EL AUTOR EN LOS MUNDOS DE FICCIÓN: EL CASO DE LA METAFICCIÓN BRITÁNICA RECIENTE*

TOMÁS MONTERREY
UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

El lugar y el espacio han acaparado mucha atención en los estudios sobre metaficción británica. Un magnífico ejemplo lo constituye *Postmodernist Fiction* (1987), de Brian McHale. Este autor establece bastantes conexiones formales entre la novela postmodernista y la ciencia-ficción; pero, mediante su estudio de los "mundos" y su relación con las voces narrativas, McHale delimita una tipología de espacios ficticios, de mundos alternativos y coexistentes, que definitivamente constituye una incalculable aportación para clarificar la dimensión espacial y su influencia sobre otros aspectos en la narrativa contemporánea. La existencia de mundos alternativos, o zonas, implica la necesaria referencia a un espacio objetivo a través del cual escritor y lector puedan establecer nexos, similitudes y divergencias. Esto afecta al esquema de emisión de la obra narrativa (autor real, autor implícito y narrador) propuesto por Chatman (1978:151), no tanto en la emisión del texto, como en la dramatización textual de estas entidades.

La isla donde se desarrolla la acción de *The Tempest,* la comedia de Shakespeare, es un verdadero arquetipo renacentista de la zona postmodernista. Allí Prospero imponía su dominio sobre la magia, sobre el salvaje, sobre los fenómenos de la naturaleza, para satisfacer la venganza a una traición. La figura de Prospero como generador y dominador de un mundo ilusorio ha sido ampliamente reelaborada en la metaficción británica de diversas maneras.

Nicholas Urfe, el narrador de *The Magus* (1966/1977), de John Fowles, no puede evitar establecer una analogía entre Prospero y Conchis, ese personaje misterioso que habita en una mansión junto al mar y que, como un verdadero mago, sume a Nicholas en otras experiencias y otros mundos. Al igual que Conchis, Lister, el personaje central de *Not to Disturb* (1971), de

* Esta comunicación es una adaptación para este Congreso de parte del capítulo "Tendencias y conclusiones" del libro *Ensayos sobre metaficción inglesa,* publicado en 1994 por el Secretariado de Publicaciones de la Universidad de La Laguna, y del que son autores Fernando Galván Reula, Aída Díaz Bild, Tomás Monterrey y Manuel Brito.

Muriel Spark, es un descendiente metafictivo del Prospero shakespeariano. Lister, junto con el resto de la servidumbre de los barones Klopstock, espera a que éstos mueran en el transcurso de una noche según el guión que se ha elaborado. Durante ese tiempo la servidumbre resuelve los imprevistos que surgen y se dispone a recibir a los periodistas, que han sido previamente convocados, para venderles las exclusivas de las muertes de sus señores. Spark ha creado varios personajes similares. En *The Driver's Seat* (1970), se establece una lucha por el dominio de la historia entre el personaje y el autor implícito, quedando el narrador entre estas dos fuerzas con el único instrumento de su capacidad de observación y su arte expresivo. En esta línea están Miles y Erato en *Mantissa* (1982), de Fowles, y Lisa Erdman, la protagonista de *The White Hotel* (1981), de D. M. Thomas. Estos personajes funcionan como sucedáneos del autor y remiten en última instancia a la entidad que los ha creado.

En *The Comforters* (1957), de Spark, se observa un tipo diferente de lucha por el dominio sobre la marcha de los acontecimientos se establece entre Caroline, la protagonista, y la voz narrativa. A partir de un punto en el relato, a Caroline se le concede la facultad de oír una voz que parece estar relatando una novela. La protagonista, que está estudiando este género, se da cuenta de que es su propia vida la que está sirviendo de tema para una novela y toma la determinación de interferir en la historia que la voz narrativa está relatando, ante lo cual ésta manifiesta abiertamente su disconformidad:

> 'The Typing Ghost has not recorded any lively details about this hospital ward. The reason is that the author doesn't know how to describe a hospital ward. This interlude in my life is not part of the book in consequence.' It was by making exasperating remarks like this that Caroline Rose continued to interfere with the book. (p. 182)

En *The Comforters* se produce una alteración en el estatus ontológico de la voz narrativa al ser oída por Caroline en el mundo de los personajes, y, al mismo tiempo, desde ese mundo la heroína es capaz de producir alteraciones en un nivel ontológico superior al suyo; de esta lucha entre estas dos entidades pertenecientes a niveles distintos se vislumbra la intervención de una entidad superior, que no es más que el autor adoptando atributos divinos.

