surge como solución para comunicarle al lector la compleja vida de Wells, y lograr fines realistas convincentes.

Como el propio David Lodge afirma: “I foresaw a danger in narrating the main story exclusively from Well’s point of view, and introduced a critical perspective through what might be called, by analogy with interior monologue, ‘interior dialogue’” (*Lives* 229), es decir, el mecanismo narrativo de la voz interna dialogada. Aquellas incursiones en el acercamiento político y social del escritor o en su vida personal y afectiva, hacen que ese monólogo interior dialogado sirva de comentarista social hacia las confesiones arriesgadas de Wells e, incluso, de auto-moralista irónico y crítico, función de la omnisciencia contemporánea a la que se aludió en un capítulo anterior de este trabajo de investigación, ya que la voz desempeña asimismo un papel culturalista, a veces de crítica acallada. Sam Leith reitera que:

David Lodge’s book allows him to ask those questions of himself. The set-up finds HG on or near deathbed, looking back in between long chunks of flashbacks, telling the

story of his life in chronological order, a voice, sometimes accusatory and sometimes drolly condescending (his conscience, you find yourself assuming), conducts a Q & A interview. (32)

En muchos sentidos esta voz es una revisión de conciencia colectiva social, histórica y cultural, y es quizá la que mejor define ficcionalmente al personaje vital por la transparencia con la que transcurre el interrogatorio dialogado, al ofrecer Wells como protagonista novelesco una visión muy sincera de sí mismo, justificando las decisiones, las acciones, las necesidades y las carencias que experimentó la persona real a lo largo de su vida. De acuerdo con Margaret D. Stetz, dicha voz intimista cumple la función de servir “the purposes of life as it is now lived” (345), de analizar actitudes sociales y culturales del pasado de envergadura hoy en día, en virtud a la integración de las máximas de la ética contemporánea al comienzo de un nuevo milenio.

Acometiendo a la persona de Wells en su faceta humana y no sólo en el mito que representa históricamente, la voz permite que el lector valore los posibles defectos y virtudes del sujeto real e histórico, teniendo en cuenta que el cuestionamiento y la crítica posmodernas se producirían sobre los sujetos ficcionales y no sobre los biográficos. David Lodge no pone en tela de juicio al sujeto real ni al mito consagrado que Wells supone para la historia literaria, sino a su constructo ficcional, mas lo hace silenciando y mediando expositivamente la metaficción, con vistas a que la factualidad biográfica e histórica no actúen en detrimento de la autenticidad y la veracidad ficcionales, que sería lo que ocurriría si resultaran cuestionadas. La voz interna dialogada invita a resolver firmemente aquellas posibles lagunas ontológicas de la contemporaneidad del siglo XXI en torno al discernimiento del sujeto real e histórico.

Evoca recuerdos y memorias extraviadas en el tiempo; rememora y conmemora situaciones y trances clave para el desarrollo de creaciones, acciones, reacciones y motivaciones personales y decisivas, cual interrogatorio autoconsciente, concienzudo, en conciencia y a conciencia. Sus orígenes humildes y, en resumen, todo aquello que trató de cambiar

socioculturalmente el sujeto histórico y real en vida, es lo que la voz narrativa disputa para recordarle al lector que, detrás del mito literario, existe un ser humano con motivaciones, necesidades, virtudes y defectos. La voz dialogada y Wells no sólo conversan sobre la guerra, sino que también revisan cuestiones como la lucha social y la libertad personal procedentes de conocidos ensayos y escritos del autor británico decimonónico como “The Faults of the Fabians” (Lodge, *Man* 189) o “This Misery of Boots” (Lodge, *Man* 190).¹⁰⁰

También de novelas colmadas de entropía como *Love and Mr Lewisham* (1899) o *Ann Veronica* (1909) cuya protagonista, una mujer libre y transgresora, representa el nuevo ideal femenino alejado del rol social tradicional, prototipo a seguir por sus contemporáneas a pesar de que la sociedad victoriana y eduardiana castigara duramente la transgresión de la moralidad vigente (Lodge, *Man* 306).¹⁰¹ A la sazón, otro tema importante de conversación y reflexión es el de la Condición de Inglaterra (Lodge, *Man* 191). Consecuentemente, en su obra de crítica *Language of Fiction*, Lodge se interna en la novela de Wells, *Tono-Bungay* (1909), cuyas reflexiones muestran la importancia de tal asunto en los monólogos dialogados.

En conclusión, a todas luces *A Man of Parts* desentraña los entresijos evolutivos del devenir vital de H. G. Wells, para dar un paso más en la comprensión del sujeto real y del personaje. En lo referente a asuntos estilísticos, por medio de las conversaciones con la conciencia moral llevadas a término por la voz documental, Lodge aboga por otro modo de acercarse al punto de vista narrativo para expresar la intimidad y la interioridad, conjugando los asuntos formales y los temáticos. Un interlocutor que hace las veces de voz narrativa inquisitiva ciertamente impersonal es una acertada elección narrativa que se adapta al trasunto

¹⁰⁰ En cuanto a la pugna reivindicativa de H. G. Wells consultar Parrinder.

¹⁰¹ Consultar el artículo de David Lodge sobre Wells, “H. G. Wells: Prophet of Free Love.”

biográfico de Wells, dándole voz a las emociones, los sentimientos y los recuerdos más controvertidos en un contundente estilo confesional.

El presente capítulo tratará de ilustrar la interacción y correspondencia narrativa entre los sujetos biográficos e historiográficos llevados a la ficción en el afán de Lodge de dar voz a Henry James y H. G. Wells, recreando su personalidad, motivaciones, intereses, opiniones, alegrías, tristezas, miedos y preocupaciones en el contexto de cotidianidad de los periodos victoriano y eduardiano. La configuración ficcional de los personajes reales ante todo destila emotividad, profundidad humana, interiorismo e intimidad, los cuales se convierten en elementos temáticos destacados en las novelas que ocupan el actual trabajo de investigación.

Primeramente, se procederá a identificar los diferentes aspectos que conforman al escritor Henry James como personaje novelesco, desde el nombre que ostenta en la obra *Author*, hasta rasgos que definen su personalidad, su actitud ante la vida y su evolución como personaje en el marco ficcional. Seguidamente, se desentrañará la configuración narrativa del escritor H. G. Wells también en referencia al nombre que le asigna Lodge en la novela *A Man of Parts*, los rasgos más destacados de su personalidad biográfica y ficcional, sus motivaciones y reacciones ante el contexto histórico en el que le tocó vivir. Además, este capítulo se detendrá en la evolución que experimenta Wells como personaje.

Comenzando por Henry James, su contrapunto novelesco en *Author* aparece nombrado como “Henry” con el fin de establecer distancia entre el James histórico y su recreación novelada. Mediante el uso del nombre de pila, Lodge pretende dotar a su personaje de una familiaridad y una cercanía que no se puede dar en el género biográfico. Así lo expresa el propio autor en su reacción a una reseña publicada por el periódico *The Guardian* sobre su novela *Author*.¹⁰² Lodge enfatiza su desconcierto al comprobar que el reseñista se refiere a su personaje

¹⁰² Véase Hedin.

como James en lugar de Henry, obviando así sus esfuerzos por transmitir esa visión intimista del personaje que construye a lo largo de la novela:

When I [Lodge] began to read the extract I was dismayed to discover that my main character, referred to in the original text as ‘Henry’, was here called ‘James’ throughout. I fired off an email to the editor involved:

You have given me a magnificent spread in today’s *Guardian*, beautifully illustrated – but why oh why did you change ‘Henry’ to ‘James’ throughout, and without consulting me? It makes the discourse sound like biography, which was just the effect I was trying to avoid. The intimacy and familiarity of ‘Henry’ is appropriate to the fictional focusing of the narrative through HJ’s consciousness and point of view. That’s why it is used throughout the novel. (Lodge, *Year* 82)

Por tanto, la distinción entre el sujeto real y el sujeto imaginado es importante, aunque se base este en datos biográficos para caracterizarlo de forma realista y lo más fielmente posible al Henry James real. Lodge denomina “Henry” al personaje de ficción — si bien junto a “Henry” aparece en ocasiones la denominación “HJ” —, y reserva “James” para el sujeto real. Ambas son las formas principales de dirigirse al gran maestro literario, al conocido como *The Master*. En *Henry*, Lodge plasma aquellos aspectos menos conocidos del James biográfico como, por ejemplo, el preferir una máquina de escribir de la marca Remington para redactar sus novelas y escritos a través de su mecanógrafa Theodora Bosanquet, a la que llama ‘My Remington Princess:’

He had got used to the distinctive tick-tick of its keys over the years — indeed it seemed to have become an essential aid to composition. When the work was going well, and he was in full flow, a kind of rhythm developed between HJ’s lucent utterance and Theodora’s answering staccato on the keyboard, and she felt like a pianist accompanying some virtuoso singer. (Lodge, *Author* 14)

Henry se define a partir de los gustos personales e incluso manías del sujeto real, James, que se extraen de la indagación biográfica y documental, como la predilección por el agua de cebada y limón: “He [his valet Burgess Noakes] crept in and out of the sick room to replace the jug of Mr James’s favourite sweetened lemon and barley water” (*Author* 17); o la costumbre de tener un cuaderno para anotar lo que él denomina el *germen*, es decir, la idea básica que da origen a cada uno de sus libros e historias. Tal y como lo expresa *Author*: “This narrative ‘germ’, as Henry liked to call the starting point of a work of fiction, had been buried in the dark humus of his notebook, awaiting the day when it would be transplanted to the foolscap sheets of his writing pad” (Lodge 147). Henry asimismo personifica diversas aficiones del James real:

Burgess pushes the couch up to the window so that he can look out at the boats and barges plying up and down the brown waters of the river. It is a view he has always loved and he seems to find it soothing, so it becomes a daily routine to move him to the window. He gazes out for hour after hour, silent and apparently quite content, with Burgess sitting quietly beside him. (Lodge, *Author* 26)

Esta afición del James biográfico de observar los barcos navegar por el río Támesis se describe al comienzo de la novela, cuando en diciembre de 1915 el escritor neoyorquino ya es presa de la decadencia física y mental debido a su última enfermedad. Símbolo de tal decadencia personal es el árbol de la morera que se encuentra en el jardín de la casa campestre del escritor en Rye, “Lamb House,” árbol con el que Henry se identifica, y que vaticina su muerte. La morera que Henry tanto ama se convierte en un árbol derribado por el viento durante el invierno de 1914-15, momento relativamente cercano al fallecimiento de James a comienzos de 1916:

He [Henry] was dismayed to see in the garden the stump of the ancient mulberry tree that had been blown down in the great gale of the previous winter But actually to behold the dismembered corpse of the beloved tree under whose shade he had so often sat in summers past was a different matter. ‘It’s a symbol, Burgess,’ he said mournfully.

‘A symbol and a portent. First the poor mulberry tree, next poor old HJ.’. (Lodge, *Author* 7)

El Henry ficcional es también un autor derribado por el viento, por los acontecimientos literarios y sociales de una sociedad británica cambiante, la Eduardiana, la cual supone el final de toda una época, la decimonónica. En la trama, Henry se relaciona con otros artistas y escritores del momento, y ese es el ambiente en el que se desenvuelve la novela, la bohemia artística. A partir de este planteamiento, su personalidad se define a partir de la conciencia del valor, de lo que tiene valor para él, tanto el valor social y económico del éxito como el fracaso literario. En la novela Henry peca de un orgullo o *hibris* que va acompañado de una cierta ambición, de los cuales se deriva un acentuado sentimiento de culpabilidad. Sueña con una fama rotunda que, en cambio, no llegará a realizarse por completo, al menos en vida, lo cual le provoca ataques de melancolía; el sueño y las ansias de éxito son expresadas del siguiente modo en la novela:

And then, the excitement of seeing one’s work performed in front of an audience, to hear their laughter and applause ... At this juncture of his thoughts he was prone to lapse into a kind of daydream, bathed in a golden glow of footlights, in which he himself, immaculate in evening dress, was pulled half-resisting from the wings of a stage amid resounding cries of ‘Author!, Author!’ from the auditorium, and took bow after blushing bow. (Lodge, *Author* 109)

El éxito literario es tan importante para Henry que el fracaso de *Guy Domville* le sume en un profundo malestar depresivo. Biográficamente, significó un momento de humillación para el escritor, dividido entre las alabanzas de los amigos y los abucheos del público menos cultivado, circunstancia que el escritor Arnold Bennett, personaje real ficcionalizado en la novela, catalogó tanto en la realidad como en la ficción como, “*A battle between the toughs and the toffs*” (Lodge, *Author* 257), frase que aparece aludida en cursiva en la obra *Author*. La batalla

de Henry en la trama de *Author* será una entre lo prosaico y el refinamiento, en cuanto a la acogida de su obra literaria en vida, especialmente en su etapa de madurez. Los vocablos de *toughs* y *toffs* que utiliza Arnold Bennett así lo demuestra. El desfase existente entre ambos mundos, sin embargo, no reduce las ansias de éxito del Henry James ficcional, no muy alejado del real, quien declara en *Author*: “‘I have an immoderate ambition’ . . . ‘I want to be the Anglo-American Balzac’” (Lodge, *Author* 49), aunque el depositario de estas palabras, su amigo George Du Maurier, no juzgue sus pretensiones de desmesura: “‘I’ve never met a man so moderate in all his appetites. You enjoy the good things of life, but never to excess’” (49).

Henry se debate entre la ambición y la moderación en el gusto creativo y su devoción férrea al arte por el arte, rasgos estos que modelan su personalidad vital y creadora en el mundo ficcional. En la preocupación de Lodge por plasmar los contratiempos de la autoría, Henry es un escritor preocupado por afianzar sus finanzas y su prestigio:

By ‘situation’ he meant his finances as well as his literary status, for he depended on his authorial earnings to support the gentlemanly way of life to which he had become accustomed . . . But his financial anxiety was more than a matter of practical accounting; it also touched his personal pride. He had always secretly hoped that he might become wealthy as well as famous by his writing. It was not because he lusted for gold as such, or for the luxuries that it might buy – yachts and carriages and diamond cravat pins had no attractions for him. It was because to make significant amounts of money *and* to advance the art of fiction – to transfix this double target with a single arrow – was the only way for a novelist to impress the materialistic nineteenth century . . . There was a hereditary factor in this ambition. His grandfather, William James, who had emigrated from Bailieborough, County Cavan, almost a hundred years ago, arriving in Albany, New York State, with hardly more than two coins to chink together in his pocket, rapidly accumulated an immense fortune. (Lodge, *Author* 95-98)

En cierto modo, Henry experimenta una angustia cercana al existencialismo que sufre el personaje de Laurence Passmore en la obra de 1995 de Lodge, *Therapy*,¹⁰³ y de ahí sus intentos de triunfo en el mundo de la dramaturgia, aunque *Guy Domville*, la cual prometía el éxito financiero, finalmente resulta ser una debacle, a pesar de sus esfuerzos.¹⁰⁴ “He [Henry] had laboured for weeks, weighing and polishing every line like a jeweller with his gems, to create a seamless glittering necklace of words” (Lodge, *Author* 119). Lodge expresa de forma muy poética la exquisitez compositiva de una obra dramática fracasada en este precioso símil de un “collar de palabras.” En su evolución como personaje, tras esa fatídica noche, Henry se vuelve ficcionalmente un personaje más huraño, recluido en su casa de campo en Rye, “Lamb House,” paseando a su perrita Tosca, apesadumbrado por la vergüenza y la culpa implícitas en el pensamiento y la creencia personal de no haber estado a la altura del mundo dramático. De forma obsesiva, repasa mentalmente la palabra fracaso, *failure*, y en su faceta personal privada le asalta el temor al sentirse amenazado por el sensacionalismo social, el cual puede dañar su imagen pública, su faceta como persona pública en el contexto de la sociedad londinense del momento: “The cause root of his perturbation: the consciousness that soon he would be judged, in an unprecedented blaze of publicity” (Lodge, *Author* 229).

De hecho, no es hasta su etapa de madurez creativa y hasta pocas semanas antes de su muerte, cuando sus esfuerzos literarios son reconocidos por sus coetáneos, llegando a ser galardonado con la prestigiosa *Order of Merit* británica. No obstante, un Henry ficcional tan intimista como el que nos ocupa temáticamente, reacciona con vergüenza ante tal galardón que le es entregado en su lecho de muerte y que cree inmerecido, pues en su mente aún permanece

¹⁰³ David Lodge escribe un artículo sobre *Therapy* titulado “Melancholy Dane,” *The Wilson Quarterly* (2001), en el que se refiere al filósofo Søren Kierkegaard. Véase también Baker.

¹⁰⁴ Consultar Leon Edel (*Guy Domville*).

imborrable su bochornoso fracaso como dramaturgo: “Turn out the light, Kidd [maid Minnie Kidd], and spare my blushes” (Lodge, *Author* 32), expresa Henry en la novela ante dicho galardón, sin duda merecido, teniendo en cuenta el beneplácito y el prestigio contemporáneos de los que goza la obra de James en la actualidad. Se trata de una ironía biográfica que Lodge explota con gran maestría para fines narrativos temáticos.¹⁰⁵

Author aporta interioridad psicológica y emocional a los episodios aciagos relacionados con el mundo teatral vividos por el autor real. El arrepentimiento emerge aquí como una emoción central: “He had wasted five years on the futile quest for an illusory Grail – five years in which he had neglected the art [the novel] of which he *did* have some acknowledged mastery” (Lodge, *Author* 269). Sin embargo, al igual que hizo el sujeto histórico en vida, el personaje ficcional resurge de sus cenizas en su devenir ficcional. Es sólo entonces, a partir del año 1895, cuando el fracaso pasa a convertirse en el detonante que le permite a Henry tomar la decisión de explorar el mundo de la novela desde otra perspectiva, aplicando a la técnica narrativa los conocimientos adquiridos a partir de su experiencia en el teatro:

He was particularly taken with two ideas for novels . . . Suppose one were to apply to prose narrative the method he had used in developing his ideas for plays, namely, the scenario – the detailed scene-by-scene summary of an imagined action? . . . And then, he thought with gathering excitement, might not the dramatic principle itself, of presenting experience scenically - ‘showing’ rather than ‘telling’ the story, through the confrontation and interaction of the characters . . . The combination of Momentum and Balance was the secret – and one might draw an analogy here with the art of fiction: momentum was the onward drive of narrative, the raising of questions to which the audience desired to know the answers, and balance was the symmetry of structure, the

¹⁰⁵ Sobre la última etapa literaria de James consultar a Leon Edel (*Henry James*, 4).

elimination of the irrelevant, the repetition of motifs and symbols, the elegant variation.

(Lodge, *Author* 283, 303-4)

Para James, y Henry, también prueban ser importantes la repetición y la diferencia, no sólo para David Lodge en su estilo literario. Esas reflexiones le llevan a intuir al protagonista novelesco que es preciso purgar su atrevido orgullo aun cuando considera que sus obras son de cuidada ejecución. Dichas reflexiones le llevan a asentir que el fracaso debe asumirlo con humildad. A grandes rasgos, Henry experimenta una regeneración creativa y personal. Una experiencia teatral tan agorera, en cambio le conduce a discernir el verdadero sentido y valor de la ficción y de la autoría, llevándole a desentrañar las fórmulas que caracterizarán su etapa de madurez como escritor y que le convierten en precursor del Modernismo. Por ello, temáticamente, *Author* es una novela que además habla metaficcionalmente de la literatura y del estilo de James como creador literario, aunque sea de forma sutil y siempre en relación a lo biográfico. En la historia literaria en lengua inglesa, la forma de escribir de Henry James supuso un avance en cuanto a la narrativa tradicional decimonónica y el realismo omnisciente clásico, aunque el reconocimiento a su carrera literaria le llegará tarde a “Henry,” como le llegó tarde biográficamente a James.

Si en su asumido y culpable egocentrismo el Henry ficcional se siente traicionado por el mundo teatral, causa de tantos quebraderos de cabeza para el escritor, ya que sus lectores resultan ser un público minoritario, selecto y culto, el H. G. Wells ficcional en *A Man of Parts* representa a un autor comprometido con su función social y cultural. *A Man of Parts* retoma el personaje secundario de *Author* llamado H. G. Wells, es decir, el escritor real, convirtiéndolo ahora en protagonista de novela mediante el apelativo “H. G.”, un héroe antitético a “Henry” que se nutre del sensacionalismo y lo alimenta en apología a sus ideas progresistas. David Lodge expone una pequeña aclaración en una nota de autor al comienzo de la novela *A Man of Parts*, referida precisamente al vocablo *parts* en referencia al título. Tal término queda

expresado como “personal abilities or talents: a man of many parts,” como diferentes habilidades personales o variados talentos de un autor versátil. En efecto, la biografía de Wells señala a un hombre ecléctico, hecho a sí mismo. Profesor de ciencias en su juventud, mente privilegiada y adelantada a su tiempo, de naturaleza profética, llega incluso a vaticinar la invención de lo que hoy en día llamamos internet, casi sesenta años antes de que aconteciera (Lodge, *Man* 226).¹⁰⁶

Esas diferentes “partes” de sí mismo definen su personalidad, la personalidad del escritor real en el que se basa la versión ficcional, con predilecciones y manías que rescatan los aspectos menos conocidos del Wells biográfico. El personaje secundario de la escritora ficcionalizada Rebecca West describe así la casa del escritor en Londres durante sus últimos meses de vida en la década de los años cuarenta del siglo XX, cercanos al término de la Segunda Guerra Mundial:

She [Rebecca West] has never liked the house: it is grand but cold and rather gloomy, with dark polished parquet floors and beige walls, furnished with impersonal good taste, like an expensive hotel. There is an Aubusson carpet in the drawing room and a Tang terracotta horse on the mantelpiece but they express the owner’s wealth, not his personality. H. G. never did have much visual taste, she reflects. He was obsessed with functionality in domestic architecture, but indifferent to décor, a fanatic for plumbing, but a poor judge of pictures. (Lodge, *Man* 8)

Tal decoración simboliza en cierto modo la disposición de Wells, una personalidad grandiosa pero fría, incluso un tanto triste y sombría, impersonal, la cual enfatiza y denota su posición material y económica de bienestar, más que su buen gusto. Una personalidad en la que priman

¹⁰⁶ Véanse lecturas sobre Wells: Benfey; Burrow; Heinegg; Mars-Jones; McDowell; Rollyson; Tomalin.

la funcionalidad y la practicidad más que la estética, sin acentuadas pretensiones artísticas a diferencia de Henry James. En *A Man of Parts*, el estilo literario en su temática viene dado al igual que en *Author*, por el tipo de personalidad que traslucen los personajes protagonistas, pues se adapta al trasunto biográfico. H. G. hace gala de rutinas diarias y tendencias específicas como las siguientes:

London is safe again, and one by one the leaseholders of Hanover Terrace are creeping back to reclaim their property, view with some contempt by H. G. who has been here for the duration, keeping to his routine, writing his books, answering letters, going for a daily constitutional – across the road and into the park, to the Zoo or the Rose Garden, or down Baker Street to the Savile Club in Brook Street, pausing for a browse in Smith's bookshop on the way

She [Rebecca West] is amused to observe a notebook and pencil lying on top of a cabinet next to the W. C. – it was always H. G.'s habit to have notebooks scattered around whatever house he was occupying, in case some thought occurred to him which he could scribble down before he forgot it. (Lodge, *Man* 5, 9)

El hábito de dejar cuadernos repartidos por la casa no deja de tener connotaciones humorísticas, como la predilecta máquina de escribir Remington que Henry James necesitaba — y precisamente de esa marca —, para poder redactar sus novelas y escritos. El estilo en sus aspectos temáticos roza en ocasiones el pasaje humorístico a colación de manías y caprichos concretos de los escritores. Estos no son generalmente conocidos por el público al ser asuntos muy personales, íntimos y privados, a no ser que se indague en profundidad en los aspectos biográficos como hace David Lodge. Frecuentemente, el conocimiento íntimo de los protagonistas, tanto en *Author* como en *A Man of Parts*, se transmite a través de personajes secundarios que se sitúan dentro del ámbito doméstico y del círculo más cercano y familiar a los protagonistas.

En *A Man of Parts* Rebecca West es quien puede conocer tales detalles por haber convivido con Wells durante una etapa de su vida, y haber sido su pareja sentimental. De igual modo, Lodge utiliza a Burgess Noakes en *Author* para acercarnos a la intimidad de Henry. Tras una investigación concienzuda sobre los datos biográficos por parte de Lodge, este es capaz de trasladar narrativamente a Burgess el conocimiento de que Henry James se deleita en observar los barcos navegar por el río Támesis, y que disfruta degustando el agua de cebada con limón, ello sustentado en la verdad biográfica de que Noakes ha convivido desde niño con el escritor y que conoce dichas intimidades por ser una persona cercana a James.

En *A Man of Parts*, el contrapunto novelesco de Wells aparece referido ficcionalmente como “H. G.” El motivo esencial de esta elección es que David Lodge pretende evitar una vez más que se asocie su novela con una biografía de Wells y separar al protagonista de la novela *A Man of Parts* del sujeto histórico H. G. Wells. El nombre de “H. G.” compuesto a partir de sus nombres de pila, Herbert George, le otorga a la versión ficcional una familiaridad y una cercanía con la que no cuentan otros calificativos posibles como su apellido “Wells,” lo cual apoya la intimidad temática del estilo de la novela. Por tanto, aunque el sujeto imaginado se base fielmente en datos biográficos para caracterizarlo de forma realista como el Wells real, es una vez más importante para David Lodge marcar la diferencia entre el personaje de la ficción y el sujeto histórico.