Cuando el autor manifiesta abiertamente en el decurso de la narración que él es el creador del mundo narrativo, obtenemos al novelista todopoderoso, un tercer estadio de la gradación de fuerzas en pugna por el control del mundo ficticio. El caso más conocido es el de John Fowles en *The French Lieutenant's Woman* (1969) cuando, habiendo dejado en el aire la cuestión de la identidad y naturaleza de Sarah, irrumpe al principio del siguiente capítulo: "I do not know. This story I am telling is all imagination. These characters I create never existed outside my own mind" (p. 85). Ello le lleva a cuestionar la naturaleza de lo que está haciendo: "So perhaps I am writing a transposed autobiography; perhaps I now live in one of the houses I have brought into the fiction; perhaps Charles is myself disguised. Perhaps it is only a game", para concluir con la afirmación: "But I am a novelist". Fowles continúa formalmente dominando su relato y al mismo tiempo minando las convenciones que contribuyen a la credibilidad de la ficción, o sea, ejercitando su labor de novelista, y mostrando la artificiosidad y la artificialidad del mundo narrativo. Así, Fowles consigue describir por vía negativa la esencia del artefacto narrativo.

Una de las convenciones que Fowles intenta destruir en *The French Lieutenant's Woman* tiene que ver con la distinción entre narrador, autor implícito y autor real. Obviamente Fowles no intenta poner en práctica los postulados de la narratología, sino que expone tal distinción de acuerdo con su concepción del acto narrativo, fundamentada en las funciones que diferencian al narrador y al autor. Por una parte constatamos que, primero, el grado de separación entre la voz narrativa y el autor implícito es prácticamente inexistente, dadas las constantes digresiones narrativas

para comentarios metafictivos; y que, segundo, todo el mundo narrativo tiene su existencia dentro de los límites de la imaginación del autor implícito. Por otra parte, en los capítulos 54 y 61, una figura con los mismos rasgos físicos que el propio Fowles irrumpe en el espacio donde se mueven Charles y Sarah, no como otro personaje, sino como "a very minor figure - as minimal, in fact, as a gamma-ray particle" (p. 394). Teóricamente, esa figura es otro actor más en el mundo narrativo; prácticamente, no debería sorprender que un autor vea en su imaginación a un ser con sus propios rasgos físicos, es decir, a sí mismo. Lo que sucede es que en el mundo narrativo, el autor real es un ente extraño frente al narrador, que es quien se ve obligado a permitirle la entrada y en consecuencia a presentarlo al auditorio. El narrador le otorga en su presentación un grado preeminente y lo enfatizará mediante la irónica comparación con una partícula de rayos gamma, puesto que, en definitiva, es el autor real a quien pertenece el cerebro donde el narrador, equiparado en el texto al autor implícito, construye una novela. Como se ve, la figura del autor implícito es una laguna teórica en la concepción del acto narrativo de Fowles, lo cual no es óbice para que en la práctica textual de esta obra distinga perfectamente al hombre real y al portavoz narrativo del hombre imaginativo y creador de mundos explícitamente ficticios, es decir, al autor implícito.

The French Lieutenant's Woman ofrece un ejemplo típico de *cortocircuito (short-circuit)*, término acuñado por David Lodge en *The Modes of Modern Writing* (1977:239-40). Sin embargo, cortocircuito posee una significación demasiado amplia para el aspecto concreto que nos ocupa. McHale reduce la extensión cuando describe *cortocircuito* en los términos siguientes: "The level of the fictional world and the ontological level occupied by the author as maker of the fictional world collapse together; the result is something like a short-circuit of the ontological structure" (p. 213). Aquí prefiero limitar la extensión del término a la evidencia del autor, no del narrador, en el mundo narrativo.

Resulta paradójico que cuanto más se adentra el autor en el mundo narrativo más pierde la condición de autor y se convierte en un personaje. *Money* (1984), de Martin Amis, es relatada por un narrador homodiegético, John Self, que entra en contacto con "Martin Amis, the writer" (p. 87). Más adelante en la narración, John Self se hace llamar Martin y al mismo tiempo hace de su nombre una cualidad universal, mediante la figura retórica de la interrogación: "'I'm Martin,' I said at once [...] I hate my name. I mean, you have a kid, a little baby boy, and the best you can do with it is to name it John? I'm called John Self. But who isn't?" (p. 100) John Self, que trabaja en el mundo del cine, entabla una estrecha relación profesional con Martin Amis. Dado el estilo del narrador, nunca queda claro hasta qué punto los personajes Self y Amis son dos genios artísticos que emanan y se complementan para mostrar la fragmentación de un genio superior que es el autor de la novela. John Self a veces siente que está siendo manipulado: "I sometimes think I am controlled by someone. Some space invader is invading my inner space, some fucking joker. But he's not from out there. He's from in here" (p. 330). Tampoco queda claro, como sucede en muchas novelas con narradores homodiegéticos, si los comentarios proceden del narrador o del autor. Precisamente es el personaje Martin Amis quien nos pone en alerta al explicar a John Self la causa de la distancia entre el autor y el narrador: "'The distance between author and narrator corresponds to the degree to which the author finds the narrator wicked, deluded, pitiful or ridiculous'" (p. 246). Al final de la obra, sin embargo, se sugiere la fragmentación metafictiva de Martin Amis quien está presente en el mundo narrativo como personaje y ausente, a la vez, del mundo de Self:

> When I awoke, Martin was still in the room, and still talking.
> When I awoke, Martin was gone and there was no sound anywhere.
> (p. 379)

Tal vez sea *Lanark* (1981), de Alasdair Gray, donde la presencia del autor se nos manifieste de una manera más radical en la metaficción británica. Me centraré en el "Epílogo", donde Lanark mantiene una conversación con el autor. Una voz heterodiegética impersonal nos describe la apariencia de ese ser mediante rasgos que a la vez recuerdan a Gray e impiden identificarlo con esta figura, que se denomina a sí mismo rey absoluto del mundo narrativo y explicita su autoría sobre el personaje Lanark. El texto del encabezado de la página lo llama "Critic", y, contaminado con el término de Lanark, "Conjuror". La voz narrativa va utilizando los términos "king", "author" y "conjuror", a medida que surgen en la conversación, poniendo así al descubierto la inconsistencia del referente lingüístico y de las formas miméticas. En el "Epílogo", Gray parodia las conversaciones de los personajes con sus autores, cuyo ejemplo más conocido lo tenemos en *Niebla* (1917) de Unamuno. El autor menciona a Lanark otros casos como el de Vonnegut en *Breakfast of Champions* y Dios en *Job*. Cuando Lanark le pregunta si intenta ser Dios, la respuesta del autor es recurrente de una manera explícita o implícita en la metaficción: "'Not nowadays. I used to part of him, though. Yes, I am part of a part which was once the whole. But I went bad and was excreted. [...]'" (p. 481). Si Dios es el creador de la realidad efectiva, la realidad de la ficción no es creación de Dios, sino del autor, que en una bipolarización simplista y maniquea, se aproxima a la idea de Satanás. La afirmación de Lanark de haber tenido experiencia de Dios y haberle oído decir: "*Is ... is ... is ...*, then a pause, then Is ... *if ... is. ...*" (p. 481), provoca un tremendo desconcierto en el autor quien se verá obligado a explicarle al personaje las leyes físicas del mundo que habita, formado no por átomos, sino por letras impresas. Pienso que el "epílogo" de *Lanark* es uno de los textos en los que mejor se dramatiza la entidad del autor implícito en la figura del "conjuror" de *Lanark* en sus múltiples funciones con respecto al mundo creado, de cuya existencia paradójicamente depende la suya propia. Alasdair Gray, al igual que Martin Amis, es consciente de que el autor implícito es una entidad distinta de, pero contenida en, su propia persona, dualidad que finalmente se resuelve en la otra dualidad necesaria, la del lector real y el lector implícito:

> '[..] I'm like God the Father, you see, and you are my sacrificial Son, and a reader is a Holy Ghost who keeps everything joined together and moving along. It doesn't matter how much you detest this book I am writing, you can't escape it before I let you go. But if the readers detest it they can shut it and forget it; you'll simply vanish and I'll turn into an ordinary man. [...]' (*Lanark*, p. 495)