Bien podría afirmarse que *A Man of Parts* empieza donde termina *Author*, novela esta en la que H. G. es presentado por vez primera al final de la parte tercera con relación al estreno de la obra de James. Se alude a él al narrar una visita que Henry James y su amigo Edmund Gosse brindan a Wells, quienes le describen de una forma no muy distinta a la que encarna en *A Man of Parts*:

Wells had since made a stir with a scientific romance called *The Time Machine*, which he fully intended to read one day, and some similar tales in the same vein, but one of

the things they [Henry James and his friend Edmund Gosse] learned on their visit was that he was currently engaged on a realistic novel of contemporary life called *Love and Mr Lewisham*. (Lodge, *Author* 344-345)

Como personaje secundario que es en *Author*, Wells no evoluciona en esa novela y James tampoco lo hace como personaje secundario de *A Man of Parts*. Si embargo, sí evolucionan como protagonistas de sus novelas respectivas. Las referencias cruzadas sobre los dos escritores en cada novela arrojan luz sobre ambos. Si bien Henry James y H. G. Wells comparten el Decadentismo decimonónico y otros acontecimientos histórico-literarios del momento, Wells se encuadra en una generación literaria ligeramente posterior a la de James. Cuando en la década de los noventa del XIX James comienza a ser un escritor respetado a pesar de no gozar de la fama que desea, Wells emprende sus primeros intentos literarios como crítico en revistas y diarios de la época, existiendo una correlación temática entre las dos novelas sobre asuntos concernientes a la historia literaria en lengua inglesa.

Por otro lado, el perfil ficcional del personaje real se sustenta en la conciencia del valor al igual que ocurre para Henry en *Author*. Para el protagonista de *A Man of Parts*, no obstante, el valor se trasluce en considerar hasta qué punto sus contribuciones literarias en pos del progreso y el desarrollo de la humanidad han tenido reflejo e influencia entre sus contemporáneos, sobre todo durante la última etapa de su vida, ya que H. G. Wells es ante todo un ideólogo, un autor controvertido, polémico, profético, visionario, reivindicativo y pragmático, al cual se le considera pionero de la ciencia ficción contemporánea. Su relato de 1911 titulado “The Door in the Wall,” muestra el temperamento de H. G. El relato versa sobre el político Lionel Wallace quien de niño se pierde por las calles de Kensington y descubre un jardín encantado a través de una puerta secreta y oculta.

Lodge plasma intertextualmente en cursiva un fragmento del texto original en las páginas de *A Man of Parts*: “*Three times in one year the door has been offered me –the door*

that goes into peace, into delight, into a beauty beyond dreaming, a kindness no man on earth can know . . . We see our world fair and common, the hoarding and the pit. By our daylight standard he walked out of security, into darkness, danger, death" (Lodge, *Man* 24). Estas palabras reflejan las máximas del autor y los ideales que impulsaron sus acciones vitales, las cuales a su vez impulsan el devenir ficcional de H. G. Este sueña con un lugar donde reine la paz, la seguridad, el disfrute y la ensoñación, aspira a materializar un paraíso en la tierra de belleza sin par, el Edén, alejado del caos y la desesperación.

De ideología progresista unida en ocasiones a la Sociedad Fabiana de la cual finalmente fue un detractor, Wells creía en el poder de la ciencia y la reivindicación social para transgredir las normas vigentes y así mejorar el mundo. Por tanto, "H. G." en *A Man of Parts* responde a la imagen de Wells como transgresor social y cultural. Wells fue un visionario que despertó las reacciones más extremas y adversas en la realidad victoriana y eduardiana de su tiempo, lo cual aconteció por ejemplo con su defensa a ultranza de la eugenesia o la eutanasia (Lodge, *Man* 60). En definitiva, mientras que Henry en *Author* es un personaje más complaciente, condescendiente e integrado dentro las costumbres sociales del momento, Wells es un personaje increpador, agitador de conciencias. El inconformismo de Wells le reportó ser un autor incomprendido en su época, como lo fue Henry James, aunque por motivos distintos a los de su coetáneo. Henry James fue artista literario y literato en el sentido estricto de la palabra. Wells, más bien un ideólogo y escritor científico que utilizó la creación literaria como vehículo de expresión, aunque no por ello sus creaciones gocen de menor valor literario.

H. G. encarna la clase social trabajadora de los *tough*, aunque ascienda poco a poco en la escala social, si bien Henry pertenece a los *toff*, recordando la clasificación social realizada por Arnold Bennett en *Author* (Lodge 257). James y Wells se definen como representantes de clases sociales dispares y opuestas. Wells (H. G.) representa lo que no es James (Henry), y viceversa. Sin embargo, ambos valoran la retribución monetaria proveniente de la escritura que

les reporte una vida acomodada, sin mayores sobresaltos, conforme a la estirpe y pedigrí de los James para Henry, y por justicia social y merecida adquisición a pesar de unos orígenes humildes para H. G. A continuación, se expresa la forma con la que es introducido Wells en la novela sobre Henry James, momento en el que se codea por vez primera con las clases pudientes:

It was still a novel experience to him to be seated in a theatre, in the stalls, wearing evening clothes, at a first night . . . Herbert had no doubts about his ability to rise to this challenge, but he was conscious of the limitations of his wardrobe. ‘Should I wear evening dress?’ he asked. Cust [Harry Cust, editor of the *Pall Mall Gazette*], who was the son and heir to the Earl of Brownlow, was clearly surprised by the question, and answered, after a pause, ‘Yes, of course.’ So he had hurried around to a tailor in Charles Street who he knew would give him credit and the man had run him up a suit of evening clothes in twenty-four hours, just in time for *An Ideal Husband* at the Haymarket. (Lodge, *Author* 236)¹⁰⁷

Esta descripción es el reflejo de una personalidad audaz e intrépida, que intenta hacerse hueco entre las clases influyentes y alcanzar la aceptación y el reconocimiento social que considera que merece. Tal es la tarjeta de presentación de H. G. en *Author*, aludido como Herbert Wells, quien necesita conseguir urgentemente un atuendo adecuado y elegante del que carece para asistir al estreno de *Guy Domville* y así reseñar dicha obra por mérito a su recién adquirido trabajo como crítico dramático en la *Pall Mall Gazette*. La dimensión del H.G. ficcional es la de ascender en la escala social mediante el esfuerzo y el trabajo propio, para salir de la penuria económica procedente de sus orígenes sociales y familiares. Sin embargo, el Henry ficcional de *Author* ha de esforzarse por mantener una elevada posición social heredada, tarea que se

¹⁰⁷ La cita en realidad hace referencia a la obra, *An Ideal Husband* (1895), de Oscar Wilde.

presenta en absoluto fácil de lograr para él, a pesar de sus arrestos e incansable trabajo. Por otra parte, en *Author*, la relación literaria entre Henry James y H. G. Wells se muestra como un intercambio generalmente amistoso en pos a los acontecimientos biográficos.

No así en *A Man of Parts*, repleta de rivalidades y desavenencias, denotándose así una evolución temporal entre dos autores y dos ficciones fieles y coherentes con la realidad documentada. Para H. G. la literatura ostenta una función ideológica. Como miembro de la clase social trabajadora, destaca su insatisfactorio trabajo de juventud en la industria de los tejidos, estilo de vida que denomina *drainpipe* y del que intentará huir, aunque esté destinado a él culturalmente por la condición social en la que ha nacido. Por ello se inicia en los estudios de Ciencias. A pesar de su formación científica, sueña con sumarse a la lista de acreditados literatos:

— **So when and where were you born?**

— At Atlas House, . . . an undistinguished place [In the] suburban England in the late nineteenth century like some kind of brick-and-mortar leprosy.

— **So, growing up in poverty—**

— It wasn't real poverty. We never starved, but we had a poor diet.....We never went barefoot – but we wore ill-fitting boots and shoes. It was a kind of genteel poverty . . .

— **Were you aware that you had talents which were being stifled by this environment?**

— Dimly. I discovered from books that there was a more exciting, fulfilling world elsewhere, but I despaired of ever getting access to it..... I knew the only way out of the drainpipe was through education. I was clever, but I wasn't educated. (Lodge, *Man* 44-60)

Como se puede apreciar, para ascender en la escala social H. G. intuye como necesaria la educación, y sabe que puede aspirar a ella por medio del estudio y el trabajo. La novela que escribe en 1895, *The Time Machine*, en plena época Decadentista, critica a una nación como el Reino Unido que selecciona, esteriliza, exporta y envenena a las Gentes del Abismo, *People of the Abyss*, aquellas gentes pertenecientes a la cloaca o *drainpipe*. Como el mismo H. G. especifica en la novela: “It’s very much of its period of course, the 1890s, *fin de siècle*, the so-called Decadence. Pessimism was fashionable among the literati, and I wanted to be taken seriously as a literary writer in those days. Remember the languid exchange of dialogue in Wilde’s *Dorian Gray*: ‘”*Fin de siècle*”... “*Fin du globe*”...’ *The Time Machine* caught that mood” (Lodge, *Man* 53-54).

La versión ficcional de George Philip o “Gip” como diminutivo cariñoso y familiar, uno de los tres hijos de Herbert George Wells,¹⁰⁸ comenta sobre su padre en *A Man of Parts* en relación a la última novela escrita por su progenitor, *The Mind at the End of Its Tether* (1945), que el novelista poco antes de su muerte y a juzgar por la ideología expresada en sus páginas, parece volverse contra todo lo que defendió en vida. Ese libro se muestra como la derrota de sus ideas utópicas (Lodge, *Man* 519), una extensión y a la vez una reacción contra sí mismo y sus postulados de toda una vida (Lodge, *Man* 534). Gip señala que toda la producción literaria

¹⁰⁸ *Author* también emplea diminutivos cariñosos para referirse a los personajes, siendo muchas veces esos diminutivos los mismos que están documentados. Sirva de ejemplo la siguiente cita referida a la familia de George Du Maurier: “Like all large families the Du Mauriers had their own private language of nicknames and sayings and allusions which Henry quickly learned. Beatrix . . . was ‘Trixy’, Sylvia was known as ‘Tornado’ because of her volatile temper, Marie Louise was abbreviated to ‘May’, while Du Maurier himself was ‘Kiki’ . . . and he addressed Emma familiarly as ‘Pem’” (Lodge 55).

de su padre añade una nota de esperanza al final de sus libros, pero no ocurre esto en *The Mind at the End of its Tether* (520). Para Gip, ese libro denota extremo pesimismo y renuncia hacia los principios humanistas progresistas (Lodge, *Man* 532). A su vez, otro de sus hijos, Anthony, también ficcionalizado como breve personaje secundario, apunta que tal pesimismo se debe a la desesperación por parte de su padre muy real, muy personal y profunda, sobre cómo ha ido declinando su reputación y su fama en el transcurrir de las décadas, sobre cómo lamentablemente ha ido disminuyendo su público, uno que le ensalzaba sobremanera pero que quizá no supo comprender los razonamientos del autor.

Como Anthony observa, “If you write as much as he [H. G.] has written in his lifetime, and as hastily, you are bound to make some mistakes of judgement at times. It took him a long time, for instance, to recognise how completely Stalin’s police state had betrayed the ideals of the Russian Revolution. But at least he was never taken in by Mussolini and Hitler, as many British pundits and politicians were” (Lodge, *Man* 522). Anthony valora que la mejor obra escrita por Wells fue esencialmente pesimista, destinada a convertirse en clásicos literarios: “It was inspired by ideas like entropy, the randomness of evolution, the innate folly and vanity of mankind, the possible ways in which the world could end, or human civilisation be wiped out. His true vocation was to work that vein of inspiration, producing novels that would last, that would become classics” (534). Pero reflexiona y asume que se distrajo con la política. Su sentido de la vocación cambió y empezó a creer en el progreso y a escribir libros que expresaran cómo alcanzarlo. Anthony formula que su padre nunca fue partidario de crear obras de arte duraderas, pero, como respuesta a la presión social y política, acabó equiparándose a la predisposición de un periodista.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Recuérdese la función de comentarista social, *immersion journalist* o *social comentator*, que conlleva la omnisciencia contemporánea, expuesta por Paul Dawson en su artículo “The Return

Anthony apunta que tal posicionamiento de Wells como escritor sirvió de discrepancia entre él y Henry James, algo que demuestran las novelas de Lodge tal y como se ha analizado a lo largo de este capítulo, siendo James un autor más afianzado en la estética y en el arte literarios. Sin embargo, H.G. coincide con Gip en que durante su etapa de madurez ha perdido la fe en el progreso y en la posibilidad de perfeccionar al ser humano, ambas identificaciones sin las cuales Wells deja de ser él mismo. Tal es la evolución de H. G. como personaje protagonista en la novela de Lodge, en base a los documentos factuales literarios y biográficos. Ello se expresa en *A Man of Parts* por medio de las conversaciones que mantiene H. G. con su conciencia moral, con esa especie de entrevistador increpador e incisivo que le incita a analizar si su vida ha sido de alguna utilidad. Finalmente, en el momento de su muerte, el ficcional H. G. es comparado por Rebecca West con un cometa: explosivo, vistoso, seductor y atrayente como ser humano, evocando Lodge intertextualmente la obra de Wells *In the Days of the Comet* (1906): “His life was like that of a meteor, or rather a comet — he explained the difference to her once, and she can hear his voice now, the voice of a born teacher” (Lodge, *Man* 557).

Mientras que el éxito de Henry James se forjaba a partir de repercusiones artísticas, el éxito de Wells se forja a partir de repercusiones sociales. El reto del ficcional H.G. es influir para la consecución de una sociedad más justa y mayor bienestar social. Destaca el

of Omniscience,” previamente mencionada en el capítulo 8 de este trabajo de investigación. De forma similar, Wells aquí cultiva un tipo de novela que se asemeja al reportaje periodístico. Como escritor se pronuncia a modo de periodista por medio de construcciones escénicas detalladas, comentarios explicativos realizados en un realismo altamente detallado, rayano en el reportaje periodístico, que retrata al individuo en relación estrecha e íntima con la sociedad que le rodea, por medio de un conocimiento pragmático del interior humano, en cuanto a la forma en que el mundo se articula con respecto al individuo (Dawson 159).

individualismo social de H. G. por su predilección de ir contracorriente de las tendencias imperantes y contra el colectivismo artístico de Henry — uno que incorpora en el arte y en la vida las diversas manifestaciones de la consciencia. Tal y como sostiene Lodge:

Tono-Bungay sins, deliberately, against most of the Jamesian commandments: it is picaresque, full of apparent digressions in the form both of episodes, and of expository comment on politics, economics, history, and society. It is told in the first person, and rejoices in ‘the terrible *fluidity* of self-revelation’ which James saw as the great weakness of that mode of narration. (Lodge, *Language* 228)

Las diferencias de temperamento entre H. G. y Henry derivan en sus estilos compositivos y literarios. La picaresca, los comentarios políticos y la primera persona narrativa de Wells atentan contra las máximas creadoras de James, para quien el acercamiento literario de aquel se encuentra repleto de deficiencias narrativas. Diferencias también se muestran en la antitética forma en la que mueren ambos personajes en la ficción (y en la vida real). En el caso de Henry: “He looks very fine, like a work of art in ivory wax, perfectly peaceful, but dissociated from everything that was his personality” (Lodge, *Author* 376); en el caso de H. G.: “It was quite sudden and unexpected. He’d kept to his bedroom for the last week or so, but he sat up at his table for meals, and read the papers and did the *Times* crosswords as quickly as usual” (Lodge, *Man* 557). Henry muere disociado de lo que ha sido su personalidad en vida, pero muere rodeado por sus más allegados, envuelto en ternura, calidez y lamento. H.G. en cambio muere solo bajo el cuidado de una enfermera. No hay nadie, ni familiares ni amigos junto a su lecho de muerte, ya que abomina que le compadezcan e inspirar lástima.

En definitiva, a lo largo de este capítulo se han señalado diversas comparaciones entre la configuración ficticia de ambos escritores, estableciéndose algunas diferencias relevantes entre ellos: Henry James es conocido por sus logros artísticos, pero no por la reivindicación social, una que sí que caracteriza en esencia la personalidad de Wells. Sin embargo, también se

han podido crear similitudes en la indagación de las versiones ficcionales de los sujetos históricos Henry James y Herbert George Wells, y esas son la emotividad, la profundidad humana, el interiorismo y la intimidad que se fundamentan y perfilan en torno a la conciencia del valor. En conclusión, el planteamiento temático de James, Henry en la ficción, pasa por enfatizar que nada ha de anteponerse al arte, ni tan siquiera las relaciones personales, pues este personaje se caracteriza por la devoción a la creación literaria. Mientras, en el planteamiento temático de Wells, H. G. en la ficción, prima la devoción al trasunto científico y tecnológico en sus escritos literarios sin ignorarse el progreso social y el valor del capital humano.

Ante todo, el manejo temático de la realidad biográfica e histórica por parte de Lodge propugna rescatar para fines narrativos aquellos aspectos personales menos conocidos de los escritores ficcionalizados, ponderando tanto las virtudes como los defectos existentes detrás del mito literario que representan. En realidad, lo que las novelas *Author* y *A Man of Parts* pretenden subrayar es que tanto James como Wells son, en el fondo, seres humanos. Las virtudes y los defectos como elementos constitutivos de los aspectos temáticos del estilo, les vuelven más humanos, les otorgan profundidad humana. Como personajes, no se quedan atrapados en la imagen externa y superficial del icono social y cultural que representan para la contemporaneidad, sino que se les explora desde dentro a partir de su psicología, sus motivaciones innatas, su consciencia, aunque también muchas veces desde su inconsciencia ante los acontecimientos vitales. En verdad, son los defectos más que las virtudes los que les humanizan como personajes de novela al consentir esos alejar a Henry y a H. G. de la frialdad y la pasividad que comúnmente denotan los meros recuentos biográficos convencionales.

El presente capítulo se centra en exponer en qué consiste la combinación de tragedia y humor en las novelas biográficas de David Lodge. Tanto *Author* como *A Man of Parts* se caracterizan por conjugar la seriedad y el humor dentro de la misma obra de ficción mediante un entramado tragicómico que desarrollan por medio de parodias e ironías costumbristas. Se emplea el término 'costumbrista' porque dicho entramado se sustenta en las costumbres sociales y culturales de las eras victoriana y eduardiana principalmente, en aplicación a los acontecimientos biográficos de los personajes. El humor, un ingrediente intrínseco al estilo de David Lodge, concurre en ambas ficciones, aligerando factualmente el peso trágico que conlleva toda vida humana, particularmente la vida de los escritores protagonistas de ambas novelas, al basarse exclusivamente en fuentes documentales referenciales.

Este capítulo abordará en primer lugar aquellas características literarias que justifican la presencia de la seriedad narrativa en estas novelas. En segundo lugar, se expondrá en qué consisten los elementos temáticos que remiten a la seriedad, a los sentimientos y a la intimidad emocional, ya que el derroche anímico presente en *Author* y *A Man of Parts* se produce principalmente en torno a la gravedad temática. A su vez, la ironía y la parodia coexisten junto al pastiche y el carnaval en las páginas de estas novelas con vistas a resaltar el cuadro costumbrista victoriano y eduardiano. Consecuentemente, en tercer lugar, se delimitarán las competencias y el aporte del elemento humorístico como contrapunto a la seriedad de acontecimientos centrales en las novelas. En general, cada una de estas cuestiones irá acompañada de ejemplos ilustrativos extraídos de ambas obras.

Se cree necesario iniciar este último capítulo del presente trabajo de investigación recordando una vez más las palabras de David Lodge en las cuales afirma que los elementos de experimentación o 'aparato metaficcional' resultan silenciados o mediados en las novelas

Author y *A Man of Parts* (Anexo I). Lodge va más allá incluso al afirmar que la comedia también resulta acallada en *Author*: “It was my first ‘period’ novel, and my first about a real person; its predominant mood was elegiac, its comedy muted” (Lodge, *Year* 64). Lo mismo podría deducirse de *A Man of Parts* al seguir ambas ficciones máximas narrativas similares. Linda Hutcheon asevera en *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox* en torno a la parodia posmoderna que esta supone la exploración de similitudes y las diferencias:

In metafiction it invites a more literary reading, a recognition of literary codes. But it is wrong to see the end of this process as mockery, ridicule, or mere destruction. Metafiction parodies and imitates as a way to a new form which is just as serious and valid, as a synthesis, as the form it dialectically attempts to surpass. It does not necessarily involve a movement away from *mimesis*, however, unless by that term is meant only a rigid object-imitation or behaviouristic-realistic motivation. (25)

La metaficción parodia e imita para crear una forma literaria nueva. Sin embargo, aunque se pueda clasificar a *Author* y *Man of Parts* como obras posmodernas, lo que pretenden más bien es destacar la autoría literaria y novelar vidas de escritores desde la factualidad o *fact-based writing*. En realidad, no invitan a reconocer los códigos y constructos literarios con el objeto de optimizar, reescribir, superar y cuestionar la fiabilidad de los documentos factuales literarios, biográficos e historiográficos en los que se basan las obras. El objetivo de Lodge, en el contexto de la hibridez genérica, es que el límite entre la referencialidad (factualidad) y la no-referencialidad (imaginación novelesca) quede difuminado. Hutcheon refiere que una actitud equivocada es considerar la parodia como mera burla o ridiculización destructivas. Sin duda, *Author* y *A Man of Parts* en absoluto pretenden servir de ridiculización y de burla de los sujetos reales e históricos y literarios ficcionalizados, que es lo que ocurriría si se cuestionaran y se pusieran en entredicho las bases factuales y documentales de las novelas. Si no se mediara la metaficción, los límites entre la referencialidad y la no-referencialidad se volverían patentes y,

en tal caso, la comedia podría ir de la mano de la burla y la ridiculización al poner en entredicho las vidas biográficas dentro del contexto histórico, cuando lo que Lodge pretende en realidad es novelar respetuosamente las vidas de los autores James y Wells y homenajearlos.

Hutcheon afirma que la parodia no implica necesariamente alejarse de la mimesis realista y Lodge no lo pretende. Tampoco ejecuta creativamente una imitación rígida de la realidad ni le mueve una motivación conductual, ambas características propias del realismo clásico decimonónico. El acto del autor londinense de mediar la parodia enfatiza aún más el acercamiento a la mimesis, en este caso factual y documental. Desde que la metaficción y por ende la comedia se hallan silenciadas, mediadas, también lo resulta la parodia, y entonces el tono elegíaco de las novelas biográficas cobra relevancia. Uno más de los motivos por el que se ha mediado la metaficción es precisamente ese, la seriedad y la gravedad temáticas; acallar la comedia sirve para enfatizar la tragedia y otorgar profundidad sentida y empática a las vidas biográficas de James y Wells.

Si bien el humor es una característica sobresaliente del estilo literario de David Lodge, en estas dos novelas trata de acallararlo, al igual que acalla la metaficción. Es cierto que aun a pesar de ello, siguen existiendo elementos humorísticos en las novelas biográficas, pero esos elementos cómicos cobran razón de ser y se extraen a partir de la factualidad e hibridez biográfica, histórica, literaria e historiográfica, es decir documental, por lo que en ningún momento contradicen, reescriben, cuestionan u optimizan los recuentos y fuentes factuales originales en los que se basa la obra de ficción. Más concretamente, dichas fuentes factuales originales se presentan como textos humorísticos que ya contenían en sí mismas rasgos cómicos originalmente, pues se extraen del contexto de la realidad vital de los autores y sujetos novelados. Por otra parte, en caso de que sea necesario imaginar humorísticamente entre los intersticios factuales allí donde estos resultan escasos o inexistentes, la invención novelesca actúa en consistencia con dichas fuentes. Los textos cómicos, bien sean originales de las épocas

victoriana y eduardiana, bien sean inventados coherentemente de acuerdo con las fuentes oficiales, siempre apoyan la factualidad. A este respecto se puede hablar de ‘factualidad humorística’ en este trabajo de investigación, como rasgo intrínseco a las obras.

Author y *A Man of Parts* nunca ponen la factualidad en entredicho, sino que el humor sirve para exponerla a través de los documentos oficiales para así aligerar el peso trágico de las vidas de James y de Wells. El humor como base del estilo de Lodge, en *Author* y *A Man of Parts* siempre resulta subordinado y dependiente de la elegía, de la tragedia vital de los sujetos ficcionalizados. El tono elegíaco acalla y media el tono cómico; el humor está presente pero acallado para que predomine el respeto hacia la vida de los sujetos reales e históricos. El humor queda supeditado a la tragedia, surge en función a la tragedia, aunque esta resulte aligerada en su gravedad gracias a la presencia de fuentes documentales originalmente cómicas. El hecho de que la comedia resulte mediada imprime respeto, comprensión y deferencia hacia las vicisitudes existenciales de los autores. Al quedar acallada la metaficción, se ensalza la voz elegíaca de un tipo de autoridad híbrida biográfica, histórica e historiográfica. Los vocablos ‘silenciado,’ ‘acallado,’ ‘mediado,’ bien podrían ser sinónimos de ‘seriedad,’ ‘gravedad,’ ‘elegía,’ en las novelas. En definitiva, tal tratamiento de la metaficción y la comedia responde a la destreza de Lodge como autor literario experimentado en el manejo del humor.