Si trazásemos una hipotética división de dos generaciones de novela metafictiva británica en torno a 1981, observaríamos que a partir de esa fecha los autores empiezan a abandonar las formas más radicales de *cortocircuitos* y utilizan otros recursos, como las notas a pie de página, las notas del autor y los agradecimientos.[1] En buena parte de las novelas publicadas a partir de principios de los ochenta, las secciones de "Agradecimientos" y "Notas del autor", y los epígrafes son los responsables de garantizar la artificiosidad del mundo narrativo, el choque entre los niveles ontológicos y la reivindicación postmodernista de la metáfora del texto literario. Esto es muy evidente en textos polifónicos. La existencia en el texto de varias voces narrativas completando la visión limitada de un personaje o complementándose mutuamente para ofrecer una perspectiva total de un asunto, supone la necesaria retirada de comentarios autoriales que explícitamente y dentro de la narración interfieran y alejen al lector del auténtico núcleo del mensaje narrativo.

En *A Maggot* (1984), por ejemplo, Fowles es menos radical en la experimentación que en *The French Lieutenant's Woman*, pero más sutil y consistente en el ejercicio de la metaficción.

La obra comienza con un "Prefacio" donde asistimos a la transformación del autor real en autor implícito. En la parte central de la obra, la voz narrativa interrumpe su discurso y da paso a las actas de los interrogatorios que Mr Ayscough lleva a cabo con un número de personajes. De nuevo nos encontramos con una figura marginal, la del escribiente John Tudor, que asume vicariamente las funciones del narrador y, según la concepción de Fowles, probablemente también las del autor, a juzgar por la singularidad de su nombre (en una novela de John Fowles) y su regio apellido, así como por la actitud complaciente de la voz narrativa hacia este personaje.

En 1984, Patricia Waugh ya advertía el creciente número de novelas que presentaban la alternancia de narrativa personal e impersonal, y multiplicidad de voces. Desgraciadamente, Waugh no contempla obras publicadas con posterioridad a 1981, pero aún así sigue siendo válida su conclusión de que "To write of 'I' is to discover that the attempt to fix subjectivity in writing erases that subjectivity, constructs a new subject" (p. 135), en virtud de esa cualidad del pronombre de primera persona que ella apunta: "'I' is always at the same time both a universal category and a specific speaker defined in relation to a specific speech event" (p. 134). En efecto, la metaficción tiende a poner en práctica recursos para lograr la universalización de las experiencias de los portavoces.

La presencia del autor en el mundo narrativo y su progresivo distanciamiento en el desarrollo histórico de la metaficción británica nos pone de relieve el problema siempre candente en la narratología acerca de la equivalencia entre autor y narrador.

Las novelas que he comentado nos clarifican sobre todo la frecuentemente confusa separación entre autor real y autor implícito, incluso en aquellas, como The French's Lieutenants Woman, donde casi se funden en una sola entidad. El estudio de la autoridad diegética trata de averiguar el grado de equivalencia o separación entre la voz narrativa y la voz extrafictiva o autor implícito, aunque la tendencia convencional de los lectores medios sea a identificar autor con narrador cuando éstos no presentan alguna singularidad distintiva. Se trata de una equivalencia que funciona, según Lanser, "not on the level of referentiality but on the levels of imagination, ideology, and even narrative style" (p. 153). Los narradores que no toman parte en la historia son más proclives a ser asociados con la voz autorial o extrafictiva por el lector medio. Dada la complejidad que ello encierra en cuanto a los narradores heterodiegéticos, y sirva como ejemplo ilustrativo lo que he dicho más arriba sobre *The French Lieutenant's Woman*; me limitaré tan sólo a subrayar la importancia capital de este aspecto en el estudio de la metaficción, tanto para resolver el problema de la separación o equivalencia de las entidades de producción y emisión del mundo narrativo, como para observar los efectos que ejercen sobre dicho mundo y el relato.