Ante todo, cabe destacar que el humor ha sido ampliamente cultivado a lo largo de la historia literaria británica, especialmente durante el siglo XVIII con autores como Jonathan Swift o Alexander Pope, pero también por autores posteriores como Henry Fielding y Tobias Smollett, quienes combinan la sátira y el realismo. En el siglo XIX Laurence Sterne, Jane Austen, William Thackeray, Charles Dickens o Anthony Trollope también son maestros del humor. Más recientemente, destacan escritores como Aldous Huxley y George Orwell. A este respecto en la entrevista disponible en el anexo I, Lodge asevera que, en general, la tradición novelística inglesa ha optado por incorporar elementos de comedia en el ámbito de la ficción

seria y que él ha procurado seguir este patrón en las novelas que constituyen su producción novelística.¹¹⁰ Sin embargo, tanto *Author* como *A Man of Parts* reflejan con la debida seriedad el ethos y los acontecimientos de una época histórica determinada, y se rinden a una visión elegíaca de los sujetos histórico-biográficos con la circunspección que estos merecen.

La interacción humana entre dichos sujetos histórico-biográficos origina escenas tanto de tragedia como de humor en consonancia con las distintas facetas personales de los dos autores novelados siempre en relación a su contexto histórico, sacando a la luz el Wells científico, el Wells político, el Wells literario, el James novelista, el James dramaturgo, el James dentro del entorno familiar y de sus amistades, etc. Un ejemplo de ello se aprecia en la siguiente escena de *Author* en la que Henry yace en su lecho de muerte: “The distinguished autor is dying – slowly, but surely. In Flanders, less than two hundred miles away, other men are dying more quickly, more painfully, more pitifully – young men, mostly with their lives still before them, blank pages that will never be filled. The author is seventy-two” (Lodge 3). Se trata de una escena declaradamente íntima sobre la muerte en la que un adjetivo como *distinguished* mueve al lector a comparar el prestigio y la grandeza del escritor en vida, con el deterioro físico y mental de un James moribundo. Al mismo tiempo, se produce en el lector una respuesta afectiva y empática hacia los soldados y no tanto hacia Henry cuando se comparan su edad y situación.

A ello contribuye el horror y el padecimiento de los soldados en las trincheras durante la Primera Guerra Mundial. Los adverbios *slowly* y *surely* lo marcan muy claramente: ralentizan la muerte de James a la par que agilizan y acentúan el dramatismo de la muerte y la gravedad

¹¹⁰ Michael Sinding considera asimismo que las novelas recientes de Lodge “Qualify the comedy. We have less of the brisk, summery carnival driven by the wide cast of caricatural characters (as in *Small World*) . . . The tone is more complex, tempered and darker, more private themes (aging, illness, depression, grief) and forms (. . . more introspection)” (97).

de lo que acontece en el frente, en tan sólo unas pocas líneas. Este fragmento en todo su dramatismo, muestra el juego entre la verdad y la ficción, entre lo facilitado documentalmente mediante una biografía o un recuento histórico y aquello que no, rellenándose afectiva e imaginativamente las elisiones factuales mediante adjetivos como *painfully* o *pitifully*, a través de actos de memoria cultural que previamente fueron actos de memoria individuales y colectivos. Aquí el narrador muestra a James como a alguien privilegiado. Por mucho que el lector sienta su muerte no es trágica cuando se compara con el frente bélico. La escena mueve al lector a experimentar lástima y compasión por los soldados, a identificarse con su dolor, una identificación que además pasa por ser la del propio Henry ya que según relata *Author* pocas páginas después:

He [Henry] is convinced of the iniquity of German aggression, and has done as much as a portly, valetudinarian, expatriate American of his years could possibly do to help the Allied cause. He has visited wounded soldiers in hospital . . . and been active in charitable work assisting Belgian refugees in Rye . . . And in the summer of 1915 he made the biggest commitment of all, taking British nationality in a gesture of solidarity with his adopted country. (Lodge 5)

En general, la muerte es la responsable de situaciones vitales realmente emotivas en *Author*. Gerald habla así a Henry sobre su padre recientemente fallecido, George Du Maurier, con la frase en cursiva en el texto original: “He [Du Maurier] was very frail. The last thing he said to me, looking up from the pillow, almost in a whisper, was: “*Si c’est la mort, ce n’est pas gai.*” Perhaps because Gerald was an actor, repeating these words seemed to have a powerful emotional effect on him, and his eyes suddenly filled with tears” (Lodge, *Author* 323-24). Estas palabras permiten al lector vislumbrar el profundo y desesperado vacío que deja también el fallecimiento de Du Maurier en la vida del Henry James ficcional, si bien el lector puede suponer empáticamente que ese también fue el sentimiento del James biográfico hacia su amigo

en dicha circunstancia: “There were several lessons to be drawn from these reflections . . . but the one he [Henry] took most earnestly to heart was the most banal: the primacy of the gift of life itself. Kiki was dead. There was a Kiki-shaped hollow space in his world which would never be filled up. But it would, over time, be less and less noticeable” (Lodge, *Author* 327).

De las dos citas, la primera permite al lector observar la entereza humorística de Du Maurier ante la muerte: no es un tránsito feliz. Por su parte, la segunda cita concluye con una reflexión intelectual de Henry: el dolor se atenuará con el tiempo volviéndose cada vez más y más imperceptible. No obstante, en el tratamiento tragicómico de la interacción entre personajes principales y secundarios, se tiende a destacar la vertiente privada de los sujetos protagonistas, oculta detrás de la persona pública y del mito que representan en la historia literaria y en la contemporaneidad, promoviéndose un ‘emotional investment’ o implicación emocional por parte del lector, más que un ‘intellectual detachment’ o distancia intelectual. Las distintas facetas personales de los sujetos históricos emergen desde la interioridad psicológica y emocional, destacando como motivos centrales la permanencia del recuerdo y la memoria, aunque sin el ánimo de reescribir y reevaluar esta última. La historia y la memoria van entrelazadas en las bionovelas de Lodge, convirtiéndose la última en contributiva y constitutiva de la historiografía.

Son diversas las erudiciones que existen sobre la ‘memoria’ en sí como objeto de estudio. Según Frances A. Yates y sus investigaciones, la memoria, *Mnemosyne*, es omnisciente y como narra Hesíodo en su *Teogonía*, es sabedora de todo lo que ha sido, es y será. Para recordar y volver a un estado de verdad y a una Edad Dorada primigenia, es preciso, primeramente, olvidar; es necesario salir del Paraíso, del Edén, para poder regresar a él (Yates 107). Si la memoria es omnisciente, también lo es la narrativa clásica decimonónica en su moralidad, aunque igualmente puede serlo la narrativa omnisciente contemporánea, cuya autoridad deriva de la intelectualidad y de la factualidad documental. Dicha ‘omnisciencia

factual' es la que permite en las novelas volver a un estado de verdad, a una edad primigenia tras haber olvidado, ya que las obras de Lodge son un recordatorio de las vidas de James y de Wells a tenor de sus luces, pero también a tenor de una inmensa mayoría de sombras. Por otra parte, para Mircea Eliade, la memoria está estrechamente relacionada con el mito (*Aspectos* 16), teniendo en consideración que tanto Henry James como H. G. Wells han llegado a convertirse en mitos literarios dentro de la historia de la literatura.

El uso literario del mito gozó de un gran prestigio durante el Modernismo. Considerado como saber precientífico, se observó como modelo antropológico de completitud psicológica en la relación entre el Ser y el mundo (Waugh, *Literary* 119-21). Andrew Jones por su parte afirma que el material cultural como memoria, conlleva un cierto lenguaje de trascendencia (34). Asimismo, y de acuerdo con Eliade, la memoria implica trasfiguración, transmutación, transmigración y regresión a la vida (*Aspectos* 108), una regresión no exenta de transgresión y subversión paródicas — silenciadas, mediadas —, en relación a las normas y significados personales y sociales vigentes en las novelas que nos ocupan. El talante tragicómico de *Author* y *A Man of Parts* se nutre de aquellos actos de memoria que permiten manifestar las complejas transformaciones de la memoria personal y colectiva dentro de una memoria cultural más amplia, aunque no desde el ámbito de la metaficción historiográfica sino desde la factualidad propiamente dicha. Al mismo tiempo, los distintos actos de memoria imaginados tienen la capacidad de rellenar las elisiones existentes en el conocimiento factual del pasado.

Esas elisiones que se pueden rellenar imaginativamente son a las que Lodge se refiere cuando asume en la entrevista del anexo I, que los hechos históricos y biográficos que recrea son hechos documentados pero que, en gran parte, ha inventado la representación de la experiencia humana en cada momento íntimo de la vida (pensamientos, sentimientos, motivaciones), al no contar con recuentos factuales sobre ello. Lodge recrea así la interioridad psicológica y emocional correspondientes al transcurso de cada instante vital de los autores

Henry James y H. G. Wells sobre los que no existe corroboración documental, logrando un ‘emotional investment’ en vez de un ‘intellectual detachment.’ Lo factual aporta la veracidad y la verosimilitud de las que puede carecer lo imaginativo, mientras que la verdad imaginativa suple las posibles deficiencias documentales. Como el autor destaca: “As any competent reader knows, a detailed description of a historical person’s thoughts and feelings has to have been extrapolated from a few factual clues, since every individual’s consciousness is largely concealed from others” (*Lives* 242).

La imaginación muchas veces permite *ver* aquello que no está documentado, como ocurre con los sentimientos o los pensamientos, y permite rellenar esos huecos gracias al poder evocador de la fantasía. En una nota aclaratoria previa al comienzo de *Author*, realizada por David Lodge y que carece de numeración de página en la obra, el autor que nos ocupa reconoce que “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” (*Author*). Una reflexión similar se expone en otra nota similar previa a la novela *A Man of Parts* la cual también carece de numeración de página en la obra: “But I have used a novelist’s licence in representing what they thought, felt and said to each other, and I have imagined many circumstantial details which history omitted to record” (*Man*). La finalidad de este foco sobre lo ‘afectivo’ es promover y despertar la empatía en el lector hacia los autores literarios ficcionalizados.

La pretensión es permitir que esos mismos lectores, a quienes quizá no les resulte familiar la vida y la obra de Henry James de H. G. Wells, lleguen a comprender y simpatizar con las crisis privadas y profesionales de ambos. Para ello el intimismo y el interiorismo anímico son esenciales a la hora de favorecer la simpatía y el interés del lector hacia la historia narrada y los personajes descritos, teniendo en cuenta que son los defectos de Henry y de H. G. más que las virtudes, los que contribuyen a ello. Las debilidades son los que los vuelven más

humanos como personajes. Un ejemplo de cómo se promueve la empatía y la simpatía afectuosa en el lector se expresa en la siguiente escena de *Author*, en la que se aprecia claramente el ‘emotional investment’ o implicación emocional, en lugar del ‘intellectual detachment’ o distancia intelectual, a juzgar por la descripción tan cercana del sentimiento arrollador que embarga a Henry por la muerte una gran amiga, la escritora Constance Fenimore Woolson:

There was the little article puffing Du Maurier’s *Trilby* in *Harper’s Weekly* – but to recall that piece was to recall the state in which he wrote it: still reeling in shock from Fenimore’s death, struggling to finish it and send it off to the magazine before he journeyed to Italy to deal with the aftermath of the ghastly tragedy.

He groaned softly, turned over on to his stomach and buried his face in the pillow. The last thing he wanted to think about was poor Fenimore – now he would never get back to sleep. But the creative dearth on which he had been brooding had surely been caused in part by her death. It had taken him nearly a year to get over it, if indeed he had yet done so. It seemed that he hadn’t, for already a sickening recollection of the emotions with which he had received the dreadful news, in ever more devastating instalments, was rising irrepressibly in his consciousness like waves of nausea from the pit of the stomach. First, shock and disbelief at receiving, late in January, a cable from Fenimore’s sister Clara Benedict in New York, curtly informing him of her death without further explanation, and asking if he could go to Venice immediately. Then bewilderment, as cables from other parties arrived to say that the funeral was to be in Rome. (Lodge 206)

El lector conecta afectivamente con la angustia de Henry, una tan intensa que el personaje la somatiza en una sensación de náusea de la que también puede llegar a ser partícipe el lector. Sin duda, no sólo la amistad entre Fenimore y Henry destaca por la emoción arrolladora. De hecho, la relación de amistad entre James y Du Maurier a lo largo de la novela derrocha cercanía

tal y como denota la frase en cursiva en la novela original, expuesta a continuación: “Henry dashed off a hurried reply, promising to pay ‘*Carino Kikaccio mio*’ a brief visit before he returned to ‘this sweet and soothing spot for which I have a really you-and-Whitby-like tenderness” (Lodge, *Author* 305). También emotividad, a deducir por las conversaciones íntimas de ambos: “‘My dear Du Maurier,’ said Henry, ‘I spoke idly, I find your – your – your plight deeply – inexpressibly – moving.’” (Lodge, *Author* 52). De todos, es necesario destacar el vocablo *moving*, ‘conmover’ hasta el extremo de no encontrarse palabras para expresar lo que se siente. Adjetivos y sustantivos como *sweet*, *tenderness* o *soothing* inspiran a su vez una inmersión completa del autor en sus personajes narrados y la empatía absoluta en el lector ante el sentir asociado.

Y es que comenzando por *Author*, entre los sentimientos y las emociones más representativos en el devenir vital de los personajes se ha de enumerar primeramente la angustia, una que también experimenta Henry ante el conflicto bélico generado a consecuencia de la Primera Guerra Mundial: “Henry foresaw the catastrophic consequences of the European conflict sooner than most Englishmen. Only two days after war was declared he was writing to his friend Edith Wharton . . . to say ‘I feel all but unbearably overdarkened by this crash of our civilisation,’ and he has been in a state of handwringing mental anguish ever since” (Lodge, *Author* 4). Por otra parte, se han de enumerar los sentimientos de amargura, cinismo y envidia sana que experimenta el protagonista novelesco ante el rotundo éxito de la novela *Trilby* (1894), escrita por su amigo George Du Maurier, principalmente porque este es un escritor amateur y la obra no presenta la perfección técnica y compositiva que sí muestran novelas *jamesianas* tales como *The Princess Cassamassima* (1886) o *The Aspern Papers* (1888) las cuales, sin embargo, no gozaron de tanto éxito ni del explícito favor del público de la época:

[Oscar] Wilde’s cynical wit had enabled him to put his finger on an uncomfortable truth.

Of course he was glad that Kiki’s [George Du Maurier’s] money worries were well and

truly over, and the fame and adulation lavished by Fortune on the author of *Trilby* could not have happened to a more decent and deserving man. 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. (Lodge, *Author* 216)

El fragmento advierte al lector de la culpabilidad y la frustración que experimenta Henry al sentir envidia del éxito de Du Maurier, un éxito que desearía enardecidamente para sí. Además, efectos anímicos tan punzantes los padece especialmente debido al estrepitoso fracaso de su propia obra teatral, lo que hace que el triunfo de su amigo se vuelva más doloroso aún si cabe. Henry medita en secreto la culpabilidad de experimentar tan palpablemente la envidia hacia alguien al que aprecia tanto, su mejor amigo. Por otro lado, el sentimiento de traición acompañado de resentimiento es también una emoción relevante en *Author*. La traición se vuelve verdaderamente intensa, casi de afrenta, cuando el productor teatral George Alexander expone a Henry sin ningún tipo de pesar ni remordimientos a los impasibles abucheos del público la noche del estreno de la fracasada *Guy Domville*:

He [Alexander] must have been well aware that, despite the friendly applause from the more expensive seats, the play had gone badly in the last two acts, and that the cries of 'Author!' from the gallery and the pit were not expressions of enthusiasm, but on the contrary a device to lure him out of hiding in order to hurl abuse. Yet Alexander had led him to into the trap, presumably out of some malicious impulse of revenge, a desire to make him share something of the discomfiture that he and the other actors had endured . . . It had been a treacherous act, but he [Henry] couldn't prove it. (*Author* 279)

La traición de Alexander y el desfavor del público conducen al escritor neoyorquino a la desesperación, por lo que el lector no puede sino empatizar con el personaje. Es sólo entonces cuando el lector se vuelve consciente de un pasado que ha sido despojado de su significado habitual: no es lo mismo conocer intelectual, especulativa y emocionalmente *distante* dicho

acontecimiento, — el fracaso de James como dramaturgo —, que *sentirlo* en carne propia, lo cual imprime a la relación entre el lector y el sujeto real e histórico una cercanía que rompe barreras entre la realidad y la ficción.

Por otro lado, la consternación es otro de los sentimientos de Henry ante el suicidio de Constance Fenimore Woolson: “Although he had no doubt that Fenimore had taken her own life, and was sufficiently devastated by that tragic fact, what he really dreaded was finding some evidence that she had done it on account of *him* — Oh God! Must he go over it all again in his mind, tread once more this *via dolorosa* of memories?” (*Author* 206, 208). La culpa y la aprehensión ante los defectos y las debilidades propios se vuelven muy fuertes en las páginas de *Author*. Incluso Henry en toda su humanidad es capaz de derramar lágrimas, como ocurre en la siguiente escena en la que se dispone a leer el diario de su hermana Alice, también fallecida:

She regretted that he had not begun it a few years earlier, when she might have been strong enough to attend a performance. But, she said, in one of the last entries in the journal, in September 1891, *‘I shall, after all, have seen a bit of The American; for Harry brought a sample of Madame de Cintré’s ball dress the other day, he having been to choose it, with Mrs Compton.’* Reading this, he shed tears. (*Author* 272)

Lágrimas que también derrama el H.G. Wells ficcional ante la posibilidad de su propia muerte. En el ámbito narrativo y estilístico de *A Man of Parts*, el miedo a la muerte se consume como otro de los intensos sentimientos experimentados. Se expresa así el miedo a morir del H. G. Wells ficcional: “A tear trickles from one eye down his cheek and loses itself in the roots of his moustache, now grey and rather straggling — ‘I don’t want to die, Panther [Rebecca West],’ he says” (Lodge, *Man* 9). Las relaciones personales de Wells con todos sus defectos nutren la humanidad afectiva del personaje protagonista en torno a las mujeres y los adversarios literarios, sociales y políticos. Por ello, cuando muere su segunda esposa Catherine en 1927,

renombrada por Wells como 'Jane,' H. G. se siente conmovido al hacerse cargo de los efectos personales de esta; se siente turbado y confuso al ser capaz de corroborar la absoluta devoción y fidelidad hacia él de su esposa durante el matrimonio de ambos, una fidelidad que él mismo no secundó en tantas ocasiones:

This letter disturbed him, moved him, and puzzled him, in almost equal proportions. It seemed to be several letters that had got intertwined: one of tender yearning from a lonely wife; one expressing deep satisfaction with a life dominated by petty domestic concerns and material possessions; another complaining that she could never succeed in satisfying his needs however hard she tried; and yet another blaming herself for inflicting these negative thoughts on him. (*Man* 199)

Son íntimos y profundos los sentimientos que experimenta H. G. a juzgar por el fragmento: una honda satisfacción y culpabilidad mientras examina las cartas dejadas por su esposa. Otras emociones de Wells son la ira, el enfado y la frustración al no coincidir plenamente con las máximas ideológicas de la Sociedad Fabiana (Lodge, *Man* 249), o el resentimiento y el lamento debido a sus orígenes humildes, en relación a la Universidad de Cambridge con la que entra en contacto a través de esa sociedad política: "He felt pangs of resentment and regret as he compared the ambience of the place with his own student days, the long daily trek through filthy noisy indifferent London to the bleakly utilitarian classrooms and laboratories of the South Kensington Normal College. How he would have loved to study here!" (Lodge, *Man* 250-51). Por otro lado, en lo concerniente a los variados rivales literarios de H. G. Wells, el personaje ficcional se deja llevar sin medida por la rabia, la ira y el resentimiento hacia el mismísimo Henry James. La transcripción en cursiva a continuación es original de la novela:

He began to write a new chapter of his book, entitled 'Of Art, of Literature, of Henry James', in which *Boon sat on the wall of his vegetable garden and discoursed upon James*', describing the Jamesian aesthetic of fiction in a fashion that became

increasingly prejudicial as it went on . . . *Boon* was for him a kind of castor oil of the spirit: reading this chapter through the next morning he found he had been purged of his anger and resentment. (Lodge, *Man* 444-45)

En cierto modo, H. G. trata de manejar el resentimiento que sufre hacia las normas impuestas por una generación literaria inmediatamente precedente a la suya representada por James; precisa lidiar con la ansiedad de influencia de igual modo que necesita rebelarse ante las máximas de sus adversarios políticos pertenecientes a la Sociedad Fabiana, debido a los acentuados sentimientos de indignación que siente ante la injusticia social siempre que esta no resulta estimada y respetada como merece:

From the outset of his talk he attacked the Society's insularity and complacency . . . 'I want myself tonight to correct this extraordinary mistake some of us make.' While the tone of 'This Misery of Boots' had been genially humorous, this second talk was written in a satirical mode. The Society, he said, 'strikes an impartial observer as being still half a drawing-room society, which by a wild, valiant effort took a central office in a cellar in Clement's Inn, and exhausted its courage in that enterprise'. (Laughter) He mocked the rambling, inconsequential information distributed to members. (Lodge, *Man* 192-93)

Sin embargo, la potente reivindicación de H. G. da paso a la duda y a la desilusión hacia sus propias ideas políticas poco antes de morir: "The small sitting room to which she [Rebecca West] is summoned when H. G. is ready is cosier than the drawing room, but she finds him in low spirits, worried and depressed" (*Man* 9). H. G. está deprimido, se siente melancólico, un mal también insinuado en George Du Maurier, "his natural expression in repose was rather melancholy, but in company he was always smiling and animated" (*Author* 41), y padecido por el propio Henry James. Él y Constance Fenimore Woolson comparten ataques de melancolía y se comprenden en el terreno emocional cuando les invade la tristeza y la pena, a la vez que la

melancolía sirve de elemento temático para entrelazar las vidas de ambos en la trama. Así lo expresa *Author* en este diálogo entre Henry y Woolson:

‘[Henry James says] It’s [melancholia] the occupational disease of artists. We’re always striving to imagine and think what has not been thought before, and so always risking defeat and disappointment.’

‘But isn’t it temperamental too?’

‘Yes, I’m afraid so,’ he sighed. ‘And probably inherited. My whole family are connoisseurs of melancholia —apart from my mother. It’s something that runs in the Jameses, evidently. My father found relief in the teaching of Swedenborg.’¹¹¹ (Lodge, *Author* 69-70)¹¹²

Así pues, todos los ejemplos indicados hasta ahora, claramente nutridos en la tragedia, se expresan como verdaderamente humanos en las novelas que nos ocupan. Sirven para ilustrar la aportación y significado de la seriedad temática y de la interioridad emotiva como observación del pasado dirigida hacia aspectos sociales, culturales, históricos y biográficos. Ilustran que *A Man of Parts* y *Author* dan forma activa a actos rememorativos y conmemorativos, actuando como bancos de memoria y espacios mnemotécnicos que inducen al lector a volverse consciente

¹¹¹ Sobre Swedenborg, véase Alonso Fernández-Chega; sobre la familia James revisar Lee.

¹¹² La melancolía se puede relacionar con la angustia existencial que experimenta el personaje de Laurence Passmore en *Therapy*. En efecto, Aida Díaz Bild expone que *Therapy* trata con situaciones realmente difíciles y dolorosas, infelicidad, depresión, ansiedad, angustia, falta de autoestima (“Subversión” 81), para lo que Laurence recurre a terapias alternativas de acupuntura o aromaterapia típicas de la ‘Nueva Era’ de los años noventa del siglo XX si bien, en el siglo XIX, el padre de Henry James recurría a la asistencia de las enseñanzas de Swedenborg.

del pasado y de realidades vitales expositivas defamiliarizadas, despojadas de su significado habitual. A este respecto, Aida Díaz Bild indica que la cultura occidental durante los últimos años ha favorecido la deconstrucción y la reescritura de la mayor parte de los mitos imperantes, siendo uno de los grandes retos literarios el equiparar en importancia los modos cómico y trágico (“Subversión” 71).

Equiparar en importancia los modos cómico y trágico es precisamente lo que lleva a cabo David Lodge, pero no mediante la reescritura de los mitos literarios que representan Henry James y H. G. Wells, sino respetando la perspectiva mítica que ya ostentan en la historia literaria, si bien resultan defamiliarizados al no ser habitual encontrar enfoques emotivos e íntimos sobre dichos autores. En la actualidad, para muchos lo trágico continúa siendo el eje central mientras que lo cómico ocuparía un lugar secundario y formaría parte de los márgenes. La tragedia se consideraría un asunto serio, profundo, sublime, mientras que la comedia, relegada a los márgenes, se consideraría fuera de lo canónico y se observaría como asunto trivial, banal, incapaz de reflejar los grandes problemas que preocupan al hombre y a la humanidad. En esta dicotomía, la tragedia sería algo noble, sabio, edificante, mientras que el modo cómico sería algo burdo, vago, ignorante y superficial. La tragedia retrataría seres nobles y superiores que afrontan con dignidad y fortaleza retos espectaculares, mientras que la comedia describiría personas corrientes que se enfrentan a los problemas de cada día, siendo incapaz de ofrecer una visión honda y significativa de la experiencia humana (Díaz Bild, “Subversión” 71).

David Lodge rompe con esos cánones tradicionales sobre el humor. Se puede afirmar que *Author* y *A Man of Parts* tratan de conciliar y equilibrar ambos aspectos, el cómico y el trágico, subvirtiendo callada y mediadamente mediante la factualidad, la significación tradicional a la que ha estado supeditada el humor. En ambas obras, lo factualmente cómico ayuda a instaurar la realidad biográfica e histórica para luego subvertirla sutilmente,

destruyendo la distancia entre el pasado y el presente a la vez que le permite al lector colocarse como mero observador de los hechos narrados — por gravosos que sean — y apreciar lo que de cómico hay en ellos. Un ejemplo de esto sería la actitud del personaje secundario de Mr Smith, mayordomo de Henry James y antiguo sirviente de un conde, quien adolece de un casi permanente estado de embriaguez debido al alcoholismo:

He [Henry] suspected that the man was in a permanent state of mild inebriation, but it was difficult to accuse him because he artfully disguised the symptoms under the habitual extravagance of his professional manner . . . producing dishes and carafes out of the air like a conjuror, or standing to attention at the sideboard with glazed eyes.

(Lodge, *Author* 319)

Una realidad sórdida como la del alcoholismo de Mr Smith resulta instaurada seriamente en la narración para ser subvertida después por un humor tácito y factual, mediado. Para ello Lodge sugiere la imagen del mago o *conjuror*, por el modo tan peculiar en el que el mayordomo se ve obligado a atender la mesa debido a su problemático estado. No obstante, el lector tiene la posibilidad de colocarse como un simple observador y detectar el componente cómico de la embriaguez del personaje. Como bien apunta Díaz Bild, quien menciona a David Lodge en esta cuestión, uno de los logros de la novela inglesa producida durante las décadas de los años setenta, ochenta y noventa del siglo XX, ha sido precisamente el rescatar la risa y el humor del lugar oscuro y sombrío al que había sido confinada y hacerla brillar con luz propia (“Subversión” 71-74). Efectivamente, tal es la actitud del autor londinense en *Author* y *A Man of Parts*.

No obstante, Lodge apuesta por el humor factual en el terreno de la bionovela historiográfica y en el estilo, ya que la risa y el humor se vuelven transgresores y liberadores en un sentido sigiloso, mudo, al desestabilizar y minar mediada y calladamente las reglas y los dogmas establecidos por el canon. Así, la intención del modo cómico no sería únicamente la de

entretener, sino también la de favorecer la empatía y la identificación del lector hacia los personajes para purgar, lavar y limpiar, para aligerar la tragedia de vivir, ensalzando el talante benefactor del humor. Para lo cómico nada es eterno o inmutable, todo puede y debe ser sanado. En definitiva, la risa libera de lo que oprime y aterroriza (Díaz Bild, “Subversión” 75). La seriedad genera miedo, ansiedad, melancolía, mientras que la risa resuelve conflictos a la vez que permite distanciarse de la realidad amenazadora para enfrentarla, para reírnos de nuestras propias limitaciones y vacíos existenciales (Díaz Bild, “Subversión” 80). Lo cómico reivindica la aceptación del ser humano en toda su complejidad y su falibilidad, debilidad y carácter finito, y ayuda a la aceptación de una realidad sórdida y dolorosa (Díaz Bild, “Subversión” 78).

Si nos detenemos nuevamente en cada uno de los ejemplos y citas anteriores extraídos de las novelas — todos y cada uno de los cuales ha basado Lodge en documentación factual —, estos muestran aspectos de la realidad que han de ser liberados, limpiados, renovados y resueltos gracias al humor, esto es, la envidia, el resentimiento, la tristeza, el dolor, la desilusión, la duda, la confusión, la consternación, la culpa, la aprehensión, el vacío existencial y angustioso, la traición, que Henry y H. G. experimentan. Si tanto *Author* como *A Man of Parts* pueden considerarse novelas posmodernas y, por tanto, el humor en ellas para enfrentar una realidad dolorosa es de naturaleza paródica, resulta de interés considerar las valoraciones de Linda Hutcheon expuestas en el libro de crítica *The Politics of Postmodernism*. Hutcheon afirma que la parodia a menudo denominada cita irónica, pastiche, apropiación o intertextualidad, se considera central en el posmodernismo (93).

La parodia del pasado en la predisposición posmoderna no es nostálgica sino crítica, no es ahistórica ni se halla alejada del pasado; tampoco se halla restringida del contexto histórico. No separa el arte literario de su contexto original, sino que, en un doble proceso de instalarlo e ironizarlo, señala cómo las representaciones del presente proceden de las del pasado y las consecuencias ideológicas derivan precisamente de esa continuidad y diferencia simultáneas.

Ante todo, la parodia no rechaza la historia, aunque la problematice, y cuestiona la noción de lo original concebido como extraño, singular o valioso, si bien no por ello el arte literario llega a perder su significado y propósito. Más bien, adquiere un significado nuevo y diferente (Hutcheon, *Politics* 93). Debido a la cualidad de factualidad que ostentan la comedia y el humor en *Author* y *A Man of Parts*, el elemento crítico resulta silenciado y mediado, aunque las novelas tampoco abogan por la nostalgia. En absoluto se hallan restringidas del contexto histórico-biográfico pero la ironía derivada de la parodia se vuelve también mediadamente factual. Las novelas no tratan de ser representaciones textuales nuevas procedentes de las del pasado, procedentes de una continuidad y diferencia simultáneas, sino representaciones textuales que son una expresión en sí mismas del pasado. *Author* y *A Man of Parts* proceden a sumergir al lector dentro del mundo novelesco del modo en el que lo hacía la ficción realista clásica, recordando las palabras de Lodge expuestas en la entrevista del anexo I. No rechazan la historia, pero tampoco la problematizan.

Es cierto que las novelas biográficas de Lodge defamiliarizan el entramado mítico que ostentan Henry James y H. G. Wells en la historia literaria al exponer su humanidad. Sin embargo, esto no se debe a la función crítica usual de la parodia, sino al énfasis en la factualidad a la hora de imaginar la intimidad emocional con coherencia hacia las fuentes documentales. Linda Hutcheon asevera que existe una gran variedad “of forms and intents [in which parody can appear] – from that witty ridicule to the playfully ludic to the seriously respectful” (*Politics* 94). En particular, la parodia seria y respetuosa sería la cultivada por Lodge en sus novelas biográficas. Este en absoluto pretende efectuar una parodia burlesca y sangrante de Henry

James y de H. G. Wells, sino que su objetivo es homenajearlos respetuosamente, a pesar de que resalte y enfatice sus defectos y debilidades humanas.¹¹³

Ambas novelas se adscriben a un tipo de parodia con altas proporciones de seriedad y respeto hacia los sujetos reales e históricos ficcionados, con el fin de expresar toda la dimensión humana oculta tras su imagen icónica de autores literarios de prestigio, ofreciendo una perspectiva más amplia y profunda sobre ellos, por supuesto, novedosa y desconocida. Prueba de ello es que Lodge se declara ferviente admirador de la obra tanto de James como de Wells, habiendo escrito diversos artículos sobre los dos escritores. Sirvan de ejemplo los dos publicados en la obra crítica *The Year of Henry James*, titulados “Henry James: *Daisy Miller*” (107-141) y “H. G. Wells: *Kipps: The Story of a Simple Soul*” (144-167).¹¹⁴ Por otra parte, retomando la definición anterior de Hutcheon sobre la parodia, esta constataba que a menudo se la denomina ‘cita irónica.’ La parodia utiliza la ironía para ser conscientes del hecho de que, en la contemporaneidad, estamos inevitablemente separados del pasado a causa del tiempo cronológico y por la subsecuente historia de las representaciones de ese pasado. Existe un

¹¹³ Como afirman Julia Novak y Sandra Mayer: “these ‘celebrity biofictions’, akin to any biographical undertaking, can variously be located between the two poles of hagiography and demythologisation” (26). Como ya se ha expuesto, la intención de Lodge no pasa por socavar su popularidad ni deconstruir el mito que ambos representan para la historia literaria, sino que los hace parecer más humanos al hacer un recuento de sus debilidades y defectos.

¹¹⁴ No en vano, por ejemplo, David Lodge se confiesa franco admirador de la obra de Henry James, “overwhelmed with admiration for the subtlety of [James’s] rendering of consciousness and the beauty of [James’s] prose” (*Quite* 192), siendo gran conocedor de las obras del escritor neoyorquino como *The Wings of the Dove* (1902), *The Aspern Papers* (1888) o *The Turn of the Screw* (1898).

continuo, pero también una diferencia irónica, una diferencia inducida por la historia misma. No hay resolución posible de las formas contradictorias en la parodia posmoderna, sino que esas contradicciones se resaltan y enfatizan (*Politics* 94).

En cambio, el hecho de que la parodia no tenga objetivo crítico en el caso de *Author* y *A Man of Parts*, implica que quizá el pasado y la contemporaneidad no estén tan separadas entre sí como pudiera parecer, por lo que las contradicciones paródicas se ocultan y difuminan a través de la factualidad híbrida. En la primera parte de este trabajo de investigación se expuso que Lodge considera que la sensibilidad del pasado decimonónico y la sensibilidad contemporánea son similares, y que el lector actual puede empatizar e identificarse fácilmente con la primera. Así, las novelas biográficas de Lodge al contar con una ironía mediada, es decir, sin pretensiones críticas fehacientes, realmente no enfatizan la separación y la diferencia entre la época contemporánea y el pasado, en cada instante que se muestran las ironías contenidas en la realidad social y biográfica de Henry James y H. G. Wells.

Son ironías que pretenden servir de autorreflexión y autoconsciencia posmoderna sobre la cultura y la sociedad del pasado, aunque sin alejarse de él, pues lo que pretenden es ilustrar las vicisitudes de los sujetos ficcionalizados. Por ejemplo, resulta una ironía victoriana meramente expositiva, sin actitud crítica, a la hora de exponer noveladamente la vida de los autores literarios, el éxito de la novela de George Du Maurier, *Trilby* (1894), éxito del que no gozaban en cambio las producciones literarias de James aun a pesar de su cuidada elaboración, teniendo en cuenta que Du Maurier era un autor inexperto y su habilidad literaria distaba grandemente de la de James:

There were ironies in the situation which tasted bitter in contemplation. It was more than likely that Du Maurier, at only his second attempt at writing a novel, had already sold more copies of it than he himself had sold of his entire literary output to date. And this with a story once offered to himself, *gratis* — that was the most ironic twist in the

whole affair, though of course nothing he himself might have done with the *donnée* would have tickled the public's palate in the same way. (Lodge, *Author* 216-17)

En toda su ironía atenuada, *Trilby* se convierte en un bestseller al gozar del favor del público y un relevante fenómeno social y cultural como bien refleja la novela de Lodge. De manera similar, resulta irónicamente silenciado y mediado en *A Man of Parts* el hecho de que la sociedad de la época malinterpretara en la mayoría de las ocasiones las ideas progresistas de Wells. La intención del escritor fue la de construir una realidad social más desarrollada y mejor. Sin embargo, el escritor coetáneo a Wells, George Orwell, en un artículo para la revista *Horizon*, compara a Wells con Hitler: "Wells, Hitler and the World State", fingering it like an old wound that still aches" (Lodge, *Man* 14). Resulta irónico que el adalid del progreso y del bienestar humanos sea tachado de radical y acusado de emular a Hitler. Incluso resulta irónico que tras el declive de su carrera y al final de sus días, Wells dude de las máximas y principios ideológicos de toda una vida. *Mind at the End of its Tether* (1945) es la última obra literaria que escribe y donde se aprecia esa ironía biográfica factual. Muchos de los principios de los que aparentemente reniega son causas por las que ha luchado durante toda su vida el Wells biográfico y, por supuesto, el Wells ficcional:

On August 6th there occurs an event which seems a further confirmation of this bleak vision. The American air force drops an atomic bomb on the city of Hiroshima. Tens of thousands of people are killed instantly, and several square miles of buildings levelled to the ground, by a single bomb dropped from a single plane flying at high altitude. A passage from his novel *War in the Air* comes to mind, the description of the destruction of New York by the German airship fleet . . . Those German airships were of course using conventional bombs; it was in a later novel, *The World Set Free*, that he anticipated the discovery of nuclear fission leading to the development of atomic

bombs, and imagined their awesome destructive power, which would finally abolish the already much violated distinction between combatants and civilians in wartime.

He had written those books to warn of the inevitable consequences of applying advances in science and technology to weaponry unless and until war was abolished by the establishment of a world government. (Lodge, *Man* 526-27)

En general, la parodia en su esencia irónica posee un doble código: es decir, tanto legitima como subvierte aquello que parodia. En estos ejemplos sobre James y Wells, David Lodge legitima los acontecimientos biográficos, literarios e históricos de ambos instaurándolos en el marco ficcional, a la vez que los subvierte también arrojando perspectivas factualmente intimistas. Lo hace sin una intención crítica sino como dos caras del acto de novelar las vidas de los autores literarios. En el caso de Wells, poniendo de manifiesto las verdaderas intenciones benefactoras del escritor y, en el caso de James, revelando su preocupación y estupor por no gozar del cálido y protector favor del público, lo que le conduce a dudar de su aptitud como autor literario. En primer lugar, Lodge legitima la imagen pública e icónica, si bien esta misma imagen se subvierte de igual modo mediante la expresión de una desconocida vida privada o reflexiones privadas. Ficcionalmente existe una expansión de los sujetos más allá de su faceta pública desde la defamiliarización.

Volviendo una vez más a la definición efectuada anteriormente por Linda Hutcheon sobre la parodia, esta constata que no sólo se la denomina cita irónica sino también pastiche, apropiación o intertextualidad. En *Author* y *A Man of Parts* la parodia no permanece indiferente al contexto de aquellas representaciones del pasado que cita y a las que se refiere, ya que existen en la contemporaneidad nuevas formas de exponer el pasado, formas de las que participa el pastiche adquiriendo este un significado nuevo y diferente (Nyqvist 119-120), un significado defamiliarizado. Factualidad y defamiliarización van de la mano pues se defamiliariza factualmente. En el capítulo sexto de este trabajo de investigación se abordaba la cuestión del

pastiche literario. Se diferenciaba entre el pastiche compilatorio y el pastiche estilístico, si bien es el compilatorio el que desempeña mayor relevancia en cuanto a la parodia mitigada de las novelas que nos ocupan. La parodia en el pastiche compilatorio de las novelas destaca por la hibridez y el eclecticismo que denotan los estilos diversos que se incorporan a la narración, en cuanto a elementos y textos relativos a la fuentes biográficas e históricas.

A tal efecto, *Author* y *A Man of Parts* efectúan una parodia mediada y silenciada de textos originales biográficos e históricos ya que, primero, se legitima la expresión textual biográfica e histórica para posteriormente subvertirla de igual modo, al constatar por medio de diversas técnicas narrativas — ya analizadas en capítulos anteriores — que las obras no son biografías, tampoco textos históricos ni, a la postre, novelas históricas convencionales. Por otra parte, el pastiche compilatorio utilizaba elementos de otros textos o se refería a ellos, llamando la atención sobre su propio estatus imitativo de práctica intertextual o apropiación textual. En *Author* este tipo de pastiche imitativo y paródico mediado remite principalmente a la revista británica decimonónica, *Punch Almanac*,¹¹⁵ publicación humorística y satírica en su naturaleza a la que contribuía asiduamente el dibujante George Du Maurier con diferentes *cartoons*

¹¹⁵ *Punch, or the London Charivari*, fue una revista de humor y sátira ilustrada británica, que comenzó a publicarse en 1841 y ha sido editada hasta el año 2002 de forma intermitente. Fue fundada por Henry Mayhew y el grabador Ebenezer Landells. Se la conoce por sus caricaturas críticas y burlescas. El anexo III ofrece ejemplos de algunas de ellas. David Lodge afirma haber contribuido él mismo a la revista: “I placed a few humorous pieces in *Punch* and *The Tablet* myself” (*Quite* 333), y añade: “From writing humorous pieces for *Punch* and *The Tablet* I had acquired the habit of spotting aspects of contemporary life ripe for parody or satire, and I did not find it difficult to develop these ideas” (*Quite* 349).

elaborados por él.¹¹⁶ En particular, *Author* reproduce intertextualmente en forma de pastiche alguno de ellos como el titulado “The Photographer’s Studio,” el cual aparece reflejado en cursiva en la novela de Lodge y como tal se cita seguidamente:

‘I told you I followed you from the beginning,’ said Henry. ‘If I remember rightly, there’s a rather overdressed, Jewish-looking photographer in his studio, and three young artists coming in through the door, smoking cigarettes, and he is telling them very pompously that they mustn’t.’

‘What a memory you have, James!’ exclaimed Du Maurier, and proceeded to quote the caption, with appropriate accents: ‘*“Please to remember, Gentlemen, that this is not a common Hartist’s Studio,” Dick Tinto and his friends, who are common Artists, feel shut up by this little aristocratic distinction, which had no yet occurred to them.*’ Du Maurier chuckled, enjoying his own joke. ‘There was a lot of rot being talked then, and how photography would kill off the illustrator’s trade, so there was some personal feeling behind it . . . ’. (Lodge, *Author* 48)

En la cita se aprecia el modo en el que se inserta intertextualmente el texto original decimonónico dentro del entramado humorístico y paródico bionovelesco factual más amplio de la novela *Author*, tal y como si se tratara de un collage. Lodge no modifica en absoluto la patente acidez e ironía humorística de la viñeta original compuesta por Du Maurier en el siglo XIX, caricaturista y dibujante de escenas costumbristas de la época, sino que la ‘recicla’ para sus propios fines narrativos, pues la acidez y la ironía del texto factual le imprimen mayor

¹¹⁶ Este es un ejemplo de cómo los objetos culturales victorianos vuelven a la vida no sólo gracias al neovictorianismo sino también a las novelas de Lodge. Sobre la presencia de objetos culturales en la literatura neovictoriana consultar Boehm-Schnitker y Gruss, Palmer y Solicari.

verosimilitud y talante realista a la obra. Por supuesto, humor factual. Los fragmentos intertextuales en cursiva se acomodan e insertan dentro de la narración ficcional.

La viñeta contribuye a la trama y a la ambientación de la escena bionovelesca arrojando luz sobre la afable relación de amistad entre los biográficos James y Du Maurier, aparte de señalar la situación histórica decimonónica entre la incipiente presencia de la fotografía en la vida cotidiana y la acostumbrada representación pictórica tradicional, cuando la primera parece irle ganando terreno poco a poco a la segunda lo cual se vislumbra como amenaza a la subsistencia de los artistas. En definitiva, David Lodge aprovecha o reconsidera para su propia ficción bionovelesca e historiográfica la calidad humorística del texto original victoriano, sin necesidad de inventar y componer novelísticamente procedimientos propios de transmisión paródica de la realidad histórica y biográfica al lector contemporáneo. Por tanto, no sólo el lector decimonónico al leer esas viñetas en su época descifraba la ironía, sino que también lo hace el lector contemporáneo al leer esos mismos documentos a pesar de las fehacientes distancias cronológicas.

Como buen transmisor del mensaje irónico mediado por el texto victoriano, Lodge cuenta con que el receptor contemporáneo, — de igual modo que el lector decimonónico hizo en su momento —, perciba el valor irónico del texto sin precisar de indicaciones para descifrarlo, ya que espera de él que capte la oposición entre el mensaje fingido y el que en realidad se pretende transmitir, ya que tanto el lector victoriano como el contemporáneo comparten una serie de valores y conocimientos implícitos. A su vez, para realzar el sentido irónico del texto original a la vez que la esencia intertextual de la viñeta cómica, Lodge utiliza un código que destaque dicho sentido irónico y ese código pasa por ser la grafía en cursiva. A grandes rasgos y de acuerdo con Linda Hutcheon, una de las formas posmodernas de incorporar el pasado textualizado dentro del texto ficcional es precisamente empleando la parodia, lo cual convierte entonces los intertextos paródicos en literarios e históricos al mismo tiempo, y eso es

precisamente lo que enarbolan las viñetas humorísticas de *Punch*. Asimismo, la escritura posmoderna normalmente implica una crítica ideológica muy por el estilo a la expuesta por *Punch*, siendo además la intertextualidad paródica el vehículo principal para expresar dicha crítica (Hutcheon, *Poetics* 118, 129). Sin embargo, la intertextualidad ha de verse como meramente expositiva de las vicisitudes de los autores literarios, sin un objetivo marcadamente crítico.

Inciendo en la crítica ideológica y en el aprovechamiento narrativo de documentos factuales reales para marcar a la vez la verosimilitud ficcional y la comicidad, Lodge recopila, además, como textos originales, los célebres *picshuas*, una serie de dibujos y caricaturas sociales y actitudinales creados por el H. G. Wells biográfico, los cuales encuentran eco narrativo exclusivamente en *A Man of Parts*.¹¹⁷ En la novela, Lodge los emplea para reproducir la vida familiar cotidiana de Wells y sus costumbres. Principalmente surgen en la narración para aleccionar a sus hijos pequeños y mostrarse la relación parental con ellos. En este caso los *picshuas* no se reflejan en cursiva en la novela de Lodge como código gráfico indicador de intertextualidad, pero en cambio sí se describen detalladamente:

It was his [H. G. Wells] custom when bidding them goodnight, perched on the edge of their beds, to sketch little humorous ‘picshuas’ with his fountain pen, which referred to incidents in the course of the day, or were variations on a repertoire of favourite themes, like ‘How to Avoid Being Eaten by a Crocodile’ or ‘The Good Dadda and the Bad Dadda’, the one which Gipp requested for that evening. He had brought each of them a toy sand yacht from Le Touquet, and depicted the Good Dadda as a man weighed down like Santa Claus with presents for his children, while the Bad Dadda as a man turned

¹¹⁷ En cuanto a una recopilación de los *picshuas* de H. G. Wells véase Rinkel. El anexo III ilustra alguno de ellos.

his back on his two sons and wouldn't let them play with their own toy soldiers. They put on a show of being amused, but he could tell they both thought a Good Dadda was one who stayed at home and a Bad Dadda was one who was always going away. (Lodge, *Man* 329)

Una vez más y al igual que las viñetas de *Punch*, textos como los *picshuas* ya resultan un elemento cómico de por sí en cuanto a su naturaleza humorística original. El autor incorpora el texto original en forma de pastiche intertextual y los aplica directamente sobre la narración, consiguiendo los mismos efectos narrativos y estilísticos que logra en *Author*, ya descritos. Tal acción otorga a la vez verosimilitud y fiabilidad ficcional pues los elementos insertados son, en sí mismos, *veraces*, enfatizándose una vez más el realismo de las obras de ficción que nos ocupan. A la vez, los *picshuas* ayudan a expresar el cuadro costumbrista inherente a la vida familiar de Wells, así como su comportamiento y pretensiones ideológicas, ayudando a perfilar el temperamento del H. G. Wells biográfico en la ficción: el 'Bad Dadda' implicaría el comportamiento errático de Wells con respecto al matrimonio y la familia en general, y en cambio no encarnaría el 'Good Dadda:' "The 'fugitive impulse' cut in. He felt an irresistible urge to escape the suffocating atmosphere of child-centred domesticity – to jump on his bike and pedal away as far and as fast as he could manage" (Lodge, *Man* 119).

Este comportamiento de H. G. no deja de tener connotaciones carnavalescas, aunque, de nuevo, mediadas, al enfatizarse factualmente el tono narrativo trágico. Como defiende Aida Díaz Bild, lo cómico permite parodiar las situaciones y conversaciones de la narrativa de corte serio o melodramático, a la vez que desmitificar todo lo que es sagrado como la familia y tratar de forma abierta temas considerados tabú cuando se prefiere no hablar de ellos ("Subversión" 78). Algunos de esos temas tabú portadores de tragedia factual en las novelas biográficas de Lodge son la senectud, la enfermedad y la muerte o, como en este caso de Wells, el adulterio, por ser el método empleado tanto por el sujeto real e histórico como por el ficcional para escapar

de un ambiente doméstico sofocante. El discurso carnavalesco, amplio y polifónico, juguetón, se opone a una visión rígida y estática de la realidad, es decir, lo cómico se opone a lo grave, lo serio, lo inamovible que supone el ambiente doméstico de Wells.

Recuérdese que lo carnavalesco debe su origen a las teorías literarias del estructuralista ruso Mikhail Bakhtin. Díaz Bild asegura que Lodge defiende el acercamiento de Bakhtin hacia el humor como elemento regenerador, difundiendo una revaloración del mismo en contra del humor como sátira negativa o meramente alegre y divertida, sin contenido profundo y filosófico.¹¹⁸ El humor reivindica el carácter festivo, universal y ambivalente de la risa y enfatiza el nexo de unión existente entre esta y el nacimiento, la renovación, la regeneración, la fertilidad y la abundancia¹¹⁹ (“Subversión” 75). De hecho, Patricia Waugh se refiere a lo carnavalesco en referencia a la parodia posmoderna. De acuerdo con esta, gracias a lo carnavalesco todo arte se convierte en juego a la hora de crear mundos simbólicos desde que la ficción es una forma elaborada de fingimiento, el cual es un elemento fundamental en el juego y en el acto de jugar (*Metafiction* 34). En cuanto a la combinación entre lo cómico y lo trágico, David Lodge expone que el pensamiento de Bakhtin sobre el lenguaje y la literatura es esencialmente binario y trabaja con parejas de términos tales como monológico/dialógico,

¹¹⁸ Lodge es un autor interesado e influido por las teorías de Bakhtin, a quien le dedica su obra de crítica del año 1990 titulada *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism* (1990). En ella el autor habla de su propia experiencia a la hora de escribir novelas y explica que, como novelista, ha tendido hacia el pastiche y la parodia debido a “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 single common denominator” (Lodge, *After Bakhtin* 7).

¹¹⁹ La regeneración, la fertilidad, la abundancia, se hallan unidas al tema de lo mítico y el mito. Consultar Eliade, Leeming y Righter.

poesía/prosa o canónico/carnavalesco, característicos de la tradición estructuralista (Lodge, *After Bakhtin* 89).