No obstante, quisiera extenderme un poco más para tratar este asunto en cuanto a los narradores homodiegéticos, ya que, a pesar de la obvia distinción entre un "yo" distinto del autor, la década de los ochenta ha traído a la narrativa británica un resurgimiento de la novela autobiográfica y del *roman-à-clef*, que difuminan los límites de la identidad del narrador y del autor real. En el Reino Unido, la experimentación con estas formas es mucho menos radical que en América, de modo que, al utilizar técnicas más bien realistas, la distinción entre el narrador, el autor implícito y el autor real se hace mucho más problemática.

El narrador de *The Songlines* (1987), de Bruce Chatwin, tiene el mismo nombre que el autor real, y la equivalencia entre ambas entidades se refuerza con la aparición de otro personaje que también se llama Bruce. De igual manera, Jeanette, en *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985/1991), de Jeanette Winterson, posee el mismo nombre que su autora; en este caso, la narradora refuerza la veracidad de su relato insertando historias legendarias. En *Moon Tiger* (1987), es difícil precisar los límites entre el *alter ego* de Penelope Lively y de su criatura,

Claudia Hampton, cuando ésta describe las normas que rigen el acto narrativo. El narrador de Shame (1983), de Rushdie, nos alerta constantemente de que su relato es ficticio, con lo cual se sitúa en un nivel ontológico superior; sin embargo, a medida que nos va dando información de sí mismo, el "yo" que narra no sólo se identifica plenamente con el autor implícito, sino que incluso llegamos a identificarlo con el autor real. El propio Rushdie ha reconocido el paralelismo, pero al mismo tiempo lo ha negado basándose, por una parte, en detalles biográficos como que el narrador visita Pakistán con menos frecuencia que él, y, por otra, en que "[...] the point about a novel is that a novel is a novel, [...] and even the bits which pretend not to be a novel are still so a novel" (Galván, 1984:99).

En todas estas novelas la identificación de la voz narrativa con el autor implícito es plena; sin embargo, la identificación de la voz narrativa con el autor real es siempre cuestionable en el terreno puramente textual, pues, como señala Lanser: "in autobiographical fiction the creator retains the liberty to invent" (p. 154), aunque en novelas como *The Songlines* y *Oranges Are Not the Only Fruit* la voz narrativa emplea recursos formales en el texto para establecer una relación de identidad con el autor real. Una posterior comparación entre la vida del narrador y la biografía del autor real indicará el grado de equivalencia entre esas dos entidades, que nunca será total en una novela.

En la metaficción británica, la presencia del autor en el mundo narrativo parece un recurso que los escritores utilizan no tanto para crear mundos alternativos o posibles, como para analizar la realidad efectiva, compartida por novelista y lector, en un intento de abrir nuevas vías para explicar y comprender la complejidad histórica y social de la época que nos ha tocado vivir.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AMIS, M. (1984). *Money. A Suicide Note.* Harmondsworth: Penguin. 1985.

CHATMAN, S. (1978). *Story and Discourse.* New York: Ithaca.

CHATWIN, B. (1987). *The Songlines.* London: Jonathan Cape.

FOWLES, J. (1966/1977). *The Magus.* London: Jonathan Cape.
(1969). *The French Lieutenant's Woman.* London: Pan. 1987.
(1982). *Mantissa.* London: Jonathan Cape.
(1984). *A Maggot.* London: Jonathan Cape.

GALVAN REULA, F. (1984). "On Reality, Fantasy and Fiction. A Conversation with Salman Rushdie". *Atlantis* VI/1 y 2, 93-101.

GRAY, A. (1981). *Lanark.* London: Paladin. 1987.

LANSER, S. S. (1981). *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction, Princeton:* Princeton University Press.

LIVELY, P. (1987). *Moon Tiger.* London: André Deutsch.

LODGE, D. (1977). *The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonimy, and the Typology of Modern Literature.* London: Edward Arnold. McHALE, B. (1987). Postmodernist Fiction. New York: Methuen.

RUSHDIE, S. (1983). *Shame.* London: Jonathan Cape.

SPARK, M. (1957). *The Comforters.* London: Macmillan.
(1970). *The Driver's Seat.* London: Macmillan.
(1971). *Not to Disturb.* London: Macmillan.

THOMAS, D. M. (1981). *The White Hotel.* Harmondsworth: Penguin. 1981.

WAUGH, P. (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction.* London: Methuen.

WINTERSON, J. (1985/1991). *Oranges Are Not the Only Fruit.* London: Bloomsbury.