A efectos de la parodia y el humor en las novelas que nos ocupan, interesa recalcar en este trabajo de investigación la división entre canónico/carnavalesco. A efectos de la mezcla literaria entre lo serio y lo cómico, Lodge afirma:

Bakhtin came to see the pre-Dostoevskian novel as already a dialogic type of literary discourse, and to trace its roots back to the 'serio-comic' genres of classical literature – Menippean satire, the Socratic dialogue and the satyr play. In feudal times this tradition of parodic, travestyng, multivocal discourse was perpetuated in the unofficial culture of carnival. (Lodge, *After Bakhtin* 58-9)

Según estas aseveraciones lo carnavalesco expresa un tipo de discurso polifónico, travestista, trasgresor y subversivo. De hecho, otra de las obras influyentes de Bakhtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1941), introduce la idea de la novela como expresión de la cultura popular carnavalesca y bufa a modo de rechazo de la norma unívoca y de la rigidez de los patrones y los estilos literarios establecidos, así como la celebración de la ambivalencia: “Parody, as Bakhtin points out, borrows a style and applies it to expressive purposes that are in some sense the reverse of the original purpose, or at least incongruous with it” (Lodge, *After Bakhtin* 36). La naturaleza de la parodia en las novelas biográficas de David Lodge se nutriría de esta actitud en la que el discurso carnavalesco, amplio y polifónico, juguetón, se opone a una visión rígida y estática de la realidad. Sin embargo, lo carnavalesco resultaría mediado y silenciado, para no oponerse ni poner en entredicho la documentación biográfica e histórica oficial, y para no subvertir del todo el aura del mito literario. A pesar de ello, invita a la auto-transgresión sigilosa, a las menciones escatológicas, a lo grotesco, a lo incongruente e incluso a lo vulgar, muchas veces aplicado a las diversas funciones, estados o características corporales:

A body perpetually in the process of becoming, eating and defecating, copulating, giving birth and dying at the same time through the displacements and condensations of carnival and dream (for what is dream but the carnival of the unconscious? What is carnival but a licensed communal waking dream?). According to Bakhtin, the two crucial ingredients in the Rabelaisian project, which made the novel possible, were *laughter* – the mockery of any and every type of discourse in the folk-carnival tradition, and what he called ‘polyglossia’, the ‘interanimation of languages’, such as obtained between Latin and the vernaculars at the Renaissance. Laughter and the interanimation of languages. (Lodge, *After Bakhtin* 40).

En efecto, en las obras *Author* y *A Man of Parts*, la risa y el humor se acoplan a veces a aquellos discursos de la tradición popular, folklórica y carnavalesca de las eras victoriana y eduardiana principalmente, que promueven que la parodia tome prestado un estilo concreto, despojando al pasado y sus textos de su significado habitual. Ejemplo de ello son las viñetas de la revista *Punch* o los *picshuas*, discursos de talante popular de la época que en las novelas de Lodge no adquieren la misma finalidad y significado que desempeñaron en el momento histórico original de su creación, esto es, el de destapar la realidad social, política, cultural, literaria, económica, etc. del momento, sino que, aun reciclando su sentido humorístico original, pretenden mostrar una visión expositiva de todos esos aspectos del pasado desde la contemporaneidad. Así pues, muchas veces el ejercicio del humor mora en lo grotesco ensalzándose la burla — siempre contenida en el caso de Lodge al teñirla de respeto hacia los seres parodiados —, en la interacción polifónica de los diversos lenguajes cultos y populares:

Looking at him [Henry] as he lies asleep on his back in the dimly lit, curtained bedroom, breathing stertorously, with his mouth turned down at the corners and hollow cheeks sunk deeply into his dentureless jaws, it seems to Theodora that the aura of the Great Writer, the ‘*cher maître*’, as he permits his younger admirers to address him, has finally

evaporated, and he is just a simple sick old man such as one might find in any hospital ward. He is asleep, awkwardly splayed among cushions and pillows and disordered bedclothes, with his head lolling sideways like an abandoned puppet and his bare feet sticking out under the blanket. (Lodge, *Author* 17, 24)

Este fragmento extraído de la novela *Author* señala la naturaleza grotesca de la apariencia física de Henry James poco antes de morir. Su aspecto externo atenta contra la usual imagen pulcra que el lector contemporáneo enarbola del gran escritor y atenta contra el decoro estilístico enarbolado por antiguas certezas hacia este autor literario. Se llega a comparar a Henry con una marioneta abandonada y se le muestra como un ser humano decrepito, desmejorado y deslucido en extremo, si bien esta impresión resulta atenuada en su gravedad por el humor y, en consecuencia, el afecto y la condescendencia que ayuda a despertar en el lector el planteamiento cómico. Como resignificación de lo comúnmente establecido, Lodge le muestra al lector que el gran escritor Henry James es también capaz de ser un Henry abandonado de sí mismo y dissociado de su personalidad habitual, estableciendo un juego entre las diversas dimensiones o partes de la identidad de Henry James, explorando aquellas menos conocidas y, por qué no, tabúes, como lo son muchas veces los efectos físicos de las enfermedades humanas y la senectud.

Igualmente, existen ejemplos similares en *A Man of Parts*. En lo concerniente al deterioro físico y jugando de nuevo con la intertextualidad, esta novela rescata un auto-obituario o *auto-obituary* escrito para la emisora de radio BBC por el H. G. Wells biográfico varios años antes de su muerte, en concreto en 1935, obituario de esencia humorística y satírica que fue publicado en la época en *Listener* y en otros varios periódicos de todo el mundo. Según expresa el narrador omnisciente contemporáneo de *A Man of Parts*: “This piece was intended, and generally received, as a *jeu d’esprit*, a disarming exercise in self-mockery” (*Man* 13), lo cual plasma en la novela las intenciones compositivas de Wells al ejecutar dicha pieza humorística

y la actividad de reciclaje expositivo que ha efectuado Lodge a la hora de plasmar dicho obituario intertextualmente en la novela. A la vez, se resaltan las palabras ‘juego de espíritu,’ lo que conecta directamente con la esencia del carnaval. En cursiva en la obra original de Lodge aparece en francés ese ‘juego de espíritu’ que evoca lo carnavalesco y la autoburla contenida factualmente a favor de la elegía, que Lodge recupera con fines narrativos para su propia novela:

Left alone in the small sitting room, H. G. stares into the fire, wondering what the world will say about him when he dies. The obituaries, of course, have already been written. Given his age and distinction, they will have been on file in the newspaper offices for years, revised and brought up to date periodically, ready for publication when the time comes . . . *‘The name of H. G. Wells, who died yesterday afternoon of heart failure in the Paddington Infirmary, at the age of 97, will have few associations for the younger generation,’* it began. *‘But those whose adult memories stretch back to the opening decades of the present century and who shared the miscellaneous reading of the period may recall a number of titles of the books he wrote and may even find in some odd attic an actual volume or so of his works. He was indeed one of the most prolific of the “literary hacks” of that time...’* He pictured himself in the early 1960s as a *‘bent, shabby, slovenly and latterly somewhat obese figure’* hobbling round the gardens of Regent’s Park with the aid of a stick, talking to himself. *‘“Some day,” he would be heard to say, “I shall write a book, a real book.”’* (Man 13)

El obituario realizado por Wells, transcrito en cursiva en *A Man of Parts* como se puede comprobar en la cita, vaticina cómo será su vejez. En el fondo, el texto original es una sátira grotesca sobre la senectud la cual emplea el humor, la anécdota y el ingenio para burlarse de los defectos sociales e individuales, efectuándose una crítica social. Como es sabido, la sátira se vale de la parodia y la imitación burlesca de los métodos o estilo de una persona, de forma que esta se vea ridiculizada. Lo grotesco se trasluce en la deslustrada apariencia física del

escritor, encorvado, obeso, caminando con un bastón y hablando solo, si antes fue “*one of the most prolific of the 'literary hacks'*” de su tiempo en sus reclamaciones del amor libre y el desarrollo social. El acto de hablar solo ejerce ya de por sí de gesto humorístico en sí mismo y es el mismo gesto que realiza H. G. en las conversaciones con la conciencia moral abordadas en el capítulo 10, es decir, aquel monólogo dialogado o ‘voz documental,’ en el que aparenta hablar con un entrevistador quien le formula preguntas arduas sobre asuntos controvertidos relacionados con su periplo vital, por lo cual se deduce que estas conversaciones con la conciencia moral son también de carácter paródico mediado y silenciado, con vistas a destacar la humanidad del personaje.

Como asevera Díaz Bild, son diversas las técnicas para huir del melodrama, de la gravedad temática, de las situaciones y conversaciones de la narrativa de corte serio o melodramático (“Subversión” 84). Para ello se pueden explorar las obsesiones de los personajes, crear situaciones cómicas y enfatizar lo que hay de ridículo, paradójico y contradictorio en la conducta humana; se pueden describir los razonamientos ingenuos de los niños; o se puede elegir a un narrador con gran sentido del humor capaz de distanciarse de lo que acontece y ver qué existe de cómico en ello. En el caso de las bionovelas de Lodge, para huir o más bien aligerar la gravedad temática en su énfasis factual y serio, y como exploración de las obsesiones de los personajes y enfatizar las incongruencias de la conducta humana, *Author* contiene una escena del todo grotesca en la que Henry ha de hundir las ropas de su amiga Constance Fenimore Woolson en una laguna en Venecia tras la muerte de esta, escena en la que se reflexiona sobre la disparatada e ilógica conducta de aquel:

He took a gondola piled with dresses well out into the lagoon and, under the puzzled and somewhat scandalised gaze of Tito, Fenimore’s faithful gondolier, began to pitch them overboard . . . he had pleased himself with a vision of the waterlogged dresses gracefully subsiding beneath the waters of the lagoon. Instead of which, buoyed up by

the air trapped inside their voluminous folds, they floated on the surface, surrounding the gondola like swollen corpses, like so many drowned Fenimorees. It was a spectacle at once macabre and farcical, and he felt acutely the humiliation and folly of his own part in it . . . What he had conceived as a tender and poetic farewell to his friend had turned into a grotesque masque suggestive of a guilty conscience striving to hide the traces of a crime. (*Author* 210)

Asimismo, como razonamiento ingenuo de los niños, los hijos aún pequeños del Wells ficcional en *A Man of Parts* comparan a Henry James y sus costumbres desde su visión infantil con un huevo: “Gip called James ‘the Egg Man’ because he had three coddled eggs for breakfast, and perhaps because he looked somewhat egg-shaped these days, with his symmetrically curved paunch, clean-shaven oval face, and big balding brow” (Lodge 221). En cuanto a crear situaciones cómicas, en *Author* el Henry James ficcional resulta parodiado por Wells en cuanto a su estilo de escritura y peculiar estilo *jamesiano*. La escena supone una cita intertextual a este hecho real en la biografía de James que Lodge recicla una vez más para su propio propósito de juego carnavalesco, empleando en cursiva las palabras *jeu d’esprit* en la novela:

Not all the names receive a pleased nod of recognition. The name of H. G. Wells draws a frown – the wound inflicted by his *Boon*, a satirical *jeu d’esprit* published earlier that year, with its cruel caricature of HJ’s late style (‘It is a magnificent but painful hippopotamus resolved at any cost, even at the cost of its dignity, upon picking up a pea which has got into a corner of its den’), has not healed. (Lodge, *Author* 32)

Se trata de una parodia que escribió el H. G. Wells biográfico dada la rivalidad literaria de ambos novelistas. De ahí la comparación de James con un hipopótamo. Esta escena de *Author* transcurre en el momento en el que se le otorga a Henry la prestigiosa “Order of Merit” poco antes de morir. Este texto debe entenderse junto a las viñetas de *Punch* y los *pischuas* como uno de los muchos *memory texts* que, como anuncian Julia Novak y Sandra Mayer, “contribute

to the posthumous reputation of their subjects, consolidating but, at the same time, revising their position within cultural memory [showing] flawed human beings with all their faults and short-comings” (31).

Por último, se procede a señalar la presencia del narrador pirotécnico y del moralista irónico correspondientes a la catalogación de Paul Dawson en referencia a los narradores omniscientes contemporáneos en su artículo “The Return of Omniscience” del año 2009. En el capítulo octavo de la primera parte de esta tesis se describieron algunas de esas tipologías autoriales de corte cultural e intelectual como el historiador literario o *literary historian* y el comentarista social o *immersion journalist/social commentator*, aunque también existían el moralista irónico o *ironic moralist* y el narrador pirotécnico o *pyrotechnic storyteller* (Dawson 152-56), los cuales resultan de interés a efectos del humor en las novelas biográficas de Lodge. El moralista irónico es aquella autoridad narrativa derivada de la ficción realista-social de los años cincuenta, que presupone una autorreflexión posmoderna aplicada a la autoridad narrativa de introspección moral, siempre al amparo de la metaficción, una potestad que silencia la autoridad intrusiva del realismo clásico (Dawson 150).¹²⁰

Es decir, el moralista irónico se caracteriza por la autorreflexividad combinada con el legado de la autoridad moral de la omnisciencia clásica y lo hace a la sombra de la metaficción. La autorreflexividad en la cual la autoridad intrusiva se exhibe constantemente no está tan interesada en exponer el artificio de la ficción como en el problema de cómo hacer valer lo universal en relación a lo particular (Dawson 152). El siguiente podría ser un ejemplo de este tipo de narrador que emplea la ironía mediada por la factualidad a tal efecto, además de la tercera persona narrativa y tiempo verbal en pasado: “Violet was the daughter of Alfred William

¹²⁰ Ejemplos recientes de este tipo de novela pueden ser *The Information* (1995) de Martin Amis, o *Politics* (2003) de Adam Thirlwell (Dawson 150).

Hunt, a watercolourist associated with the Pre-Raphaelites They both believed in Free Love, but Violet's experience had begun earlier and she had been tutored by one lover in particular, a man called Crawford, one-time diplomat and minor man of letters, who was a dedicated libertine" (*Man* 253). El Wells ficcional intenta hacer valer su sana ideología relativa al Amor Libre, pero, en la moral de la época, resulta empañada muchas veces por el libertinaje, resultando moralizadamente irónico en este fragmento que Wells implícitamente pueda ser considerado un libertino por ensalzar tal ideología, cuando lo único que pretende es desarrollar y hacer valer el papel social de la mujer.

Por otra parte, en cuanto al narrador pirotécnico, este es típicamente humorístico o satírico y se basa en menor medida en la introspección moral o la investigación histórica, y sí más en una voz narrativa expansiva y tono conversacional para imponer el control sobre los eventos narrados (Dawson 153).¹²¹ Este tipo de narrador culturalista también aparece en tercera persona narrativa y tiempo verbal en pasado. No obstante, al tratarse de un narrador típicamente humorístico, la comedia, la comicidad, han de ser mediadas factualmente para no poner en tela de juicio la documentación histórico-biográfica. Un ejemplo de ello es la siguiente cita correspondiente a *Author*: "'ONE more year.' he had not forgotten making that bargain with fate at the end of 1893, but in the event he had been obliged to wait slightly longer – till the fifth day of 1895 – to discover whether or not he would succeed as a playwright. He had underestimated . . . the chronic delays, the endemic frustrations" (203).

El tono conversacional expresado en la primera frase "One more year," fluye junto a las insinuaciones humorísticas expansivas que preconizan humorísticamente el fracaso de Henry como dramaturgo, las cuales se extraen de la seriedad misma del fragmento, pues Henry se

¹²¹ Ejemplos recientes de este tipo de novela son Zadie Smith y su obra *White Teeth* (2000), Rick Moody y *The Diviners* (2005) o Nicola Barker y su libro *Darkmans* (2007) (Dawson 153).

reprocha a sí mismo como si fuera una penitencia, el haber subestimado aquellos indicios que le podrían indicar tal desenlace. La factualidad se expresa a partir de la experiencia teatral tan agorera de Henry James, presente en los documentos biográficos y literarios. En suma, tanto el moralista irónico como el narrador pirotécnico, en efecto ensalzan el sentido del humor en la capacidad de distanciarse de lo que acontece y de ver lo que de cómico hay en ello, aunque siempre desde la factualidad y la empatía. Por un lado, sobre el supuesto libertinaje de Wells y, por otro, sobre el anunciado fracaso de James en la dramaturgia que Henry como personaje se niega a ver.

En conclusión, la comedia, el humor, la parodia, lo irónico y lo grotesco se unifican en un estilo que deja fluir una visión expositiva y factual de una época pretérita ejercida desde la contemporaneidad. Cada uno de los planteamientos expuestos a lo largo de este último capítulo posibilitan que los artefactos paródicos posmodernos se ejerzan de manera silenciada y mediada, sobre las versiones ficcionales de Henry James y de H. G. Wells, y no sobre los sujetos histórico-biográficos en sí mismos. Este alcance resulta de suma importancia. 'Henry' y 'H. G.' se muestran sin tapujos en sus debilidades y defectos recordándole al lector que el propio mundo real, es decir, aquel de los sujetos reales e históricos, nunca es el mundo real de una novela. Esto es lo que permite que se ejerza una parodia respetuosa hacia ambos escritores novelados y que David Lodge no atente contra la imagen icónica y mítica pública ni el prestigio literario de ambos.

Los personajes se sitúan entre el heroísmo y el fracaso personal y es que, con el sólo retrato de las virtudes que los mitifican, la representación de la realidad y la veracidad narrativas serían tan sólo parciales. En medio de la humanidad y la sensibilidad de Henry y de H. G., gracias al humor callado y mediado dependiente de la seriedad factual, se acentúan acciones sublimes junto a debilidades e inseguridades cotidianas, comprensibles unas veces, incomprensibles otras, debido al ansia de Lodge de perseguir el realismo y la verosimilitud

narrativos. Cuando se señalan las consecuencias tragicómicas y costumbristas de *Author* y *A Man of Parts* la alegría, pero, sobre todo la tragedia de vivir, cobran relevancia. La realidad social, política, etc. de eras pasadas en las que se desenvuelven textos documentados como los *picshuas* o las viñetas de *Punch*, denotan asuntos serios, aunque también lo son la enfermedad de James o la senectud de Wells.

Las apuestas humorísticas de David Lodge que se han analizado muestran realidades de infelicidad, falta de cariño o desilusión, la cuales se desentrañan y radican en una perspectiva cómica, mas sin trivializar dicha realidad sórdida. En definitiva, las parodias e ironías costumbristas presentes en las novelas biográficas, desempeñan la función de expresar descriptiva y expositivamente las voces de otro tiempo y, también, de rescatar auténtica y verazmente aquellos prototipos victorianos y eduardianos muchas veces olvidados en los intersticios de la memoria y del recuerdo.

CONCLUSIÓN

El recuerdo es para los que han olvidado. (Plotino, *Eneadas*, qtd. en Eliade, *Aspectos* 106)

El presente trabajo de investigación que aquí concluye ha indagado en la evolución estilística del escritor británico David Lodge, señalando que aquellas novelas publicadas por el autor durante la primera década del siglo XXI difieren en ciertos aspectos de su producción literaria correspondiente al siglo XX. A lo largo de esta investigación e incidiendo en diversos aspectos formales y temáticos, se ha procurado profundizar en diferentes ámbitos que ilustran dicha evolución, caracterizada por la escritura propia del *fact-based writing* como estilo ficcional que tolera incluir documentación disciplinar histórica, historiográfica y biográfica en combinación con la imaginación novelesca. Concretamente, las novelas biográficas *Author*, *Author!: A Novel* (2004) y *A Man of Parts: A Novel* (2011) se conforman como un tipo de creación que persigue verdades que acotan hechos concretos y cabales, la denominada *truth in facts*, a la vez que expresan la narrativa de vivencias o *life-writing*, escritura que manifiesta experiencias personales en forma de confesión o diario. Consecuentemente, en dichas obras literarias, David Lodge opta por reflejar la llamada ‘novela de autor,’ decantándose por delinear ficcionalmente las biografías de los escritores consagrados decimonónicos Henry James y H. G. Wells.

Es de destacar que Lodge nunca antes se había decantado por el *fact-based writing* ni por la novela biográfica o *bionovel*, siendo estos terrenos ignotos e inexplorados para él. Sin embargo, como autor literario se ha encomendado a sí mismo la función de servir de canal narrativo entre el presente contemporáneo, por un lado, y el pasado victoriano y eduardiano principalmente por otro, a medio camino entre documentos veraces e imaginación novelesca.

Al establecerse las dos obras objeto de este estudio como *fact-based writing*, ambas difuminan los límites entre la realidad y la ficción, dos caras de una misma moneda necesarias para que existan los textos novelescos en su conjunto. Así pues, destaca la actitud cocreadora y conciliadora del autor. Lodge no sólo trata de conciliar lo imaginativo y lo factual, sino también el presente contemporáneo y el pasado en la historia literaria en lengua inglesa. En pos de la verosimilitud realista, lo factual se vuelve garante de veracidad a la hora de recopilar los datos biográficos e históricos, mientras que lo imaginativo se abandona al ámbito de las emociones, los recuerdos y los pensamientos que discurren por la intimidad psicológica de los héroes de novela. Ello es debido a que el historicismo biográfico, por una parte, y la motivación íntima, la interioridad y el derroche emocional por otra se expresan en las obras analizadas.

Durante la primera década del siglo XXI, el objetivo principal de David Lodge no es el de escribir metaficciones historiográficas ni novelas neovictorianas, aunque *Author* y *A Man of Parts* se asemejen en ciertos aspectos a esos géneros literarios. Su objetivo es crear novelas de autor para así difundir y enfatizar la problemática existente en torno a la autoría literaria. Como resultado, el escritor se adentra en la creación de novelas biográficas ya que, indefectiblemente, la novela de autor para él precisa del elemento biográfico para conformarse. No obstante, tampoco pretende escribir biografías. Lodge no se considera un biógrafo ni tampoco un historiador. Sin embargo, todos y cada uno de los retazos historicistas e historiográficos que surgen en las páginas de las novelas, lo hacen siempre a la luz de la realidad biográfica, no a la luz de la historia *per se*. Al mismo tiempo, resulta relevante el hecho de que David Lodge asevere en la entrevista recogida como anexo de esta tesis, que los elementos metaficcionales en las obras son más bien inexistentes, cuestionando así la clasificación de *Author* y *A Man of Parts* como metaficciones historiográficas.

Una máxima principal de la metaficción historiográfica es que la obra novelesca ha de estar ambientada en una época histórica concreta. Ambas obras biográficas de Lodge cumplen

este requisito, a la vez que resulta fehaciente el hecho de que las dos rescaten el contexto victoriano decimonónico. A pesar de ello, no deberían clasificarse como metaficciones historiográficas o, en su variante, novelas neovictorianas, pues el acto por parte de Lodge de silenciar o mediar la metaficción y de ambientar las obras en otras épocas históricas como la era eduardiana o ambas Guerras Mundiales, aparte de la era victoriana, impide que puedan catalogarse como tales. Quizá *Author* se adapte más al contexto victoriano que *A Man of Parts*, pero esto es algo que decide el devenir biográfico de los autores ficcionalizados, y no la decisión personal de Lodge como escritor. La trama de la novela sobre Henry James, *Author*, transcurre en su mayoría en el ámbito de dicha época, salvo por breves incursiones narrativas en la era eduardiana y siempre en relación a plasmar la última enfermedad y muerte del escritor, desde finales de 1915 hasta principios de 1916.

A Man of Parts, por su parte, claramente visita otros momentos históricos y mezcla diversas etapas de la historia de Inglaterra. Aunque también se inicia en la era victoriana, concluye durante la finalización de la Segunda Guerra Mundial, lo que ofrece un espectro más amplio en cuanto a considerar la historia inglesa en su conjunto. Las incursiones narrativas durante el transcurso de la Segunda Guerra Mundial se deben una vez más a la biografía de Wells, ya que este fallece en 1946. La novela revela al escritor durante su última enfermedad y fallecimiento, aproximadamente desde 1944 hasta ese año de 1946. No obstante, son destacados los recuentos biográficos ficcionalizados que remiten a la niñez y juventud de Wells hacia mediados y finales de la era victoriana. Los hechos biográficos de Wells emergen de la era victoriana ya que fue un personaje victoriano, pero se escapan de esos límites temporales.

Según esto, esta Tesis Doctoral mantiene la aserción de que el estilo de David Lodge evoluciona durante la primera década del siglo XXI hacia el silenciamiento y la mediación de la metaficción mediante la conjunción de técnicas biográficas e historiográficas que buscan la veracidad y la autenticidad ficcionales. No obstante, la hibridez genérica y factual son rasgos

característicamente posmodernos. La historia disciplinar en las novelas siempre depende de la extensión biográfica de los autores, por lo que no es arbitraria la selección histórica realizada por parte de Lodge. Puesto que las dos obras terminan al acaecer la muerte de los sujetos reales e históricos, los finales novelescos quedan determinados por la factualidad biográfica sin dejar lugar para la improvisación y la imaginación ficcional. Las novelas rezuman versatilidad y eclecticismo y es cierto que, al recrear las vidas de los escritores James y Wells, la literatura se utiliza para hablar precisamente de literatura en un acto metafictivo. Sin embargo, al mediarse la metanovela que en conjunción con la historiografía trataría de reescribir, reevaluar y reinterpretar las fuentes documentales y factuales en las que se basan las obras, se le otorga relevancia a una voz narrativa factual, más expositiva y descriptiva, en absoluto cuestionadora y crítica como lo es la metafictiva.

Igualmente, David Lodge no sólo permanece fiel a la documentación histórica y biográfica de escritores tales como Henry James y H. G. Wells, sino que, en sus escarceos con la imaginación ficcional, esta se vuelve dependiente de lo factual. Así, Lodge no inventa nada que no sea consistente con la realidad biográfica e histórica oficial y documentada. Tras haber experimentado con la leyenda artúrica en *Small World* (1984) y con la novela industrial del siglo XIX en *Nice Work* (1988), con posterioridad al año 2000, David Lodge se decanta por las etapas históricas, aunque lo que prime para él sea la novela de autor. El recurrir a etapas históricas implica recordar, conmemorar, rememorar y realizar actos de memoria. Frances A. Yates en sus investigaciones sobre la *memoria*, apunta hacia su omnisciencia (107) y, en *Author* y en *A Man of Parts*, dicha omnisciencia deriva tanto de la intelectualidad cultural como de la factualidad documental, lo que ha pasado a denominarse en este trabajo de investigación, una ‘omnisciencia factual,’ al hallarse mediada y acallada la metaficción.

La *memoria* obliga al lector a ser consciente del pasado, uno despojado ficcionalmente de su significado habitual para serle otorgado de manera mediada y silenciada, otro más

artificial y defamiliarizado. Aun sin ser novelas neovictorianas, la predisposición de Lodge a mostrar a Henry James y a H. G. Wells desde perspectivas más humanas, íntimas y emocionales alejadas del imposible mito literario al que la contemporaneidad está acostumbrado, les vuelve a ambos escritores decimonónicos objeto del extrañamiento o defamiliarización con el mito (a través de la familiarización con el hombre), pues se produce un ‘emotional investment’ en lugar de un mero y frío ‘intelectual detachment.’ Desde la factualidad y por medio de recuentos documentados, las ficciones creadas por Lodge ofrecen perspectivas desconocidas de la personalidad y de la intimidad de los autores novelados, pues tratan de rellenar un vacío ontológico contemporáneo que se podría tachar de existencialista y angustioso, recordando a la novela de 1995 de Lodge, *Therapy*, y a su protagonista Laurence Passmore.

En *Author* y en *A Man of Parts*, lo realista se traduce en emotividad veraz en una especie de transfiguración de la memoria social y cultural, individual y colectiva, siempre consistente con los datos documentados oficiales. El objetivo de Lodge es impresionar emotivamente al lector para dar cuenta de la veracidad narrativa y mostrar que la novela como género es algo más que meras conjeturas sin fundamento, actitud evocada por el personaje de ‘H. G.’ en sus escauceos literarios: “[H. G. Wells] wanted to achieve something more, something that would touch the lives of people who did not read literary novels” (Lodge, *Man* 148-49). A un lector del siglo XXI que vive en un mundo de realidad comprobable científicamente en cuanto a la posesión de la verdad, y que puede minusvalorar la lectura de novelas por considerarlas meras invenciones y conjeturas sin aplicación práctica, le puede resultar atrayente y exótico viajar a épocas pasadas mediante la lectura de un libro. Más aún si ocurre mediante el vehículo de las emociones derivadas de hechos biográficos e históricos vitales, consistentes con textos significativos y disciplinares, y no con textos de mera invención literaria.

A Man of Parts y a *Author*, aun sin pecar de sentimentalismo, tratan de exponer existencias privadas engalanadas de interiorismo emotivo para responder a una pluralidad de

actitudes, a una globalidad de contextos y formas de pensar en la contemporaneidad. La verosimilitud o *lifelikeness* de los personajes ficcionados se logra en el ámbito de la memoria, mediante un acercamiento interiorista e intimista esencial a la hora de instigar, exponer y traslucir los mitos literarios sin llegar a derrocarlos. Todo ello a pesar del agravante de que, no en pocas ocasiones, los textos biográficos reflejan hechos deshonrosos y actitudes cuestionables que nunca cabría mencionar en una novela, pero que, sin embargo, Lodge recupera mediando y acallando la metaficción para dotar a sus personajes de *humanidad*. La mera exposición de las virtudes de los sujetos reales e históricos no lograría otorgarles profundidad humana a los personajes ficcionales, por lo que los defectos y las debilidades de estos cobran relevancia en las novelas biográficas. Sin embargo, a la hora de novelar dudas, fracasos y errores de sus sujetos reales e históricos, en ningún momento el autor atenta contra el icono literario que ensalzan los escritores James y Wells.

En cambio, aquel muestra una gran maestría a la hora de medir la cantidad exacta de realismo imaginativo y de realismo empírico que debe conceder a sus obras, pues se trata de una delgada línea que es fácil de sobrepasar tanto por exceso como por defecto. *Author* y *A Man of Parts*, creaciones ambas expositivas y descriptivas en el sentido primordial de novelar vidas de autores literarios, resultan ser obras equilibradas en cuanto a la expresión de la referencialidad y la no-referencialidad literarias, ya que los límites entre realismo imaginativo y realismo empírico realmente pasan inadvertidos, consiguiendo así Lodge su objetivo inicial y fundamental de acentuar la autenticidad y la veracidad narrativas. Mediando la metaficción logra acallar esos límites los cuales a efectos prácticos se vuelven inexistentes. Por consiguiente y como se ha expuesto al comienzo de esta conclusión, el estilo de las novelas biográficas de David Lodge se ha abordado desde los aspectos formales y temáticos.

A modo de recapitulación, se ha procurado enfatizar el hecho de que Lodge, como escritor literario, se caracteriza por el estilo realista de sus ficciones, si bien la evolución que se

esgrime en esta investigación filológica se delimita como una transformación hacia un realismo más factual, en comparación con sus novelas precedentes. El objetivo del escritor londinense es dar a conocer al lector a los autores literarios Henry James y H. G. Wells, desde una perspectiva más veraz, compleja e incluso cercana, que la comúnmente asumida a partir del mito e icono que representan en la historia literaria como figuras públicas. Ante todo, la misión que David Lodge se encomienda a sí mismo es la de rescatar el 'ser' privado de esos escritores decimonónicos en sus diversas partes y facetas. Para ello, el historicismo biográfico y la intimidad son puntos clave, aunque, para lograr ese realismo más contundente se valga de planteamientos posmodernos.

En la dicotomía entre memoria 'factual' y 'emocional' resulta esclarecedor recordar la distinción entre realismo formal y realismo moral realizada por Samuel Richardson, autor de la conocida novela epistolar y moralizadora *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740). Según Richardson, por una parte, la narrativa se pretende mimética, esto es, verosímil o plausible, pero, por otra parte, existe siempre una cierta diferencia entre los universos del texto literario y el universo de los lectores, donde el primero puede idealizar, crear ejemplos morales o ideales a seguir.¹²² Si Richardson, en su concepción del realismo, retrata una perspectiva subjetiva muy concreta para enseñar una lección moral específica a sus lectores, en el caso de las novelas de Lodge, por el contrario, la subjetividad imaginativa que conllevan los sentimientos y las emociones, los pensamientos, al no estar justificados documentalmente pero sí imaginados consistentemente de acuerdo con los recuentos factuales, potencian la verosimilitud emocional o empática, por lo que el escritor no trata de inculcar a los lectores verdades morales sobre comentarios sociales, sino permitir que sean los lectores mismos los que forjen sus propios juicios de valor sobre la memoria factual.

¹²² Véanse Borham-Puyal y Raff sobre la novela británica del siglo XVIII.

Lodge se permite presentar y exponer ‘una’ verdad para ser enjuiciada por el lector. Siendo así, la parte menos realista y verosímil, — o más imaginativa del texto narrativo como los sentimientos y los pensamientos —, puede *obviarse* dentro de su aspiración realista al tener la novela un objetivo mayor que es el de *conectar* con los lectores (Kjelland 1-14). Por otra parte, se ha expuesto que los recursos posmodernos del pastiche y la intertextualidad cobran relevancia al supeditarse a las ansias realistas de Lodge, aún más exacerbadas que en novelas precedentes, ya que el autor maneja documentos que así lo participan. Son varios los pastiches de textos victorianos de la época y de citas intertextuales de las obras literarias de James y de Wells los que colaboran en *Author* y en *A Man of Parts* a la hora de imprimirles realismo. A la vez, las cartas y la correspondencia personal de los sujetos ficcionalizados ayudan al interiorismo psicológico y emocional.

Como voces de otro tiempo y prototipos victorianos y eduardianos que además colaboran en ese mencionado *fact-based realism* o realismo factual, principalmente las novelas dan eco a las voces de Henry James y H. G. Wells, aunque también a las voces de aquellos otros sujetos históricos con los que estos compartieron su vida y con los cuales los primeros interactúan en el devenir cotidiano ficcional. Los personajes secundarios se impregnan igualmente de gran verosimilitud y de veracidad realistas. Lodge se mantiene fiel a la relación personal original que mantuvieron con los héroes de novela y siempre se construyen en torno a los protagonistas con el objetivo de añadir matices y perspectivas veraces sobre ellos, inexcusablemente inmersos dentro de un contexto histórico e historiográfico concreto. Por ende, en cuanto a la composición de las obras que nos ocupan, en el transcurrir de esta tesis se ha destacado la estructura circular con dos marcos narrativos que las caracteriza, uno interno y otro externo, los cuales se ambientan en momentos distintos de las biografías de los personajes reales.

Recuérdese que lo que pretende la estructura circular en términos de estilo es romper las líneas de tiempo biográficas, con vistas a que el lector repare en que la exigencia verdadera de Lodge como autor ha sido la de novelar vidas reales. Este evita así perpetrar una cronología lineal que se hubiera asemejado más al desarrollo de una mera biografía o al desarrollo de un mero texto histórico. Una vez más, la verdadera intención de nuestro escritor es crear una novela, como los propios subtítulos indican; la pretensión no es establecerse ni como biógrafo ni como historiador. Al mismo tiempo, se ha expuesto que la omnisciencia contemporánea sustituye a la omnisciencia decimonónica clásica en pos de una cultural que evita emitir juicios de valor y que juega con las terceras personas narrativas en su achacada impersonalidad para, paradójicamente, conseguir cercanía hacia los sujetos históricos y hacia los acontecimientos narrados. La omnisciencia contemporánea ante todo exime al autor literario de excederse en sus atribuciones autoriales y morales.

Por su parte, las aproximaciones a la consciencia humana y narrativa y las conversaciones con la conciencia moral se han prestado a disquisiciones sobre la naturaleza de la consciencia y otras formas de representación de la misma, siendo Henry James uno de los autores por excelencia de la consciencia, si no el autor por excelencia. *Author* y *A Man of Parts* indagan en la consideración tradicional de que la tercera persona narrativa sea más objetiva y que la primera persona sea más subjetiva. Plantean el interrogante de lo que ocurre cuando la tercera persona no transmite la objetividad deseada, ni la primera la subjetividad esperada. Así pues, a la par que estos planteamientos, la tesis ha recogido el análisis de otras formas de narrar como la focalización interna múltiple y la intrusión autorial en *Author*, aunque también está presente la que se ha denominado conversaciones con la conciencia moral o ‘voz documental’ exclusiva en *A Man of Parts*. En asuntos de estilo, esta última es una técnica del todo novedosa y original nunca antes empleada por Lodge en ninguna de sus novelas. El monólogo dialogado interno que la especifica se relaciona con el *decentered self* posmoderno y supone otro modo

de acercarse al punto de vista narrativo en aras a expresar la cercanía, la intimidad y la interioridad.

A su vez, este trabajo de investigación ha indagado en la construcción ficcional de los sujetos reales e históricos de Henry James y de H. G. Wells, en cómo se les erige de modo muy íntimo como personajes ficticiales en base a dichos sujetos reales e históricos. El perfil ficcional les expone con sus predilecciones y manías, ya que la exposición sola de las virtudes no desvelaría la cara oculta que existe detrás del mito público que representan, ni plasmaría a los escritores desde una perspectiva más veraz. Así pues, su construcción ficcional inquiriere en qué es válido o valioso para ellos, ahondando en la conciencia del valor. De ese modo, para 'H. G.' tendría valor la Condición de Inglaterra como tema literario, el amor libre o el desarrollo social, mientras que para 'Henry' sería válida una representación literaria fiable y armoniosa de la consciencia, la devoción al arte, el refinamiento, etc. Si el personaje principal de H. G. desea ser el adalid del progreso y el bienestar social, Henry en cambio tiene la ambición de ser el Balzac angloamericano. A pesar de los paralelismos compositivos de ambos personajes, se espera haber podido mostrar el talante opuesto de ambos autores, diferencias de temperamento siempre impuestas a partir de los datos biográficos conservados.

Por último, se ha demostrado que *Author* y *A Man of Parts* destacan por su entramado tragicómico. Siendo uno de los temas principales en las obras el tema de la muerte, ambas son novelas serias, a la par que tratan otros asuntos gravosos de la existencia humana como la senectud, la enfermedad o todas aquellas dolencias anímicas que el devenir vital y biográfico proporciona a los héroes novelescos. No obstante, dichas cuitas resultan aligeradas por el efecto del humor y la comicidad, tornándose en parodias e ironías costumbristas al estar estas ambientadas en eras pasadas. Lo cómico surge para aligerar la gravedad temática en su énfasis factual y serio. A lo largo de este estudio se ha procurado enfatizar el propósito de David Lodge de instaurar el humor como método idóneo para expresar realidades profundas y filosóficas, en

lugar de mantenerlo confinado dentro de los márgenes de la trivialidad impuestos por los cánones literarios tradicionales.

Estilísticamente, la parodia y la ironía posmodernas, mediadas y silenciadas por la hibridez factual de las novelas, — de ahí el calificativo de costumbristas —, en conjunción al pastiche aplicado a textos originales del pasado como las viñetas humorísticas de *Punch* o los *picshuas* de H. G. Wells, se unen a la esencia del carnaval ‘bakhtiniano’ a la hora de impregnar las obras de actos celebratorios de renovación y renacimiento. Desde que la metaficción resulta mediada en *Author* y en *Man of Parts*, por consiguiente, también lo están la parodia y la ironía. La comedia y el acto humorístico evitan ante todo la parodia, en el sentido de burla, hacia los escritores ficcionalizados. Por ello, el humor se ha denominado ‘humor factual’ en este trabajo de investigación ya que, para adquirir validez y seriedad, recurre a las fuentes factuales y documentales para su expresión ficcional obteniéndose así una expresión paródica e irónica, mediada o silenciada. Así pues, todos y cada uno de los aspectos mencionados contribuyen en mayor o menor medida al realismo factual del estilo literario que Lodge pretende reflejar en sus novelas biográficas. En ningún momento el autor pretende efectuar una parodia burlesca y sangrante de Henry James o de H. G. Wells, sino que el objetivo final es el homenaje respetuoso de los dos escritores.

Por ello, se puede concluir que, durante la primera década del siglo XXI, Lodge trabaja la poética de la novela desde dentro. Si en la trilogía de campus los numerosos malentendidos y equívocos provocaban modificaciones de actitudes humanas mutuas, en las novelas del siglo XXI esas modificaciones resultan inciertas y la separación final resulta menos ambigua. En cualquier caso, la comedia y la tragedia se comprenden y se escriben de manera conjunta, complementaria, configurando ficciones de carácter decididamente distintivo. Un acercamiento interiorista tan calculado, se une a la memoria del pasado para ser este invocado y observado a través de los ojos y las necesidades del presente. Tal acercamiento permite preservar, en el siglo

XXI, una herencia cultural icónica y mítica transformándola en un bien de consumo literario posmoderno. Al mismo tiempo, permite entender y valorar la herencia de los individuos victorianos y eduardianos y sus legados sociopolíticos, a modo de rememoración y conmemoración.

Retomando el epígrafe que inicia esta conclusión, la contemporaneidad se hace eco de las palabras “el recuerdo es para los que han olvidado.” Es preciso olvidar el mito para poder recordarlo, y eso es lo que promueven las novelas biográficas de David Lodge, el recuerdo, pero no como un mero recuento intelectual distante y frío, sino como un recuento cercano y afectivo, de identificación y de empatía por parte del lector hacia los sujetos llevados a la ficción. Finalmente, a lo largo de esta tesis, se espera haber logrado enfatizar la humanidad verosímil de los sujetos reales ficcionados en sus diversos matices y perspectivas, así como la exposición factual más o menos benevolente del pasado desde la contemporaneidad de un nuevo milenio.

ANEXO I. ENTREVISTAS

Este anexo recoge la entrevista que le brindó David Lodge con gran amabilidad a la autora de la presente Tesis Doctoral, el 29 de julio del 2015 en Charing Cross, residencia londinense del autor, así como otra entrevista realizada previamente por correo electrónico. El escritor le ofreció atentamente a la autora de la Tesis una taza de té con las protocolarias frases de: “Any sugar? Milk?” A la vez expresó su costumbre de no tomar azúcar con el té. Con anterioridad, le había facilitado su correo electrónico a la autora de la Tesis, así como sus números de teléfono para que pudiera ponerse en contacto con él en caso de que tuviera algún problema para localizar su domicilio. En la luminosa sala de estar de su apartamento de Charing Cross, se escucha el ruido del tráfico y el ajetreo de la calle a través de la ventana. Antes de comenzar la entrevista, David Lodge pregunta sobre la Universidad de Salamanca y la ciudad en sí. Como tiene por costumbre al documentarse sobre sus novelas, el escritor había estado averiguando información en internet sobre la Universidad, y enfatizó el hecho de que fuera una de las universidades más antiguas de España. A la llegada de la autora de la Tesis, el escritor ya tenía preparado el ordenador portátil sobre una mesa de trabajo para realizar la entrevista.

(1) INTERVIEW TRANSCRIPTION. London, 29th July 2015.

1) M^a Victoria Díaz. How would you define yourself as a novelist?

David Lodge. I suppose you mean in terms of style and genre. The novels have quite varied in form over the years. They started off as rather conventional realistic novels of social life. Then, I started to write comic novels which included a lot of elements of parody and metafictional self-reference and used the comic novel as a sort of licence to use coincidence

and things like that on a scale that you wouldn't do in a realistic novel. And then, I went back to write more realistic, slightly more serious novels which also had comic elements in them but were not fundamentally designed to make you laugh all the time. And then, I went into writing historical biographical novels. They are all different genres but I would say, basically, I try to write about contemporary life mostly, except for the biographical novels, in a way which those who have lived through these periods would recognise as being more or less truthful. I mean, a traditional kind of realistic novel but with a sort of rather academic metafictional knowingness about it, occasionally, breaking the frame or baring the device as the Russian Formalist used to call it. In a nutshell, I would say I was basically a realistic novelist with metafictional postmodernist elements in the fiction which partly derived from the fact that I'm also a practising academic critic or was until I retired though I still write criticism.

I think you know the novels I'm talking about when I talk about those different phases in my life. First phase, I would say includes *The Picturegoers*, *Ginger*, *You're Barmy* and *Out of the Shelter*. (Although I published *The British Museum is Falling Down*, before *Out of the Shelter* I started *Out of the Shelter* first.) Then, the second phase is *The British Museum...*, and *Changing Places* and *Small World* and *How Far Can You Go?* All in various ways are written in a comic and metafictional vein. *Nice Work* has got some metafictional elements in it at the beginning, but it gradually becomes quite a realistic novel, though with allusions to the Victorian novel. Intertextuality is a feature, I think, of all my novels and so are binary structures. They are usually about two cultures, two professions or two continents or whatever colliding and interacting. And then I guess, increasingly, I would say I researched the idea for a novel. I think that's true of many writers. Novelists in their early or middle work draw on personal experience. They look for inspiration in things that happen to them or life experiences that come to you as you grow up and, you become adult, you marry and get a family and so on. And then, when you feel in a way you've used up that experience and your life is not really changing very

much, and your personality is probably not changing very much, you start to look outside for your subjects and to think, well, that's an interesting subject but I don't really know enough about it to write about it so then, you study it. I mean that would be true of the industrial-commercial side of *Nice Work*, it would be true of the Hawaiian setting of *Paradise News*, it would be true of cognitive science for *Thinks...* And then, of course, the Henry James novel and the Wells novel are research based, they are like biographies in that sense but using fictional techniques.

2) In what ways are your novels produced after the year 2000 more innovative and experimental than the ones you have produced before?

I don't think they are more experimental. I think in some ways *How Far Can You Go?* is my most experimental and innovative type of novel. In that book I really did take risks in exposing the machinery of narrative, the way a novelist works. The authorial voice is very intrusive and is always reminding the audience, this is a novel made out of fictional people, invented people. I did similar things in later novels but I don't think any as extreme as that. I'd like to think that each novel has a form slightly different from anything that's come before in my work, which is appropriate to the subject matter. Some of them are first person novels, some of them have multi-points of view, and some of them alternating points of view, as in *Nice Work*, divided between two. In the Wells novel, I used the device of the main character kind of conversing with himself because that seemed a way of exposing the contradictions in his character, in his behaviour and so on. I think that probably in the later novels the elements of experiment or metafictional apparatus are muted, and these novels generally aim to draw the reader into the world of the book in the way of classic realistic fiction.

But I'm always looking for new forms appropriate to new ideas. *Thinks...*, for instance, there's no other novel by me in that form with three types of narrative, alternating. Firstly, the

man's first person thought stream dictated into his tape recorder, secondly, the woman's first-person narrative into her computer, and the third, a kind of impersonal objective present tense narrative with no interiority, no description of what they are thinking. That seemed appropriate to the whole question of consciousness and whether we can know what anybody else is thinking. That was a form, as I say, which developed out of the theme, For *Small World*. I knew I wanted a lot of characters travelling from one part of the world to another in a mesh of crossing paths and big coincidences, and so I used the model of medieval and renaissance chivalric romance.

3) Are *Deaf Sentence* and *Thinks...* a new kind of campus novels when compared to your trilogy?

Yes, that's a good question. I think they are really, in a way, they are variations on the genre. I mean, I don't think of myself as writing another campus novel as a writer of detective stories might prepare to write another detective story. But I've written about university teachers and their lives because that's a milieu I know, also because they articulate characters so you're not limited in what they can think about and discuss. I got interested in the idea of a novel about consciousness because it suddenly became a very hot scientific and philosophical topic. Suddenly, I became aware of it in the late 1990s in a lot of books that started to come out about it. Previously, it had just been a problem for psychologists and philosophers, a specialised problem that suddenly became what everybody was talking about and it still is. I don't know if you know there's a new television program, the most popular television serial on now being broadcast in Britain called *Humans*, which is all about robots that belong to families and act as servants or helper. It's popular drama but it also taps into this question of consciousness. Can you create consciousness, put it into a robot, can you make a robot imitate human intelligence? As to whether *Thinks* is a new kind of campus novel, it is set in a university because that's where Consciousness Studies is done.

I wanted to bring the scientific notion of consciousness up against the humanistic, or religious, or literary views of consciousness, and now that you have creative writers commonly working on campus, because universities all have courses in creative writing, that was an obvious place to do it. Once you have academics interacting in a novel it is going to resemble other novels about universities. They have the same kind of structures really, human structures, the same kinds of contrast between their high intellectual aims and their low human desires and ambitions and so on. There's an element of that in both *Deaf Sentence* and *Thinks...* But they don't follow entirely the pattern of the classic campus novel which is I think usually comic and satirical. There are comic and satiric elements in those books but they are not fundamentally comic.

There are the elegiac elements in *Deaf Sentence* for instance. It's a rather serious book, relating to the past and the death of the father. Death is an important theme and it's made even more solemn in a way by being linked to the hero's visit to Auschwitz. That's not a comic subject. There are comic scenes in the novel like the Christmas party. I think it's funny, it's a funny set piece, and I suppose there's a very risky balancing act that I did in that novel. I set out to write a comic novel about deafness it turned into something rather more serious so it's got both of those elements. I was conscious it was a risky thing to do. One or two readers weren't happy about the Auschwitz section but most were, actually. I don't regret doing it. It was partly because it had an autobiographical origin. I happened to go there shortly after my father died and I happened to hear about the birth of my second grandchild while I was there. It was a strange convergence of private birth and public death. It seemed I had to get them into the book, really.

4) Opposites coming together. It's something I've noticed in your writing, in the latest novels especially. There're all the time opposites coming together.

Yes, I think, as I say, binary structures...., I mean, I wasn't aware of this really until I started to study Structuralism. Classical Structuralism is all about binary systems, selection and combination, metaphor and metonymy, signifier and signified. It's very much a binary way of thinking and I think this runs right through my work from the very first novel, *The Picturegoers*, the Church and the cinema being parallel. And in the case of *Ginger, You're Barmy*, the rebel and the conformist. In *Nice Work*, obviously, the businessman and the intellectual. Yes, I'm fascinated by conflict, contrast between different elements, milieux and so on. They generate plot because we need conflict for plot.

5) How did you feel about writing Neo-Victorian novels? What characteristics did you keep of the genre and what did you reject from your own style as a writer? Did you have to adapt yourself to this genre?

The first one was, *Author, Author*. I suppose you have read a book of mine called *The Year of Henry James*, about the writing of *Author, Author*. That again has a binary structure in that you've got Henry James paired with George du Maurier. James is the essence of it, the source of it really. This novel is telling the story of his life from about half way through, in 1880 till his death in 1916, mainly by describing his friendship with a very different kind of artist, George Du Maurier. But it's about two authors as it turns out because Du Maurier becomes an author too.

As regards the question of style, I thought I must be very careful not to caricature James's very distinctive style but I must also somehow evoke it. I'm trying to reconstruct Henry James's private thoughts and they must be compatible with his representation of thought in his writing but, of course, not as elaborately rhetorical as that because it would seem artificial, it would look like parody. I was trying to find a kind of balance. On the whole, I am rather pleased with that book. Looking into it again, I'm very pleased with it because it seemed rather a rather

risky undertaking when I wrote it. I had never done anything like that before. Of course, it wasn't such a common type of novel then. It's really very extraordinary how many novels now are based on actual lives, often the lives of writers. *The Year of Henry James* probably says as much as I could say about the way I approached that book. But, of course, it was in one sense less anxious than writing a fictional novel, where you're making up lives. You're acting like God, really. It's easy to lose faith in the book or wonder whether what you are making happen is convincing, or logical, or makes sense. Whereas if you've got an actual life to work on you don't have to worry about that.

All you have to worry about is how to communicate it, how to fill in the gaps that exist in the historical record, because we never know what people were really thinking about the events that happened to them, so you have to recreate those thoughts. I found it actually less stressful to write that book than to write a fictional novel. Though, in the case of the Wells novel, I did find it very difficult to get it going, and at one point quite early on I decided to give it up, actually, as when I thought ahead about this extraordinary life, with all these women and all these books, and all these political events-- "How on earth can I get this into a novel?" I asked myself. It was partly having the idea of Wells talking to himself that made me think I could manage it, by this slightly artificial device. I usually find with writing a novel that I have a bit of a crisis early on a crisis of faith in it. Because, you know, if you go on without being sure what you're doing, it will just get worse and get more and more of a mess. You've got to be satisfied with what you've got before you go onto the next bit, even if you later come back and change the earlier stuff.

Otherwise, you just store up problems for yourself. I suppose I wouldn't have felt confident of writing that novel if I hadn't been fairly well acquainted with James's work already and with 19th century life through its literature. I wouldn't have attempted to write a novel about the Tudors or Mediaeval times. Although you can gather a lot of information by research,

you can't recreate what it was like to experience the distant past. Henry James thought the historical novel was an impossible project precisely because we can't really understand what human consciousness was like in another era. But I thought the 19th century is close enough to us to attempt it. When we read the letters and diaries of Victorian and Edwardian people, we recognise many of the same sort of feelings, emotions, reactions to life as we ourselves have. When you look at corresponding fragments from Elizabethan times, or Mediaeval times or Classical times, you realise that each reflects a quite different sensibility from ours.

6) Is your fiction after the year 2000 more metafictional?

No, I wouldn't have thought so, no. *How Far Can You Go?* is intensively metafictional, consistently so all the way through. What would you say are the metafictional elements in *Author, Author?* I don't see there are any really. There are some in the Wells novel, I guess, and in *Deaf Sentence*. There it's through making the central character, Desmond, a linguist with a special interest in Stylistics. Although he's the only focus of consciousness, the only centre of consciousness in the novel, he writes his journal in different narrative modes because of his professional interest in language, and so you do get a variety of tones and styles. The novel begins in the present tense. Then, you discover that that is a journal entry that he's made. Well, most people would write the journal entry in the past tense but being a self-conscious user of language and interested in Stylistics, he chose to write it in the present tense. Then his journal continues in the past tense.

Mostly, the base tense of his journal is the past, when he's describing in his journal what he did that day or the day before or whatever. But there's a chapter like a little short story, about when he and his wife go to a holiday village after Christmas. That is, you could say, metafictional in that it is actually drawing attention to the fact that the narrator is not just spontaneously writing down his actions, feelings, actions and emotions, but consciously

manipulating them and representing them for narrative effect. That adds a metafictional dimension to the novel, but not as overt as in *How Far Can You Go?* That novel is on my mind at the moment because I've just been looking at it again. I've written a memoir of my first forty years up to 1975, up to *Changing Places*, called *Quite a Good Time to Be Born*. Now I'm writing the second volume about the second half of my life, to which *How Far Can You Go?* belongs.

I wouldn't say that the later work is more metafictional, no, I think it's been an element in my work from, I guess, *The British Museum is Falling Down* onwards, with its parodies of different modern novelists. During my lifetime, there was a questioning of realism as a convention in academic criticism of the novel and, to some extent, in the practice of the novel. In the 1960s and, particularly, in the 1970s, there was a sudden burst of experiment by writers, especially American writers —the kind I discussed in my book *The Modes of Modern Writing*, in the chapter called "Postmodernist Fiction". Their motivation was anti-realistic, it was a critique of realism. I think it was Philip Roth who said "Reality isn't realistic anymore." He meant, I think, that the world is so crazy that to represent it solely by the methods of traditional realism is naïve. Like a number of novelists, I found that occasional metafictional interventions, breaking the illusion of reality and then repairing it again, is a way of "having it both ways". It retains the appeal of realistic fiction —that it gives readers models with which to interpret the world they know— but it releases the writer from pretending to know everything about the world.

That's why I think modern novelists, on the whole, have avoided the Victorian style of narration in which the author is omniscient, intrusive and controls everything. And also, you can get comic effects out of metafiction. The English novel tradition has generally incorporated an element of comedy in serious fiction, and I try to do that myself. It is of course quite possible to write a biographical novel that has no metafictional elements in it and is just trying to create

a total illusion of what the life of a historic person was like. But as a novelist, I want to acknowledge that I'm making things up. The facts are documentary, but the representation of moment-to-moment experience of the subject, of the essential character, must be largely invented because there's no record of it. That in a way is something which came out of my extended meditation on the subject of consciousness. It's present in *Deaf Sentence*, *Author, Author* and *A Man of Parts*.

I've read your summary of your thesis. Metafiction is quite an important concept. It can be manipulated in lots of different ways. One of the most interesting I came across was Martin Amis's in his novel *Money* when he introduces himself and keeps his hero talking to a character called Martin Amis who's really the novelist. A novel which influenced me a lot was a Kurt Vonnegut's, *Slaughterhouse 5*. I was really interested by the way he took this very historical subject, the really solemn subject of the destruction of Dresden, sorrowful, horrifying, and yet combined it with comedy and wisecracks. Every now and again he would say about some character or action, "that was me, that happened to me". I thought it was very exciting, being jolted backwards and forwards as a reader between extreme facts (the destruction of Dresden) and extreme fiction (the parodic science fiction elements in the story). That novel certainly influenced me when I wrote *How Far Can You Go?*

7) Can we consider your works produced at the end of the 1990s, especially *Therapy*, to be transitional novels when referred to the composition of *Author, Author, Thinks...*, *Deaf Sentence* and *A Man of Parts*?

I think that was true of *Therapy* and perhaps of *Paradise News* too, earlier. What happened, I think, was that I became middle-aged around that time or conscious of being middle-aged. There is a sort of young man's high spirits about *Changing Places*, *Small World*, *How Far Can You Go?* But in *Paradise News* and *Therapy*, there is a more sober tone in a way.

I think it's simply my own sense of aging and death, and many of these books deal with death quite seriously. In the case of *Paradise News*, it was based on the death of my aunt, as you probably know, who I went out to look after when she was very ill in Hawaii. In the case of *Therapy* it rose out of a period of depression, largely brought on by knee trouble, though I thought I could make that a source of farcical comedy as well. Physical deterioration is another sign of aging, so really mortality is a shadow over all my later novels and is simply a part of growing old.

I think there comes a point in life when you know, from now on it's downhill all the way, in terms of energy and what you can accomplish. I think it's not accidental that both the James novel and the Wells novel are framed by the last illnesses of both characters. Both novels are about dying writers and I think that's why I was able to put quite a lot of emotion into them. As writers get old, if you know them or if you read their work, they are all terrified of the ability to write, drying up. If they've got to that age and are still writing, it becomes a bit of a problem to give up, writers don't like to retire, you know. I've retired from university life but not from writing. But you just feel as you get older that the brain simply doesn't work as fast as it used to, ideas don't come to you as quickly, everything takes far more time and you write the same page over and over again in a way you didn't when you're young. I think that's something which colours the whole set of my books from *Paradise News* onwards.

They belong to the second half of my life, that's the downhill part. I don't know whether actually I will write another novel. Everybody is living in the developed world much longer than they did before. My father lived to a great age, 94. But for his generation, the average life expectancy was about sixty-five. Now it is over eighty for men. And for a woman, where I live in Birmingham my wife's doctor told her it is eighty-six. Women live a bit longer. Well, social life was never organised for that, I mean, we have a crisis of too many aging people without carers and too many aging novelists without readers.

M^a Victoria Díaz. (...) but novelists who have lots of experience can produce lots of lovely new novels as well, because experience is important for this.

David Lodge. Yes. Well, this is quite an appropriate point to end, I think.

(2) INTERVIEW. Via David Lodge's University of Birmingham personal email, 14th March 2013.

David Lodge. Here are my answers to your questions.

1) Is “consciousness” an essential element not only in *Thinks...* but also in *Author, Author, Deaf Sentence* and *A Man of Parts*?

The representation of consciousness is of course an essential element of most novels, perhaps all novels, but by putting quotation marks around it I presume you mean consciousness explicitly perceived as a phenomenon. In that sense it is certainly an essential element in *Author, Author*, because it was central to all James's work, fiction and non-fiction, and a word he used frequently. It is a key word in the essay he wrote about life after death which is summarised at the end of my novel. It is not accidental that in *Thinks...* Helen quotes James to support her claim for the superiority of the literary rendering of consciousness over scientific investigation. Consciousness is less explicitly present as a theme in *Deaf Sentence*. I checked the text and there are only six uses of the word itself in the novel, most of them as a synonym for “awareness”. However, the novel is much concerned with the way deafness affects and distorts consciousness, and Desmond's switching between a first person and a third person discourse illustrates the different ways in which consciousness can be rendered in narrative. In *A Man of Parts*, the internal dialogue of Wells with himself has a similar effect. There is a specific

reference to post-modern theories of the decentred self which HG is some respects anticipated on page 514.

2) According to you, what is the characteristic that better defines your four novels written from the year 2000 onwards in comparison to those ones written before that year?

They form two distinct pairs. *Author*, *Author* and *A Man of Parts* are historical biographical novels, like each other in being fact-based and set mostly before my lifetime, and are unlike any of my previous novels. *Thinks...* and *Deaf Sentence* have much in common: both have an academic setting, both consist mainly of first-person narratives, both are concerned with writers and writing, both stories have about the same temporal duration. If all four novels have anything in common that distinguishes them from the earlier novels, I would say that they are all much concerned with death and awareness of mortality.

I'm afraid I can't engage in any further discussion by email. Let me know if you plan to come to England some time and I will see if I can arrange a meeting either in Birmingham or London.

ANEXO II. DAVID LODGE

Seguidamente, se muestra una fotografía del año 2015 del autor londinense que ocupa el trabajo de investigación expresado en la presente Tesis Doctoral. En el reverso de esta misma página se incluye, además, otra imagen que muestra el espacio de trabajo donde David Lodge compone sus creaciones literarias, en su domicilio de la localidad británica de Birmingham.

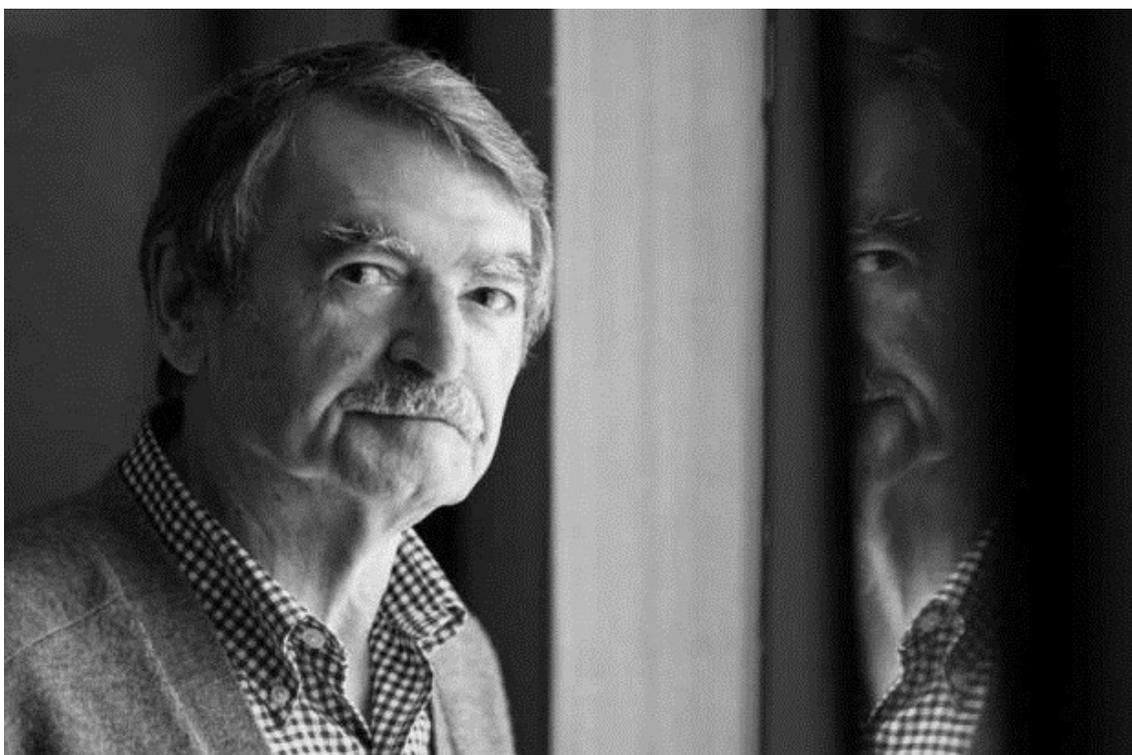


Fig. 1. *El escritor británico David Lodge*



Fig. 2. *Espacio de trabajo del escritor*

ANEXO III. EXPRESIONES HUMORÍSTICAS

A continuación, se recogen algunos dibujos que ilustran la expresión humorística de la revista satírica decimonónica *Punch Almanach* y algún *picshua* de H. G. Wells.



Figs. 3 y 4. *El humor de la publicación Punch Almanach. Estas caricaturas y retratos sociales y costumbristas realizados por George Du Maurier, bien pueden evocar escenas de la vida cotidiana descritas en las novelas de Henry James o a personajes de H. G. Wells.*

Texto Fig. 3: OUR COUNTRYMEN ABROAD (4 June 1870).

Sketch of a Bench on the Boulevards, occupied by four English people who only know each other by sight.

Texto Fig. 4: CAUTION (7 June 1890).

Married sister. "And, of course, Laura, you will go to Rome or Florence for your honeymoon?"
Laura: "Oh, dear no! I couldn't think of going further than the Isle of Wight with a man I know little or nothing of!"

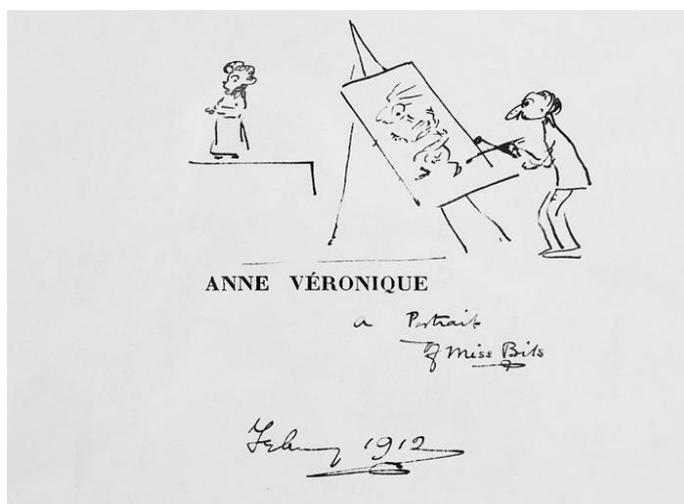


Fig. 5. *Picshua humorístico de Herbert George Wells, creado por el propio autor en 1912.*

ANEXO IV. MEMORIAS FOTOGRÁFICAS

Este anexo recoge unas pocas fotografías que ilustran algunas de las personas reales que aparecen ficcionalizadas en las novelas biográficas de tinte historiográfico, *Author* y *A Man of Parts*. Se incluyen con la intención de revelar quienes fueron los sujetos históricos verídicos que existen detrás de los personajes de ficción en ambas obras, escogiendo algunos más representativos. Las fotografías evocan la amplia galería de personajes a la que tiene David Lodge acostumbrados a los lectores en sus novelas, ya desde la trilogía de campus. Se trata de una galería milenarista en el siglo XXI que, en este caso, tiene por objeto mostrar la esencia de los seres humanos que habitaron, a grandes rasgos, el siglo XIX en la época victoriana y la posterior era eduardiana. Personajes todos ellos que corresponden a ámbitos diversos de las vívidas biografías de Henry James y de H. G. Wells.

Henry James y personajes secundarios en la obra Author, Author!: A Novel



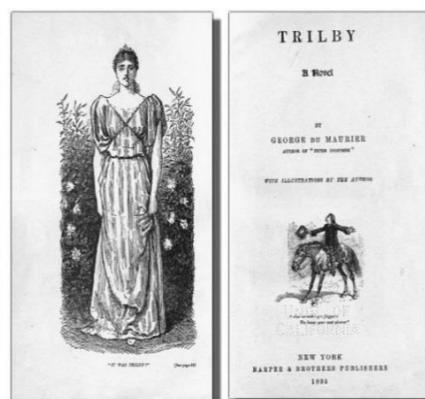
(De izquierda a derecha)

Fig. 6. Henry James hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX.

Fig. 7. Alice James (1848-1892), hermana de Henry James.

Fig. 8. El eminente psicólogo norteamericano William James (1842-1910), descubridor del stream of consciousness, hermano de Henry James.

Fig. 9. La escritora norteamericana Constance Fenimore Woolson (1840-1894).



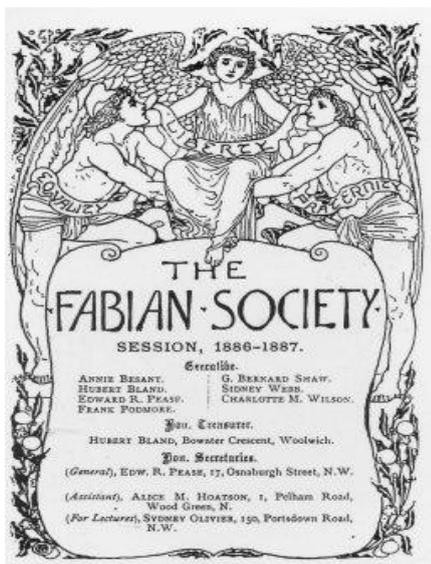
(De izquierda a derecha)

Fig. 10. George Du Maurier (1834-1896) en 1889. Gran amigo de Henry James e ilustrador de la revista Punch Almanach, or The London Charivari. Autor de la novela bestseller y fenómeno social Trilby (1894).

Fig. 11. Sir George Alexander (1858-1918). Actor y director teatral quien representó Guy Domville en 1895, de James, la noche de su estrepitoso fracaso en Londres.

Fig. 12. Portadas de la edición original de la novela Trilby.

H. G. Wells y personajes secundarios en la novela A Man of Parts: A Novel



(De izquierda a derecha)

Fig. 13. Cartel de la Sociedad Fabiana (Session 1886-1887) del que fueron miembros H. G. Wells y el dramaturgo G. B. Shaw, cuyo nombre reza en la imagen.

Fig. 14. Un joven H. G. Wells en el siglo XIX siendo la ciencia inspiración de sus scientific romances.

Fig. 15. La escritora Rebecca West (1892-1983) a principios del siglo XX.

Fig. 16. H. G. Wells (izquierda), el mandatario ruso Maxim Gorky y Moura Budberg (1891-1974), una de las compañeras sentimentales de Wells en relación al mundo del espionaje bélico y político.



ANEXO V. CARTAS Y CORRESPONDENCIA

Se reproduce íntegramente a continuación la carta real enviada por Amber Reeves a H. G. Wells en la novela *A Man of Parts*, como ejemplo de documento biográfico insertado a modo de textualidad literaria e intertextualidad epistolar en las bionovelas historiográficas de David Lodge.

Dear Mr H. G.,

Thank you very much for your letters and Mrs Wells for her love. Getting letters from you is a tremendous joy and makes me work hard for days. I am working quite hard at Moral Science and very hard at Fabians. We have affiliated at length to both the Fabians and the S.L.P. but the whole University rang with the struggle. The men are frightfully pleased with themselves because they brought in a Socialist motion at the Union and were only defeated by 100-70. I am in evil odour with the authorities for the moment because I said revolutionary things at a public meeting – the one you were to have spoken at. I was too frightened to know what I did say, with two chaperones glaring at me, but the men are delighted. By the way Mr Keeling says if you don't come I shall be so unhappy that I shall fail in my tripos. If you could see how I love getting letters from you, you would write again some day.

Yours ever,

Amber Reeves. (Lodge, Man 278)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I. REFERENCIAS PRIMARIAS

Lodge, David. *Quite a Good Time to Be Born. A Memoir: 1935-1975*. Harvill Secker, 2015.

---. *Lives in Writing: Essays*. Harvill Secker, 2014.

---. *A Man of Parts: A Novel*. Vintage Books, 2012.

---. "H. G. Wells: Prophet of Free Love." *The Guardian*,

www.theguardian.com/books/2011/mar/11/hg-wells-david-lodge. Accessed 11 Mar. 2011.

---. "The Best Stream-of-Consciousness Novels: James Joyce: *Ulysses* (1922), Virginia Woolf: *To the Lighthouse* (1927), William Faulkner: *The Sound and the Fury* (1929), Samuel Beckett: *Malone Dies* (1951)." *The Guardian*,

www.theguardian.com/books/2009/jan/20/1000-novels-classic-novels. Accessed 11 Mar. 2011.

---. *Deaf Sentence*. Harvill Secker, 2008.

---. *The Year of Henry James: The Story of a Novel*. Penguin Books, 2007.

---. *Author, Author: A Novel*. Penguin Books, 2005.

---. *Consciousness and the Novel: Connected Essays*. Penguin Books, 2003.

---. *A David Lodge Trilogy: Changing Places (1975), Small World (1984), Nice Work (1988)*. Penguin Books, 2002.

---. *Thinks...: A Novel*. Penguin Books, 2002.

---. "Melancholy Dane." *The Wilson Quarterly*, vol. 25, Autumn Issue 4, 2001, pp.136-139.

---. *Home Truths: A Novella*. Secker & Warburg, 1999.

---. *The Practice of Writing*. Vintage Books, 1996.

- . *Therapy: A Novel*. Penguin Books, 1996.
- . *The Art of Fiction*. Penguin Books, 1992.
- . *Paradise News*. Penguin Books, 1992.
- . *The Writing Game: A Comedy*. Secker & Warburg, 1991.
- . *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*. Routledge, 1990.
- . *The Novelist at the Crossroads and Other Essays on Fiction and Criticism*. Ark Paperbacks, 1986.
- . *Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth and Twentieth Century Literature*. Routledge, 1986.
- . *How Far Can You Go?*. Penguin Books, 1981.
- . *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Edward Arnold, 1977.
- . Foreword. *20th Century Literary Criticism: a Reader*, edited by David Lodge, Longman House, 1972, pp. xvii-xx.
- . *Out of the Shelter*. Penguin Books, 1986.
- . *Language of Fiction*. Routledge and Kegan Paul, 2002.
- . *Write On: Occasional Essays 1965-1985*. Penguin Books, 1988.
- . *The British Museum is Falling Down*. Penguin Books, 1983.
- . *Ginger, You're Barmy*. Penguin Books, 1984.
- . *The Picturegoers*. Penguin Books, 1993.

II. REFERENCIAS SECUNDARIAS

- Aaron, Daniel. *Studies in Biography*. Harvard University Press, 1978.
- Allen, Gay Wilson. *William James: A Biography*. The Viking Press, 1967.
- Alonso Fernández-Chega, J. Felipe. "Swedenborg (secta)." *Diccionario de Sectas, Creencias*

- y *Religiones*. Master, 1994, pp. 419-420.
- Álvarez Calleja, María Antonia. *Henry James: La obra autobiográfica y tratamiento biográfico*. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1987.
- . *América-Europa como ideal de civilización: Henry James*. Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1988.
- Ammann, Daniel. *David Lodge and the Art-and-Reality Novel*. Carl Winter Universitätsverlag, 1991.
- Bak, Hans and Hans Krabbendam, eds. *Writing Lives: American Biography and Autobiography*. VU University Press, 1998.
- Baker, Richard E. *The Dynamics of the Absurd in the Existentialist Novel*. Peter Lang, 1993.
- Barnes, Julian. *A History of the World in 10 ½ Chapters*. Picador, 1990.
- . *Flaubert's Parrot*. Vintage Books, 1990.
- Barth, John. "The Literature of Exhaustion." *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. The John Hopkins University Press, 1984, pp. 62-76.
- . "The Literature of Replenishment." *The Friday Book: Essays and Other Non-Fiction*. The John Hopkins University Press, 1984, pp. 193-206.
- Bédarida, François. *La era victoriana*. Oikos-tau, 1988.
- Beidler, Peter G. "The Rise of Spiritualism and Psychological Research." *Ghosts, Demons and Henry James: the Turn of the Screw at the Turn of the Century*. University of Missouri Press, 1989, pp. 17-40.
- Bellringer, Alan W. *Henry James*. Macmillan, 1988.
- Benfey, Christopher. "The Man Who Invented Tomorrow: *A Man of Parts* by David Lodge." *New York Times Book Review*, vol. x, 16 Sep. Issue x, 2011, p. 17.
- Bergonzi, Bernard. *David Lodge*. Northcote House, 1995.

- Björk, Eva Lambertsson. *Campus Clowns and the Cannon. David Lodge's Campus Fiction*. University of Umeå Press, 1993.
- Boehm-Schnitker, Nadine and Susanne Gruss. "Introduction: Spectacles and Things-Visual and Material Culture and/in Neo-Victorianism." *Neo-Victorian Studies*, 4: 2, 2011, pp. 1-23.
- Boghian, Ioana. "History and Cultural Memory in Neo-Victorian Fiction: Victorian Afterimages by Kate Mitchell." *The European Legacy*, vol. 17, Issue 4, 2012, pp. 538-539.
- Borham-Puyal, Miriam. "Seduction as Instruction: The Female Author as Pygmalion in Long-Eighteenth-Century Quixotic Novels." *Journal of English Studies*, 15, 2017, pp. 7-30.
- Bowler, Alexia L. and Jessica Cox. "Introduction to Adapting the Nineteenth Century: Revisiting, Revising and Rewriting the Past." *Neo-Victorian Studies*, Winter 2:2, 2009/2010, pp. 1-17.
- Bowser, Rachel A. and Brian Croxall. "Industrial Evolution." *Neo-Victorian Studies*, 3:1, 2010, pp. 1-45.
- Bradbury, Malcolm. *Possibilities: Essays on the State of the Novel*. Oxford University Press, 2001.
- . *To the Hermitage: a Novel*. Picador, 2000.
- . *New Writing*. Edited by Malcolm Bradbury and Judy Cooke, Minerva, 1992.
- . *The Social Context of Modern English Literature*. Basil Blackwell, 1972.
- Brennan, Clare. "Secret Thoughts by David Lodge." *The Guardian*, www.theguardian.com/books/2011/may/22/secret-thoughts-octagon-bolton-review. Accessed 22 May 2011.
- Breslin, John B. "Heady Love." *America*, vol. 185, 24 Sep. Issue 8, 2001, pp. 29-32.

- Brogan, Walter A. "The Decentered Self: Nietzsche's Transgression of Metaphysical Subjectivity." *Southern Journal of Philosophy*, Vol. 29 (4), Dec. 1991, pp. 419-430.
- Buisine, Alain. "Le biographique." *Revue des sciences humaines*, vol.4, n° 224, octobre-décembre 1991, p. 280.
- Burdiel, Isabel. *Los retos de la biografía*. Edited by Isabel Burdiel, Asociación de Historia Contemporánea, Marcial Pons, 2014.
- . *La historia biográfica en Europa: nuevas perspectivas*. Edited by Isabel Burdiel and Roy Foster, Institución Fernando el Católico, 2015.
- Burke, Peter. *Hibridismo cultural*. Akal, 2010.
- Burrow, Colin. "Big Head, Many Brains: David Lodge, *A Man of Parts*." *London Review of Books*, 16 June, 2011, pp. 19-20.
- Butter, Michael. "Historiographic Metafiction." *American Fiction: A-Z*, Vol. II, 24 Dec., 2010, <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/9781444337822.wbetcfv2h012>. Accessed 26 Mar. 2021.
- Carroll, Samantha S. "Putting the 'Neo' Back into Neo-Victorian: the Neo-Victorian Novel as Postmodern Revisionist Fiction." *Neo-Victorian Studies*, 3:2, 2010, pp. 172-205.
- Chapman, Raymond. *The Sense of the Past in Victorian Literature*. Croom Helm, 1986.
- Chatman, Seymour. *The Later Style of Henry James*. Basil Blackwell, 1972.
- Childs, Peter. *British Cultural Identities*. Routledge, 2002.
- Connor, Steven. *Postmodernist Culture: an Introduction to Theories of the Contemporary*. Basil Blackwell, 1992.
- Conradi, Peter J. "Deaf Sentence, by David Lodge." *The Independent*,

- www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/deaf-sentence-by-david-lodge-819386.html. Accessed 2 May 2008.
- Crace, John. "Deaf Sentence by David Lodge." *The Guardian*,
www.theguardian.com/books/2008/apr/29/davidlodge. Accessed 29 Apr. 2008.
- Crick, Francis. *Biografías y Vidas. La Enciclopedia Biográfica en Línea*, 2004-2019,
www.biografiasyvidas.com/biografia/c/crick.htm. Accessed 30 Sep. 2019.
- Cruells, Manuel. *Los movimientos sociales en la era industrial*. Labor, 1973.
- Daly, Nicholas. *Modernism, Romance and the "Fin de Siècle: Popular Fiction and British Culture: 1880-1914*. Cambridge University Press, 1999.
- Damásio, Antonio. "Antonio Damásio." *Lecturalia*, 2018,
www.lecturalia.com/autor/6685/antonio-damasio. Accessed 30 Sep. 2019.
- Dawson, Paul. "The Return of Omniscience." *Narrative*, vol. 17, May Issue 2, 2009, pp. 143-161.
- De la Torre Moreno, María José. "Narrativa y crítica en el teatro: *The Writing Game* y la situación de la novela contemporánea entre Realismo, Modernismo y Posmodernismo." *The Grove: Working Papers on English Studies*, nº x, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Jaén, 2000, pp. 191-208.
- Dennett, Daniel. *La conciencia explicada: una teoría interdisciplinar*. Paidós Ibérica, 1995.
- . "Daniel Dennett." *Encyclopaedia Britannica*, 2018,
www.britannica.com/biography/Daniel-Dennett. Accessed 30 Sep. 2019.
- Díaz Bild, Aída. "Author, Author: o la celebración del ser y del autor (Parte I)." *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, vol. 52, Abril, Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Laguna, 2006, pp. 145-156.
- . "Author, Author: o la celebración del ser y del autor (Parte II)." *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, vol. 53, Noviembre, Servicio de Publicaciones de la Universidad de la Laguna, 2006, pp. 107-122.

---. "Writing Bibliographies or the Art of a Miniaturist." *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, Nos. 32-33, Servicio de Publicaciones Universidad de la Laguna, 1996, pp. 229-233.

---. "Thinks...: In Memoriam Henry James." *Revista Canaria de Estudios Ingleses*, N° 43, noviembre, Servicio de Publicaciones Universidad de la Laguna, 2001, pp. 219-245.

---. "Therapy as a Subversive and Liberating Novel." *EPOS*. XIV, UNED, 1998, pp.463-479

---. "La subversión de lo serio y lo trágico en la novela de las últimas tres décadas." *Márgenes y centros en la literatura británica actual*. Edited by Fernando Galván Reula, Universidad de Alcalá, 2000.

Dickson, Lovat. *H. G. Wells: his Turbulent Life and Times*. Penguin, 1969.

Drabble, Margaret. "The Age of Publicity." *New Statesman*, vol. 135, 12 June Issue 4796, 2006, pp. 62-63.

Duncker, Patricia. "On Writing Neo-Victorian Fiction." *The English Magazine*, vol. 63, No. 243, 2014, pp. 253-274.

Dupee, F. W. *Henry James*. William Morrow, 1974.

Duperray, Annick, ed. *The Reception of Henry James in Europe*. Continuum, 2006.

Echevarría, Ignacio. "Crítica: la novela como experimento. Cuaderno de trabajo. David

Lodge." *El País*,

www.elpais.com/diario/2004/05/01/babelia/1083368352_850215.html. Accessed 1

May 2004.

Edel, Leon. *Henry James Letters*. Edited by Leon Edel, The Belknap Press of Harvard University Press, 1980.

---. *Henry James. 4, The Treacherous Years: 1895-1901*. Rupert Hart-Davis, 1969.

- . *Guy Domville: Play in Three Acts by Henry James*, con comentarios por Bernard Shaw, H. G. Wells y Arnold Bennett. Precedido por *Henry James: the Dramatic Years: Biographical Chapters*, J. B. Lippincott, 1960.
- . *Henry James: A Life*. Harper Collins Publishers, 2008.
- Eliade, Mircea. *Occultism, Witchcraft and Cultural Fashions: Essays in Comparative Religions*. The University of Chicago Press, 1976.
- . *Aspectos del mito*. Paidós, 2000.
- Forlini, Stefania. "Technology and Morality: The Stuff of Steampunk." *Neo-Victorian Studies*, 3:1, 2010, pp. 72-98.
- Forster, E. M. "The Art of Fiction." *Aspects of the Novel*. Penguin Books, 1962, pp. 182-183.
- Gagné, Renault and Marianne Govers, eds. *Choral Mediations in Greek Tragedy*. Cambridge UP, 2013.
- Galván Reula, Fernando. *Nuevas formas en la ficción británica contemporánea: David Lodge, Ian McEwan y Salman Rushdie*. Universidad de La Laguna, 1988.
- García de Cortázar, José Ángel, et al. *Fines de siglo y milenarismo*. Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid, 2001.
- Gardam, Jane. "Messy Lives, Wronged Wives. *Thinks...* by David Lodge." *The Spectator Archive*,
www.archive.spectator.co.uk/article/3rd-march-2001/44/messy-lives-wronged-wives.
 Accessed 3 Mar. 2001.
- Gay, Penny. "Victorian Turns, Neo-Victorian Returns: Essays on Fiction and Culture." *Victorian Studies*, edited by Gay, Summer Vol. 51, n° 4, 2009, pp. 744-746.
- Gómez, Lourdes. "Entrevista: David Lodge. La novela como experimento." *El País*,
www.elpais.com/diario/2004/05/01/babelia/1083368350_850215.html. Accessed 1 May 2004.

- Gómez Martos, Francisco. *Historiografía del Postmodernismo*. Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Historiografía Julio Caro Baroja, 2014.
- Greene, Graham. Foreword by David Lodge. *No Man's Land*. Edited by James Sexton, Hesperus Press, 2005, pp. vii-xi.
- Guignery, Vanessa. "David Lodge's *Author, Author* and the Genre of the Biographical Novel." *Études Anglaises: Revue du Monde Anglophone. The Contemporary British Novel: 1996-2007*, vol. 60, Apr./June n°2, 2007, pp. 160-172.
PROQUEST, www.literature.proquest.com/.
- Hannah, Daniel K. "The Private Life, the Public Stage: Henry James in Recent Fiction." *Journal of Modern Literature*, vol. 30, Spring Issue 3, 2007, pp. 70-94.
PROQUEST, www.literature.proquest.com/.
- Hedin, Benjamin. "Recreating Henry James." *Gettysburg Review*, vol. 18, Winter Issue 4, 2005, pp. 642-658.
- Heilmann, Ann and Mark Llewellyn. *Neo-Victorianism: The Victorians in the Twenty-First Century, 1999-2009*. Palgrave Macmillan, 2010.
- Heinegg, Peter. "The Visible Man." *America*, vol. 205, 7 Nov. Issue 14, 2011, pp. 29-32.
- Hickling, Alfred. "Life on Deaf Row." *The Guardian*,
www.theguardian.com/books/2009/jun/13/deaf-sentence-david-lodge. Accessed 13 June 2009.
- Hidalgo, Pilar. "El realismo, ¿un prejuicio inglés?." *La crisis del realismo en la novela inglesa contemporánea*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga, 1987, pp.146-156.
- "Historiography." *Encyclopaedia Britannica*. 2020,
<https://www.britannica.com/search?query=historiography>.

- “History (Discipline).” *Encyclopaedia Britannica*. 2020,
<https://www.britannica.com/search?query=history>.
- Holmes, Frederick M. “The Reader as Discoverer in David Lodge’s *Small World*.” *Critique*,
 vol. 32, Fall Issue 1, 1990, pp. 47-58.
- Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. Routledge, 1988.
 ---. *The Politics of Postmodernism*. London: Routledge, 1991.
 ---. *Narcissistic Narrative: the Metafictional Paradox*. Methuen, 1985.
- James, Henry. *Taller de Estudios Norteamericanos. Henry James. El arte de la ficción / The
 Art of Fiction*. Edited by María Antonia Álvarez, Secretariado de Publicaciones,
 Universidad de León, 1992.
- Jagoda, Patrick. “Clacking Control Societies: Steampunk, History, and the Difference Engine
 of Escape.” *Neo-Victorian Studies*, 3:1, 2010, pp. 46-71.
- Jones, Andrew. *Memory and Material Culture*. Cambridge University Press, 2007.
- Jones, Gareth Stedman. *Languages of Class: Studies in English Working Class History, 1832-
 1982*. Cambridge University Press, 1983.
- Kantor, MacInlay. “The Historical Novel.” *Three Views of the Novel*. The Library of
 Congress Press, 1957.
- Keener, John F. *Biography and the Postmodern Historical Novel*. The Edwin Mellen Press,
 2001.
- Kjelland, Jim. “The 18th Century Novel: Defining and Redefining Realism.” *The Delta*: Vol.
 3: Iss. 1, Article 6, pp. 1-14,
<http://digitalcommons.iwu.edu/delta/vol3/iss1/6>. Accessed 29 Oct. 2019.
- Kirchknopf, Andrea. “(Re)Workings of Nineteenth-Century Fiction: Definitions,
 Terminology, Contexts.” *Neo-Victorian Studies*, Autumn 1:1, 2008, pp. 53-80.
- Koch, Cristof. “Cristof Koch.” *Allen Institute for Brain Science*.

- www.alleninstitute.org/what-we-do/brain-science/about/team/staff-profiles/christof-koch/. Accessed 30 Sep. 2019.
- Kohlke, Marie-Luise. Editor's Note. *Neo-Victorian Studies*, vol. 2, Winter No. 1, 2008/2009, pp. i-vii.
- Lackey, Michael. "Locating and Defining the Bio in Biofiction." *a/b: Auto/Biography Studies*, 31:1, 2016, pp. 3-10.
- Langness, L. L. *Lives: an Anthropological Approach to Biography*, L. L. Edited by Langness y Robert B. Edgerton. Chandler & Sharp, 1988.
- Lee, Alison. *Realism and Power: Postmodern British Fiction*. Routledge, 1990.
- Lee, Hermione. "The Dysfunctional Jameses." *The New York Times Book Review*, July 6, 2008, pp. 12-13.
- Leeming, David Adams. *The World of Myth*. Oxford University Press, 1990.
- Leith, Sam. "The Passionate Friend." *The Spectator*, n° 9527, 2011, pp. 32-33.
- Lemaire, Gérard-Georges. *Les Préraphaélites: entre L'enfer et le ciel. Une Anthologie*. Christian Bourgois, 1989.
- Lichtig, Toby. "Is Silence Really Golden?" *The Guardian*, www.theguardian.com/books/2008/may/11/fiction.davidlodge. Accessed 11 May 2008.
- Llewellyn, Mark. "What is Neo-Victorian Studies?." *Neo-Victorian Studies*, Autumn 1:1, 2008, pp. 164-185.
- Louttit, Chris. "The Way We Read Victorian Fiction Now: Penguin and Neo-Victorian Book Design." *Neo-Victorian Studies*, 7:1, 2014, pp. 104-128.
- March, Sarah. "Deaf Sentence by David Lodge." *The Guardian*, www.theguardian.com/stage/2009/jun/28/deaf-sentence-david-lodge. Accessed 28 June 2009.
- Mars-Jones, Adam. "A Man of Parts by David Lodge." *The Guardian*,

- www.theguardian.com/books/2011/apr/17/man-of-parts-david-lodge-review. Accessed 17 Apr. 2011.
- . "James the Second. *Author, Author* by David Lodge." *The Guardian*, www.theguardian.com/books/2004/sep/12/fiction.davidlodge. Accessed 12 Sep. 2004.
- Martínez Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*. Ediciones Cátedra, 2001.
- McBriar, A. M. *Fabian Socialism and English Politics: 1884-1918*. Cambridge University Press, 1966.
- McDowell, Lesley. "A Man of Parts, by David Lodge". *The Independent*, www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/reviews/a-man-of-parts-by-david-lodge-2260499.html. Accessed 3 Apr. 2011.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. Methuen, 1987.
- . *Constructing Postmodernism*. Routledge, 1992.
- McLeeme, Scott. "David Lodge: *Thinks... .*" *Chronicle of Higher Education*, Vol. 49, 1 Nov. Issue 10, 2002, pp.14-17.
- PROQUEST*, www.literature.proquest.com/.
- Mendilow, Adam Abraham. *Time and the Novel*. Humanities Press, 1952.
- Middeke, Martin. *Biofictions: The Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama*. Camden House, 1999.
- Montz, Amy L. "'In Which Parasols Prove Useful:' Neo-Victorian Rewriting of Victorian Materiality." *Neo-Victorian Studies*, 4:1, 2011, pp. 100-118.
- Moore, Caroline. "The Last Laugh. *Deaf Sentence* by David Lodge." *The Spectator*, www.spectator.co.uk/books/642761/the-last-laugh/. Accessed 30 Apr. 2008.
- Morey, Anne and Claudia Nelson. "The Secret Sharer: The Child in Neo-Victorian Fiction." *Neo-Victorian Studies*, 5:1, 2012, pp. 1-13.
- Nicol, Bran. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge University

- Press, 2009.
- Norris, Christopher. "Science and Criticism: Beyond the Culture Wars." *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*. Edited by Patricia Waugh. Oxford University Press, 2006, pp. 451-472.
- Novak, Julia and Sandra Mayer. "Disparate Images: Literary Heroism and the 'Work vs. Life' Topos in Contemporary Biofictions about Victorian Authors." *Neo-Victorian Studies*, 7:1, 2014, pp. 25-51.
- Nünning, Ansgar. "Crossing Borders and Blurring Genres: Towards a Typology and Poetics of Postmodernist Historical Fiction in England since the 1960s." *European Journal of English Studies*, 1997, Vol. I, No 2, pp. 217-238.
- Nykvist, Sanna. *Double-Edged Imitation. Theories and Practices of Pastiche in Literature*. University of Helsinki, 2010.
- Oates, Joyce Carol. "Hot-Blooded Brits. David Lodge, *Thinks ...* ." *Times Literary Supplement*, 23 Feb., 2001, pp. 21-22.
- Obiols, Isabel. "David Lodge enfrenta las letras y las ciencias en *Pensamientos Secretos*." *El País*, www.elpais.com/diario/2003/03/03/cultura/1046646006_850215.html. Accessed 3 Mar. 2003.
- O'Leary, Joanna and Brigid Shawn. "Germ Theory Temporalities and Generic Innovation in Neo-Victorian Fiction." *Neo-Victorian Studies*, 6:1, 2013, pp. 75-104.
- Onega, Susana. "British Historiographic Metafiction in the 1980s." *British Postmodern Fiction*. Edited by Theo D'Haen and Hans Bertens. Rodopi, 1993, pp. 47-61.
- Onion, Rebecca. "Reclaiming the Machine: an Introductory Look at Steampunk in Everyday Practice." *Neo-Victorian Studies*, Autumn 1:1, 2008, pp. 138-163.
- Palmer, Beth. "Are the Victorians Still with Us?: Victorian Sensation Fiction and Its Legacies

- in the Twenty-First Century.” *Victorian Studies*, Autumn Vol. 52, n° 1, 2009, pp. 86-94.
- Parrinder, Patrick. *Shadows of the future: H. G. Wells, Science Fiction, and Prophecy*. Syracuse University Press, 1995.
- Parsons, Nicola. *Reading Historical Fiction. The Revenant and Remembered Past*. Edited by Kate Mitchell, Palgrave Macmillan, 2013.
- Paulson, William. “Metafiction as Cognition.” *Contemporary Literature*, Fall Vol. 45, No. 3, 2004, pp. 563-568.
- Perkin, J. Russell. “The Pilgrimages of David Lodge.” *Christianity and Literature*, Vol. 57, Spring Issue 3, 2008, pp. 419-442.
- PROQUEST*, www.literature.proquest.com/.
- Perschon, Mike. “Steam Wars.” *Neo-Victorian Studies*, 3:1, 2010, pp. 127-166.
- Pinker, Steven. “Steven Pinker.” *Encyclopaedia Britannica*, 2018, www.britannica.com/biography/Steven-Pinker.
- Primorac, Antonija and Monika Pietrzak-Franger. “Introduction: What is Global Neo-Victorianism?.” *Neo-Victorian Studies*, vol. 8, No. 1, 2015, pp. 1-16.
- Punch. *Punch Magazine Cartoon Archive*, Punch Ltd., 2018, www.punch.co.uk/about/index. Accessed 10 Feb. 2021.
- Punzano Sierra, Israel. “David Lodge novela el fracaso de Henry James como dramaturgo.” *El País*, www.elpais.com/diario/2006/03/20/cultura/1142809201_850215.html. Accessed 20 Mar. 2006.
- Raff, Sarah. “Quixotes, Precepts, and Galateas: The Didactic Novel in Eighteenth-Century Britain.” *Comparative Literature Studies*, 43.4, 2006, pp. 466-481.
- Ramachandran, Vilayanur S. *The Tell-Tale Brain*. Arrow, Penguin, 2011.
- Righter, William. *Myth and Literature*. Routledge, 1975.

- Rinkel, Gene K. and Margaret E. Rinkel. *The Picshuas of H. G. Wells: A Burlesque Diary*. Illinois: University of Illinois Press, 2006.
- Robbe-Grillet, Alain. "A Future for the Novel." *20th Century Literary Criticism: a Reader*. Edited by David Lodge, Longman House, 2011, pp. 466-472.
- Robinson, Alan. *Narrating the Past. Historiography, Memory, and the Contemporary Novel*. Palgrave Macmillan, 2011.
- Rollyson, Carl. "Sedating Wells." *The New Criterion*, vol. 30, Apr. Issue 8, 2012, pp. 73-74.
- Scholes, Robert. "Language of Fiction by David Lodge." *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol. 8, N° 4, Autumn, 1967, pp. 574-577.
JSTOR, www.jstor.org/stable/1207226/.
- Shanahan, Michael J. *Biography and the Sociological Imagination: Context and Contingencies*. W. W. Norton, 2008.
- Sinding, Michael. "Thinks...: A Novel". *Style*, vol. 38, Spring Issue 1, 2004, pp. 93-113.
- Solicari, Sonia. "Is This Neo-Victorian? Planning an Exhibition on Nineteenth-Century Revivalism." *Neo-Victorian Studies*, 6:1, 2013, pp. 180-188.
- Sorela, Pedro. "'El humor es un asunto muy serio', dice el escritor David Lodge." *El País*, www.elpais.com/diario/1996/04/20/cultura/829951201_850215.html. Accessed 20 Apr. 2016.
- Stetz, Margaret D. "Neo-Victorian Studies." *Victorian Literature and Culture*, vol. 40, n° X, 2012, pp. 339-346.
- Stone, Irving. "The Biographical Novel." *Three Views of the Novel*. The Library of Congress Press, 1957.
- Strout, Cushing. "Border Country: Novelist or Biographer?." *Sewanee Review*, vol. 113, Spring Issue 2, 2005, pp. xxxii-xxxvi.
- Suances Marcos, Manuel. *Sören Kierkegaard. Vida de un filósofo atormentado*. Universidad

- Nacional de Educación a Distancia, 1997.
- Sutherland, John. *The life of Walter Scott: a critical biography*. Blackwell, 1995.
- Sweet, David L. "A. I. at Universal U." *Nation*, vol. 273, 23 July Issue 4, 2001, pp. 42-43.
- Székely, Péter. "Academic Metafiction: A Postmodern Reading of David Lodge's Small World." *BTK ELTE*, Universidad de Budapest, www.Székely, Péter, ELTE BTK/seas3,elte.hu/angolpark. Accessed 16 July 2011.
- Taylor, D. J. "I Beg Your Pardon?." *The Guardian*,
www.theguardian.com/books/2008/may/03/fiction.davidlodge. Accessed 3 May 2008.
- Tomalin, Claire. "The Outline of H. G. Wells." *New York Review of Books*, vol. 58, 29 Sep. Issue 14, 2011, pp. 45-46.
- Topolski, Jerzy. *Historiography Between Modernism and Postmodernism. Contributions to the Methodology of the Historical Research*. Edited by Jerzy Topolsky, Rodopi, 1994.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge, 1984.
- . *Practising Postmodernism. Reading Modernism*. Edward Arnold, 1992.
- . *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*. Edited by Patricia Waugh, Oxford University Press, 2006.
- . "Revising the Two Cultures Debate: Science, Literature and Value." *The Arts and Sciences of Criticism*. Edited by David Fuller and Patricia Waugh, Oxford University Press, 2004, pp. 33-59.
- . *Modern Literary Theory: A Reader*. Edited by Philip Rice and Patricia Waugh, Arnold, 1997.
- Widger, David. *The Project Gutenberg EBook of Evan Harrington, Complete, by George*

Meredith. Ebook library ed., Project Gutenberg Online Catalog, produced by David Widger, [EBook #4434], Last Updated: February 26, 2018, Character set encoding: UTF-8, 2006.

<https://www.gutenberg.org/files/4434/4434-h/4434-h.htm>.

https://brumario.usal.es/discovery/fulldisplay?docid=cdi_gutenberg_primary_4434&context=PC&vid=34BUC_USAL:VU1&lang=es&search_scope=MyInst_and_CI&adapter=Primo%20Central&tab=Everything&query=any,contains,Evan%20Harrington&offset=0.

Wineapple, Brenda. "About Henry." *The Nation*, vol. 279, 1 Nov. Issue 14, 2004, pp. 34-36.

Winston, Robert P. and Timothy Marshall. "The Shadows of History: the 'Condition of England' in *Nice Work*." *Critique*, vol. 44, Fall Issue 1, 2002, pp. 3-23.
PROQUEST, www.literature.proquest.com.

Yates, Frances Amelia. *El arte de la memoria*. Taurus, 1974.

Zeidner, Lisa. "Very Artificial Intelligence. *Thinks...* by David Lodge." *The New York Times Book Review*, June 10, 2001, p. 8.

III. REFERENCIAS AUDIOVISUALES.

Bigby, Christopher. "David Lodge at the Arthur Miller Centre, University of East Anglia: International Literary Festival, Autumn 2011." *YouTube*, uploaded by University of East Anglia, Interview by Christopher Bigby, *UEA Literary Festival & LDC Events*, Wednesday 12 Oct. 2011, published 18 June 2012,
www.youtube.com/watch?v=aetq7_b-9KE&index=21&list=PL0szx1BNfw9nB43eQrNShhwyALEJ85VL.

Lodge, David. Personal Interview. 29 July 2015.

---. "Re: Interview. Via David Lodge's University of Birmingham personal email."

Received by M^a Victoria E. Díaz Santiago, 14 Mar. 2013.